

ИСКУССТВО

1 9 2 7

КНИГА IV

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

1 9 2 7

КНИГА IV

МОСКВА

I

ИССЛЕДОВАНИЯ

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЭСТЕТИКЕ ГЕГЕЛЯ.

I. ОБЩИЕ СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЭСТЕТИКИ В СВЯЗИ С ЕЕ ПОЛОЖЕНИЕМ В СИСТЕМЕ ГЕГЕЛЯ¹⁾.

«Область прекрасного искусства есть область абсолютного духа», — этой формулой определяется позиция Гегеля. Уже во «Введении» к «Чтениям по эстетике» мы наталкиваемся на пресловутого абсолютного духа; под тысячами масок он мелькает на всем протяжении трехтомного исследования и, наконец, неудовлетворенный художественным способом своего бытия, обретает жизнь в религиозном и, далее, в философском сознании. Искусство, религия и философия — три последовательные стадии абсолютного духа — имеют, по мнению Гегеля, одно и то же содержание; разница между ними только формальная. Божественный Протей то созерцается в облике произведений искусств, то представляется в религиозных мифах, то осуществляется в мысли философов. Предметы эстетического размышления кажутся поэтому вырванными из рамок действительности: как чистые формы Шиллера они обитают в высших областях. Сутолока жизни не проникает «в тихую страну теней красоты».

Абсолютный дух в системе Гегеля стоит выше так называемого «конечного» — субъективного и объективного духа. Учение о субъективном духе есть раскрытие существенной природы человека, взятого еще вне социального целого. Коллективная же человеческая воля, объективный дух, пройдя ряд ступеней, наиболее полно выражается в государстве. «Государство, — восклицает Гегель, — есть божественная идея, как она существует на земле»²⁾. Ибо в законах и учреждениях государства, по мнению немецкого философа, осуществляется разумная свобода.

¹⁾ Чтобы уяснить последующие рассуждения, мы прилагаем основную схему системы Гегеля. Она представляет из себя триаду—логическая идея, природа и дух. Последний имеет три формы: субъективный дух (антропология, феноменология и психология), объективный дух (отвлеченное право, моральность и нравственность с тремя ступенями — семья, общество и государство) и, наконец, абсолютный дух (искусство, религия и философия). Мы опустили здесь ненужные для нашей работы подразделения.

Гегель цитируется по берлинскому изданию Werke.

²⁾ «Ph. d. Geschichte», S. 49.

Человек здесь находит удовлетворение своих запросов, но эти запросы прежде всего физического порядка. Сфера жизни государства, как таковая, ограничена; она не захватывает более глубоких, духовных интересов и сама нуждается в оправдании религией. От свойства религии зависят поэтому государство и его строй. Но, если абсолютный дух, в частности «дух искусства» (Kunstgeist), перерастает в своем значении дух объективный и, следовательно, государство, то ход развития искусства как-будто висит в воздухе: приподнятое над землей в далекую область чистых абстракций, оно эволюционирует в своей собственной, свободной от исторических случайностей, стихии. История искусства есть самосозерцание абсолюта в художественных произведениях.

Что такое по Гегелю красота? Явление духа в чувственном облике. Подлинно духовное содержание ярко просвечивает сквозь эту чувственную «видимость» (Schein). Произведения искусства геалиога реальностей природы: под «обманчивой корой» последних дух скрывается глубже. Хотя чувственная оболочка необходимо присуща эстетическому предмету — истине в лице красоты, «с точки зрения вечности», она расценивается, как некая ущербность. Ее прелесть и блеск чужды более интимным и строгим мирам религиозного и философского сознания. Так, посвященные в греческих мистериях, приближаясь к богу, сбрасывали одну за другой одежды, чтобы стать «чистыми» вплотную, зрачок к зрачку с божеством. В противоположность Платону и Плотину, Гегель удерживает сенсуальный момент в виде черты, неразрывно связанной с понятием красоты, хотя и у немецкого философа «тело становится прекрасным благодаря причастию к логосу, идущему от богов»¹⁾. В силу важного значения, приписываемого Гегелем чувственности, как образующему элементу красоты, эстетика у него не подчинена этике. Тем не менее из всех видов, в которых проявляется истина, искусство для нее самая неадекватная, несоразмерная форма. Развитие искусства и состоит в постепенном сведении чувственности до минимума: прогресс духа определяется расстоянием от тяжеловесной, «грубо-материальной» архитектуры до окрыленной, едва касающейся земли поэзии. Здесь разрывается последняя нить, связующая эстетику с действительностью: кажется, что она без остатка улетает в надзвездное царство умозрительных построений.

Эстетика, взятая под этим углом зрения, принципиально исключает из своей методологической структуры всякий намек на социологический анализ. Если бы указанный ряд мыслей Гегеля оказался всеопределяющим, его «Чтения» были бы похожи на бесплодную пустыню страниц, где глаз тщетно искал бы социологических обобщений. Сама эстетика стала бы для социологии любопытным феноменом, и мы поставили бы вопрос: какие общественные условия побудили филосо-

¹⁾ Пл. Ел. I, VI, 6.

фа пренебрегать ролью социальных моментов в художественном творчестве? Но наша задача заключается не в «трансцендентном подходе», со стороны, к эстетике Гегеля, а во вскрытии социологических мотивов имманентно, внутри ее заложенных. Поэтому нам нужно отыскать другие рассуждения философа, как предпосылки, на которые мы могли бы опереться в нашей работе. Возможно это или нет—покажет дальнейшее исследование.

По замыслу Гегеля, каждая следующая ступень в лестнице развивающихся форм представляет из себя как бы уплотнение предыдущих — их синтез. В зависимости от разных точек зрения звенья, входящие в состав синтеза, могут менять свое место. Так религия — форма абсолютного духа — вместе с тем является основой, на которой разворачивается высшая фаза об'ективного духа — государство. С другой стороны, государство рассматривается Гегелем, как «фундамент и средоточие» иных образований народной жизни — искусства, права, нравственности, религии и науки. Если перевести термины нашего философа на язык Маркса, окажется, что идеологические формы вырастают на почве государства и что, в свою очередь, последнее нуждается в идеологической надстройке для своего существования.

Крайне любопытно, что у Гегеля можно найти зародыши плехановской схемы, определяющей место искусства (и вообще идеологических форм). В основе этой схемы лежит, как известно, развитие и состояние производительных сил. В «Философии истории» Гегель находит, что занятие земледелием прекращает непостоянство и блуждание кочевников, ибо «требует хлопот и забот о будущем». Вместе с тем пробуждается размышление об общем, и здесь «лежит принцип собственности и ремесла»¹⁾. (Ср. «Чтения»: то, чему учила Церера... было земледелие, в связи с которым тотчас же возникает собственность, брак, обычай и закон»²⁾). Если отбросить идеалистическую фразеологию, получится вполне ясная градация: земледелие (состояние производительных сил), собственность (экономические отношения).

В «Философии истории» мы читаем, что в Северной Америке (в первой четверти XIX в.) еще нет потребности в прочной, сдерживающей организации, так как «действительное государство и действительное управление государством образуется только тогда, когда налицо имеется различие сословий³⁾, когда богатство и бедность становятся очень велики и наступает такое положение вещей, что большая масса не в состоянии удовлетворить свои потребности привычным образом». Огромные толпы людей

¹⁾ I. 125.

²⁾ «Vorlesung. über die Aestetik», B. 10, Abt. II, S. 49. В будущем мы станем цитировать только секцию и страницу.

³⁾ У Гегеля понятие сословия в общем совпадает с понятием классов, ибо сословие несет у него определенную экономическую функцию.

постоянно колонизируют обширные равнины Миссисипи; благодаря этой отдушине «исчезает главный источник недовольства и обеспечивается дальнейшая устойчивость теперешнего гражданского состояния». Обратную картину мы видим в Европе. Если бы «еще существовали леса Германии, утверждает Гегель, то французская революция не разразилась бы»¹⁾. Это замечательное место с полной убедительностью показывает, что Гегель, говоря о классах, богатом и бедном, о борьбе между ними, требующей прочной организации, — государства, ставит в теснейшую связь экономические отношения с социально-политическим строем.

Далее, по мнению Гегеля, лишь определенные социальные формы (то, что он называет «allgemeine Weltzustand») порождают те или иные характеры. «К действительному существованию человека,—рассуждает он,—принадлежит окружающий мир, как статуе бога храм». В состав этого мира входит как внешняя природа, удовлетворяющая физическим потребностям человека, так и духовные отношения религии, права, нравственности и т. п.²⁾ Почва, на которой реализуются эти культурные ценности, есть «дух народа». Отсюда мы получаем две следующие ступени знаменитой надстройки: психику общественного человека, определяемую отчасти экономикой, отчасти выросшим на ее основе социально-экономическим строем, и, наконец, различные идеологии, отражающие эту психику. Все указанные формации—как базис, так и надстройка—в конкретной жизни всегда сосуществуют и оказывают друг на друга многообразные воздействия. Но как в теории исторического материализма в глубине лежат доминирующие над всем прочим производительные силы, так и у Гегеля земледелие—фундамент, на котором вырастает собственность; вместе с ней появляются классы; классы обуславливают необходимость организации государства и т. д.

Нам могут бросить упрек, не зиждется ли приведенная аналогия между схемой Гегеля и Плеханова на зыбком песке, поскольку она опирается на ряд цитат, случайно выхваченных из сочинений немецкого идеалиста. Но это возражение ударит мимо цели, если мы заранее признаем, что у Гегеля, конечно, нет и в помине той ясности и четкости, какая имеется у Плеханова. В чем бы, в противном случае, была заслуга Маркса и идущего вслед за ним русского теоретика марксизма? Мы хотели только показать, как поразительно трезво умел мыслить Гегель и как близко подходил он иногда к материалистической концепции Маркса. Пусть в общей системе идей Гегеля указанный ряд мыслей является до известной степени случайным. Но до каких пределов? Всякая «случайность» должна найти свое объяснение. Великий идеалист

¹⁾ Vorl. üb. Philosophie d. Geschichte. S. 106.

²⁾ I, S. 313; S. 338.

оперирует с понятием абсолютного духа; его диалектика есть, прежде всего, диалектика саморазвивающейся идеи. Однако субстанция Гегеля «имманентна» миру, а «вечное» развертывание идеи пронизывает временный процесс истории ¹⁾. «Die Idee ist vorhanden und wirklich, nicht etwas da drüben und hinten!» ²⁾). Разум не лежит вне вещей: он составляет их интимную и подлинную сущность. В свою очередь действительность есть не что иное, как проявление разума. Отсюда, диалектика фактов должна соответствовать диалектике мыслей. В конечном счете Гегель требует их полного тождества. Но как раз в этом пункте лежит наиболее сильное и наиболее слабое место философии Гегеля.

Наиболее слабое в том смысле, что мерилom истины служит не бытие, а сознание. Гегель стремится к архитектонике системы, и если факты разрывают тесные рамки его построения, тем хуже для фактов. Категория действительности не совпадает у немецкого философа с категорией существования. В мире не все истинно, ибо истинно то, что действительно, т.-е. то, что согласуется с понятием, как его понимал Гегель. Чтобы пробиться до разумной реальности космоса, Гегель смело отбрасывает «иллюзорный покров временного и преходящего». К сожалению, в состав отбрасываемого им «опыта» входят факты, правда, неудобные для системы Гегеля, но не менее «действительные»: ведь нельзя же считать, что великий идеалист нашел абсолютную истину.

С другой стороны, поскольку Гегель настаивал на тождестве сознания и бытия, ритм, его мысли не должен был резко расходиться с ритмом вселенной. Мысль Гегеля невольно настраивалась на лад развертывающегося предметного обстояния. Когда бытие совпадает с требованиями архитектоники его системы, между ними обнаруживается чудесная гармония. В тех же случаях, когда грани действительности не конгруируют с потоком идей, Гегель или просто не видит фактов, или подгоняет их под свое построение, или же, наконец, низкие эмпирические истины капризно вторгаются в умозрительный ход его рассуждений: кажется, будто бы одно за другим разбиваются цветные стекла готического собора; солнечный свет неприкрытого, наивного опыта мощно и радостно прогоняет темные тени спекулятивных конструкций.

Бесспорное и глубокое преимущество диалектического материализма над идеалистической концепцией Гегеля лежит именно в принципиальной готовности Маркса принять бытие так, как оно есть, определить свое сознание фактами; с другой стороны, поскольку сознание является частью космического целого — своеобразным видом бытия, отражающим все остальное, — учитывая диалектику бытия, диалектически же его изменить на пользу человечеству.

¹⁾ «Ph. des Recht» S, 17.

²⁾ «Enc.», Kleine Logik. S, 53.

Пусть это так, могут нам возразить, но к чему приведенная вами схема? В каком отношении она находится к понятию самодовлеющего абсолютного духа? И не рассыпается ли в прах «фрагментарная» вторая градация форм, роднящая Гегеля с Плехановым, перед отчетливо-проведенной концепцией абсолютного духа? Не суживается ли в таком случае аналогия до размеров простого курьеза?

Все эти вопросы на наш взгляд вполне обоснованы. «Аналогия» сама по себе не выводит нас из затруднения, она не служит темой, на которой мы были бы в состоянии развернуть социологические мотивы, звучащие в эстетике Гегеля. Не является ли она в таком случае мертвым вкладом, не «работающим» в дальнейших рассуждениях? Нет, она удобна в качестве трамплина, с которого возможен прыжок в сердце философии Гегеля.

Формулируем еще раз основную загадку. Как совместимы у немецкого философа торжественные мистерии абсолютного духа рядом с таким ходом мысли, как вышеприведенная «материалистическая» схема. Эту трудность заметил вскользь еще Плеханов. В статье «Об искусстве» он сопоставляет «материалистический взгляд на историю» с мнением Гегеля, по которому «общественные отношения и весь ход исторического развития человечества определяются в последнем счете законами логики, ходом развития мысли»; хотя немецкий философ и знал, добавляет Плеханов, «что Лакедемон пал благодаря неравенству имущества»¹⁾. Ключ к разгадке, по нашему убеждению, кроется в двусмысленности понятия сознания у Гегеля.

Если взглянуть на два последних звена триады Гегеля — логическая идея, природа и дух, то окажется, что «конечный дух» имеет своей «предпосылкой» природу. Природа выходит из абсолютной идеи, она образует лестницу форм, все возвышающуюся по мере нарастания в ней разумного содержания. Внутри ее «работает» в себе сущий, непроявленный дух, освобождающийся постепенно от своего несовершенства. Высшая точка, какой он достигает, есть «образование» (Gestalt) жизни. Полное отрешение духа от природы достигается в сознании человека.

Эта серия мыслей не оригинальна: в ней Гегель повторяет лишь «Натурфилософию» Шеллинга. Последний также видит в природе исполинского окаменевшего «духа», который в живых и мертвых вещах стремится к сознанию. Кристаллизация минералов, рост деревьев — все это обнаружения его неустанной деятельности и борения. Он принимает все формы и облики, пока не обретет себя в человеке.

В этих пределах учение Шеллинга и Гегеля почти до неразличимости сливаются с материализмом. Шеллинг воспекает материю: «Die Materie ist das einzig Wahre, unser aller Schutz und Rater, aller Dinge rechter

¹⁾ «Искусство». Сб. статей, «Новая Москва», 1922. «Об искусстве», стр. 38.

Vater, alles Denkens Element, alles Wissens Anfang und End»¹⁾. У Энгельса — «не материя порождается духом, а дух представляет собой высочайшее порождение материи». Во всяком случае, намеченный ход развития природы от самых простых ее явлений до таких сложных организаций, как человеческое сознание, принципиально ничем не отличается от материалистической линии эволюции.

Поскольку мы имеем дело с первой фазой конечного духа в «Антропологии», душа связана в неразрывное единство с телом; человек погружен в мир внешних вещей: он ведет «природную жизнь», подвержен влиянию климата, времени года, дня... На этой первой ступени субъективного духа человек не только не возвысился до узрения абсолюта, но даже не в состоянии ясно противопоставить себя природе, что совершается в «Феноменологии». Однако и здесь сознание подымается до спекулятивного акта усмотрения абсолютной истины лишь на последней ступени развития. В «Феноменологии»,— говорит Гегель,—сознание является поэтому определенным различно, в зависимости от изменения предмета, а прогресс сознания — от изменения определений его объекта»²⁾. Иными словами, сознание, в аспекте этой науки, *определяется бытием*. Если это так, становясь предварительно на «низшую» точку зрения, немецкий философ, в качестве эмпирического наблюдателя, мог относиться к явлениям природы и истории, ничем не отличаясь по существу от материалиста.

Однако, Гегель идет дальше. После долгих «ученических» годов «Феноменологии» он подымается до «абсолютного знания». Через этот акт Гегель становится над временем. «Под углом вечности», весь пройденный путь оказывается перевернутым. «Иллюзия», будто бы «дух» был «положен», «опосредствован» природой, исчезает; обнаруживается, что природа есть порождение духа, что он—«абсолютно первое». Те определения, которые он раньше считал непосредственно принадлежащими объекту и движению предметности, под этим аспектом являются результатом собственной «субъективной деятельности» сознания. Иными словами, абсолютное сознание определяет бытие. Абсолютный дух, как *origo* природе, совершенно от нее независим; он развивается по своим самостоятельным законам.

В сжатой формуле результат нашего исследования гласит: у Гегеля 1) природа определяет эмпирическое сознание, но 2) природа в свою очередь оказывается продуктом абсолютного сознания; человечество, ставшее на точку зрения этого последнего сознания, смотрит на вещи как на свое собственное интимное достояние. Если это так, не сталкиваемся ли мы здесь с любопытным «учетверением терминов»? Гегельянская система расценивается марксизмом как «перевернутый

1) Цит. по Штриху.—Strich „Die Mythologie in der deutschen Literatur“, В. II. 1910, S. 30—31.

2) „Encyklop.“, Dritter Theil, S. 253.

вверх дном материализм». Гегельянское положение — «бытие определяется сознанием» — у Маркса превращается в обратный тезис: «сознание определяется бытием». Но у Гегеля два рода сознания, эмпирическое и метафизическое. Выходит, что Маркс не «переворачивает» философию Гегеля, а только берет целиком первый ее этаж, совершенно оставляя в стороне второй. При таком допущении критика Маркса как-будто совершает *quaternio terminorum*, не учитывая двух значений понятий сознания у Гегеля.

При более внимательном анализе обнаруживается однако, что в «учетверении терминов» виноват сам Гегель. Именно во всех пунктах своей философии он отождествляет свое сознание с сознанием абсолюта, свою диалектику с диалектикой идеи, ход развития познающего человечества с самопознанием божества... То, что говорит Гегель в качестве простого научного исследователя, он возвещает *ex cathedra*, как последнее откровение абсолютного духа. Отсюда получается, с одной стороны, невероятная путаница, где мирно уживаются взаимно исключаящие ряды мыслей, напр.: «Греция выражала лишь ступень мирового духа и должна была пасть, когда эта ступень была пройдена», и «Лакедемон пал благодаря неравенству имущества». Но, с другой стороны, такое положение вещей в философии Гегеля позволяет нам не относиться серьезно к его высказываниям там, где он *explicite* видит в них речения божества, и более тщательно рассмотреть «*Nachtseite*» его мыслей, — не кроются ли в них, как яркое чудо, ценнейшие сокровища.

Вглядимся попристальнее в абсолютного духа. Мы не в состоянии здесь пускаться в рискованное и далеко ведущее предприятие; не нам рассеять туман, окутывающий лик божества, — ограничимся одним замечанием. Абсолютный дух не мыслится Гегелем вне жизни человечества. Даже в сфере религиозной он выступает, как дух общины. «В себе» он безжизненная абстракция и расцветает только в коллективном сознании верующих людей. Абсолют фигурирует у Гегеля в качестве некоей сущности, субстанции, которая сама полагает себя, с одной стороны, как *абсолютный объект*, с другой — как познающий «*конечный*» субъект. Внутри этого субъекта, именно человечества, абсолютный дух и сознает себя, как высший предмет знания. Ум людей — фокус самопознания божества. Человечество в свою очередь, чтобы служить прозрачным медиумом бога, в лице отдельных своих представителей, наподобие античных мистов, должно пройти через известный кафарзис: в этом очищении исчезает дурная «слишком человеческая» субъективность и «конечность»...

Как бы то ни было, божество у Гегеля, как реальная мощь, сплошь испаряется в разуме человечества. Абсолют развивается в созерцании, представлении и мысли людей. Человек, раскрывающийся во всех своих потенциях, помимо чисто специфических человеческих черт, обретает

еще божественную природу. Он постигает ее и в искусстве—воплощает свои созерцания в мраморе, красках, музыкальных тонах... Заметим, что здесь речь ведется не об отдельном индивидууме, как таковом, а о человеке, как представителе «народного духа» (Volkgeist). Следовательно, изучив дух народа и, в особенности, господствующие в нем религиозные верования, мы поймем продукты художественного творчества. С этой формулой мы снова пришли к четвертой и пятой ступени плехановской схемы — именно психика общественного человека является базисом для искусства.

Положение искусства в системе Гегеля станет ясным, если мы рассмотрим форму, из которой оно вырастает, а также и ту, которая за ним непосредственно следует. Какова же связь его со второй фазой абсолютного духа — религией? Религия иногда пользуется искусством для своих целей, но на своих вершинах само искусство приобретает религиозное значение (см. Kunstreligion, Phän. des Geistes, S. 527 — 561). Так поэты Гомер и Гезиод, по словам Геродота, создали богов Эллады. Рисуя картину постепенного возникновения отдельных видов искусств, Гегель учит, что архитектура создает жилище бога — храм. В этот храм вступает сам бог, в то время как «молния индивидуальности» проникает косную массу и мрамор, ею оживленный, принимает облик духа. К статуе бога стекается община. Дух бога и есть дух общины. Через это бог из'емлется из простого погружения в телесность скульптурного изваяния: он живет, как единое существо, в духовном единстве настроения общины. Но вместе с тем община есть множество, и это множество людей с их страстями, поступками... становится предметом иных видов искусства. Так рождаются живопись, музыка и поэзия.

Несмотря на всю диалектическую красоту этого построения, оно, несомненно, весьма поверхностно. Тезис Гегеля, приводящий в тесную связь искусство с религией, невольно высекает в сознании навязчивую мысль — с гибелью религии падает и искусство. Вопрос этот тем более является животрепещущим, что новейшие исследователи, даже марксистски окрашенный Гаузенштейн, указывают не только на фактическое сочетание этих идеологических форм, но даже требуют для художников особой религиозной настроенности¹⁾. Как обстоит дело у самого Гегеля? «Чтения» показывают три универсальных формы, через которые проходит искусство: символическую, классическую и роман-

¹⁾ Так, по мнению Гаузенштейна, «не отказываясь от завоеваний Маркса и Дарвина», мы должны пойти дальше их. «Мы будем ощущать, — говорит он, — за повседневными явлениями присутствие чего-то потустороннего...» Правда — эта оговорка существенна — художественную религиозность «нельзя охватить никакой метафизической формой». «Ее область—это здешний мир—мир красок и форм...» Нет сомнения, что мысль Гаузенштейна очень неясна и слаба. Ибо, если художник — человек, для которого по преимуществу «le monde visible existe», зачем искать ему нечто «потустороннее» за гранями видимых вещей? «Искусство и общество», рус. пер., 1923 г., стр. 214.

тическую. Символическая особенно тесно примыкает к религии. Однако, рассматривая ступень, характеризующую распад символики (басню, притчу, поговорку, загадку, метафору и т. д.), Гегель находит, что она вращается в кругу «конечного» материала и не имеет больше дела с абсолютным. Наиболее благоприятные условия для эстетического выражения религиозно-мифологического сознания представляет период классического творчества. Но и здесь заканчивающая его сатира лишена религиозного содержания. Наконец, в искусстве романтическом мы видим постепенную утрату интереса к религиозным сюжетам... «Искусство,—говорит Гегель,—стало через этот акт свободным инструментом художника, каковой он в меру своей субъективной ловкости может приноровить к любому содержанию, каким бы оно ни было»¹⁾. Гегель осуждает обращение некоторых романтиков в католичество. Современный великий художник, утверждает великий философ, нуждается в «свободном образовании духа, в котором всякое суеверие и вера» (любопытное сочетание. Б. Ч.) сводятся к простым сторонам и моментам: они уже «не освященные условия экспозиции и способа оформления»²⁾. *Искусство таким образом даже фактически не всегда было связано с религиозными верованиями, а для настоящего времени Гегель ставит определенное требование — отрешиться от всяких оков религиозных традиций. В лучшем случае образы религии используются художником как тема для творческих фантазий.*

В диалектическом ряду развития в искусстве начинается Одиссея абсолютного духа и заканчивается дух объективный. Перед нами цепь звеньев — государство (вернее, — ряд государств в «Философии истории»), искусство, религия. Мы уже видели, в каком отношении искусство находится к религии. Как ближе теперь охарактеризовать его связь с государством? Гегель рассматривает историю человечества только в тот момент, когда оно организуется в государство. Лишь в его пределах «мировой дух» осуществляется во всем многообразии художественных, религиозных и научных откровений. В «Чтениях» совсем нет места для искусства дикарей³⁾.

1) II, S. 239.

2) Ibidem.

3) В этом отношении эстетика Гегеля стоит ниже даже «Критики способности суждения» Канта. На страницах последней мы находим один чрезвычайно любопытный социологический анализ. Кант утверждает, что человек, поселившийся на пустынном острове, перестал бы наряжаться, украшать себя и свою хижину цветами. Только в обществе приходит ему в голову мысль «быть не просто человеком, но своего рода тонким человеком» (начало цивилизации). Постепенно краски для татуировки, цветы, раковины, блестящие птичьи перья, а со временем и прекрасные формы выделанных предметов, например, одежды, сами по себе не доставляющие никакого удовольствия, приобретают все больше и больше значения в обществе. Цивилизация же, достигшая высшего своего пункта, сосредоточивает на этих вещах главный свой интерес именно потому, что мы можем поделиться с другими

Допускает ли эстетика Гегеля в какой-нибудь мере «внегосударственное» искусство? В общем нет, хотя он и бросает в одном месте своих «Чтений» любопытную мысль. Говоря об идеале, воплощающемся в героических личностях, немецкий философ находит, что современный государственный строй очень мало способствует применению инициативной мощи со стороны отдельного человека. Поэтому для искусства в общем более благоприятно «героическое время»: тогда выступают на арену люди, самостоятельно творящие свою судьбу и раскрывающие все свои силы. Персонажи шекспировских трагедий пленяют нас, подобно титану Прометею, исполинским дерзанием своих замыслов и дерзаний, — именно потому, что «частично находясь на исторической и уже не на мифической почве», «они перенесены во времена гражданских войн (курсив наш. Ч.), в которых ослабляются или распадаются узы порядка и законов»¹⁾. Но если для Гегеля, столь преклонявшегося перед идеей государства, анархическое его состояние создает условия, выгодные для реализации поэтических идеалов — гордых и свободных людей, — то ясно, что художественная продуктивность сама по себе не связана организационными рамками государства и может распусться несказанно-прекрасным цветком и в других формах общения людей.

Всеми этими рассуждениями мы хотели показать, что диалектика искусства, представляющая у Гегеля развитие абсолютного духа, принципиально нисколько не противоречит социологической точке зрения вообще и в частности блестящим социологическим анализам, попадающим на страницах его эстетики. Эти анализы в значительной мере предвосхищают не только такие работы, как «Лекции по искус-

людьми удовольствием, полученным от указанных об'ектов. («Kritik der Urteilskraft», Leipzig, 1838, § 41, S. 162.) Т.-е. эстетические предметы ценятся нами постольку, поскольку они являются предметами социальными. Социальная их окраска выражается в частности в том, что мы стремимся закрепить эмоцию от прекрасного явления в слове; мы хотим передать его другим и добиться общего признания значимости нашего переживания. В силу этого признания удовольствие увеличивается, как голос, отраженный тысячекратным эхом. Кроме того, самое тяготение к красивым предметам вырастает на почве определенных социальных условий, причем эстетическая оценка об'ектов зависит от состояния цивилизации в данную эпоху. К сожалению, Кант не продолжает своего анализа далее: «эмпирический интерес» к красоте лежит вне охвата априорных понятий его эстетики. Но и в этом виде рассуждения Канта, если только отбросить гипотезу о поселившемся на необитаемом острове «Робинзоне», обнаруживают большую проницательность автора трех «Критик». Плехановская статья «Об искусстве», фундированная обильным этнологическим материалом, всемерно подтверждает идею Канта. «Природа, — говорит наш теоретик марксизма, — делает то, что у общественного человека могут быть вообще эстетические вкусы; «окружающие условия» объясняют то, что он имеет именно эти эстетические вкусы, а не другие».

¹⁾ I, S. 247.

ству» Тэна, но и содержат семена, из которых выросла марксистская эстетика ¹⁾).

II. СТРУКТУРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПРЕДМЕТА.

В предыдущем исследовании мы старались наметить лишь общие положения эстетики Гегеля в его системе и показать те предпосылки, на основе которых возможен социологический анализ. Каково же строение предмета искусства и не дает ли и в этом отношении Гегель ряд ценных социологических указаний? Если бы мы захотели определить общую установку «Чтений», можно сказать, что эстетика Гегеля ставит ударение на содержание, а не на форму, причем эстетика его об'ективна, а не суб'ективна ²⁾).

Интересно сравнить «Чтения» с «Критикой способности суждения» Канта. Кант переносит центр тяжести эстетики на переживания субъекта — на удовлетворение (*Wohlgefallen*), вызванное игрой рассудка и способности воображения. Предметом чисто эстетического суждения является так называемая «свободная красота» (*pulchritudo vaga*). Нас восторгает форма об'екта. Эта форма целесообразна, но в суждении эстетического вкуса мы не отдаем себе отчета о понятии цели, в силу которого внешний вид предмета становится прекрасным (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*). Даже идеал, воплощенный в человеке (идеал означает, по мнению Канта, представление единичного существа, соразмерного идее), есть «связанная красота» (*pulchritudo adhaerens*) «понятием» целесообразности: перед нами не «чистое», а частично интеллектуализиро-

¹⁾ В статье «Маркс об искусстве» Денике указывает, что в младогегельянский период своей деятельности Маркс тщательно изучил эстетику Гегеля. С точки зрения младогегельянцев, особенно Бауэра, было особенно соблазнительно изобразить Гегеля — на что прямо толкала экспозиция его эстетики — «как бы притворившимся религиозным человеком, христианином, чтобы придать благонамеренный вид своему, не знающему равного, возвеличению языческой красоты и греческого искусства, как высшего выражения красоты и притом совершеннейшей человеческой красоты». («Журнал Российской академии художественных наук», № 1, Москва, стр. 40.)

С фактической стороны мнение младогегельянцев нельзя считать правильным. Уже в «Феноменологии духа» Гегель отказался от чрезмерного увлечения античностью, навеянного ему главным образом поэтом Гельдерлином. Правда, эллинский мир характеризуется и здесь, как прекрасная гармония между индивидуальным сознанием отдельного человека и коллективным сознанием общества. Но в результате конфликтов, вскрытых в греческих трагедиях, стадия «нравственного духа», воплощенная в античности, преодолевается и заменяется высшей формой «духа». Ту же картину видим мы и в «Философии истории». Что же касается государства, обрисованного в «Философии права», оно очень далеко от древнегреческого «города» и ближе всего стоит к конституционной монархии.

²⁾ Стремление к «об'ективизму» следует особенно подчеркнуть у Гегеля, в противовес еще неизжитым в наше время тяготениям к беспредметничеству. Если (в живописи) импрессионисты свели суть своего мастерства к передаче мгновенных впечатлений от предмета, то уже кубисты и футуристы отрицают

ванное суждение вкуса. В круг эстетических объектов в строгом смысле этого слова относятся только такие предметы, как цветы, птицы, вроде колибри, попугая, рисунки à la grec, узоры обоев, арабески, свободные музыкальные фантазии. Мы не можем подвергать здесь критике «Критику способности суждения»; отметим лишь чрезвычайную скудость, до которой Кант, в тисках априорности, сжимает суть эстетики; в ней, конечно, принципиально не остается места для социологии. В противоположность субъективистической и формализующей тенденции Канта, гегельянская эстетика, напротив, объективна: она требует погружения и углубления в художественное произведение и отбрасывает «субъективность и ее состояния».

В предмете нашего философа прежде всего интересует его «содержание» (Inhalt), «значение» (Bedeutung), «мысль» (Gedanke).

Таким образом Гегель не «импрессионист»: его задача не дать отчет в переживаниях, возникающих по поводу предмета искусства, какого бы рода эти переживания ни были; он хочет стать «в отношении к объекту» и проследить духовную эволюцию его содержания¹⁾.

Предвосхищая идеи Шарля Лало об «анестетической красоте» природы, Гегель исключает из сферы эстетики «красоту» естественных предметов. По существу, это исключение вполне последовательно, хотя аргументация «Чтений» явно не удовлетворительна. Qui nimium probat, nihil probat! Главным доводом к элиминации природы у Гегеля служит отсутствие подлинного мерил для эстетической оценки ее красоты — этого «отблеска красоты, принадлежащей духу». Немецкий философ ссылается на полную относительность вкусов в суждениях — что считать прекрасным, что безобразным. «Если не всякий супруг свою жену, то, по крайней мере, всякий жених свою невесту признает за исключительную красавицу; отсутствие прочного правила для оценки такой красоты является счастьем для обеих сторон!» — восклицает Гегель. Расходятся, впрочем, не только вкусы индивидуумов, но и больших соци-

всякое значение за оптически воспринимаемым явлением. «Потеряв веру к земле», они имеют, однако, по словам Гаузенштейна («Die bildende Kunst d. Gegenwart», стр. 343—4), «психологически-метафизический объект»; уничтожая непосредственную естественную вещь, они изображают процессы, которые возникают по поводу этого объекта в мистических глубинах «подсознательного». Вместе с натуральными предметами устраняется и идейная, социальная значимость произведений. Гегель, со своим глубоким интересом к объективному содержанию созданий искусства, — яркий антипод всем этим беспредметникам, «ничевокам»; на наш взгляд, лишней и веский аргумент в пользу его эстетики.

¹⁾ Ида Аксельрод метко подчеркивает в этом пункте общность тенденций у марксистской эстетики и у Гегеля: «Точно так же, — пишет она, — как идеалист-диалектик Гегель говорит, что субъективные чувства прекрасного являются продуктом объективного духа и вызываются им, материалист-диалектик Плеханов утверждает, что эстетические эмоции людей вызываются и вкладываются в определенные формы и содержание под влиянием объективного материального мира». («Литературно-критические очерки», Минск, 1923 г., стр. 2.)

альных групп, например, народов. Готтентоты, китайцы не понимают очарования европейских женщин. Но Гегель идет дальше: разнообразие оценок простирается и на создания искусства. Нам кажутся отвратительными, говорит он, статуи божков дикарей; их музыка терзает уши; но первобытные племена, в свою очередь, могут относиться с пренебрежением к нашей скульптуре, живописи и музыке¹⁾. Это рассуждение, ставшее, однако, общим местом со времен греческих софистов, совершенно правильно. Относительность не только эстетических, но и этических оценок — факт бесспорный...

Но Гегель, стоя на этой точке зрения, был бы должен исключить из области эстетики — по его определению, «науки о прекрасном искусстве» — не только природу, но и все искусство. Не является ли, действительно, противоречием, что, с одной стороны, он отрешился от вкусов XVIII столетия Винкельмана и Лессинга, с другой, — идет по стопам автора «Истории искусства древности»? Гегель подписывается под словами одного английского путешественника о Венере Медицейской: вслед за ним он находит в знаменитой статуе, правда, «большую нежность, симметрию, упоительность и робкую грацию», но также только «безукоризненную бездушность» и «a good deal of insipidity»²⁾. И, несмотря на это, «греческий профиль» настолько смутил воображение немецкого философа, что он считает его не «внешней и случайной формой, а принадлежностью «идеала красоты an und für sich». Главное же достоинство греческого профиля Гегель видит в его резком отличии от морды животных³⁾. Винкельман объясняет необычайную красоту греков географическими условиями — необычайно умеренным климатом, где уравновешиваются холод и зной⁴⁾. Однако, если существует греческий профиль, воплощающий идеал красоты par excellence, а все остальные разговоры «поверхностная болтовня», то почему перед статуей Венеры Милосской не преклоняется вместе с нами и готтентот? Как примирить неотразимые чары греческих статуй с установленной самим Гегелем полной относительностью суждений о красоте? И не примешивается ли тут к чисто-эстетической оценке — вообразим себе живую женщину в стиле Венеры Милосской, ведь и она, по предположению, обладает «совершенным» строением тела — «анэстетический», сексуальный привкус? Может быть, в этом суждении играют, кроме того, роль определенные, совсем не «абсолютные» скрытые мотивы социологического порядка? Мы отвечаем на этот вопрос утвердительно. «Идеал красоты, — говорит Плеханов, — господствующий в данное время, в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода..., а частью в исторических условиях

¹⁾ I, S. 59.

²⁾ II, S. 436.

³⁾ II, S. 391, S. 387.

⁴⁾ «Die Geschichte der Kunst des Altertums», Berlin, 1870, S. 93—94.

возникновения и существования этого общества или класса...»¹⁾. В свете плехановского анализа разъясняется также факт отвращения к чертам лица, напоминающим животных. «Это справедливо,—пишет он,—в применении к цивилизованным народам, хотя и тут есть немало исключений: львиная голова никому из нас не покажется уродливой... Однако, можно утверждать, что цивилизованный человек, сознавая себя несравненно высшим существом, в сравнении со всеми своими родственниками в животном мире, боится уподобиться им и даже старается *оттенить, преувеличить* свое несходство с ними»²⁾.

Несмотря на всю шаткость оснований, Гегель более прав, чем Кант, без разбора иллюстрирующий свои положения примерами, взятыми из природы и искусства. Ошибочно смешивать «красоту» природы с «красотой» произведений искусства. Они лежат совсем в разных плоскостях оценок: лишь по аналогии мы употребляем термины искусства к области природы, бессознательно считая ее за великого художника. Ее «техника» творит пейзажи в «стиле» Левитана, Борисова-Мусатова... Для принципиального разграничения обеих сфер красоты вполне достаточен тот факт, что произведения искусства, по выражению Гегеля, должны пройти через «медиум духа» или, говоря еще проще, искусство — продукт человеческого творчества. *Ars est homo, additus naturae!* Как бы то ни было, «Чтения», по своему замыслу, более «социологичны», чем «Критика способности суждения» Канта; занимаясь искусством, они постоянно возвращаются не только в области человеческих оценок, но и объектов, обусловленных своим возникновением деятельностью людей.

В произведениях искусства Гегель, как мы уже сказали, старается уловить их содержание и проследить закон, по которому оно развивается. Примат содержания неоднократно подчеркивается Гегелем. Содержимое (*Gehalt*) есть то, что во всяком человеческом деле, а также и в искусстве имеет «решающее значение». «Искусство, по своему понятию, ставит своим единственным призванием представить это внутри себя исполненное содержимое в соразмерном, чувственном виде, а философия искусства поэтому должна главным образом мысленно обнять—что есть эта полнота содержимого и его прекрасные способы выявления»³⁾. Вслед за Плехановым Гегель мог бы повторить слова Максима Дюкана: — «*La forme est belle, soit! Quand l'idée est au fond. Qu'est ce donc qu'un beau front, qui n'a pas de cervelle.*»

Вслед за великим немецким идеалистом русский основоположник марксизма видит суть произведения искусства в идейном его содержании. Он упрекает современных художников за их страстное стремление к чисто формальному совершенству при полном пренебрежении всем

¹⁾ Оп. с., стр. 150. «Искусство и общественная жизнь».

²⁾ *Ibidem*, стр. 56. «Об искусстве».

³⁾ II, S. 240.

остальным. «Скользя по коре явлений», они забывают о деяниях великих мастеров. «Тайная вечеря» Леонардо Да-Винчи — «прежде всего потрясающая душевная драма», а «не простой ряд хорошо написанных световых пятен». Не отрицая всей важности «поставленных на очередь технических задач» искусства, Плеханов полагает, что «достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом его содержания»¹⁾.

В противоположность Плеханову, другой крупный исследователь Гаузенштейн хочет заниматься лишь «историей формы». «Социология стиля», по его мнению, «ни в коем случае не может быть социологией художественного материала». Он отклоняет «притязание представить содержание, как основной и главный момент художественного явления и его ценности»²⁾. Хотя Гаузенштейн иногда очень близко «подходит к исследованию сюжета»³⁾, «формализм» его метода не оставляет никаких сомнений. Не имеем ли мы здесь в пределах одного и того же социологического и даже марксистского метода двух радикально расходящихся точек зрения? Мы вскоре увидим, что разлад этот только мнимый. При правильном понимании «содержания» гаузенштейновская «социология формы» совпадает с гегелево-плехановской «социологией идейного содержания».

По мнению Гегеля, целью искусства является идеал. Идеал есть осуществление идеи в чувственном облике. Идея же означает высшую ступень понятия, как единство понятия и его реальности внутри самого понятия. Идея должна мыслиться в качестве конкретности, в качестве развивающегося организма, из единого центра порождающего свои расчленения. В конкретной эстетической идее, помимо «целостности» (Totalität) духовного содержания, имеется момент, требующий его осуществления во внешней «видимости». Таким образом идейное содержание, смысл произведения, играет роль формирующего принципа, преобразующего данный материал — мрамор, краски, музыкальные тона — в «выражение» этого смысла. Это «выражение» и является «формой» художественного произведения; ее, в отличие от идейного содержания, как формирующей «внутренней силы», следовало бы назвать «внешней» формой. В совершенном художественном продукте идея — «значение» и обозначающая его форма соразмерны; идеал есть не что иное, как совнедренное интимное единство этих двух моментов. Сращенность формы и содержания до полной их неразрывности — фокус, где конституируется эстетический предмет как таковой. Было нелепостью думать, что художник сначала концепирует некоторое содержание, а затем подыскивает к нему подходящую форму.

¹⁾ Op. cit., «Прол. движение и бурж. искусство», стр. 146, 199.

²⁾ Op. cit., стр. 12.

³⁾ Ibidem, 217.

Оба эти элемента настолько тесно связаны между собою, что прогресс художественного содержания неминуемо ведет за собой усовершенствование формального его выражения.

Гегельянская история искусства вся развивается на фундаментальных категориях формы и содержания. В символическом искусстве «дух» еще не осознал самого себя. Его творения лишь намекают на высший смысл; они не просвечиваются ясной мыслью; значение, вложенное художником в свое произведение, затемняется собственным значением предмета: поэтому смысл символического образа так загадочен. Наоборот, в искусстве классическом «духовное содержание» и «внешнее его выявление» тождественны. Исходим ли мы из внешней формы, мы неизбежно наталкиваемся на то, чему формой она является; обратно, содержание настолько вросло в форму, что его рассмотрение влечет за собою последнюю. Символическое искусство, только отыскивающее свой смысл, пренебрегает и «формальной» стороной,—искажает природу вещей. В искусстве классическом, когда содержание уже найдено, образование формы само становится главной задачей; «смысл» растет с «прогрессом изобразительности»¹⁾.

Полноту идеала, по мнению немецких классиков и вслед за ними Гегеля, в состоянии выразить лишь один образ — именно человек. В нем идеал обретает индивидуальный, конкретный облик. Но человек — «это полное сосредоточие идеала» — всегда связан с определенным временем и местом, находится в многосторонней связи с окружающим миром. Идеал не развертывается в одних только внутренних переживаниях людей, отрешенных от действительности, хотя бы, «полные томленья, они возводили очи на небо». «Даже своим богам,—пишет Гегель, — человек дает одежду и оружие»²⁾. Живое искусство не брезгует жизнью. Поэтому Гегель резко бранит те произведения, которые возносят «туманный идеал нового времени» над миром реальности³⁾. Идеал для великого идеалиста не есть также простая общая норма, а «определенное духовное основное значение». Идеал наполнен существенным, «субстанциальным» содержанием.

Что происходит с этим содержанием, когда оно вступает в действительность? Оно сливается с изображенным субъектом, приобретает «конкретное существование» — становится созерцаемым и представимым. То, что носит человеческая грудь благородного и совершенного, есть мощное обнаружение «истинной субстанции»⁴⁾. Гегель повторяет слова Гете: «Was ist heilig? Das ist, was viele Seelen zusammenbindet». Все волнующее в данную эпоху души, как призыв и вопрос, образует подлинное содержание искусства — его «пафос». «Пафос, — говорит

¹⁾ II, S. 19.

²⁾ I, S. 313.

³⁾ III, S. 268

⁴⁾ I, S. 297.

Гегель, — составляет настоящее сосредоточие, подлинный домен искусства». «Пафос касается струны, которая откликается в каждой груди, каждый знает целое и разумное, лежащее в содержании подлинного пафоса и признает его». Пафос насыщен нравственными и социальными мотивами (семья, государство, дружба...¹⁾. В этом пункте Гегель очень напоминает Гюйо. «Конечная цель» искусства, — пишет этот апостол «социального Эроса», — «заставить нас симпатизировать индивидуумам, которых оно изображает, затрагивать социальные струны нашего Я»²⁾ «La loi interne de l'art, c'est de produire une émotion esthétique d'un caractère social».

Действительность в свою очередь не остается равнодушной к касанию идеала. Художник подчеркивает в объекте наиболее «энергичные, существенные, значительные» черты. Он берет в материале только то, что соответствует его замыслу, оставляя в стороне все безразличное и внешнее к выражению содержания. Искусство, говорит Гегель, производит «мир теней, звуков, тонов и наглядных представлений». Эти облики и тона выступают в искусстве «не только ради самих себя, но и с целью «удовлетворить высшим духовным интересам»³⁾.

Произведения искусства напоминают «тысячеглазого Аргуса», каждое око которого таит частицу «смысла». Духовное в искусстве становится чувственным, чувственное одухотворяется. Даже в портрете художник стремится выделить стороны наиболее выразительные для душевной сущности изображаемого им лица, как сказал однажды Христиансен, — уловить человека в «метафизический момент бытия». «Идеализация», требуемая Гегелем, является не чем иным, как переработкой чувственного материала в зависимости от направления творческой концепции⁴⁾. Истинный художник не навязывает реальности чуждые, искажающие ее формы: «поэтический произвол» ведет за собой слабые, лишённые истинного огня и значения создания.

Художник чутко прислушивается к биению огромного сердца мира; только из этого источника бьют живые ключи поэзии; «крылья экстаза», по Гегелю, — земного, а не небесного происхождения.

«Идеальное начало искусства и поэзии, — пишет Гегель, — всегда весьма подозрительно, ибо художник должен черпать из бьющей

¹⁾ I, S. 282, S. 300.

²⁾ «Искусство с социолог. точки зрения», русск. пер. Петербург, 1900, стр. 103.

³⁾ I, S. 13. Ср. с Тэном... художественное произведение имеет целью обнаружить основной или бросающийся в глаза характер полнее и яснее, чем это делают существующие предметы. Для этого художник составляет себе известные представления об этом характере, — его идею и согласно своей идее преобразует действительный предмет. Преображенный таким образом предмет оказывается соответствующим идее, другими словами, идеалом. (Лекции об искусстве, часть 5, русский перевод. Книгоиздательство «Польза», стр. 3, 4.)

⁴⁾ I, S. 215; S. 208.

через край полноты жизни, а не из избытка отвлеченных всеобщностей; в искусстве стихией творчества является не как в философии — мысль, а действительная внешняя форма»¹⁾).

Лишь через «оргии познания» космоса открываются врата поэзии; начинает свои игры творческая фантазия, скованная замыслом и, формируя материал, образует вещь «из одного слитка». Гегель вовсе не хочет, чтобы искусство сделало из реальности причудливый гротеск или рассказало бы нам феерическую сказку. Он не поклонник поэтических грез. Великие миры форм искусства говорят на том языке, что и действительная жизнь, но более четко, более экспрессивно. Под действием магического света поэзии рельефно проступают центральные линии бытия, внутренняя суть вещей; все же мелочное и невыразительное, наоборот, отодвигается в черную тень. Жизнь не перестает быть жизнью, но как-то волшебным образом сгущается. «Представьте себе, — красиво говорит Гюйо, — вселенную, построенную бабочками: она будет населена только существами ярких цветов; будет освещена только оранжевыми или красными лучами: точно так же поступают и поэты»²⁾).

Примат содержания в эстетике Гегеля ни в коем случае нельзя истолковывать, как проповедь натурализма. «Чтения» не отрицают законности любых сюжетов, но суть дела не в сюжете и не в «Lust zu fabulieren», а в величии творческого замысла. Натурализм, как таковой, вызывает у Гегеля самую резкую и, на наш взгляд, справедливую критику. Искусство есть поэзия, а не проза, т.-е., прежде всего, творчество. Его предметы имеют свой специфический характер, в отличие от естественных явлений: в этом их своеобразии и лежит центр тяжести. Искусство не может и не хочет «подражать» природе. В состоянии ли мы назвать гравюру — искусство blanc et noir — подражанием, когда она принципиально отвлекается от красочной поверхности предметов и работает при помощи черных и белых пятен и штрихов?.. Этот факт, по нашему мнению, хотя и не составляет сам по себе достоинства и превосходства произведений искусства, но и не является также, как правильно учит Гегель, их недостатком. Оценка искусства, как искусства, не должна поэтому ставить своим критерием иллюзионную «верность», т.-е. согласованность с реальными вещами. Безвкусице натурализма резкими ударами вскрывается Гегелем, например, у Коцебу. Театральные пьесы этого автора с их «натуральным» изображением «повседневных домашних хозяйственных дрязг», по словам философа, до нельзя «пресытили» каждого зрителя. Пьесы подобного рода «бледны, бездушны, утомительны и невыносимы»³⁾).

При более внимательном взгляде на эту критику, мы обнаружим, что самые ядовитые ее стрелы поражают не столько пресловутую

¹⁾ I, S. 362.

²⁾ Op. c., ст. 100.

³⁾ I, S. 207, S. 214.

«верность природе» натурализма, сколько его «безыдейность» — отсутствие подлинной содержательности. Лишь «более глубокие общие интересы» способны поэтически заразить сердца. Именно пренебрежение такими интересами, «важнейшими мотивами героического характера, как родина, нравственность, семья»¹⁾ — вызывает у Гегеля ряд колких насмешек. Он беспощадно бичует идиллию, «все ядро содержания» которой ограничивается тем, что потерялась овца и влюбилась девушка. «Что такое невинная идиллическая жизнь?» Она заключается, главным образом, в еде и в питье (при чем кушанья и напитки очень просты), в игре на флейте или на свирели и т. д.²⁾

Нападки Плеханова на французский натурализм (Золя и его школа) *mutatis mutandis* повторяют эти сарказмы Гегеля. Натурализму ничего не остается больше делать, как рассказывать о «любви первой связи первого встречного им торговца с первой встречной лавочницей». «Повествования о подобного рода отношениях, — замечает Плеханов, — могли иметь известный интерес, если бы они освещались с широкой социальной точки зрения, как это было в русском реализме»³⁾.

Из всех современных ему идиллий Гегель хвалит лишь «Германа и Доротею». Эта «трогательная история» скромного круга людей с их простым хозяйственным бытом, с удивительной правдой и поэтическим мастерством нарисованная Гете, озарена где-то на заднем плане вспыхивающими огнями Великой французской революции⁴⁾.

Если Гегель так высоко ставит идейное содержание, как относится он к *формальной стороне* искусства? Не все его виды, по мнению философа, в равной мере насыщены идеей. В силу чисто технических условий живопись, в поэзии лирика и, в особенности, музыка в состоянии оторваться от содержания и превратиться в «магию красок и звуков». Бывают картины, чарующие нас световыми и красочными эффектами и очень далекие от претензии на какую-нибудь «субстанциальную» значимость. Гегель восхищается голландской живописью — ее поразительной формой. Блеск металла, лошади, старухи, крестьяне с длинными трубками, парни, играющие в карты; все мгновенные ситуации: быстро исчезающая улыбка, лукавая усмешка в углах рта, взор, беглая игра света, — закрепляются этими картинами. «Прозаическая» действительность под магическим жезлом искусства становится «чудом идеализации»⁵⁾. Гегель не думает порицать искусство за его расточительное применение всех средств к такому «ничтожному» материалу; сам материал здесь как бы идет на-

¹⁾ I, 245.

²⁾ III, 399.

³⁾ *Op. cit.*, «Искусство и общество», стр. 156—7.

⁴⁾ I, 245.

⁵⁾ I, S. 209—10.

встречу художнику, чтобы он создал эту «утонченность и прелесть видимости»¹⁾. Изображение голландцев в высокой мере реалистично; но мы зачарованы, метко говорит Гегель, не их близостью к природе— их естественностью, а тем, что они «так естественно сделаны» (...die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich gemacht sind)²⁾.

Через красочные аккорды живопись приближается к музыке— этому звучанию самой души в тонах. Именно музыка может предельно освободиться от всякого «содержания» не только от словесного текста, но и от выражения радости, печали, гнева, негодования— царства ощущений и эмоций—и удовольствоваться разрешением чисто формальных задач звуковой архитектоники. Гегель знает, что только профан любит в музыке экспрессию ощущений,—ему нравится сопровождающая текст «программная музыка»; знаток же, напротив, более всего восторгается художественным применением гармонии и мелодически сплетающихся и изменяющихся форм— композицией музыкальной пьесы³⁾.

Но разве музыка существует только для знатоков с их рассудочным анализом музыкальных образований? Ценность музыки, утверждает философ, обуславливается ее «заразительностью»: так пламенная марсельеза сыграла известную роль во французской революции. Великий композитор пользуется гармонией и мелодической динамикой для выражения эмоций; большое внимание обращает он и на чисто музыкальную структуру⁴⁾. Но музыка, мудро оговаривается Гегель, не должна «переступать границы прекрасного», она обязана укрощать аффекты и их выражение, не вовлекаясь в водоворот вакхического опьянения, бури страстей и неисцелимого раздора отчаяния. И в ликовании, и в величайшей скорби прекрасная музыка свободна: спокойно и плавно, не взрывая ясную и уравновешенную в себе форму, льются ее волны.

Гегель следует здесь за Платоном, который придавал музыке величайшее социальное значение: «какова музыка, говорил он, таков и строй города: нарушение гармонии влечет за собой падение государства». Платон, как известно, допускал лишь строгий дорический лад и осуждал современную ему музыку: она вызывает страсти, неясные и волнующие томления; пленительная мощь музыки— как вкрадчивые голоса сирен— плавит на медленном огне душу, окутывает ее гибельными звуками и делает ее рабской... Гегель ценит больше всего или солнечно-прозаическую музыку Моцарта, Гайдна, Глюка, или же взрывчатую героическую марсельезу. Правда, немецкий идеалист уже не верит,

¹⁾ III, S. 29.

²⁾ I, S. 210.

³⁾ III, S. 142, 148, 214, 156, 219.

⁴⁾ III, S. 214.

подобно Платону, в безграничную власть музыки. «Много понадобилось бы литавр, — иронически замечает Гегель, — чтобы их шумом сокрушить крепости, вроде иерихонских стен»... ¹⁾).

Прекрасную форму, неразрывно слитую с глубоким содержанием, — вот что требует Гегель от искусства. Но если внешняя форма, как мы видели, подчинена у него «смыслу», то как велики права идеи? Не есть ли искусство — служанка «субстанциальных интересов науки, нравственности, политики»? Иными словами, чем отличается, по Гегелю, эстетическая идея от всех остальных? Несомненно, что искусство, по мнению Гегеля, не может и не должно быть вырвано из общей жизненной стихии. Гегель цитирует Горация: «*Et prodesse volunt et delectare poetae*». Однако, — оговорка эта существенна — искусство, если оно хочет оставаться искусством, не является ни простым развлечением, ни простым средством наставления. Оно не сводится к «полезному инструменту» для реализации вне ее сферы лежащих целей ²⁾). Например, поэзия не обязана религиозно назидать нас, морально исправлять, политически возбуждать и т. д. ³⁾). В противном случае, образный и чувственный ее элемент приобретает характер внешней и излишней прикрасы; художественная вещь, руководимая «целью абстрактного учения», производит отталкивающее впечатление надуманности — форма и содержание в ней уже больше не гармонируют, не врастают друг в друга.

В качестве иллюстрации этих мыслей Гегеля можно взять сочинения Толстого последнего периода: в них моральное содержание иногда слишком отчетливо проступает за художественной маской — нас не удовлетворяет тогда ни эта маска, ни эта мораль. Нам вспоминаются также и рассуждения Андрея Белого о «психофизическом параллелизме»; блестящие метафоры здесь только затемняют смысл высказываемых им идей; так и хочется, чтобы он изложил их в научной форме отвлеченных, но ясных положений.

Следует ли отсюда, что Гегель был сторонником искусства для искусства, что, на первый взгляд, можно вычитать из его горячей защиты, «свободного творчества»? Но есть ли его девиз — девиз современных символистов: «все в жизни, быть может, есть средство для ярко певучих стихов»? Конечно, нет! Как физик, построив научную гипотезу, в состоянии вовсе не думать о прикладном ее значении для техники и тем не менее подсознательно направляться требованиями жизни, так и художник — дитя своего времени, народа и класса. Его вдохновение обусловлено запросами публики и тревожностями дня; схватить существенное в потоке случайностей — задача истинного

¹⁾ III, S. 152.

²⁾ I, S. 73.

³⁾ III, S. 268.

поэта. Существенное не остается у него, однако, в области сухих, общих рассуждений, лишь поверхностно облеченных в мишуру художественных форм: оно лишь *implicite* лежит в конкретном произведении искусства, не выпирая оттуда с претензиями на публичное внимание и одобрение. Убеждения подлинного художника входят в его плоть и кровь: «незримо—зримо» веют они вокруг создаваемых им образов. Не как ученый, а как художник, он *артистически* осознает идею и тогда свободно выливается она в звуках, красках и мраморе. Отсутствие же идей или плохие идеи—смерть для искусства. Мы можем резюмировать все эти мысли словами Л. Ортодокс: «Художник, в отличие от ученого, должен воспринимать типичные, отличительные черты явления или предмета непосредственно, чувственно, созерцательно и воплотить эти черты в чувственно-реальные образы, не задаваясь в процессе творчества никакими непосредственно утилитарными целями».

«Утилитарное значение истинного произведения искусства, — продолжает Ортодокс, — сказывается косвенным путем, во-первых, своим облагораживающим воспитательным действием на слушателя, зрителя, во-вторых, видимым и невидимым влиянием, которое оно оказывает на все области духовного творчества. Поэтому искусство сохраняет свое настоящее плодотворное и утилитарное значение при том условии, когда этот род духовной деятельности следует своим собственным законам творчества»¹⁾.

По мнению Плеханова, идейный порыв, воодушевляющий художника, сказывается, в «высоте выраженного им настроения»; от него зависит «достоинство произведения искусства».

Мы находим блестящий пример к этому положению у самого Гегеля. Чтобы отыскать ключ к обаянию и силе голландской живописи, по его мнению, надо понять, что содержание этих картин проникнуто одним «общим тоном». Художники захвачены острым интересом к повседневной жизни. Почему? Голландская буржуазия испытывала тогда необычайный под'ем. Ей удалось освободиться от тягостного испанского владычества, установить прочный религиозный и политический порядок внутри страны, а вне ее завоевать обширные колонии. Эта «гражданственность» и «дух предприимчивости» как в малом, так и в большом, радостное самочувствие голландцев, что всем они обязаны своей собственной деятельности, составляет общий интерес их картин²⁾. Национальный и классовый под'ем, преобразовавший страну, заставляет ее граждан ценить окружающий их мир, и эта новая оценка действительности служит стимулом к выражению ее в художественном творчестве. Расцвет реальной жизни есть вместе с тем расцвет всякого реализма в живописи.

¹⁾ А. И. Аксельрод, «Мораль и красота в произведениях Оскара Уальда», «Основа», 1913, стр. 51—52.

²⁾ I. S. 217.

По словам Плеханова, не может быть художественных произведений, вовсе лишенных идейного содержания. И однако, по его мнению, не всякая идея в состоянии быть выражена в искусстве. Как пример произведений, страдающих от «ложности основной идеи»¹⁾, Плеханов приводит пьесу Кнута Гамсуна «У царских врат» и Франсуа Дю Кюреля «Le geras de lion». В последней драме предприниматель сравнивается со львом, а рабочие с шакалами... «Предприниматель открывает те питательные источники, которые своими брызгами обдают рабочих».

Мы не можем отказаться от удовольствия привести в параллель Плеханову любопытнейшую тираду Гегеля против крепостного права. Эти нападки тем более интересны, что, как известно, на Гегеля опирались в сороковые годы русские реакционеры и его формула — «все действительное разумно», — соблазнила Белинского к защите николаевского строя. Гегель протестует против изображения героев, защищающих явно «неправое дело». Если бы мы видели (на сцене) русских помещиков в их столкновении с крепостными, — говорит он, — мы бы не испытали ни страха, ни уважения перед угнетателями, а недовольство и возмущение. Крепостное право есть только «бесправное право варварства», обусловленное дикостью и «несчастьем времени»²⁾.

Подводя итоги всему сказанному, мы отчетливо видим, что Гегель всюду старается сохранить за искусством его самостоятельное значение. Он в равной мере далек и от чрезмерного увлечения формой, и от наставления Лукреция, уподоблявшего поэта врачу, подносящего горькое лекарство детям в чаше, края которой смазаны медом. Если Гаузенштейн восстает против «литературной дидактики, мертвенности аллегорий и подобного безобразия», высказывания Гегеля с ним вполне согласны. С своей стороны, Гаузенштейн должен был бы признать «полноту содержания» гегельянской эстетики, ибо и этот сторонник «формальной социологии», в конечном счете, вовсе не считает искусство за «отвлеченность, совершенно не зависящую от содержания». Впрочем уже Луначарский в статье о Гаузенштейне превосходно показал его шатание в вопросе дуализма формы и содержания.

Мы установили также, что эстетические воззрения Гегеля несомненно повлияли на социологические анализы Плеханова. Но следует ли отсюда, что взгляды обоих мыслителей на искусство совпадают? Мы не думаем утверждать подобной нелепости. Эстетика Гегеля покоится на метафизическом фундаменте. Она — «наука о свободном искусстве» или об идеале. На этом основании Гегель «умозрительно» строит свои рассуждения. Спекулятивный привкус чувствуется везде. Гегель считает искусство за форму абсолютного духа. Если это так, творчество худож-

¹⁾ Ор. с. «Искусство и общественная жизнь», стр. 161—167.

²⁾ I, S. 272—3.

ника ставится им выше деятельности политика, ибо последний орудует в сфере государства, государство же—низшая об'ективизация духа. Ну, а что выйдет, спросим мы у Гегеля, из сопоставления ничтожного поэта с великим государственным человеком, и где у нас критерий для сравнительной оценки обоих? Если мы возьмем двух общепризнанных героев искусства и политики, то почему Цезарь «ниже» Virгилия?

Пусть, однако, мир искусства выше всякого другого мира практической деятельностью. Посмотрим, какие приводятся для этого Гегелем основания. По существу, только одно: в произведениях искусства улавливаются лучи верховного солнца философии — абсолютного духа. Например, в изваяниях Праксителя и картинах Рафаэля выражаются известные способы понимания божественного начала бытия. Может быть, величие в творениях искусства не лежит вовсе в этой близости к абсолюту, но мы не хотим сейчас спорить с гегельянским божком, да и вообще *de principiis non est disputandum*. Но мы вправе спросить Гегеля, какое отношение к абсолютному духу имеют, например, пейзажи голландцев? Разве только одно: голландские художники были выразителями «народного духа»; этот народный дух—одна из стадий «мирового духа» истории, а мировой дух находится в некотором сродстве с духом абсолютным. Такая «генеалогия», однако, слишком отдаленна, чтобы приписывать ей серьезное значение. Для понимания живописи мы свободно обойдемся и без понятия абсолютного духа.

Впрочем, сам Гегель колеблется, назвать ли эти картины произведениями искусства в собственном смысле этого слова¹⁾. В конце концов, он отвечает на этот вопрос утвердительно, благодаря высокому мастерству голландских художников, хотя и исключает нидерландскую живопись из сферы «идеального» искусства. Мы, конечно, весьма благодарны Гегелю за такое широкое гостеприимство, но не можем не отметить, что, допуская в круг рассмотрения эстетики подобные продукты художественного творчества, он меняет свою принципиальную установку.

Интереснее всего, что, трактуя об идеальном искусстве, Гегель почти все время принужден говорить о том, что не является таким идеалом. Ведь требованиям этого идеала удовлетворяет, по мнению философа, лишь греческая скульптура и то в немногих своих созданиях. Чтобы спасти положение, «Чтения», правда, выдвигают в одном месте на смену классического идеала идеал романтический. Но последний «идеал», по своим определениям, как раз выходит за пределы искусства: он касается²⁾ «внутреннего облика души», не могущей высказаться во всей своей интимной красоте во внешней форме художественного произве-

¹⁾ II, S. 220.

²⁾ II, S. 138—139.

дения. Мало того: несмотря на все попытки Гегеля освободить идеал от примеси некоторой приподнятости над землей, идеал все-таки парит над низинами слишком прозаической и пошлой жизни. Например, Гегелю нравятся мальчишки-нищие на картине Мурильо. Почему? Именно потому, что они не шокируют глаза своей бедностью и лохмотьями, но «безмятежно и блаженно, почти как олимпийские боги, располагаются на земле». Для жанровых картин голландцев немецкий философ требует малого формата опять-таки по причине «ничтожества» их содержания. «Идеальное» искусство оказывается вообще несовместимым со сценами крайней житейской нужды. Гегелю, разумеется, не понравились бы такие вещи, как «Ткачи» Гауптмана. Мы готовы примириться с подобными вкусами Гегеля, если только взять их *cum grano salis*. Например, чрезмерный реализм в изображении убийства действительно идет часто в разрез с тонко развитыми эстетическими потребностями. Говорят, будто древние упрекали Эсхила за потрясающий вид его фурий, заставлявших женщин в театре разрешаться от бремени, и греки были, конечно, правы.

Гораздо хуже, что, исходя из требований идеала, Гегель принципиально не хочет рассматривать прикладного искусства. Очень много хлопот доставляет ему также архитектура. В силу логики фактов он должен признать, что, если не все архитектурные сооружения, то, по крайней мере, большая часть из них—дом и храм—возводятся, «как простые средства для внешней цели»¹⁾. Не позабудем, однако, что Гегель имел в виду только «искусство, свободное как по своим целям, так и по средствам»²⁾.

Если наша критика справедлива, эстетическая позиция Гегеля начинает колебаться. Но мы опять готовы повторить сказанное в первой главе нашего сочинения. Абсолютный дух сравнительно мало «работает» в «Чтениях». Почти везде абсолютная идея понимается здесь в роли творческого замысла художника. Зачем же тогда нужна Гегелю вся сложная метафизическая постройка его идеала? Из простого каприза «полететь в безвоздушное пространство на крыльях идей», или же за понятием идеала кроется действительно плодотворная мысль? Мы склонны утверждать второе. Благодаря концепции идеала, Гегель получает, правда, весьма недостаточный, но все же *определенный* масштаб для оценки произведения искусства. Он особенно высоко ставит творения, в которых, во-первых, форма наиболее соразмерна с содержанием³⁾ и, во-вторых, содержание обладает наибольшим социальным весом,— и здесь Гегель совершенно прав.

¹⁾ II, S. 267.

²⁾ I, S. 11.

³⁾ Полемику Чернышевского против формальной красоты (единство содержания и формы), как мерил оценки произведений искусства, следует признать

В этом отношении мы готовы поставить великого идеалиста выше многих современных эстетиков, которые, не признавая «никакого канона» художественного произведения, одинаково восхищаются и симфонией Бетховена, и пошлым мотивом визгливой шарманки. Все писатели по искусству имеют какое-либо мерило, которым они — заметно для себя или незаметно — пользуются для своих оценок. Так, например, противнику «канона» красоты Гаузенштейну стили органических эпох говорят больше стилей критических периодов истории. Мы признаем «относительность» оценок. Но зачем доводить эстетику до хаоса, когда чисто по-щедрински «одному будет нравиться конституция, а другому свиной хрящик»? Сам релятивизм оценок подлежит еще философской оценке. Может быть, если и не имеется «абсолютного канона» в искусстве, то существуют некие относительные его каноны? Во всяком случае здесь скрывается крупная проблема эстетики. Разрешить ее в этом месте мы не в состоянии.

III. СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА.

Эстетика Гегеля уделяет главное внимание субстанциальному содержанию. Субстанциальное содержание при ближайшем анализе оказывается интересами и важными сторонами общественной жизни. Носителем этого содержания является народ, а поэтическими выразителями отдельные художники. «Ибо,—говорит Гегель,—поэтизирование есть творческое производство, и дух существует только в качестве отдельного действительного сознания и самосознания»¹⁾.

Деятельность художника сводится, таким образом, к реализации социальных ценностей. Немецкий философ не отрицает огромного значения индивидуального момента, но в общем творческий субъект

правильной, но она еще не говорит против указанных нами тезисов. Чернышевский восстает против приведенного критерия, во-первых, как *единственного* правила для оценки художественных творений (но мы и не признаем его за единственный); во-вторых, он отмечает его слишком широкий характер: согласованность формы и содержания не является, по мнению автора «Эстетические отношения искусства к действительности», специальной особенностью искусства, а распространяется на все области человеческой деятельности—ремесла, промышленность и т. д.).—Все это справедливо. Однако, гармония между содержанием и формой все же должна, что подчеркивает и сам Чернышевский, непременно иметься в произведении искусства, и, следовательно, может служить мерилом для его оценки (пусть этот критерий и носит общий характер); кроме того «формальная красота» исполнения особенно ярко сказывается именно в сфере искусства, и поэтому там, где она налицо и помимо искусства, в узком смысле этого слова, красота формы накладывает своеобразный «артистический» отпечаток на продукт ремесла, научного мышления, промышленности. Как раз здесь перебрасывается мост между искусством и другими отраслями человеческой активности.

¹⁾ III, S. 388.

служит у Гегеля лишь формой, в которой образуется содержание. Поэт поглощается предметом, входит во все его складки: в груди гения трепещет самобытная жизнь произведения искусства, настолько мощная, что она уже не хочет оставаться внутри «мира представлений», а просится наружу.

Гегель полагает, что в творческом процессе центр тяжести лежит не в субъективной призме художника, а в создаваемой им объективной ценности. Элементы произведения искусства берутся из действительности, а вдохновение сводится к всецелой отдаче гения требованиям, идущим от строяемого предмета. Даже в лирике, где поэт заставляет звучать в утонченных ритмах свои переживания и где его личность осуществляет композиционное единство стиха, — Гегель находит нужным подчеркнуть важность «существенного и фактического содержания»¹⁾. Собственно лирический поэт, говорит философ, живет внутри себя, постигает отношения согласно своей поэтической индивидуальности и обнаруживает, как бы многообразно он ни слил свой внутренний мир с миром наличным и его состояниями, сплетениями и судьбами, только собственную самостоятельную жизненность своих ощущений и созерцаний. Но, несмотря на своеобразную переработку картин действительности в субъективных рамках творчества поэта, его переживания должны обладать «универсальной значимостью» — быть подлинно «правдивыми ощущениями и созерцаниями»²⁾. Лишь тогда он найдет отклик в каждой груди.

Поэзия освобождает человека от плена страстей. В горниле поэтического порыва возникает прекрасный и очищенный от всяких случайностей настроения предмет искусства. Уже в моменте интимного слияния художника с переживаемым ощущением оно носило на себе печать артистической природы. Поэт сам похож на произведение искусства; он — «актер, разыгрывающий бесконечное множество ролей».

Впрочем, все мы до известной степени поэты. Жизнь каждого из нас насыщенная, волнующе-острая драма. «Большинство людей, говорит в одном месте Новалис, сами не знают, как в действительности они интересны, какие действительно интересные вещи они говорят». Разница в том, что мы интересуемся объектами, в том числе и своими переживаниями лишь поверхностно, художника же они захватывают до самых глубин. Наш подход к предметам обусловлен по большей части практическими нуждами; поэт ухватывает вещь во всей ее многогранности. Поэт походит на божественную монаду Лейбница: он видит все, как и мы, но более ясно, отчетливо.

Поэзия переводит на язык искусства опыт человечества в его понимании «разума вещей». «Устами поэта говорит дух народа». Отсюда

¹⁾ III, S. 435.

²⁾ I, S. 420.

Гегель низко ставит «суб'ективную манеру». «Не иметь никакой манеры, — говорит философ, — издавна было единственно великой манерой и единственно в этом смысле следует назвать Гомера, Рафаэля и Шекспира оригинальными».

Отсюда, чтобы понять «дух народа», мы должны непосредственно обратиться к памятникам художественного творчества, минуя личность поэта: он не обладает «большей глубиной», чем его произведения¹⁾. Положение спорное! Преждевременная смерть Пушкина, несомненно, помешала шире, полнее развернуться его дивному таланту. Хотя, «умолкнувшая лира» поэта и подняла в веках «гремучий непрерывный звон», — кто знает, не унесла ли страдальческая тень Пушкина за собой в могилу «святую тайну»? О великом поэте мы можем судить не только по оставленным им созданиям искусства; богатый материал дают также его письма, воспоминания современников. Но Гегель мало интересуется «суб'ективной» стороной творческого процесса: его внимание привлекает лишь творчество, откристаллизовавшееся в ряде произведений; в «Чтениях» нет нигде биографических указаний.

Исторический метод Гегеля можно представить в виде следующего тезиса. Создания искусства раскрывают нам субстанциальное содержание определенного «народного духа». Для адекватного их понимания надо, поэтому, обратиться ко всей сумме культурно-исторических условий: пафос произведения искусства вытекает из пафоса, одушевляющего ту общественную группу, в которой оно возникает. Так, напр., в живописи, по словам Гегеля, «дает о себе знать» (*macht sich geltend*), «дух народов, провинций, эпох и индивидуумов», он²⁾ «касается не только выбора предметов и стиля концепции, но и способа рисования, группировки, колорита, ведения кисти, трактовки определенных красок и т. д.»³⁾.

¹⁾ I, S. 374.

²⁾ III, S. 30.

³⁾ Интересно сравнить Гегеля с Тэном. Тэн истолковывает художественное произведение через включение его во все более широкие единства. На данной вещи лежит печать индивидуальности художника; прежде всего, следовательно, надо обратиться к ней. Но художник никогда не творит в одиночку: напр., Шекспир и Рубенс были окружены целой плеядой блестящих талантов. Чтобы понять глубже гениев, надо поместить их в среду группы. Эта группа, в свою очередь, есть часть обширного целого: всего народа в данную историческую эпоху. Поэтому «творения человеческого духа, — говорит Тэн, — могут быть поняты лишь в связи с окружающей их средой» (Лекции по искусству, ч. I, стр. 121). *L'oeuvre d'art est déterminée, par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes*. Подобно физической температуре, существует «моральная» температура, которая сводится к совместному действию трех элементов: расы, климата и момента. Она порождает «то языческую скульптуру, то сладострастно-утонченную музыку, то идеалистическую или реалистическую литературу». Позитивист Тэн не идет дальше в своем историческом анализе. Рисуя, например, пере-

Схема Гегеля, по существу, ничем не отличается от тэновского построения: разница в том, что Гегель от произведения искусства прямо восходит к «духу народа», только подразумевая художника, как его выразителя¹⁾; у Тэна художник играет бóльшую роль. Какие же условия, по мнению нашего философа, являются социальными предпосылками в образовании предмета искусства?

Прежде всего элементарная картина окружающей природы. «Араб, — говорит Гегель, — сливается с пустыней; его можно понять только в связи с южным небом, звездами и горячими ветрами. Лошадь, меч, верблюд, копье — суть средства его существования. На этой почве суровой борьбы за жизнь развивается самостоятельность личного характера. Отсюда вытекает поэзия арабов со всеми ее мотивами»²⁾...

Еще более интересен гегельянский анализ голландского и венецианского искусства. «Не все школы живописцев, — пишет он, — поддерживали колорит на одинаковой высоте; лишь венецианцы и, в особенности, голландцы совершенные мастера в краске. Оба народа близки к морю, оба живут в низкой стране, перерезанной болотами, водными каналами. Постоянно застланный туманами горизонт Голландии побуждал художников именно в силу неясности серого заднего плана, ценить колорит во всех его эффектах и многообразиях освещения³⁾».

ход от феодального общества к абсолютной монархии, он просто устанавливает, что один из феодальных владельцев оказывается более «искусным политиком», чем другие. «Опираясь на всеобщее сочувствие, он под именем короля становится главой нации» (Ibidem, стр. 72).

¹⁾ Интересно отметить, что, отбрасывая биографический момент, современные исследователи Переверзев, Коган идут по стопам Гегеля. «Любите поэзию без поэтов». «Поэт не автор своих стихов, во всяком случае, не единственный и уже никак не главный автор». «Когда поймете вы, — восклицает Коган, — что миллионы людей участвовали в создании всякого образа!» («Пролог», Гос. изд., 1924 г., стр. 15, 16, 17.) «В литературном факте наименее интересным я считаю, — говорит Переверзев, — его связь с авторской личностью, и потому я не ищу в творчестве отражения жизни писателя. Литературное явление — факт социальной жизни и раскрытие его смысла сводится к пониманию социальной природы этого факта». («Социальный генезис Обломовщины», «Печать и революция», книга 2, стр. 61.) Само собой разумеется, что исходная точка и аргументация у Гегеля и наших марксистских писателей различны. Гегель отправляется от понятия «народного духа», приписывая ему основное значение в историческом процессе создания культуры и, следовательно, искусства. Переверзев же и Коган, стоя на марксистской точке зрения, считают, что художественные явления вырастают из фактов общественной жизни, и что поэт служит лишь передатчиком, как бы временным «заведующим образами», между действительностью и ее воплощением в продуктах искусства. Тем не менее, генетическая связь Гегеля с новыми исследователями также несомненна, как влияние Гегеля на самого Маркса.

²⁾ I, S. 328; II, S. 7.

³⁾ III, S. 62.

Но, с другой стороны, тот же Гегель утверждает: «Нежное ионическое небо, конечно, много содействовало прелести гомеровских стихотворений, но оно одно не может породить Гомеров... Под турецким владычеством не поднялось ни одного певца»¹⁾).

Мысль Гегеля ясна. Географическая обстановка, разумеется, откладывает свой отпечаток на творчество художника и входит сама в качестве составного элемента изображения в произведение. Физиономия страны, внутренне-созвучная с подвигами, образом мысли, характером героев, то что называется *couleur locale*, — делает понятным их психику. Так (для краткости возьмем пример из русской литературы), кровавая идея студента Раскольникова в «Преступлении и наказании», кажется, могла созреть только среди петербургских туманов, в комнате на чердаке, мрачной, похожей на гроб... Однако, «природой» дело не исчерпывается: мы не должны *слишком низко оценивать ее влияние на искусство, но и не слишком высоко...²⁾*

Наоборот, *исключительно важную роль играют в «Чтениях» Гегеля характеры народов.* Эта черта свойственна вообще романтике. Например, Новалис возводит национальный момент в вечную универсальную категорию. Он готов видеть тип германца, британца или грека вне рамок определенных государств и эпох³⁾).

Мы не можем касаться многих чрезвычайно интересных национальных характеристик, приводимых Гегелем в его эстетике; укажем только на одну. Говоря о голландской живописи, философ находит в ней особенно яркое отражение специфического «немецкого направления духа». Гегель восторгается зажиточными, добродушными гражданами, не фантастическими, но благочестивыми в меру. Простые и довольные в своем богатстве, они умели изящно и чисто устраивать свое жилище и обстановку и, несмотря на самостоятельность и развивающуюся вперед свободу, сохранять прадедовскую доблесть⁴⁾).

Едва ли можно согласиться, что в этой картине Гегель представил весь немецкий народ. В качестве выразителя его духа автор «Чтений» выдвигает без дальнейших сомнений разжиревшего бюргера.

1) Ph. d. Geschichte, S. 99.

2) Плеханов чрезвычайно высоко ставит позицию Гегеля в оценке географического фактора. По поводу «Философии истории» наш теоретик марксизма пишет: «Но как до Гегеля, так и после него, исследователи часто грешили тем, что имели в виду исключительно только психологическое или даже физиологическое влияние окружающей природы на человека, совершенно забывая об ее влиянии на состояние производительности сил и через них на все вообще социальные отношения людей со всеми их идеологическими надстройками. Если не в частности, то в общей постановке вопроса Гегель избежал этой огромной ошибки» («К шестидесятой годовщине Гегеля», VII, Госиздат, 1923 г., стр. 45.)

3) Novalis Schriften. Berlin. 1837, S. 272.

4) III, S — 122.

Кто этот бюргер? Образец всех маленьких добродетелей, весьма сильно отдающих филистерством...

Впрочем, Гегель сам чрезвычайно метко подчеркивает классовую подоплеку нидерландской живописи. В политике,—говорит он,—играло роль тогда не дворянство, прогнавшее своего князя, или предписавшее ему законы; ни земледельческий народ униженных крестьян, освободившийся от иноземного ига, подобно швейцарцам; большая часть отважных воинов на суше и на море состояла из жителей городов. Буржуазия, — продолжает Гегель, — «хотела еще раз насладиться на своих картинах во всех возможных ситуациях чистотой своих городов, домов, домашней утвари, своим домашним миром, своим богатством, почтенной пышностью своих жен и детей, блеском своих городских празднеств, смелостью своих мореходов, славой своей торговли и своих кораблей, плавающих по мировому океану»... ¹⁾. И если от этих сцен, где голландцы расточили столько красочного волшебства, они обращались к крестьянской жизни—«грубой и пошлой природе», то и здесь перед нами чудо искусства. Крестьянские жанровые полотна пронизаны «непредвзятой радостью и веселостью», радость и веселость и составляет собственно предмет и содержание картин. Над всем сияет «полдень жизни», удаляющий «всякую порочность». Комика, в смехе уничтожающая все дурное, неотъемлемо сростается с этими полотнами. По ним — говорит Гегель «можно изучать и научиться познавать человеческую природу и людей» ²⁾.

Эта блестящая характеристика нидерландской живописи весьма знаменательна. Она обнаруживает орлиную зоркость Гегеля в улавливании социальных моментов внутри самих произведений искусства, объясняя их из мирозерцания и мироощущения класса. Голландские художники об'единились с буржуазией, находившейся тогда на гребне волны; их произведения — сознательный или бессознательный гимн ее величию... Нидерландская живопись «утилитарна» в высшем смысле этого слова, т.-е. полезна не для отдельного человека, а для определенной общественной группы: класс снова созерцает в своих картинах свое богатство, свою славу, свою мощь.

Далее, рассматривая гегелевский анализ, мы приходим к выводу, что в нем отразилась буржуазная сущность взгляда и самого автора «Чтений». Только буржуа может так восхищаться семейными и прочими добродетелями голландского бюргера. Еще более показательны в этом отношении строчки, посвященные крестьянским сценам. Гегель считает деревенскую природу грубой и пошлой, в общем недостойной изображения; такой же точки зрения, по его мнению, держались и голландские художники: они писали крестьян в комиче-

¹⁾ III, S. 121, 122.

²⁾ III, 123, 124.

ском виде, и эта, пусть не злая насмешка над деревенщиной, — «diese unbefangene Froheit und Lustigkeit» — больше всего прельщает Гегеля.

Немецкий философ, показавший в «Феноменологии духа» борьбу двух сознаний господина и раба не мог пройти в своей эстетике мимо *классового момента* в искусстве. С этой точки зрения, очень интересна попытка Гегеля, может быть исторически и неверная, объяснить характер басни из рабской психологии Эзопа. Его воззрения, — говорят «Чтения», — весьма остроумны, но слишком мелочны; «не создавая из свободного духа свободные формы», Эзоп обращается к сценам из повседневной жизни, к инстинктам и нравам животных; он не говорит открыто, а дает понять свою мысль под маской загадки ¹⁾).

Вот еще несколько примеров гегельянского классового анализа искусства. Гегель дает французской придворной поэзии эпохи Расина, Корнеля оценку, предвосхищающую блестящие страницы Тэна. Вольтер, — пишет немецкий философ, — несправедливо говорил, что французы «улучшили творения древних»; — «они их только национализировали». Эту метаморфозу французы произвели в своем вкусе, который требовал «совершенства придворного и общественного воспитания», «правильной и условной универсальности чувствования и изображения!». Ахилл, напр., в «Iphigenie en Aulide» во всех отношениях настоящий французский принц.

С поразительной проницательностью вскрывает Гегель и коренной недостаток юношеских драм Шиллера. Герои Шиллера кажутся ему совсем маленькими. Карл Моор восстает против современного ему общественного порядка, не признает его, всячески его нарушает — он защитник угнетенных и мститель за несправедливость и обиды. Однако, такие «универсальные мировые цели», — говорит Гегель, — вообще не в состоянии осуществить один индивидуум; они реализуются сами по себе, частично благодаря воле многих людей, частично бессознательно и даже вопреки их сознанию. Как бы трагична ни была фигура Карла Моора (припомним также Дубровского Пушкина или Сашку Жигулева Леонида Андреева) — «только мальчики могут быть заражены этим идеалом разбойника!» ²⁾).

Нет надобности разбирать все примеры; приведенных достаточно, чтобы показать, какую роль Гегель отводил классовому фактору в искусстве. У людей существует разный подход к вещам в зависимости от того, чем они занимаются. Это справедливо и по отношению к искусству. Говоря о любви Гомера к чрезвычайно мелочному, на наш взгляд, описанию таких вещей, как оружие, кров, одежда, даже крючки, на которых вращается дверь, — Гегель считает их

¹⁾ II, S. 498.

²⁾ I, S. 250—251; III, S. 565.

строго необходимыми в качестве предметов, отражающих дух тогдашних людей, и далее прибавляет, что подобную обстоятельность он встречал у крестьян, с их бесконечными разговорами о своем быте, или же у дворян, увлеченных лошадьми, стойлами, башмаками, шпорами; все это, по мнению немецкого философа, довольно плоско «по сравнению с более достойной умственной жизнью» (последнее замечание характерно для классовой позиции самого автора «Чтений»!) ¹⁾.

Однако тяготение Гегеля к национальному моменту сказывается гораздо в большей степени, чем классовый его подход к искусству. Вся «Философия истории» представляет смену «народных духов», выполняющих определенную миссию. Каждый народ образует особое «существенное единство», «совокупность», отличную от других и им противоположную. В распри чуждых наций Гегель видит нечто «субстанциальное»; некоторые столкновения народов (например, победа греков над персами при Марафоне, Фермопилах) имеют универсальное историческое значение: в них проявляется лик «мирового духа». Войны народов есть поэтому наилучший материал для великих эпопей. Гражданская же война, хотя и составляет, по мнению Гегеля, наиболее подходящий предмет для трагедии, в силу национальной близости враждующих сторон, лишена подлинной субстанциальной глубины. Из этих рассуждений ясно, где у Гегеля лежит центр тяжести: *национальная разница для него важнее, чем классовая.*

В высокой оценке национального фактора в образовании художественных произведений Гегель не одинок. За ним следует Тэн ²⁾.

Уже Геннекен показал, что национальные черты, установленные Тэном, крайне бедны и бесплодны. Они никоим образом не объясняют всего многообразия творчества художников, живущих одновременно, напр., в Париже. Что общего, в свою очередь, можем мы спросить у Тэна, между мотивами крестьянского искусства в архитектуре изб и железобетонными сооружениями Москвы, между простыми частушками и утонченными стихами упадочников, вроде Андрея Белого? С другой стороны, Тэн, ставя ударение на *устойчивость* тех или иных исторических явлений, не дооценивает их *широкого распространения.*

¹⁾ III, S. 344 — 345.

²⁾ Тэн придает наивысшее значение тем творениям, где сильнее всего выражен глубокий «основной характер». По Тэну, национальные черты в общем не меняются в потоке времени; для французов, — говорит он, — до сих пор имеют силу слова римлян: «галльское племя самым ревностным образом стремится к двум вещам — к военному делу и к красноречию». Еще устойчивее оказываются «гигантские и загадочные пласты», скрывающиеся под национальными образованиями — расовые особенности. Исходя из этой точки зрения, в иерархии ценностей искусства Тэн помещает ниже произведения, в которых отразился не столько народный характер, сколько известная эпоха (хотя, например, «классический период» до 1879 г. и составляет, по его словам, «одну из главнейших форм человеческого развития»). (Ор. с., ч. 5, гл. 2.)

«Классический период не ограничился пределами одной Франции, а повлиял и на другие страны Европы: вслед за Буало, Расином, Корнелем в далекой России появился Ломоносов; в наше время импрессионизм нашел своих поклонников и вне границ Франции; Маринетти не остался одиноким и не только в Италии. Но импрессионизм и футуризм понятны лишь небольшой кучке любителей искусства — рафинированным интеллигентам; также как и придворная ода не могла воспеваться в крестьянских дворах России и Франции. Дело тут очевидно не в национальных особенностях, а в сходстве и различии культурных условий положения классовых группировок».

«Наиболее общие законы истории форм, — говорит Гаузенштейн, — безусловно интернациональны; национальные формы появляются лишь как применение этих законов, как их спецификация»¹). «Этнологизирующие эстетики единогласно подтверждают правильность слов автора «Искусства и общества». «Австралийцы и эскимосы, — пишет Гроссе, — так непохожи друг на друга в антропологическом отношении, как только могут быть непохожи человеческие расы, а между тем орнаменты и узоры тех и других бывают настолько сходны между собой, что часто трудно бывает определить происхождение того или иного узора, если не принять в расчет формы и материала орнаментированного рисунка»²). Суждения Гроссе, основанные, главным образом, на изучении охотничьих племен, можно усилить словами Гирна, исследовавшего искусство более высоко стоящих воинственных народностей, например, маорийцев и даяков. «Художественное творчество воинственных племен, — утверждает Гирн, — приобрело повсюду, независимо от расовых и климатических условий, некоторые общие свойства»...³).

Нам могут возразить, что приведенные примеры касаются только народов, стоящих на низшей ступени развития. Правда, с ростом культуры повышается и дифференциация национальных характеров. Но это соображение только подтверждает зависимость национальных черт от социально-экономического строя общества. Кроме того, при высоком подеме культуры уничтожается изоляция отдельных рас — жизнь становится все более международной и расы смешиваются. Факты также показывают, что искусство цивилизованных народов, при сходстве социальной обстановки, в общем одинаково. Так, по Гаузенштейну, вся древне-восточная форма отмечена «экстазом» количества (например, грандиозные статуи фараонов); этот экстаз соответствует «усилению феодально-деспотического чувства жизни до беспредельности»⁴). Подобные наблюдения новейших ученых опро-

1) Ор. с., стр., 52.

2) Гроссе. «Происхождение искусства», рус. пер., Москва, 1899 г., стр. 286.

3) Гирн, «Происхождение искусства», рус. пер., Укр., 1923 г., стр. 206.

4) Ор. С., стр. 48.

вергают взгляд Тэна и Гегеля, преувеличивающих удельный вес национального фактора в искусстве.

Гегель был сыном своего времени, свидетелем национального под'ема, вызванного наполеоновскими войнами: отсюда настойчивое подчеркивание важности народной стихии.

«Чтения» рассматривают произведения искусства, однако, не столько в «периферическом направлении» (учитывая влияние «среды» — климат, класс, нация), сколько в «продольном». Гегель в высокой степени «историчен»; он «имеет чувство» времени и показывает искусство в процессе его динамики. Например, он находит, что немецкая поэзия в его эпоху не может быть тем, чем она была в средневековье или в период Тридцатилетней войны. Почему? Изменилось мирозерцание: интересы, волновавшие наших предков, уже больше нас не затрагивают — мы совсем по иному подходим к вещам¹⁾.

Анализ Гегеля идет, однако, глубже. Развитие искусства, по его мнению, стоит в связи с духовным развитием общества, а также и с состоянием материальной основы последнего. Так, «Чтения» полагают, что идеальные фигуры эпоса появляются лишь в «мифические эпохи»²⁾. Эпос, правда, не возникает в героические времена, как таковые, когда народ слишком погружен в «поэтическую действительность»; сознание о подвигах героев и потребность облечь их в форму эпического рассказа относятся к более позднему времени. Поэт, однако, не должен сам отстоять далеко от героической эпохи; его привычки, образ жизни, верования, по существу родственны выведенным им персонажам и движутся в одной и той же «субстанциальной» обстановке. Если же предмет изображения — эпический мир — и мир сознания поэта принципиально расходятся, его творения, необходимо, теряют характер выдержанности и внутренне расщепляются. От формы прежней веры несет тогда холодом; она превращается в суеверие и пустое украшение только поэтического вымысла — от нее отлетает живая «изначальная душа»³⁾.

На более высоких ступенях культуры героический эпос уже невозможен. Современное состояние общества — крайне неблагоприятная почва для таких произведений, как Илиада и Одиссея. Попытка возродить эпос в форме идиллии также терпит крах. Гегель жалуется на «сладкую сентиментальность и водянистость» немецких идиллий⁴⁾. Человек в идиллической обстановке лени теряет свое достоин-

¹⁾ III, S. 244, 245.

²⁾ Любопытно, что Тэн почти буквально повторяет слова Гегеля. «Действительно, идеальные создания рождаются в изобилии только в первобытные и младенческие эпохи: чтобы найти богов и героев, надо восходить всегда к заре истории народов, к грезам детства человечества». (Лекции об искусстве, ч. 5, рус. пер., стр. 65.)

³⁾ III, S. 334; S. 335.

⁴⁾ III, S. 417.

ство; он должен работать: «физические потребности» возбуждают широкий и разнообразный круг деятельностей» — «они дают человеку чувство внутренней силы, из которой могут развиваться тогда более глубокие интересы и силы»¹⁾. Почему же наше время неблагоприятно для подлинного эпического творчества? По мнению Гегеля, в теперешней государственной и общественной организации героям негде развернуть свою мощь. Всюду царит «прозаический порядок вещей»; нравственные силы, как внутренняя необходимость, стоявшие перед персонажами эпоса, превратились в систему юридических норм; об'ем инициативы индивидуума сузился до пределов домашнего очага; даже глава государства знаменует собой, по выражению Гегеля, «абстрактную вершину» правового строя и лишен определяющего влияния на ход вещей²⁾. Кроме того, действительные события — перевороты, колебавшие государство и народы, по мнению философа слишком ясно теперь держатся в памяти; отсутствует даль, придающая предметам поэтические очертания³⁾.

Изменению социальной организации соответствует и перемена «внешней обстановки» человека. Раньше он вживался в вещи — они были ему близки. В эпосе всюду проглядывает «первая радость новых открытий», «свежесть обладания», «завоевание наслаждения», — ловкость руки и хитрость ума героя непосредственно, «индивидуально — живым образом» подчиняли себе природу и накладывали на нее личный отпечаток⁴⁾. Наоборот, все наше фабричное и машинное производство не гармонирует, по убеждению Гегеля, с эпическим «задним планом жизни». Индустриальная техника, с одной стороны, вызывает «взаимное использование и стеснение» — в результате «чрезвычайно суровая жестокость бедности». С другой стороны, богачи не знают радости непосредственного производства вещей; предметы доходят до потребителя лишь «через длинную цепь усилий и потребностей других». Мало того: современная работа — и это также отмечает Гегель — раздроблена на мелкие функции; никто сразу не создает целого продукта⁵⁾.

Эти мысли Гегеля в значительной степени предвосхищают страницы «Введения к критике политической экономии». Эпос в его классической форме, по мнению Маркса, не может быть теперь создан. Греческая мифология «оставляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». «Разве был бы возможен взгляд на природу и общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства, при наличии сельфакто-

¹⁾ I, S. 334.

²⁾ III, S. 341 — 2; III, S. 417; I, S. 248.

³⁾ III, S. 417.

⁴⁾ I, S. 334—336; III, 342.

⁵⁾ I, S. 335.

ров — железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? Разве нашлось бы место Вулкану рядом с Roberts et Co, Юпитеру рядом с громоотводом и Гермесу рядом с Crédit mobilier?.. Или, вообще, Илиаде на ряду с печатным станком и типографской машиной?» — спрашивает Маркс¹⁾).

Указанное влияние Гегеля на Маркса, не должно, однако, затушевывать их существенных различий. У Маркса отчетливо проведена идея связи эволюции искусства с материальным развитием общества; Гегель просто перечисляет условия, противоречащие жизненной основе героического эпоса. Иными словами, там где у Маркса ясный принцип, приводящий в систему все его суждения, у Гегеля *disjecta membra*; чтобы соединить эти «раз'ятые члены» и уловить в них материалистическую мысль, необходим скальпель исследователя, отсекающий идеалистические наросты.

Искусство в «Чтениях», в основных своих чертах, движется в рамке общего исторического процесса. Опыт совпадает с умозрением. Там же, где они расходятся, об'яснения Гегеля приобретают подчас детски-наивный характер. Крайне бедны, например, его соображения о возникновении искусства. Потребность в творчестве, по мнению философа, определяется желанием человека превратить «свой внутренний и внешний мир» в такой предмет, в котором он мог бы признать самого себя. Так, мальчик бросает камень в воду и наслаждается расходящимися ее кругами; он изменяет внешние вещи и «обретает» в этом изменении результат своей деятельности²⁾. Искусство в эстетике Гегеля начинается, как и наука у Аристотеля, с удивления, когда человек, «оторвавшись от непосредственной связи с природой», «как бы отступает от нее и ищет в единичных предметах универсальные пребывающие разумные черты»³⁾).

Нелепо, разумеется, винить Гегеля, что он не дошел до ясности выводов, например, Бюхера в книге «Arbeit und Rhythmus». Огромный, собранный этим ученым материал, дает ему право утверждать, что «работа, музыка и поэзия представляли из себя первоначально некоторое единство, при чем главное в этой триаде была работа». Мы должны уже быть благодарны Гегелю, что он не приводит такие «об'яснения» происхождения живописи, как «история с одной девушкой, которая обвела тенью очерк со своего спящего возлюбленного».

Дело становится хуже, когда, говоря о возникновении искусства, Гегель принципиально требует исключения «эмпирически-исторического» момента. Первая часть его «Чтений» трактует лишь об универсальных линиях определения идеала; вторая показывает, как идеал диалектически развивается в систему общих форм искусства

¹⁾ Рус. пер., 1922 г. «Московский Рабочий», стр. 25.

²⁾ I, S. 42.

³⁾ I, S. 406—7.

(символическая, классическая и романтическая) и, наконец, третья учит, каким образом эти общие формы обретают конкретную жизнь в ходе развития отдельных искусств (архитектура, скульптура, живопись, музыка и поэзия). Метод Гегеля дедуктивен: от общего он переходит к частному и далее к чувственно-единичному произведению искусства. Мы постоянно имеем дело с разворачиванием спекулятивной идеи. Правда, диалектическому движению понятия должна, по замыслу Гегеля, соответствовать и реальная динамика форм искусства. Поэтому, говоря, например, об архитектуре, он настаивает, чтобы эта форма искусства была бы показана как первая не только «по определению понятия», но и «по существованию»¹⁾. Но, так как Гегель исходит из заранее намеченной концепции идеала, последний, конкретизируясь в отдельных формах, захватывает только те явления искусства, которые ему нужны для самоиллюстрации; остальные он отодвигает в сторону, как «деталь». К сожалению, в круг таких «деталей» попадает, например, все первобытное искусство, искусство Китая и Японии; об искусстве славян Гегель пишет по поводу лирических песен буквально только следующее: «в то время как у германских племен господствует» принцип субъективности, славянские, наоборот, должны впервые выбиться из восточного погружения в субстанциальное и общее»²⁾.

Разумеется, философ мог бы возразить, что его «Чтения» и не задавались целью рассмотреть все исторические формы и произведения искусства — задача просто эмпирически невозможная, — что ему было важно наметить лишь центральную линию движения «духа искусств». Так, указывая на «безбрежное поле», открываемое современной ему социальной и национальной жизнью для романа, рассказа и новеллы, — Гегель за недостатком места проходит мимо всей широты истории их развития³⁾.

И все-таки нам кажется, что основная категория, в которую философ пытается втиснуть историю искусства — понятие эволюции идеала, — по существу, является слишком узкой. Мало того, что умозрительная диалектика идеала то бежит параллельно историческому разворачиванию художественного творчества в восточных странах (символика персов, Индии, Египта и Иудеи); то в «сознательной символической сравнительной форме искусства» (басня, притча, поговорка, метафора и т. д.) делает вдруг капризный скачек, чтобы перейти в классические образы Эллады; в угоду выдержанности дедукции, Гегель часто пренебрегает научной точкой зрения на эволюцию искусства. Так, например, он очень ловко, но неубедительно, низводит всю «символическую» скульптуру на степень «исторических предваритель-

¹⁾ II, S. 265.

²⁾ III, S. 473—4.

³⁾ III, S. 417.

ных ступеней» греческого ваяния; ибо, по его мнению, скульптура воплощает «классический» идеал ¹⁾. Но в Греции ваяние началось с чрезвычайно-примитивной архаики; новый диалектический изворот — искусство де в своем прогрессе не сделало прыжка от скульптуры символической к классической, а идеал должен был усовершенствоваться «в своей собственной сфере» ²⁾. (Это рассуждение по своей глубокомысленной пустоте может сравниться лишь с дедуктивным построением множества национальных поэзий. Так как поэзия, — пишет Гегель, — не имеет своим предметом общее в научной абстракции, а изображает «индивидуализированное разумное», — она «нуждается в определенности национального характера».) ³⁾. Далее, Гегель с серьезным видом повествует о том, что «прекрасные боги» как бы печалятся о своей судьбе: они неминуемо погибнут в дальнейшем развитии искусства вследствие обнаружения скрытого в них противоречия ⁴⁾.

Любопытный пример произвольного, «умозрительного» распоряжения материалом мы видим также в вопросе о подразделении «отдельных искусств». Если архитектура соответствует символической стадии идеала (Восток), скульптура — классической (Греция), живопись, музыка и поэзия — западно-европейской романтике. Но поэзия «процветала во все времена», музыка же развернулась, главным образом, в нашу эпоху. В качестве «искусства настроения» (*die Kunst des Gemüts*), музыка кажется романтическим искусством *par excellence*. Как «душа тонов», музыка наиболее «суб'ективна» (основной признак романтики); как самое интимное искусство, она позволяет себе обретать внешнее существование лишь в мгновенно появляющихся и исчезающих звуках; музыка, далее, «заостряет свою свободу от всяческого содержания до крайних пределов» ⁵⁾. Романтическая муза прежде всего музыкальна. Недаром Новалис называет глаза «клавесином света», а Тик хотел превратить «тягостный земной язык в чистую музыку». Вместе с Верленом романтики могли бы воскликнуть:

«De la musique avant toute chose!»

• • • • •
«Car nous voulons la nuance encore!

Pas de couleur, rien que la nuance,

Oh! la nuance seule fiance

Le rêve au rêve et la flûte au cor!»

Правда, и поэзия, по Гегелю, в высшей степени суб'ективное искусство: ее образы реальны только во «внутреннем создании»; ее

¹⁾ II, S. 362.

²⁾ II, S. 457.

³⁾ III, S. 244.

⁴⁾ II, S. 78.

⁵⁾ III, S. 135.

звуки не «собственная стихия содержания», а лишь его «случайная внешность»¹⁾. Но «суб'ективизм» поэзии не дает еще Гегелю права зачислять ее в область чисто романтических искусств, если только не придавать последнему понятию слишком широкого значения. Гегель делит поэзию на эпос, лирику, и драму. Эпос с его пластическим «об'ективным» изображением наиболее «типично» сказывается в поэмах Гомера. Лирика чрезвычайно романтична — она крайне «суб'ективна». Но философ ставит выше и эпоса, и лирики драму, как сочетание об'ективных и суб'ективных устремлений творческого духа. Всю эстетику Гегеля венчает комедия, а наиболее яркий ее представитель вовсе не «романтический» (хотя романтики и восхищались им) Аристофан.

Гегельянская эстетика представляет глубокий интерес еще в одном отношении. Перед нами нарисованный яркими красками «закат» искусства! Идеал уже достигнут в эпоху классицизма; круг «совершенной красоты» замкнулся: «Прекраснее ничего нет и не может быть!». (Schöneres kann nichts sein und werden)²⁾. Прочный фундамент, на котором зиждется искусство — двойное слияние форм с содержанием и суб'ективности художника с изображаемым предметом, — разрушен. В эпоху символизма, классицизма и начинающейся романтики мирозерцание народа гармонировало с мироощущением художника. То, что интересовало, волновало народ, что наполняло его жизнь, — составляло единственный «абсолютный» предмет искусства. Было некое «классическое содержание». Художник бессознательно носил его в своей груди. Он не выдумывал «святого и вечного» — оно обитало в нем самом и, составляя «субстанциальную почву», стремилось к индивидуальному оформлению в произведении. Благодаря присутствию в себе этой «имманентной субстанции», «души предметов» — художник был обязан к «определенному способу экспозиции». Выражаясь в терминах эстетики Гаузенштейна, мы имели перед собой картину *органического, соборного периода культуры*. Препежные художники, говорит Ван-Гог, «жили в среде, похожей на обелиски, где все как бы поставлено на постаменты, где каждый индивидуум был строительным камнем, все было в связи друг с другом и образовывало монументальный общественный порядок»³⁾.

Уже в ранних формах романтики Гегель усматривает признаки начинающегося разложения искусства. «С самого начала» оно характеризовалось противоположностью, все более растущей, между «бесконечной суб'ективностью» и «внешним материалом». Романтическое искусство углубляется в интимную душевную красоту, которая и служит ему идеалом. Но этот идеал принципиально не подлежит полной реализации в чувственном облике: романтизм абсолютно «суб'екти-

¹⁾ III, S. 234.

²⁾ II, S. 121.

³⁾ Цит. по Гаузенштейну, *op. cit.*, стр. 16.

вен». «Пламя этой субъективности «не только низвело с тронов пантеон прекрасных богов Эллады, но, посадив на престол одного бога, сделало его «потусторонней сущностью». Поколеблена и сама почва, которой питалось древнее искусство. Никому не придет в голову, говорит Гегель, «серьезно» воспевать Венеру, Юпитера или Палладу¹⁾. Изваяния античных богов восхищают теперь лишь узкий кружок знатоков и ученых.

В резкой противоположности к романтикам, Гегель не только не считает возможным «сотворить» новую мифологию, но и решительно восстает против возобновления старой. Он не желает также реставраций германского мифа. Поэмы Гомера больше говорят его сердцу, чем Нибелунги, и вопреки попыткам Клопштока, по мнению Гегеля, Вотан, Валгалла и Фрейя так и остались «простыми именами»: Автору «Чтений» не нравится как мистическая тяга романтика, так и «эстетизирующая» мифология Гете. Гегеля уже больше не удовлетворяют ни великолепные статуи греческих богов, ни чудесные изображения бога-отца, Христа и девы Марии; *es hilft nichts!*—воскликает он:—«мы все-таки не склоним перед ними больше коленей». «Боги чужды нашему более глубокому сознанию—вера в них уже отлетела»²⁾.

«Свободомыслие» разрушает религиозные миры; «прозаический порядок вещей» все более оттесняет на задний план мотивы романтического рыцарства. Оно уже подверглось беспощадному осмеянию у Ариосто и Сервантеса; в наше же время фантастическая жажда приключений, по словам Гегеля, свойственна лишь незрелым юношам. Эти новые рыцари — пишет философ — недовольны всем окружающим; им хочется «проломать дыру» в пошлой «неидеальной» действительности. Увы, их намерения терпят жестокое крушение! Мало по малу они становятся филистерами, как все прочие. Описание судьбы укрощенного и исправленного непреклонной жизнью романтика не уступает по силе и яркости красок перспективам, которые намечал Пушкин для мечтательного поэта Ленского. Человек, ссорившийся со всем миром, — беспощадно насмеяется Гегель, — в конце концов получает свою девицу и какое-нибудь место, женится. Жена наблюдает за хозяйством, скоро появляются на свет дети; обожаемая женщина, некогда единственная, ангел, выглядит приблизительно так же, как и все остальные; должность связана с неприятностями; брак становится домашним крестом — *und so ist des Uebrigens da der ganze Katzenjammer*. Так преодолевается в наше время круг религиозного и рыцарского искусства. Наступает полное распадение основных элементов, образующих произведение искусства. Противоречия, скрывавшиеся в зародыше романтики, развиваются и выступают наружу. Искусство

¹⁾ I, S. 351.

²⁾ II, S. 230.

³⁾ III, S. 216, 217.

теперь центрируется на «случайно внешнем» мире и одинаково «случайной субъективности» художника. Романтическое искусство как бы перестает быть искусством *∴* «ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst» ¹⁾).

Место идеальных образов заступает натурализм. Человек жаждет только «этого настоящего и самой действительности»: он доволен самим собой и тем, что есть. «В своем настоящем он желает самого настоящего»; ради него он готов отказаться от красоты и идеальности содержания. Искусство теряет «субстанциальный пафос» и делается все более и более «портретным» (*sie löst sich vollständig in die Darstellung von Porträt auf*). Оно «намеренно» приближается к природе и именно к «случайности непосредственного прозаического существования». В поэзии особенно интересуются обыкновенной домашней «жизнью»; при чем повседневные сцены и персонажи берутся из низших и средних слоев населения (буржуазная драма Дидро, раннего Шиллера и Гете, Коцебу ²⁾).

Перемена интересов сказывается и на форме произведения. Вместо декламаторской риторики и александрийского стиха, приспособленного «к формальному приличию французской драмы» — поэты «бури и натиска» стремятся к «естественности»; их «сила» выражается, по преимуществу, в междометиях. Но, иронически замечает Гегель, «с простыми ах и ох», с гневными проклятиями и т. д. «еще ничего не сделаешь» ³⁾).

Наряду с натурализмом, изображающим пошлую жизнь, человеческое и даже «слишком человеческое», современное искусство поражено еще одной болезнью. Гаузенштейн указывает, что буржуазные художники лишены здорового социального базиса; поэтому их искусство крайне аналитично, субъективно, проникнуто индивидуализмом. Гегель гораздо раньше Гаузенштейна находил, что романтические герои бьют в глаза разнообразием своих характеров: они «случайны, подобно различным зверям» ⁴⁾. По мнению Гаузенштейна, в буржуазном искусстве отсутствует «торжественность монументальной религиозности» и, наоборот, безраздельно господствует «натуралистический» веризм и интимная «портретность» изображения. Все эти черты с неменьшей пронизательностью подмечены и Гегелем.

Крайний субъективизм раз'едает творчество художников. Их орудия — остроумие и юмор. Вместо того, чтобы развертывать и оформлять предмет, теперешний поэт стремится разрушить «объективное содержание» своего произведения, благодаря вмешательству «субъективных капризов, молний мысли, поразительности способов

¹⁾ I, S. 104.

²⁾ II, S. 220, 221.

³⁾ I, S. 301.

⁴⁾ II, S. 196.

концепций». Центр тяжести лежит в самой «манере художника»: материал приводится в любые, самые парадоксальные связи, лишь бы выявить несравненную «оригинальность» поэта. Хотя такой юмор, — говорит Гегель, — и «выступает в высшей степени импонирующе», он обнаруживает часто «невоспитанность таланта» и сбивается в плоские шутки; ряд таких причуд «быстро утомляет». В качестве примера Гегель приводит Жан-Поля¹⁾.

Очень претят Гегелю «апостолы иронии», в особенности Фридрих Шлегель. Ирония, однако, крайне «суетна». Все становится суетным — все «прочное и субстанциальное», все за исключением «собственного Я» поэта. «Мы требуем иронии — пишет Шлегель, — мы требуем, чтобы события, люди, короче вся игра жизни была бы действительно принята и изображена, как игра». Но субъект, — говорит Гегель, — в этом «самоуслаждении» чувствует всю свою ограниченность — отсюда тоска его по «определенным и существенным интересам»²⁾. Роковое противоречие романтики заключается в том, что она стремится к объективности, но принципиально не может отрешиться от своего «одиночества» и «вобранны в себя». Романтик только томится по реальности и абсолютному — по «голубому цветку» Новалиса. Тоска романтиков беспредельна, ибо предмет романтики — бесконечность. Они страстно желали воплотить в своих произведениях божество, но это божество было ничем иным, как хаосом. «Начало поэзии», по Фридриху Шлегелю, лежит в «уничтожении законов разума» и в погружении нас в «прекрасную путаницу фантазии» — в «изначальный хаос человеческой природы». «Величайшую красоту и порядок» Шлегель именно видит в хаосе³⁾.

По Гегелю, принцип иронии отличается от принципа «комического»; именно, комедия разрушает «само по себе ничтожное», «недостойное существования», например, каприз или мнимое основоположение; ирония же, в качестве «всестороннего искусства разрушения», не щадит все «самое высокое и лучшее». Что Гегель прав в своей суровой критике романтики, показывают слова весьма расположенной к Фридриху Шлегелю немецкой исследовательницы романтики Марии Иохимини. Для Шлегеля, как известно, высшей формой искусства является арабеска. Эта теория арабески, — говорит Иохимини, — «раскрывает широкое поле для приятного *se laisser—aller*, — апофеоз безграничного духа в ущерб ограничивающего тела; несказанно лепечущего чувства в ущерб ясной определенной мысли; триумф полноты над единством»⁴⁾.

¹⁾ II, 226, 227; I, 380.

²⁾ I, S. 87.

³⁾ Minor. I, 358, 34. Цитаты из Фр. Шлегеля взяты из книги Штриха «Deutsche Klassik und Romantik». München, 1922.

⁴⁾ «Die Weltanbahnung der Romantik». Jena und Leipzig, 1903, S. 230.

Хотя романтики и были более трезвы, чем поэты «бури и натиска», их титанический порыв уничтожал форму во славу хаоса, того хаоса, который, по выражению Новалиса, «просвечивает через самое совершенное произведение». Романтики любили «красоту без ограничения». Не удивительно поэтому, что скорбная муза этих любовников древнего и родимого им хаоса пленена чарами гибели. «Жизнь есть начало смерти». Отсюда «странная тоска романтики к бездне», их страстное томление «найти кратчайший путь во все» «ins All zurück die kürzeste Bahn zu ergreifen».

Острой критике подвергает Гегель все разветвления современного ему искусства. С поразительной силой разоблачает он «философию чувствования» Якоби, от которого, как и от периода поэзии «бури и натиска», также много заимствовали романтики. Наш философ смеется над «прекрасной душой», над «изолгавшимся великолепием настроения». «Эта душа, — восклицает Гегель, — полна энтузиазма перед своей собственной добродетелью, перед своей «высотой и божественностью»; она живет лишь внутри себя за оградой «субъективнейших» религиозных и моральных переживаний и из них тклет бесконечную паутину! С действительностью же «прекрасная душа находится в кривом соотношении». Слишком слабая, чтобы «вынести и переработать подлинное содержание» окружающего мира, она мнит его ничтожным и не спускается со своих внутренних вершинок, боясь нарушить интимную гармонию. К этой боязни присоединяется «бесконечная впечатлительность прекрасной души» по отношению к остальным людям: в любой момент все должны «угадать, понять, уважать» ее «одинокую красоту». В противном случае, «прекрасная душа» потрясена до последних глубин. «Сразу пропадает вся человечность, вся дружба. и любовь!»¹⁾).

Самое глубокое, пожалуй, отвращение внушают Гегелю другие «странные высшие великолепия» души, возведенные в самостоятельные силы у Клейста и Гофмана. Внутренний разлад, «разорванность», достигает здесь своего максимума и разрешается в «противнейших диссонансах». Сюда относится «все магическое, магнетическое, демоническое ясновидение, лунатизм». «Живой индивидуум, — говорит Гегель — ставится в отношение к этим темным силам»; они находятся, с одной стороны, в нем самом, с другой являются чем-то ему чуждым, «потусторонним». Гегель отвергает эти «неведомые силы» с их «нерасшифрованной правдой ужасного». Он не хочет, чтобы поэзия сбивалась с своего пути в «туманное, суетное и пустое»; — в сумерках сознания, говорит он, господствует тогда необузданный произвол фантазии, затушеванность образов, — все наполнено смутными символами. В искусстве же все должно быть ясно и прозрачно»²⁾).

¹⁾ I, S. 309—311.

²⁾ I, S. 311, 312; II, S. 198—199.

Вся эта критика *mutatis mutandis* целиком может быть перенесена на творчество Достоевского со всеми его двойниками, безднами и провалами души. Символисты, декаденты также захвачены убийственным осуждением Гегеля.

Кто не признает, что стрелы, направленные Гегелем в лагерь романтиков, поражают кое-кого из наших современных поэтов? Стихотворения романтической поэзии, пишет Гегель, хотят быть иногда «наивными и народными» — но их наивность слишком часто «претенциозная, выделанная, ввинченная»; вместо чистых, подлинных переживаний, поэт знакомит нас с «эмоциями, прошедшими через обработку рефлексии», с дурным пессимизмом и кокетничаньем красотой, а также с «плоскостью, нелепостью и пошлостью», безудержными страстями... и с «самодовольной радостью» по поводу своего собственного превосходства и оригинальности этих диссонансов¹⁾.

Это внутреннее разложение романтического искусства — распадение подлинной творческой стихии, идет параллельно с развитием внешней виртуозности стиха — «искусство изображать, утверждает Гегель, постепенно совершенствуется...»²⁾. По поводу этих замечаний Гегеля, невольно вспоминаются строки Гете о «вечно вчерашнем»: «Das ewig Gestrige, das immer war und immer wiederkehrt».

Наши поэты символисты через столетие после Гегеля достигли изумительных успехов. Но их «певучая сила» холодна и внутренне бессильна. О том, что нужно современному поэту, «бесстрастному свидетелю» всех грозных и высоких, нежных и глубоких событий, говорит Верлен:

«A nous qui ciselons les mots comme les coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement,
Ce qu'il faut à nous; c'est, aux lueurs de lampe
La science conquise et le sommeil dompté».

Что же происходит в результате этого процесса? Искусство все более отрывается от масс. Новая музыка, жалуется Гегель, лишилась ясного содержания: она увлеклась задачами техники, композиции и потеряла, через эту любовь к форме, «мощь над душами». Она стала делом знатоков³⁾. Также мало понятны для публики и бр. Шлегели с их «иронической преднамеренностью»⁴⁾.

А вот, в параллель строки Мейер-Греффе. «Искусство, — говорит этот исследователь, — перестало играть роль в общем организме (культуры)». «Раньше оно было понятно народу, — теперь стало искусством «для немногих», но такое искусство «обречено на гибель». По-

¹⁾ III, S. 202.

²⁾ II, S. 194.

³⁾ III, S. 193.

⁴⁾ III, S. 502.

ложение не могут изменить «скрытые радости драгоценных мгновений», переживаемые знатоками¹⁾).

Гегель, по нашему мнению, безусловно прав, бичуя романтику. С огромной силой он вскрыл ее слабые места. Он предчувствовал гибель искусства, все бесповоротнее вступающего под знамя Диониса. Он как будто уже слышал в романтике нарождающуюся музыку Скрябина и заранее отвергал ее и экстатическое ликование, и безмерное отчаяние²⁾).

Гегель боролся за торжество классической формы: он преклонился бы перед триумфом аполлоновской музыки. Но Гегель не преодолел романтики; он был только сыном своего времени. Поэтому *гибель романтического искусства казалась ему гибелью искусства вообще*. Отсюда проистекает необоснованный его пессимизм. «Прошли — сетует он — прекрасные дни греческого искусства так же, как и золотое время позднего средневековья». Почва современности неблагоприятна для художественного творчества. Искусство уже более не удовлетворяет «высшим потребностям духа». Оно — «в прошлом». «Мысль и рефлексия перелетели через прекрасное искусство». Мы не в состоянии уже непосредственно наслаждаться его творениями, а только хотим о нем судить. Вместо искусства в наши дни выдвигается «наука об искусстве»³⁾. Как похожи эти слова на жалобы эпигона Гегеля Шпенглера! «Скрытый александринизм всего искусства XIX в. не подлежит сомнению». «Вместо живого искусства орудуют его мумией»⁴⁾. Еще более резко говорит Майер-Греффе. «Искусство любят, когда о нем не говорят, когда оно стало чем-то само по себе понятным». «Теперь же в эпоху «Kaviarkultur» об искусстве болтают так же часто, как о погоде».

Гегель, к сожалению, видит главную причину упадка художественного творчества не в условиях времени, а в метафизических мистериях «духа». К упадку искусства ведут, по его мнению, не «спутанное состояние гражданской и политической жизни», не «свокорыстные и мелочные интересы», не все нарастающее преобладание «научного» мышления, а внутренняя роковая необходимость: не эконо-

1) *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Band I. 1904, München. Einleitung.

2) Л. Аксельрод дает следующую оценку романтизма в социально-политическом отношении: «Немецкая романтика представляла собою ярко выраженную реакцию против задач и достижений Великой французской революции. Разуму, сознанию и просвещению Франции XVIII века противопоставляла она иррационализм, темные мистические бездны, выдвигая пресловутый немецкий Gemüht в качестве великого спасителя Европы от якобы холодной и якобы поверхностной рационализации... В общем итоге немецкая романтика являла собою фанатическую реакцию направленную против рождавшейся в свет европейской демократии.» («Мораль и красота в произведениях Оскара Уальда», «Основа», 1923 г., стр. 46.)

3) I, S. 14, S. 15; S. 135.

4) «Закат Европы», т. I, рус. пер., Москва, 1923, стр. 291.

мика, а логика. Не просто «случайное несчастье», как все перечисленные условия, а «прогресс самого искусства»¹⁾. «Дух работает с полной энергией», пока не раскрыты все тайны предмета искусства. Но Гегель полагает, что искусство исчерпало к моменту его эпохи все «существенные мирозерцания, лежащие в его понятии», а также и круг того содержания, который принадлежит к этим мирозерцаниям²⁾. Словом, ничто уже не в состоянии возродить искусство к новой бодрой жизни — и это навсегда! Шпенглер лишь перепевает Гегеля, когда пишет:—«Кризис XIX века был смертельной борьбой. Фаустовское искусство умирает так же, как античное, как египетское, как всякое другое, от старческой слабости»³⁾. Правда, *sub specie aeternitatis* для Шпенглера с искусством дело обстоит не так плохо, как у Гегеля. Вслед за фаустовской культурой, лет примерно через двести, вероятно наступит новая культура иной «души»... Эстетика Гегеля более сурова — она беспощадно наносит искусству последний удар. Оно «есть и остается в прошлом!» («ist und bleibt... ein Vergangenes»⁴⁾

Гегель не мог, конечно, игнорировать факта появления новых произведений. Он даже «надеется», что искусство будет совершенствоваться, и указывает на признаки грядущего искусства. Он отмечает прежде всего «гуманитарную» его тенденцию; «отрешившись от определенного круга содержания и концепции», оно раскроет «все высоты и глубины» человеческого духа⁵⁾.

Другим моментом нового искусства Гегель признает «объективный юмор»⁶⁾. Поэт обязан углубиться в предмет, однако «объективное его оформление должно совершаться внутри субъективного рефлекса». Движение и развертывание произведения искусства будет «субъективным, одухотворенным движением фантазии и сердца». Как образец такого творчества Гегель приводит «Восточный диван» Гете.

Для нового художника раскрывается также широкое поле творческого пересозидания элементов, входивших в состав прежнего искусства. Гегель восстает против педантической верности всем деталям исторической обстановки. Лишь в общем и целом, говорит философ, нужно быть верным мифологии, нравам и учреждениям — они только «рамки для картины»; содержание ее должно быть взято из «существенного, глубокого осознания интересов настоящего времени»⁷⁾. Все материалы обретают «художественную правду» только как это живое настоящее. Рабское подражание старым поэтам и «ученое» из-

¹⁾ I, S. 15; II, S. 231.

²⁾ Op. c., 282.

³⁾ II, S. 231.

⁴⁾ I, S. 16.

⁵⁾ II, S. 235.

⁶⁾ II, S. 237.

⁷⁾ I, S. 335.

готовление произведений ничего не стоит. Чрезмерное увлечение древними, археологизирующее искусство расценивается Гегелем как «знамение» приближения к смерти¹⁾. «Только настоящее свежо, все остальное бледно и становится бледнее». („Nur die Gegenwart ist frisch, das Andere fahl und fahler!“²⁾)

Если Гегель признает факт развития искусства в свое время и, очевидно, не ставит пределов будущему совершенствованию художников, — как согласить эту мысль с настойчиво приведенной им тенденцией видеть в искусстве все еще прекрасный, но уже разлагающийся труп? Такой труп представляет известный интерес для анатома — искусствоведа, а не для творчески настроенного человека. Пусть художники продолжают создавать свои произведения; пусть растет изысканность техники; пусть устремления их будут в высокой мере гуманны, и их «объективный юмор» синтезирует предмет с гениальной личностью, — для искусства «большого стиля» в эстетике Гегеля нет и не может быть места. Все важное и великое — «все существенные мирозерцания» — уже нашли свое выражение в творчестве великих художников прошлого; наше время не в состоянии сказать принципиально ничего нового — никакая художественная революция невозможна!

Отсутствие широких перспектив для искусства обосновывается Гегелем и с другой стороны. Вершиной всех отдельных искусств в его эстетике является поэзия. Но как раз поэзия признается им за ту форму, где искусство начинает разлагаться, в качестве переходного пункта к религиозному представлению и «прозе» научного мышления. Искусство лежит внутри двух пределов — «прозой конечности и обычного сознания» (она их поэтизирует) и высшими сферами религии и науки (в них она погибает³⁾).

Нам кажется, что в Гегеле боролись в эстетике, как и везде, две души. Одна трезвая, «эмпирическая» верно оценивала факты, другая априорная, умозрительная уродовала их в угоду философской системе. Гегель метко поражает романтику — это искусство смерти, одну из форм в эволюции художественного творчества, — но откуда он знает, что все существенные формы мирозерцания, доступные художественной обработке, уже исчерпаны? Мейер-Греффе справедливо говорит, что если религия и метафизика могут быть оттеснены новыми ценностями и науками, то искусство не заменимо, ибо нет такого знания и ценностей, которые могли бы вобрать его в себя. Что мирозерцания меняются и меняются радикально, революционно — это, во всяком случае, более бесспорно, чем вся метафизика Гегеля. Если же смена исторических эпох приводит за собой переворот мирозерца-

¹⁾ III, S. 348—9.

²⁾ II, S. 230.

³⁾ III, S. 232, 233.

ний — потребность же в искусстве пока что неистребима, — дальнейшее развитие художественного творчества для нас так же несомненно, как и прогресс науки.

Из слов Гегеля можно вывести только одно правильное предостережение для художника: он должен «в просвещении стать с веком наравне». В противном случае, его фантазия покажется бедной и беспомощной сравнительно с гигантским размахом современной техники. Новалис мечтал, что наши органы чувств разовьются настолько, что мы будем в состоянии увидеть «мир фей». Но наша действительность сама стала чудесной сказкой — сказкой аэропланов, радио и т. д. Маринетти однажды сказал, что автомобиль можно любить, как живое существо. Современный художник обязан поэтому с головой окунуться в технику и наблюдать ее удивительные мифы: только тогда крылья воображения превзойдут крылья аэропланов.

Б. С. Чернышев.

ДИНАМИКА МУЗЫКИ И РЕЧИ.

В общей эстетике постоянно высказывается одно общее для всех искусств положение, признаваемое всеми, как неоспоримое: «форма художественного произведения должна соответствовать его содержанию». Определить, в чем состоит это соответствие является одной из важнейших задач эстетики. Однако, отсутствие строго обоснованного метода для эстетического анализа оставляет ее до сих пор неразрешенной. В частных случаях ее разрешают в большинстве случаев *a posteriori* на основании непосредственного впечатления и выводами от противного. Такое-то произведение по своей идее недостаточно разработано, — говорим мы, — такое-то слишком растянуто и скучно, такое-то не выдерживает стиля или не подходит по стилю. В подобных суждениях о несоответствии формы содержанию происходит сложное смешение осознания несоответствий с самых разнородных точек зрения — исторической, этнографической, социологической и т. под., смешиваемых с одной из самых существенных сторон — чисто динамической, эстетически наименее осознанной. Несответствия исторические, этнографические и т. под. могут быть легко сравнительно доказаны при помощи фактических сопоставлений, между тем как несоответствия, называемые мною динамическими, за отсутствием явных фактических оснований для их выяснения, предоставляются суждению чувственного осознания. Особенно заметно это при литературном и музыкальном изложении, где одно и то же произведение в одной передаче захватывает нас своей идеей целиком с начала до конца и иногда оставляет даже незабываемое впечатление на всю жизнь, тогда как в другой оставляет равнодушным или нравится только частями, а местами кажется нам скучным, вялым и утомляет нас. Здесь, очевидно, дело только в динамике передачи, предполагая, конечно, отсутствие в ней элементарных грамматических и логических погрешностей.

Каждая художественная идея таит в себе самой некоторую динамику, которая должна излиться в некоторой форме — не большей и не меньшей. Если основная идея произведения динамически слаба, а форма ее изложения искусственно растянута, то очевидно, что форма эта либо злоупотребляет повторением образных представлений, уже в достаточной мере осознанных, против чего протестует при-

сущий нам инстинкт экономии энергии, затрачиваемой на осознание новых явлений или понятий, предоставляемых нашему восприятию, либо форма на своем протяжении прибегает к подспорью посторонних идей, не вытекающих из главной идеи и имеющих с нею лишь случайную внешнюю связь.

Наоборот, если динамика основной мысли сильна, а форма слишком сжата или миниатюрна, получается неудовлетворение другого рода: мысль недостаточно развита, или недооценена; чувствуется, что автор отнесся к ней слишком односторонне, или поверхностно, или небрежно. Точно также обидно бывает встретить глубокую мысль, брошенную вскользь в произведении, развивающем совершенно иную область представлений, и являющуюся как бы большой ценностью, случайно заброшенной в совершенно неподходящую обстановку и через это теряющей свое значение.

Динамика творческой идеи заключается таким образом в охвате по количеству, ширине и глубине возбуждаемых ею смутных, но уже завлекательных представлений, требующих полного выяснения в художественной форме. От художественной формы требуются соответствующие полнота и яркость этого выяснения. Сумма внимания, возбужденного ожиданием этого выяснения, не должна быть затрачиваема ни на излишние ненужные подробности и повторения уже ясного, ни отвлекаема на вставные побочные осознания, не имеющие прямого отношения к главной идее.

Таковы общие условия для соответствия формы с содержанием, выводимые из положений от противного. Но они не представляют нам данных для определения динамики самой основной идеи. Между тем, несомненно, что в одну и ту же идею различными авторами может быть вложена различная динамика. Хороший рассказчик, рассказывая о самом обыденном событии, умеет возбудить интерес к нему у слушателей и способом изложения, яркостью образов, живостью интонаций вложить в идею своего повествования динамику, которой другой излагатель в ней не находит. Вопрос о происхождении этой динамики особенно остро возникает в области чистой музыки и теснейшим образом связан с вопросом об ее содержании, который доньше большинством эстетиков изымается из сферы логического обсуждения. Наименованиям, заглавиям и т. под., кратко, но определенно формулирующим содержание произведений архитектуры, живописи, скульптуры, литературы, драмы и вокальной музыки (например, опера «Садко», оратория «Самсон», «Страсти» по Матфею, реквием, торжественная кантата, песнь трубадура, романс, серенада, колыбельная песнь и т. под.), в музыке отвлеченной на довольно веских основаниях не придается особого значения по отношению к определению содержания, тогда как, наоборот, по отношению к форме некоторые заглавия накладывают на произведения вполне определенные и даже стеснитель-

ные требования, как, например, заглавия—соната, сонатина, вариации, fuga, канон, «basso ostinato» и т. под., причем совершенно игнорируется содержание этих форм. И, однако, всякий знаток музыки скажет, что темы героической, или 5-й симфонии Бетховена не годятся для фортепианной прелюдии и что, наоборот, весьма богатые выразительностью темы Шопеновских прелюдий не годятся ни для симфоний, ни для органных токкат. Точно также некоторые произведения, написанные для фортепиано, как, например, 4-ручный «Венгерский дивертисмент» Шуберта, «Abendlied» и «Träumerei» Шумана, помещенные последним в детских сборниках, представляются нам недооцененными самими авторами и подлежащими переинструментовке для оркестра и более певучих инструментов. В этих суждениях, фактически оправданных попытками многих композиторов придать этим сочинениям посредством переинструментовки надлежащее им значение, явную роль играет динамика их содержания, эмоциональная сила их тем, а не названия их форм и не заглавия их. В чем же кроется эта динамика? Мы рассмотрим этот вопрос совместно по отношению к идеям и формам литературным и музыкальным, так как законы динамики, общие для всех искусств, легче выводятся для музыки при параллельном сопоставлении ее с декламационным искусством, всего нагляднее выясняющим нам соотношение между формой и содержанием.

Общность законов динамического воздействия не может, конечно, основываться на исторической и социологической связи между словесным и музыкальным искусством. Законы динамического воздействия звуковых форм, в связи с их содержанием, т.-е. причиной и источниками их происхождения, лежат гораздо глубже. Они существуют сами по себе и, по существу, одинаково проявляются у всех живых существ, обладающих достаточно развитым слуховым органом, так как вытекают в главной основе своей из свойственного всем живым существам инстинкта самосохранения. Разница лишь в том, что виды проявления этого инстинкта у человека при реакции на слуховые восприятия в области психологической несравненно более разнообразны и утончены, нежели у животных. По форме и энергии воздушных колебаний, вызывающих раздражение в нашем слуховом органе мы легко узнаем источник происхождения соответствующих звуков, его массу, расстояние от нас и энергию его движения. Так, например, по звуку большого и небольшого колокола мы отличаем их массу, по свистку движущегося поезда можем судить о его расстоянии, приближении, или удалении, по шуму ветра судим о его силе, по шуму водопада о массе и высоте падения водяного потока; что касается человеческого голоса, то в этой области наблюдения наши особенно утончены; по голосу мы не только отличаем мужчину от женщины, ребенка от взрослого, но и всех наших знакомых и у каждого из них его душевное состояние и самые утонченные изменения его. Музыкальные звуки, бла-

годаря устойчивой форме, периодичности, закономерной прогрессивности и пропорциональности порождаемых ими слуховых раздражений, осознаются нами особенно легко и спокойно.

Впечатления наши всегда до известной степени психомоторны, т.-е. в зависимости от осознания нами отношения явления, произведшего на нас чувственное раздражение, к нашему существованию, вызывают в нас двигательную реакцию мускульную—внешнюю, или психическую—внутреннюю, так наз. чувственную, в основе которых лежат возбуждаемые инстинктом самосохранения, притягательные или отталкивающие импульсы—иногда в сложных соединениях и во взаимной борьбе между собою. Явления, безразличные для нашего существования вообще, или только в данный момент, как только осознаны нами в качестве таковых, в силу того же инстинкта самосохранения, побуждающего нас к экономии в затрате энергии на ненужные для нас осознания, отклоняют от себя наше внимание в сторону более интересующих нас психических процессов. Так, например, мы совершенно не замечаем обыденной, окружающей нас обстановки, пока она теми или другими необходимыми нам изменениями не привлекает частично нашего внимания. При нашем привычном и вполне осознанном к ней отношении взор наш скользит по ней, постоянно меняя поле зрения, При более продолжительной фиксации его на знакомых безразличных явлениях, если они не порождают уже в нас углубленного созерцания, пробуждающего новые течения мысли, мы начинаем испытывать скуку и тягостное томление. Это показывает, что организм наш раздражается от вынужденной работы повторных, излишних для нас осознаний и протестует против нее. Протест этот при нормальных условиях приводит к утрате чувствительности и к усыплению. Особенно скучное и раздражающее впечатление производят на нас оказавшиеся для нас при осознании безразличными слуховые раздражения как длительные, так и однообразно повторяющиеся. Как более навязчивые по сравнению со зрительными, они могут стать для нас невыносимыми. Мы охотно отвлекаем от них свое внимание, стремясь сосредоточить его на каких-либо новых более разнообразных восприятиях и осознаниях; если же мы не находим в этом удовлетворения, они нас усыпляют, как, например, стук поезда, в котором мы едем, или монотонное чтение. В музыке, долго выдержанные звуки, или многократно повторенные фигурационные мотивы часто нарочно используются композиторами для возбуждения усиленного ожидания появления выразительной темы, привлекающей к себе после этого при своем появлении особое внимание.

На основании того же инстинкта самосохранения всякие непрерывно растущие звуки, не только возбуждающие в нас при осознании их происхождения непосредственное опасение, как, например, сигнал наезжающего на нас автомобиля, но даже и непрерывно усиливаю-

щийся музыкальный звук, как могущий привести к болезненному поражению нашего слухового нерва, привлекает к себе напряженное внимание; мы все время напряженно следим за прогрессией нарастания в ожидании ее ослабления и стараемся предугадать момент поворота, т.-е. динамическую вершину, вслед за которой последующее ослабление должно будет принести нам успокоение при осознании устранения опасности чрезмерного раздражения. Таковы, конечно, самые элементарные реакции, которые проявились бы лишь при полной неподготовленности к восприятию музыкальной формы, т.-е. при алогическом восприятии непрерывного возрастания звука. Если же это возрастание приводит нас к приятно возбуждающему под'ему жизненной энергии, то, несомненно, только благодаря устранению в нас предшествующим опытом и самими предшествующими музыкальными формами, подготавливавшими нас к восприятию такого нарастания всякого опасения в нарушении нашей личной безопасности. Но во всяком случае для того, чтобы нарастание звука доставляло нам безусловное удовлетворение, форма его должна быть такова, чтобы в нарастании, подобно параболическому пути брошенного тела, замечалась некоторая регрессивность, чтобы предвиделась с самого начала не непрерывная прогрессия, а волнообразная форма звукового нарастания. Последняя становится таким образом основным условием для эстетического восприятия звуковой динамики — основным законом для звуковых искусств. Волнообразное движение, выражается ли оно в звуковысотном, динамическом или алогическом нарастании и ниспадении, одинаково приятно для нас по той естественной причине, что дает нам априорное осознание компенсации каждого возбуждения соответствующим успокоением. Всякая волна, превышающая амплитудой своего размаха предыдущую, на том же основании пробуждает в нас вновь инстинкт самосохранения в ожидании новых, еще неизведанных вершин нервного возбуждения. Так на берегу моря мы с некоторым беспокойным возбуждением ожидаем приближения выдающейся по ширине и высоте и беспрерывно возрастающей волны. Также и при музыкальном восприятии, мы заранее волнуемся при вступлении ранее уже появлявшейся, широкой волнообразной темы в новой сильно сгущенной инструментовке в ожидании появления в кульминационном пункте ее небывалой еще потрясающей звучности (например, во вступлении к «Тристану и Изольде» Вагнера). Степень и длительность звукового нарастания порождает в нас полное представление о динамике, кроющейся в идее, выражаемой звуковыми выявлениями. Масса и ускорение являются выражением силы вообще, а в звуковом выявлении выражаются в количестве всколебленной звуковой массы и в степени нарастания энергии ее движения во всех ее звуковых проявлениях: звуковысотный под'ем дает представление об учащении периодов звуковых колебаний, усиление звука — об увеличении скорости движения

в течение этих периодов, ускорение темпа — об учащении смен звуковых скоростей, усложнение тембра и нарастание звуковой массы — о распространении звуковых колебаний на большие телесные поверхности и воздушные массы и пространства. Мы можем назвать это общими динамическими терминами массы, амплитуды и скорости звуковой волны. Большие звуковые массы всколебливаются с трудом, обыкновенно посредством периодически возрастающих размахов. Внезапное сильное всколебание большой звуковой массы является результатом внезапного удара, падения, взрыва и, соответственно этим катастрофическим причинам, вызывают впечатление более или менее потрясающее, впечатление чего-то грозного, рокового, ужасающего. В лучшем случае (при сравнительно незначительных звуковых массах) внезапные сильные звучности, акценты (в музыке — *sforzato*) и острые подчеркивания возбуждают внезапное напряженное внимание и глубоко запечатлевают отдельные местные звуковые эпизоды, выслушиваемые под влиянием этого напряженного внимания с особенной настороженностью. Такими внезапными, или контрастными звуковыми эффектами, подобными односложным или коротким междометиям или возгласам (Ах! Чу! Вот! и т. под.), музыка нередко пользуется, иногда в самом начале произведения (сравни начало увертюры «Эгмонт» Бетховена), иногда в середине его перед вступлением новой темы, или даже на отдельных звуках фразы, придавая отдельным пунктам ее острый, резкий, или намеренно грубый характер. В случаях внезапных звуковых взрывов крупных оркестровых масс получается впечатление катастрофического характера (сравни — внезапный эффект в начале разработки 1-й части 6-й симфонии Чайковского). Такие возгласы, однако, не могут служить объединяющими элементами речевых и музыкальных форм; скорее, наоборот, они служат для ее раз'единения, или разграничения. Объединяющими же являются исключительно волнообразные динамические формы. В силу постоянного наблюдения волнообразных движений, как во внешних природных явлениях, так и в области психических возбуждений, применение этого закона при художественном оформлении идей в звуковых образах стало достоянием всех культурных наций и в высших художественных образцах их музыки и художественной литературы достигло необычайной ширины и утонченности. У народов, находящихся на низком культурном уровне и в низших по культурному уровню слоях населения, наоборот, закон волнообразного движения проявляется в их речи и музыкальном творчестве в самых первобытных и ограниченных формах с явным часто преобладанием резких звуковых выделений, т.-е. элемента расчленения идей и перерывов мышления над элементом их объединения и соподчинения, так что по утонченности и ширине применения в декламационном и музыкальном искусствах закона волнообразного построения их динамики, можно

судить о степени культурного развития, поскольку они выражаются в глубине и ширине логического мышления. С целью пробудить больший интерес к наблюдениям над проявлениями закона волнообразного движения в словесном искусстве и в музыке при художественном оформлении их идей, я считаю не лишним остановиться подробнее на параллельном рассмотрении этого закона в приложении к этим искусствам.

В музыке, где звуковысотный, динамический и массовый диапазон, не говоря уже о тембровом и агогическом, значительно шире, нежели декламационно-звуковой, формы проявления этого закона значительно шире и разнообразнее, тем более что музыке в области звукоподражательной удалось захватить в свою область разнообразные проявления природных волнообразных движений (напр., морское волнение, бурные порывы ветра, раскаты грома, приближение и удаление толпы и т. под.), мало, или слабо доступных для изображения в декламации; но все это не мешает глубокому родству названных искусств в средствах применения закона волнообразного движения, тем более что основная логика этого применения кроется в оформлении идей, а не в подражании объективным явлениям, хотя бы и оформленным природою вещей по тому же закону. Я считаю нелишним привести здесь слова Дюбуа-Раймона, высказанные им по поводу восприятия звуковой динамики:

«Мы познаем интенсивность раздражения только сравнивая его с предыдущими одновременными или последовательными ощущениями того же порядка. Не сама по себе сила звука, т.-е. амплитуда колебаний, а скорость его при данной амплитуде составляет причину раздражения. Иначе говоря, крутизна волны колебаний и внезапность перемены направления движений воздушных частиц суть факторы, производящие раздражение. Монотонная мелодия, однообразная интонация чтения действуют усыпляюще. Прерывистые перемежающиеся звуки вначале действуют возбуждающе и неприятно; но вскоре вследствие чрезмерного раскодирования нервного вещества и его энергии наступает утомление; такие звуки оказываются еще утомительнее одинаковых и продолжительных звуков. По той же причине громкие звуки, т.-е. колебания с большой амплитудой и высокие звуки, т.-е. колебания более частые, являются более сильными раздражителями. Отсюда же утомительны звуки слишком громкие и очень продолжительные. Возбуждающе действует всякая перемена звука от сильного к слабому и обратно, от низкого к высокому и обратно. Шум быстрее утомляет слух вследствие аритмичности колебаний. Тоже может быть сказано о диссонансе по отношению к консонансу. Кроме того, для каждого ощущения существует свой особый порог разностного различения силы раздражения. Для зрительного ощущения Вебер

определяет его в одну сотую предшествовавшего раздражения, для слухового всего лишь в одну треть»¹⁾).

Рассмотрим теперь с точки зрения звуковой динамики восприятие звукового метра в речи и в музыке.

При аметрической декламации стихотворения, или аметрическом музыкальном исполнении мы испытываем неудовлетворение вследствие беспорядочного распределения акцентов. Но не меньшее неудовлетворение мы испытываем при механически равномерном отбивании стоп. Казалось бы здесь выполнены в достаточной мере эстетические условия восприятия: единство соблюдено выравниванием групповых динамических соотношений, определяемых стихотворным или музыкальным размером, разнообразие же — тем, что под эти единые размеры подводится все новый звуковой материал — смысловой, или музыкальный. И, однако, в обоих случаях получается впечатление тупого, бессмысленного исполнения. Вот здесь-то и проявляется непосредственно упомянутая мною выше скрытая динамика идей, как речевых, так и музыкальных. Каждая идея, выраженная словом, так же как и каждый музыкальный мотив в окружающей их обстановке обладают некоторой определенной потенциальной энергией, которая кроется в количестве и глубине пробуждаемых ассоциативных представлений, и определяют этим самым дистанцию своего динамического воздействия. Дистанция эта пред'являет требование к оформлению посредством звуковой волны соответствующего протяжения и соответствующей амплитуды. Во главе каждой дистанции должна поэтому стоять динамическая вершина достаточно высокая, чтобы охватить и удержать за собою группу звуков, передающих соответствующую группу об'единенных представлений.

Так как ряды представлений, возникающих в художественном произведении, развивающем свою форму во временном протяжении посредством звуков, находятся в теснейшей связи между собой, а самые связующие элементы эти, выражаемые в речи соответствующими связующими частями ее (союзами, предлогами, суффиксами и проч.), а в музыке разными связующими несамостоятельными оборотами (пред'емами, проходящими, вспомогательными нотами и т. д.), занимающими место и время, и самые представления являются в разной степени зависимыми одно от другого, то ясно, что всякое насильственное выравнивание их динамики подведением ее под метрические шаблоны стихотворных стоп, или тактовых размеров будет все время нарушать ход образования художественной идеи из ряда представлений, так как одни — менее самостоятельные — окажутся непосиль-

¹⁾ По произведенным мною экспериментам, ясно различаемыми оказались униссоны 4-х и 5-ти и даже 5-ти и 6-ти фортепианных струн, что легко может быть проверено на двух роялях нажатием и затем опусканием левой педали на одном и на обоих инструментах.

дельности так же, как и их последовательности, дается достаточное время метрическими паузами. Кроме того, главные динамические вершины на словах «Рим» и «арена» получают перед последующими паузами особенно повышенную интонацию. На этом примере выясняется связь динамики декламационной с динамикой музыкальной фразировки. Каждому простому по составу слову соответствует то, что в музыке называется простым мотивом. Каждое простое слово, так же как и каждый простой мотив, состоит из группы последовательных звуков, объединенных единой динамической вершиной. Значение слова, так же как и значение мотива, теснейшим образом связано с расположением этой вершины, так что всякое передвижение ее ведет за собою перемену смысла, напр.:

за́мок — замо́к, пугало́ — пуга́ло, соро́ка — сорока́.



Этим перемещением динамической вершины в мотивах одинакового построения композиторы нередко пользуются намеренно, как игрою слов. Напр.:



(Тема скерцо сонаты ор. 14, № 2 Бетховена).

Чтобы соединить ряд таких, равносильных по своему значению, слов или мотивов в одно представление, необходимо подчинить ее новой динамической вершине, откуда получится уже группировка 2-го порядка, включающая в себя серию группировок первого порядка, как, например:



Акценты 2-го порядка перестановимы, смотря по тому, на какое из равносильных по значению слов требуется сосредоточить внимание. По общему закону оно должно быть сосредоточиваемо на словах или мотивах прогрессирующих, сравниваемых или противопоставляемых, а не на повторяемых без изменения, так как новые элементы восприятия для полного осознания требуют более сильного

запечатления, нежели повторно воспринимаемые. Таким образом при перечислениях — 148, 248, 348... динамические вершины 2-го порядка поместятся на словах: *сто, двести, триста...*, при перечислениях 128, 138, 148... — на словах *двадцать, тридцать, сорок...*, при перечислениях 127, 128, 129... — на словах *семь, восемь, девять*. Точно также при сопоставлении имен писателей: *Лев Николаевич Толстой* и *Алексей Николаевич Толстой* мы помещаем акцент 2-го порядка на имена *Лев* и *Алексей*, тогда как при сопоставлении *Алексея Николаевича Толстого* и *Алексея Константиновича Толстого*, мы перемещаем эти акценты на отчества. По той же причине при противопоставлении, например, *южного климата* с *северным климатом* делать ударение на слове *климат* будет такой же нелепостью, как в 2-х начальных фразах сонаты Бетховена ор. 49, № 1:



поместить акценты 2-го порядка в 1-м и 3-м тактах вместо 2-го и 4-го.

При более сложных противопоставлениях, когда является уже потребность в группировках 3-го и высшего порядка, приходится обдумывать логику построения, чтобы из двух или нескольких противопоставлений выделить наиболее важное по смыслу. Так например, в противопоставлениях:

Владимир Соловьёв был философ,

Всеволод Соловьёв был беллетрист,

акценты третьего порядка мы поместим не на именах, а на литературных профессиях, как на более динамических по своему содержанию противопоставляемых представлениях. В музыке вопрос о том, какому из числа нескольких противопоставлений отдать преимущество, может являться спорным и в некоторых случаях быть предоставлен личному толкованию. Но во всяком случае это толкование должно иметь для музыкального исполнителя определенное основание, которое будет выдержано уже в целом и отразится определенным образом на общей характеристике целого, так как противопоставление интонаций является одним из самых главных средств музыкальной выразительности.

Я приведу здесь два примера, из которых в первом вопрос разрешается более определенно на основании теоретических соображе-

ний, тогда как во втором решающее значение получает личное толкование общей идеи произведения.

1-й пример:

(Из сонаты Моцарта

№ 6 по Петерсу).

Сравнивая такты А и С с тактами В и D, мы найдем, что различие первых двух, состоящее в противопоставлении мажору одноименного минора существеннее, нежели различие вторых двух, состоящее лишь в перемещении нижнего голоса на октаву ниже, которое кроме того произошло уже в такте С; сравнивая же такты С и Е с тактами D и F, мы найдем, что различие между первыми двумя ограничивается лишь удвоением баса на сильной части такта Е, тогда как в тактах D и F происходят различные отклонения от тонической гармонии, в такте D — в доминантовую, в такте F — в субдоминантовую, представляющие собою явные противопоставления. Поэтому акценты на сильных частях тактов А и С получают преобладание над акцентами на тактах В и D, тогда как в тактах Е и F акцент 3-го порядка помещается на сильной части такта F и подготавливается преобладанием динамики такта Е над тактом С.

2-й пример:

(Из 2-й части сонаты Бетховена. Op. 90.)

И дальше:

В этих фразах, памятных мне в исполнении А. Г. Рубинштейна, благодаря незабвенно-художественному впечатлению, артист этот

подчеркивал затакты мотивов *a* и *c*, *e* и *g*, динамически подчиняя им ответные мотивы *b* и *d*, *f* и *h*, несмотря на то, что последние по мелодическому рисунку, казалось бы, занимают преобладающие места, что побуждает большинство пианистов отдавать предпочтение последним, исходя кроме того из того соображения, что во 2-м и 4-м тактах происходит еще и противоположение половинной каденции (тоника-доминанта) полной (доминанта-тоника). Однако Рубинштейн отдал предпочтение ритмическому противоположению стремительного затакта мотива *a* мягко сглаженному затакту мотива *c* и в дальнейшем уже только распространил это преобладание на мотивы *e* и *g*, при чем противопоставил в виде динамического оформления 3-го порядка подъем от мотива *a* к мотиву *c* спуску от мотива *e* к мотиву *g*. Подчеркнув таким образом в основной теме смягчение порывистости вступительных мотивов, распространив это смягчение на ответное предложение и проводя эту идею чрез все повторения многократно-возвращающейся основной темы, Рубинштейн придал ей характер необыкновенной мягкости, нежной теплой ласковости, успокаивающей и умиротворяющей после всех предшествующих ее появлению более резких или порывистых эпизодов. При обратном размещении динамических вершин этот чарующий характер темы теряется, и ординарное противопоставление половинных и полных каденций придает всей пьесе шаблонный характер бодрого благодушия, свойственный финальным рондо Бетховена раннего периода. Шаблонности этого характера содействует также получающаяся при этом обычная в раннюю классическую эпоху ассоциация подъемного мелодического рисунка с подъемностью динамики и обратно. В эту эпоху всякая восходящая гамма, секвенция, модуляция и т. д. исполнялись не иначе, как *crescendo*, нисходящие — *diminuendo*. Исключения, преимущественно в последнем из этих отношений, крайне редки и всегда связаны с изображениями падения больших масс (например, разрушения храма в «Самсоне» Генделя). Обратное отношение динамики к звуковысотности является уже продуктом позднейшей романтики, внесшей в область музыки более сложные, своеобразные и утонченные психические мотивы и приемы стихийной изобразительности, связанной со зрительными, световыми, цветовыми и пространственными представлениями, впервые проявляющиеся в последних двух великих ораториях Гайдна, в позднейших произведениях Моцарта, а у Бетховена уже с весьма ранних пор.

Эффект постепенного ослабления динамики по мере приближения к звуковысотной вершине встречается как в музыке, так и в романтической поэзии при изображении удаления, исчезновения в высоте, облегчения от тяжести душевного переживания, перехода от материального, чувственного к идеальному, бесплотному. Так, напри-

мер, повышение интонации, сопровождаемое ослаблением динамики, мы находим в конце «Молитвы» Лермонтова:

«С души как бремя скатится,
Сомненье далеко,
И верится и плачется,
И так легко, легко»...

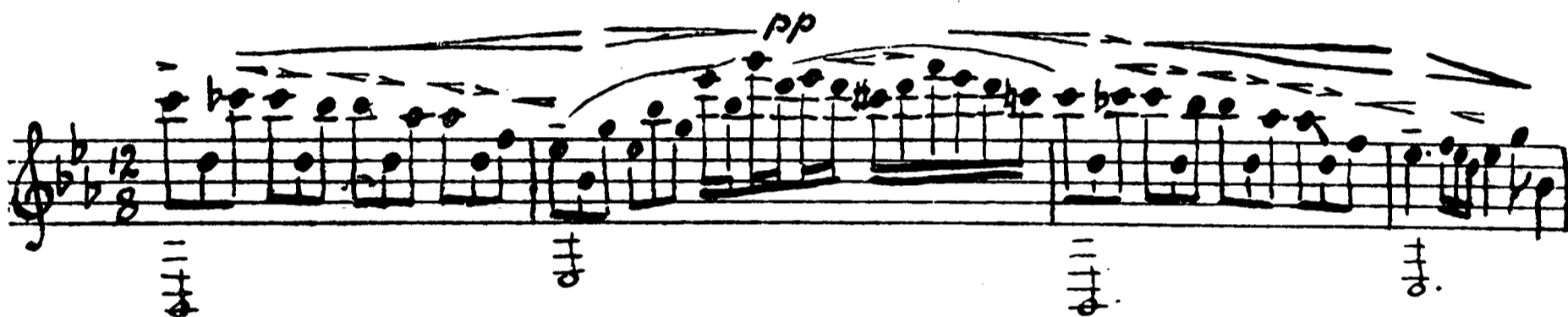
} *diminuendo*
с повышением
тона.

у А. К. Толстого:

«Землей пережита
Пора роскошных сил и мощных трепетаний:
Стремленья улеглись; иная красота
Сменила прежнюю»...

} *mf*; низкая
интонация;
diminuendo;
повышение
интонации.

Также, например, у Фильда в его ноктюрне *Es-dur* мы находим постепенное *diminuendo* вплоть до *pianissimo* по мере приближения мелодии к звуковысотной вершине также как и в заключительных тактах



обоих отделов его ноктюрна в *A-dur*.

Еще более характерным, как в музыке, так и в поэтической декламации, относящихся к этой эпохе, является эффект, производимый тем, что после интенсивного нарастания на самой вершине, к которой все время устремляется напряженное внимание в ожидании наивысшего проявления силы, вместо этого дается неожиданно самый слабый звук, обыкновенно несколько затягиваемый для большей полноты осознания намеренности этого эффекта. Здесь является ассоциация с психическим выявлением высшего возбуждения при действии сдерживающих центров: вместо крика, вопля, проявления воли в действии, в момент наивысшего напряжения является сдержанный шопот, слабый стон, один лишь намек на действие в виде небольшого движения в направлении действия, в виде слабого, но выразительного жеста. В большинстве случаев автор этим эффектом подчеркивает возвышенность и деликатность выражаемых чувств, не допускающих даже при высшем напряжении чувств грубого выявления их в активной энергии. В музыке нередки случаи, когда на месте звука в этот момент появляется полная пауза, как в литературе слова иногда заменяются многоточием. После этого звучность обыкновенно быстро восстанавливает прерванную силу, от которой постепенным ослаблением приводит к успокоению.

Литературным примером такого эффекта может служить кульминационный пункт клятвы в «Демоне» у Лермонтова:

«Я опущусь на дно морское Я полечу за облака, Я дам тебе все, все земное — Люби меня!—»	} crescendo molto, stringendo, fff ... пауза,
и он слегка Коснулся жаркими устами К ее трепещущим устам...	} pp, небольшая пауза.

Далее в последующих 12-ти строках быстрое возвращение почти к прежней напряженной динамике вплоть до ff на словах:

«Мучительный ужасный крик Ночное возмутил молчанье;	} ff
--	------

Далее:

В нем было все — любовь, страданье, Упрек с последнею мольбой И безнадежное прощанье, Прощанье с жизнью молодой...»	} diminuendo al p, пауза.
--	---------------------------------

после чего следует еще целый ряд убывающих по амплитуде динамических волн, прежде чем автор приводит в этой психической картине к полному успокоению:

1) В то время сторож полуночный : : Бродил с чугуною доской.	} crescendo, al f
..... : : Ему казалось, слышал он : : Минутный крик и слабый стон : :	
2) Но пронеслось еще мгновенье И стихло все — издалека Лишь дуновенье ветерка Лобзанье листьев доносило. Да с темным берегом уныло Шепталась горная река.	} poco crescendo al p; diminuendo al pp; rallentando, пауза.

Таким образом колоссальная подъемная сила кульминационного пункта клятвы, достигнутая после целого ряда возрастающих по амплитуде и сжатости протяжения динамических волн и приводящая к внезапному pianissimo с паузой на самой вершине, разрежается также целым рядом меньших по протяжению, но столь же последовательно убывающих по силе динамических волн, что создает в общем динамическую волну высшего порядка — весьма высокого, что обнаружилось бы, если бы мы отмечали все мелкие динамические волны, образуемые отдельными словами, представлениями, подчиненными и главными предложениями, периодами и т. д. Однако, всеми этими разностепенными динамическими оттенениями и только ими достижимо в таких крупных формах, как литературных, так и музы-

кальных, полное объединение их при художественном воспроизведении. Без этого форма неизбежно распадается на отдельные более мелкие части. Таким образом полный захват при звуковом воспроизведении зависит всецело от динамического оформления произведений всецело согласующегося с динамикой заключающихся в нем представлений и общей его идеи.

Но, повторяю, значительная доля творчества в этой задаче возлагается на долю исполнителя. Идея может быть истолковываема им в различных направлениях при значительном различии охвата включаемых в нее ассоциативных представлений, что в каждом случае отразится на деталях динамического оформления и на общей подъемности ее.

Приведу для примера заключительную фразу из «Горя от ума»:

«Пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок».

В этой замечательной фразе могут быть динамически подчеркнуты почти каждое из слов, входящих в состав обоих образующих ее предложений и каждое из этих подчеркиваний настолько произвольно, что должно будет повлиять на общее истолкования роли главного героя. В самом деле, подчеркивание слова «пойду» выдвинет представление о медленности и продолжительности предполагаемых скитаний, об упадке духа героя и его душевной слабости; наоборот, подчеркнув слова «искать по свету», актер подчеркнет не угасающую еще у героя энергию духа, его оптимизм и надежду найти искомое сочувствие где-либо в более культурных странах света. Подчеркивание слов «оскорбленному чувству» выдвинет силу переживания нанесенной ему обиды, другими словами — подчеркнет оскорбленное самолюбие героя, его чувство собственного достоинства и силу темперамента. Наоборот, подчеркивание слова «уголок» выдвинет безнадежность, разочарованность и скромность дальнейших упований героя: он готов удовольствоваться малым, лишь бы найти какое-либо утешение. Таким образом, каждое из этих подчеркиваний необходимо должно согласоваться с общим истолкованием характера главного лица, а следовательно — отчасти и с концепцией всего произведения.

Кроме высоты динамической вершины характерным является также и подход к ней: быстрый подход характеризует напряженную интенсивность, медленный, растянутый — слабую, сдержанную интенсивность. Все это отражается на формах речи. Если мы, например, сравним ряд импульсирующих к движению повелительных накло- нений:

двинь, придвинь, придвигай, передвигай, то убедимся, что по мере увеличения числа слогов и растяжения подхода к ударению на последнем слоге постепенно ослабевает представляемая значениями этих слов энергия движения. Таким образом речь наша пытается фонетическими средствами передать динамику связанных с нею представлений. Энергичные, действенные представления в громадном большинстве случаев выражаются словами с ударением на последнем слоге со сжатым, интенсивным подъемом интонаций, как, например:

набег, война, борьба, порыв, спешу, бегу, стремлюсь и т. д.

Наоборот, представления, выражающие покойное состояние духа, отсутствие или слабость волевого проявления, в громадном большинстве случаев выражаются словами с мягким окончанием при более или менее растянутом убывании динамики, как, например:

нежность, слабость, томность, прелесть, ласка, просьба, сомненье, искренность, женственность и т. д.

и если даже однородность грамматических окончаний принуждает формулировать по этой же схеме слова, связанные с более энергичными представлениями, то во всяком случае энергия эта выразится в произношении более резкой акцентировкой при более сжатой, сконцентрированной близ акцента форме. Это легко заметить при сравнении слов:

женственность — мужественность, смелость — робость и т. п.

Стремление оттенять интенсивность представления, связанного со словом динамической формой его произношения, столь естественно, что находит средства выражения даже в таких языках как французский, или польский, в которых ударение зафиксировано на определенных местах. Здесь это производится соответствующим растяжением или сокращением слогов и обострением или смягчениями акцентов, как например:

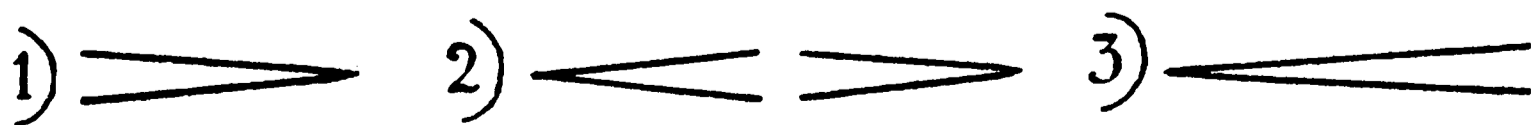
energique, actif, soldat, guerrier, grossier

faible, passif, femme, tendre, delice.

По тем же причинам понятия широкие, обобщенные почти всегда в противоположность действительным отодвигают акцент к середине слова:

война — воевание, воинственность; спешить — поспешность и т. д.

Все эти три характерные динамические формы



со всеми их градациями в зависимости от большей или меньшей сжа-

тости или расплывчатости нарастания или убывания составляют главную характеристику мотива в музыке и придают ему соответствующую интенсивную энергию. То же самое относится к динамическим формообразованиям высших порядков—к сложным мотивам, фразам, ходам, отделам и частям, объединяемым общим содержанием.

Таким образом мы убеждаемся, что динамика представлений и идей есть то, что теснейшим образом сближает музыку с речью и — обратно — художественно оформленную декламацию с музыкой.

Э. Розенов.

ИСТОРИЯ КОМПОЗИЦИИ «БОЯРЫНИ МОРОЗОВОЙ»¹⁾

Творческие процессы живописцев так мало еще исследованы, что мы не считаем возможным говорить о типическом творческом процессе живописца вообще. Однако нет сомнения, что первый композиционный набросок будущего произведения живописи всегда является первым документальным свидетельством, первым вещественным выявлением творческого процесса, уже достигшего известного развития. У таких мастеров, как Суриков, у художников, постигающих мир через восприятие зрительных его образов, художественный замысел произведения окончательно воплощается не ранее, чем будет найдена живописная оболочка этого воплощения. Искания композиционных основ произведения, линейных его форм могут, конечно, начаться и раньше, чем будет найдена эта живописная оболочка, но в конечном своем результате, в окончательной редакции композиция является свидетельством завершения творческого процесса внутреннего оформления художественного замысла, уже окончательно нашедшего свою живописную оболочку.

Хотя композиционные наброски фиксируют формы будущего произведения в одних только линиях, но подлинный живописец, разумеется, мыслит и даже видит эти формы во всем их красочном богатстве, разумеется, учитывает при линейном построении соотношения красок будущей картины, так сказать, ее «красочную композицию». В силу этого, при изучении композиции какого-либо произведения было бы вполне уместно одновременно изучать линейные и красочные ее качества или недостатки. Но проблема такого совместного изучения настолько еще не разработана, что силою вещей приходится отдельно остановиться на линейной композиции, на истории построения самого скелета картины, прежде чем говорить об ее теле — о красочном одеянии.

¹⁾ Настоящая статья представляет собою переработку доклада, прочитанного на заседаниях Кабинета по изучению творчества В. И. Сурикова и Комиссии по изучению живописи Секции Пространственных Искусств ГАХН 2 и 17 декабря 1926 г. Этот доклад является в свою очередь частью находящегося в работе исследования, посвященного творческой истории «Боярыни Морозовой» вообще.

Что творческие процессы у Сурикова протекали именно так, как сказано выше, свидетельствуют признания самого художника. Живописный эффект рефлексов горящей свечи на белой рубахе указал Сурикову путь к воплощению «Утра стрелецкой казни»; группа людей, скучающих в комнате у окна в ненастную погоду, породила замысел и указала живописные формы «Меншикова в Березове» и т. д., вплоть до последней не написанной суриковской картины «Ольга встречает тело Игоря», рождавшейся от виденной Суриковым группы сибирских татарок на берегу озера. Так было и с «Боярыней Морозовой»: ее замысел мог быть окончательно воплощен Суриковым только после некоторого чисто живописного видения, о котором будет сказано в своем месте.

**
*

Рассказы о жизни и страданиях боярыни Морозовой Суриков слышал еще в детстве от тетки Ольги Матвеевны, но окончательно задумал написать картину лишь после «Утра стрелецкой казни». Так говорил сам художник, и о том же свидетельствует старейший по времени этюд «Морозовой», самим художником помеченный 1881 годом.

Зная, как долго зрели у Сурикова творческие замыслы вообще, генеалогию «Боярыни Морозовой» следует вести именно от этих рассказов тетки, т.-е. приблизительно от начала или половины 60-х годов, когда о боярыне Морозовой заговорили и в русской литературе — появились труды о ней Тихонравова и Забелина.

Трагедия Морозовой, несомненно, была созвучна душевному строю Сурикова вообще, но об этом у нас нет никаких документов, никаких авторских признаний. Оставляя поэтому в стороне вопрос о степени созвучности сюжета «Морозовой» для Сурикова, не можем не остановиться здесь на ином обстоятельстве, помогающем понять, почему именно старая до-петровская Русь так влекла Сурикова. Из суриковских биографий мы знаем, что в детские и юношеские годы окружавшая художника социальная среда как бы жила еще в древней до-петровской Руси, в бытовой обстановке XVII века. Зрительные образы этой окружающей среды естественно влекли художника к прошлому, которое было для него самым подлинным настоящим, как он сам сказал об этом своему биографу Тепину, когда речь зашла об одном из литературных источников «Морозовой» — о забелинском «Домашнем быте русских цариц»: «Знаете, ведь все, что описывает Забелин, было для меня действительною жизнью».

Именно потому, что эпоха боярыни Морозовой была для Сурикова «действительною жизнью», а сам он жил среди людей, не только носивших русские одежды XVII века, но во многих чертах своего характера, своего бытового уклада хранивших еще до-петровские заветы — история Морозовой должна была особенно глубоко затронуть Сурикова, как живописца.

Так как всякое художественное воплощение исторического сюжета не мыслится без знакомства с литературными источниками, — хотя Суриков и здесь был не такой, как все, — обратимся к этим источникам. Литература о боярыне Морозовой, говоря вообще, не велика, но уже к 70-м годам в распоряжении художника были основные материалы: статья Н. С. Тихонравова «Боярыня Морозова» в 59-м томе «Русского Вестника» (сентябрь—октябрь 1865 года) и несколько более подробная статья о Морозовой в книге «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях» И. Е. Забелина, вышедшей первым изданием в 1869 г. Именно на эти два источника указывает и сам Суриков, но к ним надо присоединить житие протопопа Аввакума, несомненно изученное художником.

Этот краткий список литературных источников картины «Каталоги картинной галлерей П. М. Третьякова» пополняют с 1897 г. новым указанием. В примечании к «Боярыне Морозовой» каталог категорически утверждает: «картина написана на основании исторического романа Д. Л. Мордовцева «Великий раскол». Это примечание печатается в каталогах галлерей в течение ряда лет, а затем исчезает. Достоверность этого указания представляется, однако, очень сомнительною. Роман Мордовцева, конечно, мог быть прочитан Суриковым, но он абсолютно не мог дать художнику никаких новых нужных ему деталей. Да и не в характере Сурикова было особенно доверять литературным источникам: он по настоящему-то верил одним лишь подлинным историческим памятникам. «Стены я спрашивал, а не книги,—говорил он Волошину: верю в Бориса Годунова и в Самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано. А вот у Пушкина—не верю: очень у него красиво—точно сказка». При таком отношении художника даже к Пушкину, как историку, о значении для суриковского творчества Мордовцева не приходится и говорить.

Из истории Морозовой, именно по забелинскому тексту, известно, что боярыню, закованную в цепи, два раза возили на дровнях: первый раз из домашней ее тюрьмы в «людских хоромах» в каземат Печерского подворья, а затем второй раз из подворья в Чудов монастырь к патриарху. В первую поездку Морозову везли прикованной за шею к «стулу», который был поставлен на дровни. Так именно и воплощал ее Суриков в первых своих эскизах.

У первого из этих эскизов, написанного масляными красками в 1881 году, имеется, повидимому, предшественник. Мы видели лист альбома Сурикова конца семидесятых годов, на одной стороне которого имеется карандашный набросок старухи с датой: «1879 г. Декабря 18», а на другой—карандашный рисунок сидящей женщины. Поперек этого рисунка, очень быстрыми штрихами пера, нанесен эскиз композиции, как нам кажется, именно «Боярыни Морозовой». Не легко, конечно, расшифровать эту художественную стенограмму, но концепцию

«Морозовой» в ней все же можно угадывать и притом концепцию именно масляного эскиза 1881 года.

Эскиз этот (рис. 1), первоначально принадлежавший московскому собирателю И. Е. Цветкову, а ныне находящийся в Третьяковской галерее, написан в характерной для начала 80-х годов суриковской гамме колорита — серо-черной, очень близкой к «Утру стрелецкой казни» и другим суриковским произведениям этой эпохи. Характерною внутреннею его особенностью, в сравнении с картиной 1887 года, является насыщенность по-передвижнически содержательными деталями, подчеркивающими основной мотив сюжета: насмешку и сострадание зрителей.

На этом эскизе, в самом его центре, видим боярыню Морозову на высоком сиденьи (очевидно, покрытом чем-то историческом «стуле», к которому она была прикована) с проповеднически поднятою над толпой левою рукой. Слева от нее, за спиной боярыни, обращенное к зрителю лицо весело смеющегося возницы (по историческим данным — конюха самой арестованной). За возницей видна фигура человека в зеленом кафтане и шапке, положившего правую руку на шею лошади, а в левой поднимающего вверх какую-то палку с бубенчиками. В этом жесте можно угадывать своеобразное повторение жеста руки Морозовой, а значит — подчеркивание момента насмешки. Дуга лошади украшена, как при свадебной поездке, цветными лентами — новый момент насмешки.

Слева от саней, на одной линии с их концом, фигура благоговейно павшего ниц человека вероятно женщины. За этой фигурой, влево от оглобли саней и в удалении от зрителя бежит мальчик, становящийся с этой поры непременным персонажем всех последующих композиционных эскизов «Морозовой». Вправо от саней — толпа зрителей: три мальчика (из них до картины дошло только два и то в другом их размещении), плачущая Урусова (Ртищева), какой-то пожилой человек в кафтане и шапке и рядом с ним та соболезнующая женщина, которая вошла и в картину; ближе к зрителю — наклоняющаяся в земном поклоне старуха-нищая и за нею первый образ девушки в синей шубке и желтом платке, всем знакомой по картине.

Павшая ниц женщина, конец саней Морозовой, Урусова (Ртищева) и нищая выдвинуты к зрителю и расположены почти на одной линии. За санями открывается свободное пространство — толпа удалена вглубь эскиза. Правая группа картины (юродивый и странник), как и левая (девушка в бархатной шубке и смеющийся поп), находятся за пределами эскиза, потому что композиция в данном случае охватывает лишь центральную часть будущей картины — она еще не развернулась вширь.

Таков был этот первый эскиз, еще очень далекий от картины и тем не менее уже в значительной мере заполненный персонажами, ко-

которые войдут в конце-концов в картину, пройдя через десятки композиционных эскизов.

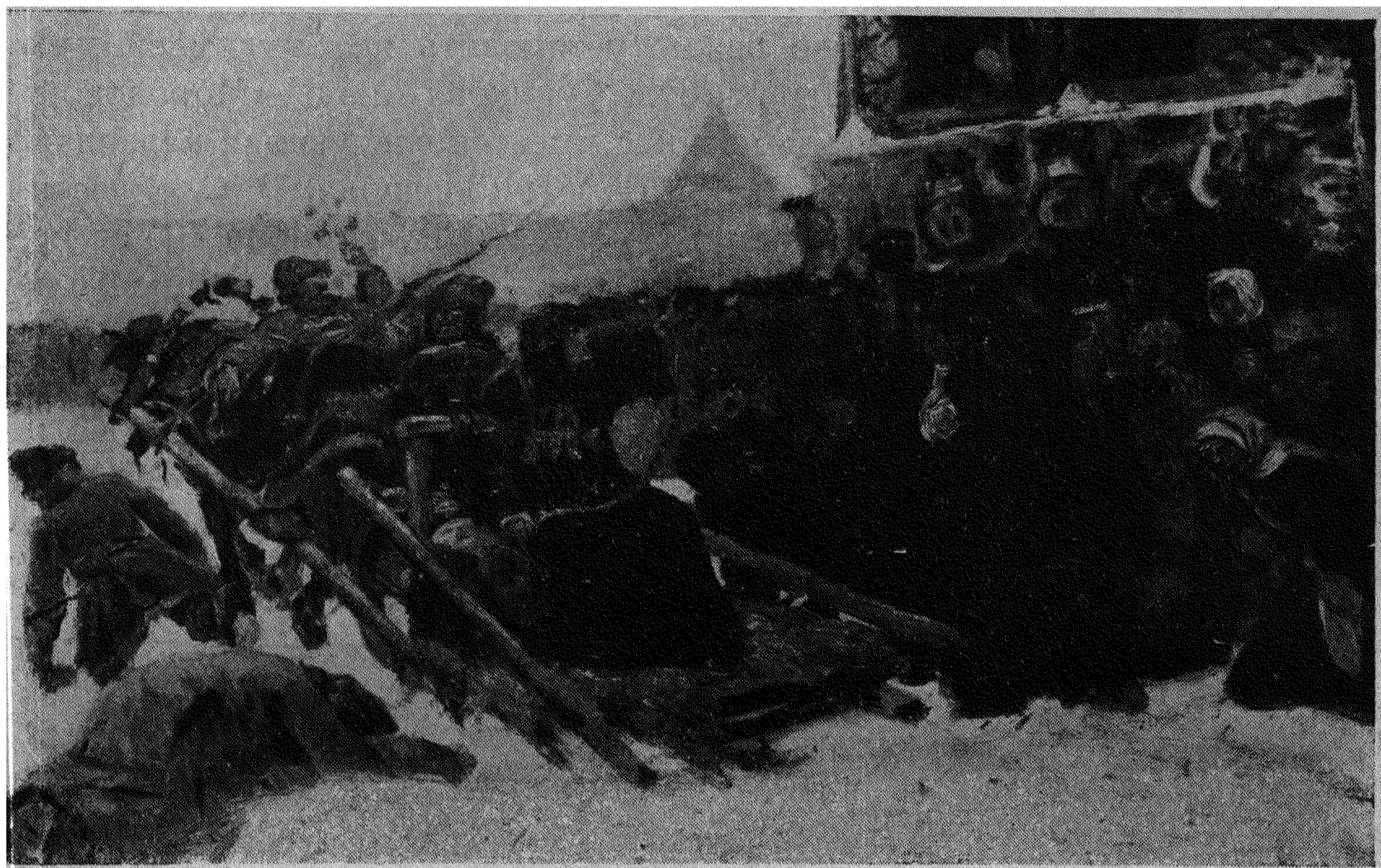


Рис. 1. «Боярыня Морозова» (первая композиционная схема).

Этим именно эскизом и завершается первый приступ Сурикова к будущей картине: после «Стрельцов», вместо «Морозовой», он пишет «Меншикова в Березове». По окончании «Меншикова», Суриков лето провел в Москве или где-нибудь под Москвой, а в сентябре 1883 года уехал в первое свое заграничное путешествие.

Никаких документальных данных, говорящих о работе Сурикова над композицией «Морозовой» в 1883 году, после окончания «Меншикова» и до отъезда за границу, в нашем распоряжении не имеется. Однако, совершенно несомненно, что «Морозова» снова стала на очередь в суриковском творчестве именно в 1883 году. Так именно и сам Суриков говорил Тепину, заявляя, что поехал за границу «имея ее (Морозову) всегда перед глазами», но есть и другие подтверждения.

Суриков взял с собою из Москвы в заграничную поездку небольшой карманный альбомчик (размером 11,3 × 16,5 сант.) в парусинном переплете, служивший художнику одновременно и записною книжкой. На листе 13-м этого альбомчика находится акварельный этюд стоящего во фрунт задом к зрителю солдата в мундире и бескозырке с синим околышем и белым кантом. Эта акварель является несомненным этюдом к заказанной Сурикову для «Коронационного Сборника» 1883 года акварели «Торжественный обход вокруг Храма Спасителя» в мае 1883 года, которая и воспроизведена в «Сборнике». На 29-м листе того

же альбомчика имеется три беглых наброска полковых трубачей — очевидный эскиз к той же майской акварели.

Отсюда ясно, что в мае 1883 г. этот альбомчик был уже в руках Сурикова. Это обстоятельство важно установить потому именно, что альбомчик этот хранит следы работы Сурикова над «Морозовой». Прежде всего, на листе 3-м альбомчика имеется следующая карандашная запись рукою Сурикова: «Статья (Н.) Тихонравова, Н. С. «Русский Вестник», 1865. Сентябрь. Забелина Домаш. быт Русс. цариц 105 ст. пре боярыню Морозову»¹⁾. Московское происхождение этой записи едва ли может подлежать сомнению, и запись эта сделана, всего вероятнее, тогда, когда «Меншиков» был уже закончен и выставлен, и Суриков почувствовал себя свободным для работы над новой картиной. Но не на одной этой записи основано утверждение, что работа над «Морозовой» началась в 1883 году. На страницах парижского альбомчика находим ряд карандашных композиционных набросков «Морозовой».

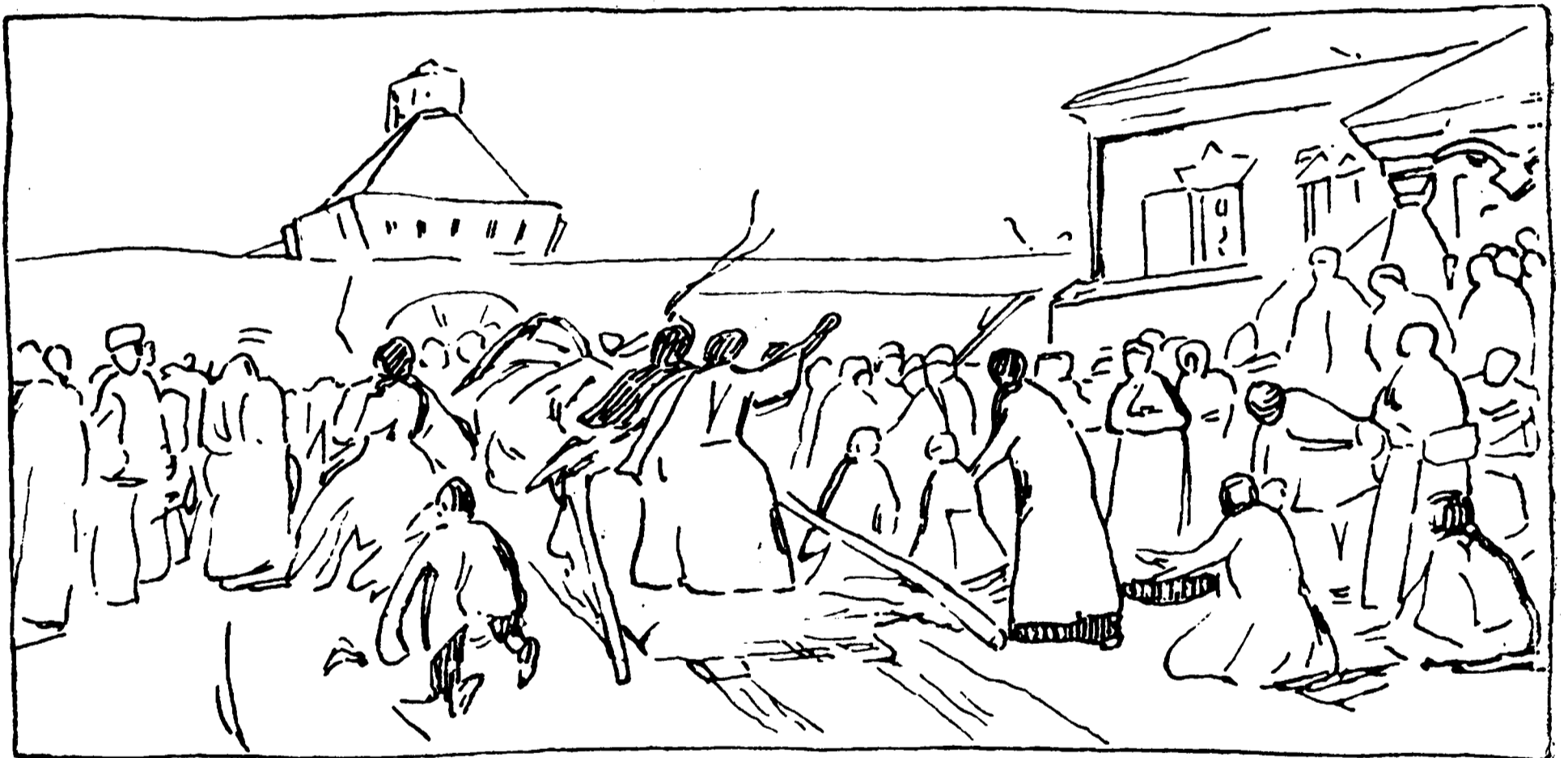


Рис. 2. «Боярыня Морозова» (вторая композиционная схема).

Набросок на листе 16-м альбомчика выясняет историю создания не датированного акварельного наброска «Морозовой», принадлежавшего С. С. Боткину, а теперь находящегося в ленинградском Русском музее. На этом именно листе (рис. 2) видим довольно тщательно разработанный карандашный эскиз именно к боткинской акварели. Сравнение этого наброска с акварелью устанавливает неоспоримую их близость. Может быть только поставлен вопрос, что появилось раньше карандашный набросок или акварель. За то, что именно набросок предшествовал акварели, а не наоборот, говорит сама логика творческого процесса, а также и то вообще характерное для суриковского творчества обстоятельство, что в наброске расстановка фигур несколько про-

¹⁾ Страница у Забелина указана именно по изданию 1869 года.

сторнее, чем в акварели. Суриков недаром определял сущность процесса композиции словом «утрясение». Его первоначальные композиционные эскизы, как правило, всегда просторнее последующих и самой картины, где процесс «утрясения» предстает в окончательной своей стадии.

Представляя в общей своей концепции несомненно единый замысел с боткинской акварелью (рис. 3), этот набросок отличается от нее во второстепенных и несущественных деталях: в нем нет салазок и скачущей впереди бегущего мальчика собаки, которых видим на акварели, а также уменьшена на одно окно видимая справа часть дома с крыльцом. Во всем же основном акварель повторяет набросок. Надо

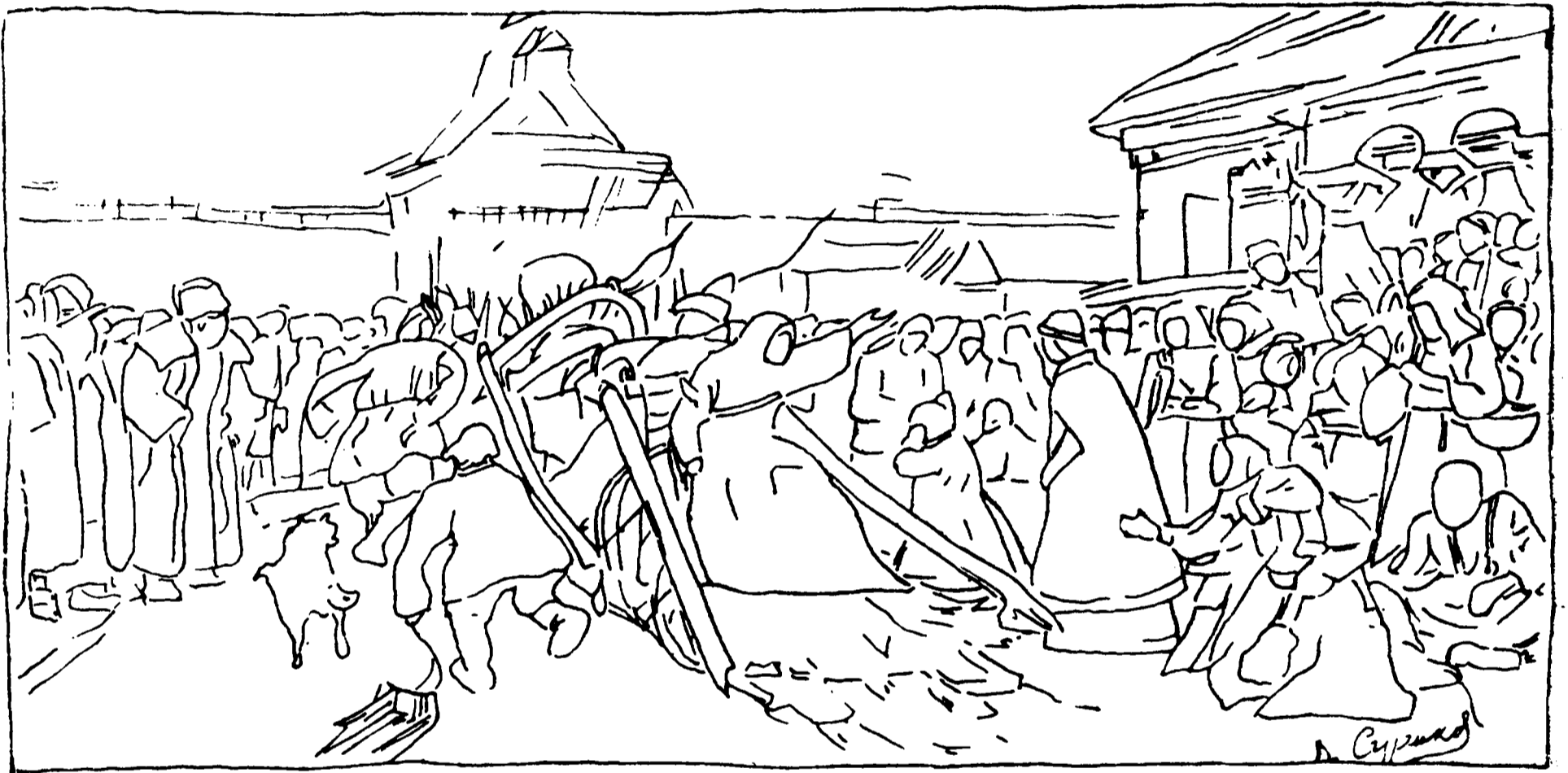


Рис. 3. «Боярыня Морозова» (вариант второй схемы).

особо отметить, что этому наброску предшествует в альбомчике (лист 14-й) эскизный набросок фигуры высоко сидящей Морозовой с поднятой вверх левою рукой и той идущей женской фигуры, из которой содалась впоследствии Урусова (Ртищева). На обороте листа 21-го альбомчика видим беглый эскиз правой части той же композиции, какую находим в наброске на листе 16-м. В этом эскизе определенно намечены уже многие фигуры боткинской акварели — от поднявшей вверх левую руку Морозовой до юродивого и странника.

Вопрос о том, где именно Суриков работал в 1883 г. над «Морозовой» — в Москве или за границей, не имеет особого значения для самой истории творческого процесса, но есть основания полагать, что описанные композиционные эскизы созданы были в Париже. В упоминавшейся статье Тепина о Сурикове указывается, повидимому, со слов самого художника, что, живя в Париже, зимою 1883 года, Суриков работал над эскизами «Морозовой», которыми всего вероятнее и являются описанные выше наброски парижского альбомчика. Если же это так, то к тому же 1883 году и именно к периоду заграничного су-

риковского путешествия должна быть отнесена и боткинская акварель, так тесно связанная с композиционным эскизом на листе 16-м альбомчика: Суриков создал ее в Париже, или позднее в Италии.

Так возобновилась работа Сурикова над «Морозовой». В 1883 году художник продолжал работу над концепцией 1881 года, но уже на иной площади: композиция стала разворачиваться вширь. В эскизе 1881 г. ширина относится к длине как 6 к 8, а в боткинской акварели уже как 4 к 8. Но основные, прочно осевшие в творческом представлении персонажи трагедии — налицо в обоих эскизах. Кроме самой Морозовой, таковы: видимый все еще слева от боярыни ее возница, бегущий мальчик, Урусова (Ртищева) и два мальчика около нее, соболезнующая пожилая горожанка, нищая на коленях с протянутой рукой, девушка в желтом платке и синей шубке. В возникших справа и слева новых частях картины появились новые персонажи будущей картины: юродивый, странник и голова татарина за его спиной, фигуры смеющегося попа (еще в намеке) и стоящей рядом с ним девушки (в ином наряде, чем на картине). Произошли и другие изменения: на пестро убранный дуге появилась не то метла, не то привязанный конский хвост; впереди саней появился кривляющийся скоморох в красном, а за ним — идущий впереди саней стрелец; бегущий мальчик везет за собой санки, а впереди его бежит собака. Удаленная на эскизе 1881 г., толпа впереди саней теперь приблизилась, но все же за санями видно пустое пространство, а самые сани едут теперь к воротам в городской стене, которых не было на эскизе 1881 года. Но кое-что и отпало: прежде всего, на фоне нет силуэта Василия Блаженного, как нет и повалившейся ничком на снег человеческой фигуры слева от саней боярыни, исчез человек с бубенчиками, из трех мальчиков около Ртищевой осталось два.

Этим эскизом завершается второй этап творческой истории «Морозовой», неразрывно связанный еще с первым. Третий и последний этап начинается, примерно, год спустя.

Время писания самой картины «Боярыня Морозова» Суриков определял в рассказах Волошину 1885-м годом: «самую картину я начал в 1885 году писать», но первые этюды отдельных голов и фигур масляными красками появились в 1884 году.

Кроме описанных выше эскизов 1881 и 1883 гг., мы имеем лишь один, датированный самим Суриковым, композиционный эскиз — акварель из собрания И. Е. Цветкова, ныне находящуюся в Третьяковской галлерее. Акварель эта носит дату 1885 года и, следовательно, появилась через два года после боткинской акварели. Все остальные и довольно многочисленные композиционные наброски не датированы, но несомненно относятся к новой схеме картины, к новому композиционному ее замыслу. Во всех этих композиционных эскизах сцена разворачивается приблизительно на том же фоне, какой видим в кар-

тине: городская стена с башнями и богатый дом справа композиций 1881 и 1883 гг. исчезают. Морозова неизменно сидит в санях не на возвышении, а прямо на соломе. Поднимается вверх неизменно правая, а не левая рука боярыни, как раньше. Голова возницы всегда видна не слева от боярыни, а справа и т. д.

Здесь мы становимся пред загадочным вопросом в творческой истории «Боярыни Морозовой» вообще. Какое-то обстоятельство заставило художника, вернувшись в Москву из-за границы, строить композицию по новому, не совсем так, как слагалась она в эскизах 1881 и 1883 гг. И в то же время, основные персонажи картины не только остаются, но в массе сохраняют даже свои композиционные места. Происходит не построение новой композиции, а перестройка существовавшей. Никаких документальных данных, устанавливающих обстоятельства, побудившие Сурикова оставить столь близкие друг другу композиционные схемы 1881 и 1883 гг. и разрабатывать новую схему, у нас не имеется.

Некоторый материал к этому интересующему нас вопросу дает забелинский рассказ о Морозовой, точнее — о втором ее путешествии на санях. И во второй раз боярыню везли на дровнях и в оковах с «огорлием» — ошейником, но у Забелина нет уже упоминания о стуле, на котором сидела она в первую поездку и который в скрытой форме воспроизводился в суриковских эскизах 1881 и 1883 гг. Зато упоминается, что Морозову сопровождал стрелецкий сотник и, конечно, не один, а со стрельцами, о которых нет речи в первую поездку. Из дальнейшего текста описания видно, что на голове боярыни был «треух» — зимняя шапка на меховой подкладке и с меховой опушкой, изображенная Суриковым на картине. Исчезновение стула на эскизах третьей эпохи с одновременным появлением стрелецкой охраны и треуха на голове боярыни, не служат ли указанием, что художник остановился на ином моменте истории Морозовой? В первых двух случаях он воплощал первую поездку Морозовой, а теперь — вторую. Отсюда, естественно, могла возникнуть потребность и в новом композиционном построении.

Но основная причина перехода к новому композиционному построению, конечно, должна была быть серьезнее и глубже. Вспоминая, какое громадное значение в суриковском творчестве имели «видения» его будущих картин, о которых он сам неоднократно говорил многим лицам, можно подумать, что художник имел новое, второе «видение» своей «Морозовой», отличающееся от первого ее «видения» и тем побудившее художника искать нового композиционного построения. Но Суриков, по несколько раз рассказывая о «видениях» «Стрельцов» и «Меншикова», ничего не говорил о «видении» «Морозовой», как композиционного ансамбля, как исторической сцены. К «Морозовой» относится совсем иное, отнюдь не композиционное «видение». — «Раз во-

рону на снегу увидал. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом «Боярыню Морозову» написал». — Так описывал Волошину Суриков то живописное «видение», из которого выросла картина-эпопея. Но нет никакой возможности точно установить хронологию этого «видения», привести к точной дате суриковское определение «много лет». И тем не менее это именно «видение» связывается в нашем представлении с третьей композиционной схемой «Морозовой», о которой идет речь. В первых двух вариантах композиции Морозова была так посажена в сани, что вся ее фигура вписывалась в очертания дровней, но во всех наиболее законченных набросках третьей композиционной схемы мы неизбежно видим, как правая часть черной бархатной шубы Морозовой резким углом высовывается из дровней и четко вырезается на снегу. Это — несомненное художественное воплощение живописного «видения» вороны на снегу с отставленным крылом. Увидал ли Суриков эту ворону, вернувшись из Италии в Россию в 1884 г., или просто вспомнил только в это время ворону, виденную «много лет» раньше, в сущности не важно. Важно лишь то, что Суриков имел «видение» вороны, и от этой вороны, как «Стрельцы» от зажженной свечи, «пошла» теперь вся картина.

Учитывая ту твердость, с какою Суриковым даны были в эскизах «Морозовой» 1881 и 1883 гг. некоторые основные персонажи будущей картины, можно предположить, что Суриков имел некогда (вероятно, до эскиза 1881 г.) композиционное «видение» будущей картины, но увидал, быть может, не «всю композицию целиком», как в первом «видении» «Меншикова» на даче, а лишь «весь узел композиции», как это было в повторном «видении» того же «Меншикова» в Москве на Красной площади. Увидав этот композиционный «узел» будущей картины, посвященной Морозовой, художник и приступил к композиционным эскизам 1881 и 1883 гг. Позднее, в 1884 г. он либо увидал основную живописную идею картины — ворону на снегу, либо только вспомнил об этом эффекте, виденном ранее. От соединения этих двух «видений» и родилась новая схема композиции, точь в точь так же, как для воплощения «Меншикова» понадобилось Сурикову два «видения» — на даче и в Москве.

Так может быть объяснено, по нашему мнению, появление третьей композиционной схемы «Морозовой». По крайней мере, другого объяснения мы не могли найти.

В интересах полноты здесь необходимо, впрочем, отметить один факт, который, может показаться, объясняет возникновение новой композиционной схемы «Морозовой». В 80-х годах русские художники вообще жили более тесною и дружною семьей, чем теперь. Нередки были в их среде разговоры на тему о возникших художественных замыслах, о подготавливаемых картинах. В своей статье о Сурикове Репин

писал именно про такие разговоры: «все подробности обсуждались до того, что даже мы рекомендовали друг другу интересных моделей». Известно было в художественных кругах и о том, что Суриков работает над «Морозовой». Документальное этому подтверждение находим в мартовской книжке «Художественного Журнала» 1885 года, где читаем: «В. Суриков не отстает от русской истории, и преимущественно истории раскола — теперь он работает над большой картиной «Боярыня Морозова».

Таков один факт. Другой заключается в том, что на XIII передвижной выставке 1885 года появилась большая картина А. Д. Литовченки «Боярыня Морозова». Картина Литовченки нам неизвестна, и о местонахождении ее мы ничего не знаем, а между тем чрезвычайно важно было бы определить — какой же именно момент из истории Морозовой был воплощен Литовченкой? Художественный критик 80-х годов В. Воскресенский определенно указывает, однако, что Литовченко изобразил иной, чем Суриков, момент. Он изобразил, как арестованную боярыню несут из ее дома на носилках в Кремль, в Чудов монастырь на первый допрос¹⁾, за которым последовала поездка на второй допрос, изображавшаяся Суриковым в набросках 1881 и 1883 гг., а затем и поездка на третий допрос, воплощенная им на картине.

Исходя из этого, можно было бы предположить, что именно картина Литовченки создала у Сурикова необходимость оставить свою прежнюю композиционную схему «Морозовой» и разработать новую. Подобная мысль была бы очень соблазнительна, так как она сближала бы по времени все недатированные композиционные эскизы с единственным датированным, относящимся именно к 1885 году. Но тогда пришлось бы утверждать, что по возвращении из-за границы в 1884 году и до открытия передвижной выставки 1885 г. (февраль — март), Суриков делал масляные этюды для картины, но не работал над самой ее композицией, что представляется для Сурикова совершенно невероятным. Гораздо естественнее думать, что работа над композицией картины в третьем ее виде началась вскоре по возвращении Сурикова в 1884 г. и шла параллельно собиранию этюдов. Литовченко же, конечно, ни с какой стороны не мог быть соперником Сурикова, и его неудачная, по отзывам современной критики, картина не могла иметь решительно никакого значения для суриковской картины.

Итак, новая композиционная схема «Морозовой» должна быть поставлена, по нашему разумению, в причинную связь либо с самым фактом наблюдения Суриковым живописного эффекта вороны, сидящей на снегу с отставленным крылом, либо с воспоминанием об этом живописном эффекте, виденном художником ранее, «много лет» назад.

¹⁾ «Художественные Новости», 1887, № 6, стр. 147.

**
*

Новая композиционная схема, выявлявшая основной живописный мотив картины, вместе с тем дала возможность Сурикову осуществить всегда присущее ему стремление избегать всякой нарочитости в построении картины, удалять из нее все моменты и детали литературного оттенка, все подчеркивания в живописи психологического содержания сюжета, которые так чужды были его таланту и которые могли бы не усиливать, а разрушать те всегда очень простые, но глубокие истины, о которых хотел он говорить языком своей живописи. Как в «Стрельцах» органически не могло быть фигур повешенных, так из первоначальных замыслов «Морозовой» должны были уйти кривляющиеся скоморохи, собаки, павшие ниц люди и прочие атрибуты передвижничества, жестокий удар которому, конечно, нанесла в глазах Сурикова западная живопись, виденная им во время путешествия.

Наиболее ранние из набросков третьей композиционной схемы появились на страницах того же альбомчика, в котором Суриков набрасывал эскизы второго композиционного варианта «Морозовой». Рядом с описанным выше эскизом боткинской акварели 1883 года, на обороте листа 15-го, видим беглый набросок новой третьей композиционной схемы. Нелегко разобраться в путанице линий этого рисунка, но совершенно очевидно все же, что Морозова сидит не на стуле, как в соседнем эскизе 1883 г., а прямо на соломе, положенной в сани. Не менее примечателен психологически тот факт, что на обороте листа 16-го, занятого композицией 1883 г., имеется новый набросок композиции «Морозовой», частью переходящий и на лист 17-й. В этом наброске налицо все характерные особенности третьей композиционной схемы «Морозовой»: боярыня сидит глубоко в санях, подняв не левую, как раньше, а правую руку. Слева от саней намечен бегущий мальчик, справа — голова возницы и фигуры Урусовой (Ртищевой), соболезнующей женщины с платком у щеки, коленопреклоненной нищей, юродивого, странника с корзиной на руке, склонившейся девушки в желтом платке. Эти наброски приобретают совершенно особый интерес по той причине, что, располагая их в непосредственной близости с прежнею композиционной схемой, художник как бы хотел проверить новую схему, более отвечающую его художественным замыслам.

После этих набросков Суриков перешел к композиционной работе в альбомах более крупного размера (25 × 34 сант.). Таких альбомов было, повидимому, два, но они давно расшиты и их листы разошлись по различным владельцам; неизвестно даже, сколько было таких листов и в каком порядке следовали они один за другим в альбомах.

Обращаясь к изучению доступных нам карандашных композиционных эскизов числом 23, мы должны были, прежде всего, отделить

эскизы малых размеров (от 4×8 до 12×22 сант.), как наименее удобные для изучения, а из оставшихся эскизов крупного размера отобрать наиболее детально разработанные. В результате такого отбора оказалось 5 карандашных эскизов, к которым присоединялись две акварели (морозовская не-датированная и цветковская 1885 года).

Так как все эти эскизы, кроме одного, не датированы и никаких материалов для их датировки не имеется, то для распределения этих эскизов в какой-либо последовательности, хотя бы условно и приблизительно, необходимо было исходить из логического допущения, что каждый наиболее отличающийся от картины эскиз является, вследствие этого, наиболее от нее отдаленным и по времени. С точки зрения логики творческого процесса вообще такое допущение является вполне возможным и естественным. Но при этом не исключается, однако, возможность единичных ошибок: в процессе искания, художник мог иногда, в погоне за выявлением какой-нибудь особенности композиционного строения, создать после наброска, в общем более близкого к окончательно зафиксированной в картине композиции, и набросок более удаленный от нее, но такие случаи следует рассматривать как исключения, особенно у Сурикова. Как говорилось уже, созданию картины у него всегда предшествовало некое «видение» — чрезвычайно мимолетное, но непременно чрезвычайно яркое, и это то именно «видение», очевидно, служило художнику путеводною нитью в лабиринтах композиционных исканий. Когда Суриков задумал «Стрельцов», у него «все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией». Когда повторилось «видение» «Меншикова», Суриков «сразу всю картину увидел. Весь узел композиции». Если же это так, то композиция «Морозовой» уже существовала для Сурикова в природе, он *видел* ее раньше, чем появились первые композиционные эскизы. И вся задача композиции заключалась, грубо говоря, в том, чтобы уложить «видение» в математику рисунка, найти тот «неумолимый математический закон» композиции, который давался обыкновенно художнику только в конце долгих исканий. Казалось бы, раз Суриков в момент «видения» будущей картины, видел уже всю ее композицию или даже хотя бы «узел композиции», значит—он мог видеть и «математический закон» этой композиции. Но закон этот представал пред ним таким же скрытым, как и для нас — зрителей его картины. Открыть этот закон можно было только путем длительного анализа, путем создания ряда композиционных набросков, кажущихся на первый взгляд повторяющимися один другой. И каждый новый набросок должен был, как правило, приближать художника к решению задачи именно потому, что он приближался к тому «видению», с которого зарождалась у Сурикова картина, которое он носил в своем мозгу и с которым мог, пусть безотчетно и бессознательно, сравнивать свои композиционные наброски, раз от раза добиваясь все большей их близости к «видению», а

следовательно и к окончательному воплощению этого «видения» — самой картине.

Никакого иного способа установить хотя бы предположительную, «гипотетическую» только последовательность эскизов нам найти не удалось. Однако и на этом пути с первых же шагов встретились довольно крупные затруднения. В каждом эскизе одни части оказывались сравнительно близкими к картине, а другие, напротив, далекими от нее, причем в каждом из эскизов эти приближения и отхождения от композиции картины повторялись многократно и в различных степенях близости и удаления. Получалось такое впечатление, что композиционная схема картины является как бы суммой всех этих эскизов, как бы результатом некоторой их борьбы друг с другом, или что существовал еще какой-то или какие-то неведомые нам эскизы, более чем каждый из этих близкие к картине, что изучаемые нами эскизы лишь предварительные, а были еще другие — окончательные. Но последнее предположение трудно было бы признать правдоподобным. Достоверно известно, что во время писания «Морозовой» Суриков имел перед глазами обе акварели — морозовскую и цветковскую, вследствие чего обе они слегка попачканы масляными красками. Относительно же акварели 1885 года покойный ее владелец сообщал нам, что Суриков ни за что не хотел продать ему эту акварель до окончания работы над картиной именно потому, что должен был иметь акварель перед глазами во время работы.

Для разрешения задачи возможно точного определения степени близости каждого из семи эскизов к композиции самой картины необходимо было идти методом сравнительных промеров отдельных частей композиции и их взаимоотношений друг к другу в самой картине и в изучаемых эскизах, с которых были сделаны для этой цели схематические кальки. Этот метод, при всех его трудностях, казался нам обеспечивающим наибольшую точность выводов, так как в нем все сводилось к сопоставлению только цифровых величин. Вследствие разнообразия размеров композиционных набросков, результаты промеров выражались не в абсолютных цифрах, а в процентных отношениях к ширине или высоте набросков. К сожалению, высота и ширина не всегда могли быть установлены с исчерпывающей точностью, так как сам художник нередко намечал границы композиции целым рядом параллельных линий и притом далеко не всегда правильно горизонтальных и вертикальных. Нами принимались в качестве границ либо средние из этих параллелей, либо линии, наиболее близкие к границам самой картины.

Промеры были произведены в двадцати различных местах композиции и касались высоты отдельных фигур и групп, расстояния различных частей композиции от ее боков и низа, расстояний между отдельными фигурами и лицами. В каждом отдельном случае результаты

промеров оценивались баллами в отношении к промерам в самой картине. Точные совпадения промеров эскизов с промерами картины оценивались одним баллом, дальнейшие промеры получили оценку от 2-х до 8-ми баллов, в зависимости от их близости к промерам картины, т.-е. баллы увеличивались по мере увеличения расхождения данного промера с промером картины. Промеры, расходящиеся на одинаковое число процентов от промера картины в сторону увеличения и в сторону уменьшения, считались равноценными и оценивались одинаковыми баллами. По окончании этой балловой оценки композиционных эскизов были подведены итоги баллов, полученных каждым из эскизов по всем двадцати промерам. Так как величина балла выражала собою степень расхождения композиции эскиза от картины, то, очевидно, композиции, имевшие наименьшие суммы баллов, являлись наиболее близкими к картине и наоборот. В целях проверки были произведены изменения в системе балловой оценки: совпадения с картиной совсем не принимались в расчет, отступления подсчитывались не индивидуально, а группами по несколько единиц. Результаты в массе получались такие же с очень ничтожными отступлениями для соседних композиций.

Это изучение дало возможность расположить эскизы в порядке их приближения к композиции картины, при чем наиболее близкою оказалась акварель 1885 года, в которой насчитывалось 20% точных совпадений с промерами картины.

Таким образом была установлена известная последовательность изучаемых композиционных эскизов, так сказать их предполагаемая хронология, после чего явилась возможность изучать развитие композиционного строения «Морозовой», строить его историю — увы! предположительную только, за отсутствием датировок на эскизах и решительной невозможностью установить эти датировки каким бы то ни было вполне достоверным путем.

Но прежде, чем перейти к анализу этих композиционных эскизов, необходимо остановиться на характерных для Сурикова, именно как мастера композиции, эскизах отдельных группировок картины. Композиционное строение «Морозовой» представлялось художнику таким сложным, а его требования к композиции вообще были так велики, что общий композиционный процесс сопровождался отдельными поисками основных группировок «Боярыни Морозовой», разработкой отдельных составных ее частей и притом разработкой очень своеобразной и характерной для Сурикова. В нашем распоряжении имелось пять эскизов таких группировок, к анализу которых мы и должны обратиться.

Эти наброски так же не датированы, как и композиционные эскизы, и время их появления не поддается точному определению.

Для правой группы картины в нашем распоряжении было два наброска. На первом из них, сравнительно беглом наброске явственно видно соединение двух творческих процессов. Едва ли не с натуры, не

с группы расставленных самим художником четырех женщин нарисованы фигуры: коленопреклоненной нищей, склонившейся девушки в желтом платке и заглядывающей монахини и, как бы поодаль от них, фигуры соблезнующей женщины. В лицах этих фигур и в их одеждах нет еще никакого сходства с типами, данными в картине: это этюды с натуры, так сказать, скелеты будущих персонажей картины. К этим четырем фигурам пририсованы уже совершенно схематически фигуры юродивого и странника. Эти «пририсовки», несомненно, имели целью теснее увязать отдельную группу со всею картиной, вдвинуть ее в общую толпу «Морозовой». Второй набросок той же группы еще ближе подводит нас к лаборатории суриковского творчества. На нем, несомненно, с натуры изображены фигуры: соблезнующей женщины, изумленной девушки (рядом с нею), склоненной девушки в желтом платке и коленопреклоненной нищей. Этот набросок значительно ближе к картине, чем первый, только лица персонажей другие, потому что не лица, а фигуры интересовали художника. На девушке в желтом платке одета уже, однако, такая же нарядная шубка, как и на картине; у коленопреклоненной нищей намечен мешок. И опять, как на первом наброске, к этой группировке с натуры беглыми штрихами пририсованы заглядывающая монахиня, странник и юродивый.

Оба эти наброска чрезвычайно характерны именно для Сурикова — с детства неутомимого наблюдателя случайных группировок. «На улицах всегда группировку людей наблюдал, — рассказывал Волошину про свои академические годы Суриков. — Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь». Не хотел он «выдумывать» и строя композицию «Морозовой»: он расставлял на улицах живых людей в необходимые ему для картины позы и группы и зарисовывал, «как они комбинируются в натуре». Громадный опыт в наблюдениях таких группировок и зоркий глаз помогали художнику в этой «режиссуре», подсказывали ему комбинации наиболее простые, наиболее близкие к реальной действительности.

Для фигур Морозовой и Урусовой (Ртищевой) делались не только карандашные эскизы, но и этюды масляными красками. Мы остановимся пока только на двух карандашных набросках. На первом наброске видим пустые сани-розвальни и фигуру Урусовой (Ртищевой) в более статической позе, чем на картине. Рисунок этот сохранил следы долгих исканий наиболее правильного, наиболее необходимого для художника бега линий саноотводов, особенно у левого от зрителя саноотвода. Если допустимы еще какие-нибудь сомнения — действительно ли с натуры сделаны Суриковым описанные наброски, то второй набросок Морозовой, к которому мы переходим, не может оставлять никаких сомнений. Фигура женщины с поднятою вверх правою рукой, профиль и спина возницы, сани и впряженная в них стоящая лошадь могли быть нарисованы только с натуры. С натуры же зарисована и идущая лошадь у

правого конца рисунка. Возможно, что с натуры сделан и маленький беглый эскиз в углу рисунка — набросок движущихся саней Морозовой. Как и на первых двух зарисовках, и здесь к запечатленной действительности пририсованы беглыми штрихами остальные части композиции, начиная от девушки в бархатной шубке у левого края картины и кончая юродивым и странником на правом ее краю. Художник, работая над деталью композиции, всегда чувствует потребность немедленно же установить ее место в общем строе композиции, сейчас же хочет ввести ее в соответствующее окружение и тем проверить пригодность найденного для общей цели. Эта потребность так сильна у Сурикова, что и к зарисованной с натуры идущей лошади, он тотчас же добавляет легкими штрихами линии дуги, оглобли, саноотводов.

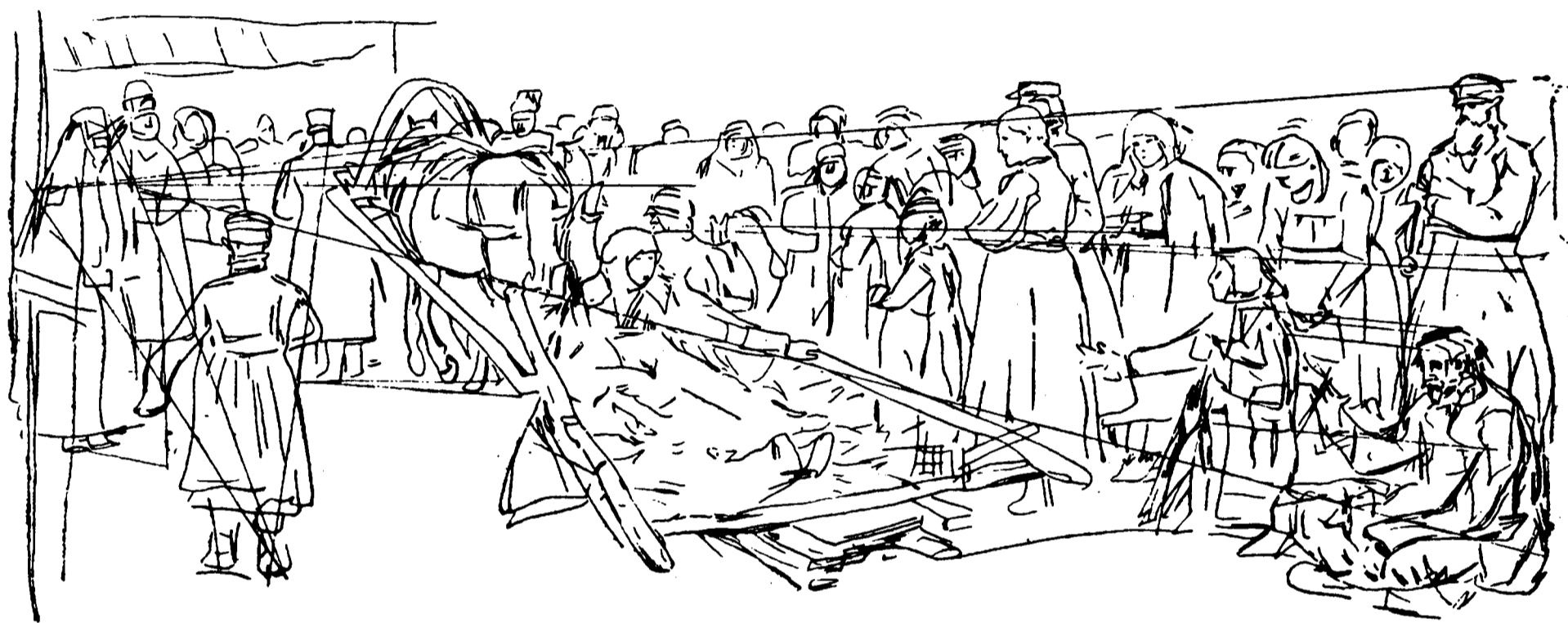


Рис. 4. «Боярыня Морозова». Расстановка натурщиков (для третьей композиционной схемы).

Но художник не ограничился зарисовками одних только отдельных группировок. При исключительной его требовательности, Сурикову мало было видеть и запечатлеть в натуре отдельные части своей композиции: он захотел видеть и запечатлеть по натуре в основных чертах весь ее комплекс, всю воскрешаемую им сцену уличной жизни Москвы во второй половине ноября 1672 года. И на принадлежащем Третьяковской галлее рисунке (рис. 4) мы видим всю эту сцену, воплощенную живыми крестьянами и крестьянками на какой-то неведомой улице или поляне. Мы видим в суриковской зарисовке с натуры как бы своеобразную инсценировку «Боярыни Морозовой» в крестьянских костюмах 80-х годов. Хотя лошадь, везущая боярыню, и зарисована бегущей (и даже с двумя вариантами левой передней ноги), вся композиция хранит статический характер живой картины. В ней нет сложной динамики картины, спокойно идет тот самый бегущий мальчик, который является в картине апогеем движения. Но, несмотря на эту статичность и застылость зарисовки, в ней видим многие детали картины: «вороньим крылом» оттопырился край шубы у сидящей в санях женщины (в картине — Морозовой), петлей изогнулась возжа в руке возницы, рядом

с Урусовой (Ртищевой) дана мощная фигура мужчины — будущего стрельца в картине, и в глубине, слева от дуги возвышается голова крестьянина в высокой шапке, переходящая в картине в голову стрельца.

В отношении этого рисунка особый интерес представляет вопрос о времени его появления: создан ли он в начале композиционных исканий, как кажется некоторым, в качестве их опорной точки, или напротив — в конце их, как метод проверки. Хотя никаких документальных данных для решения этого вопроса у нас не имеется, все же было бы очень трудно рассматривать этот рисунок, как один из ранних подготовительных этюдов в композиции «Морозовой», как материал для самого ее построения. Дело в том, что в основных и существенных своих чертах, композиция картины 1887 года сложилась еще в парижских набросках и боткинской акварели. Интересующую же нас зарисовку с натуры Суриков, естественно, мог сделать лишь по возвращении в Россию из заграничной поездки, т.-е. тогда, когда композиционный остов картины определился. Отсюда естественно видеть в этой зарисовке способ проверки по натуре сложившегося композиционного построения, способ уточнить и завершить композицию. Этот рисунок следует сопоставить с другим, изображающим деревенскую улицу с идущими по ней людьми, созданным, по сохранившимся в семье художника воспоминаниям, летом 1885 года, когда Суриков, по его признанию, «в Мытищах жил — последняя избушка с краю» и там «штрихи ловил» для будущей картины. Очень возможно, что этот именно рисунок предшествовал интересующей нас зарисовке, и тогда ее необходимо будет отнести к 1885 году — самой горячей поре в работе Сурикова над будущей картиной, когда, одновременно с композиционной работой, шло собирание этюдов. В дальнейшем нам придется еще говорить об этом драгоценном для характеристики методов суриковского творчества документе, теперь же отметим только, что рисунок этот был, повидимому, драгоценен и для художника. Обратная его сторона попачкана масляными красками, по всей вероятности, потому, что художник держал рисунок перед глазами и тогда, когда писалась сама картина, когда были окончательно решены все композиционные вопросы.

**
*

Переходим теперь к общему аналитическому обзору изученных композиционных эскизов, начиная с наиболее далекого от картины.

В первом эскизе (рис. 5) все основные персонажи картины уже намечены, но толпа как-то еще отдалена от зрителя: бегущий мальчик, сани Морозовой, старуха-нищая и юродивый расположены как бы на одном плане, почти так, как в композициях 1881 и 1883 гг. Около бегущего мальчика нет еще того его товарища, который в картине с изумлением смотрит на боярыню, но композиционная необходимость этого

персонажа уже сознан художником, и он намечается в двух вариантах. Около Урусовой (Ртищевой) еще нет стрельца. Девушка в желтом платке склонилась ниже, чем в картине, но почти так, как в акварели 1883 г. Характерно отметить, что только в одном этом эскизе, среди всех других, высота фигуры боярыни Морозовой, повидимому, вполне соответствует ее высоте в картине. Но это соотношение создано, вероятно, случайно, и его композиционное значение не было оценено художником в должной мере, так как во всех последующих эскизах это отношение уже не соблюдается.



Рис. 5. «Боярыня Морозова» (1-й вариант третьей схемы).

На втором эскизе за бегущим мальчиком намечается голова другого мальчика, рядом с Урусовой (Ртищевой) вырисовывается фигура стрельца. В правой стороне эскиза определеннее, чем на предыдущем, намечается диагональ в расположении Урусовой (Ртищевой), нищей и юродивого. Несколько отодвинулся вглубь против первого эскиза бегущий мальчик, который, впрочем, так и не нашел своего настоящего композиционного места ни в одном из эскизов.

Третий эскиз, более выработанный, чем два предшествующих, сохраняет еще общую удаленность сцены от зрителя: бегущий мальчик, сани и юродивый по прежнему стоят на одной линии, но отошла вглубь старуха-нищая. Развитие композиционного состава будущей картины продолжается: намечены второй мальчик и стрелец рядом с Урусовой (Ртищевой), определеннее выявлена заглядывающая монахиня. Впервые появляются взобравшиеся к церковным окнам мальчики справа. Более четко выявлена, наконец, группа у левого края картины, вплоть до той заглядывающей женщины, от которой в картине видно одно только лицо.

Акварельный четвертый эскиз из собрания М. А. Морозова, а ныне Третьяковской галереи (рис. 6), вносит новые уточнения в общий строй композиции. Выявился второй стрелец слева, у дуги лошади—фигура совершенно четко установленная в зарисовке с натуры, о которой шла речь выше. Определенно наметились два мальчика около Урусовой (Ртищевой). И в то же время вся сцена как-то отошла от зрителя вглубь, сани Морозовой удалились, потянув за собою и всю толпу.

Пятый эскиз не дает особенно новых деталей в сравнении с четвертым, сохраняя при этом целый ряд отношений, сложившихся в четвертом эскизе (расстояние дуги от низа картины, лица Морозовой от лица юродивого и от мальчика около Урусовой (Ртищевой)). Но в отношении высот фигур Морозовой и юродивого, положения саней, установки на место фигур бегущего мальчика, Морозовой, девушки в желтом платке и, в особенности, юродивого — этот эскиз уже ближе к картине, чем предшествующий.

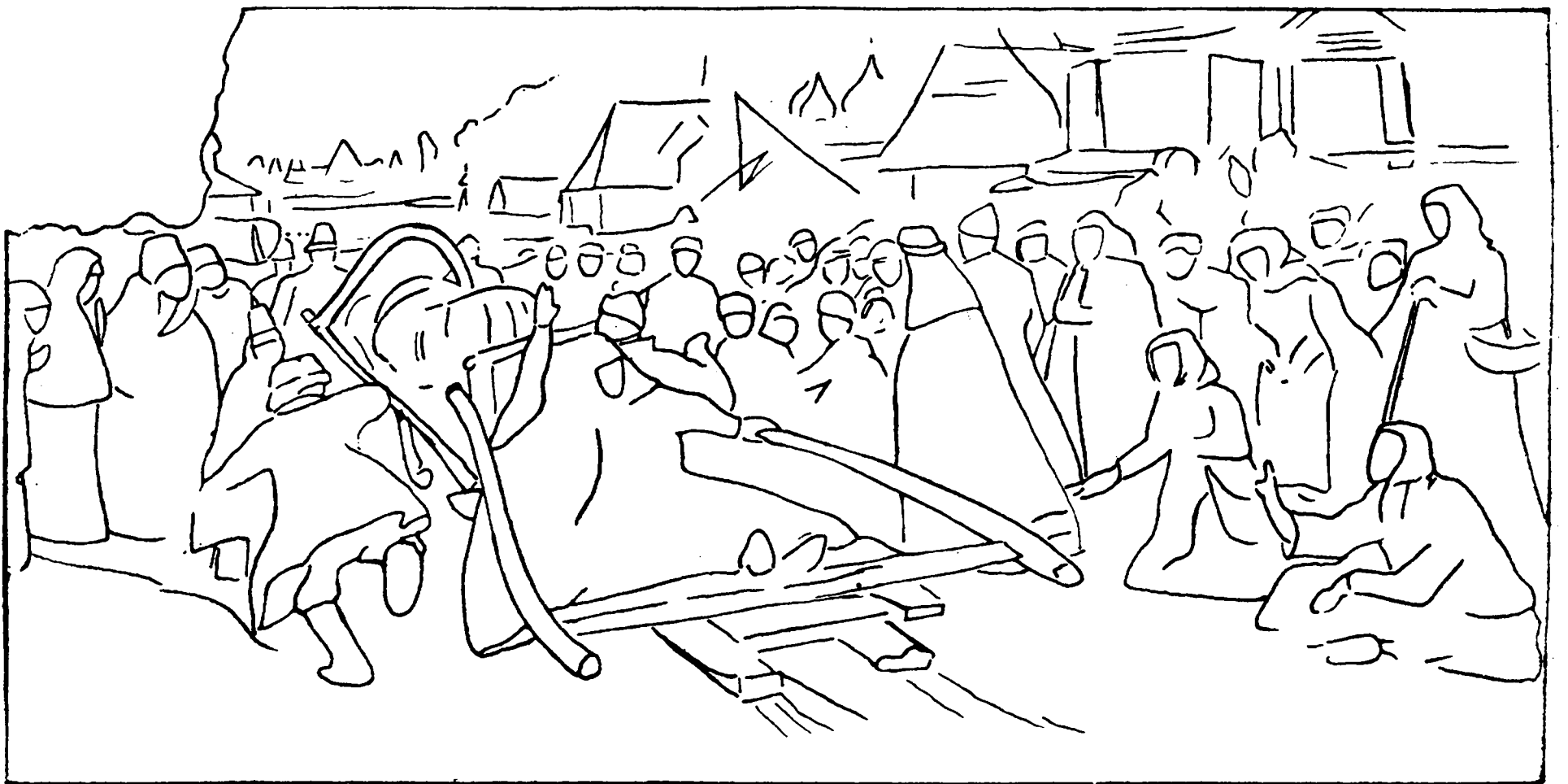


Рис. 6. «Боярыня Морозова» (4-й вариант третьей схемы — акварель).

Самую крупную особенностью шестого эскиза является приближение к зрителю персонажей правого угла картины: приближается юродивый и странник, окончательно становится на место старуха-нищая. Диагональ Урусова (Ртищева) — юродивый, все время намечающаяся в эскизах, здесь выражена с наибольшей четкостью и в то же время наибольшей близостью к картине. Другая особенность этого эскиза — очень близкая к картине посадка Морозовой в санях.

Последний эскиз — акварель 1885 года дает, как было отмечено, ряд точных совпадений с картиной. Совпадают: высота дуги от низа композиции, расстояние между Морозовой и коленопреклоненной нищей, установка на местах этой нищей и девушки в бархатной шубке, ширина саней. Но вместе с тем в нем менее ярко выражена диагональ

Урусова (Ртищева) — юродивый, столь характерная для картины, и совсем приземистою, утопающей в санях кажется Морозова, посаженная на солому совсем не так, как в картине. Нельзя не отметить и еще одну характерную особенность этого эскиза в сравнении с акварельным эскизом б. морозовского собрания (№ 4 нашей схемы). В то время, как эскиз № 4 в существенных своих частях разработан карандашом и тушью и чисто по-суриковски — скуповато подцвечен акварелью, эскиз 1885 г. представляет собою этюд не столько линейной, сколько красочной композиции будущей картины: ее будущие формы слагаются на этом эскизе из интенсивных пятен колорита, заполняющих еле намеченные контуры. В этом (и только в этом) эскизе художник как бы поверяет линейный остов композиции красочными, чисто живописными ее слагаемыми, и это именно обстоятельство еще сильнее укрепляет первенствующее значение акварели 1885 г., как последнего завершающего звена в цепи композиционных эскизов.

Во все время нашей работы над изучением перечисленных композиционных эскизов оставался недоступным для исследования еще один эскиз, особенно ценный потому, что он был не только разграфлен Суриковым на квадраты для переноса на холст и находился у него перед глазами во время писания картины, но и принадлежал к числу так называемых «заветных» произведений. Эта категория произведений отмечалась самим художником особым значком — красным кружком в правом нижнем углу — и купить у Сурикова такой «заветный» этюд было очень нелегкою задачей, хотя эскиз, о котором идет речь, давно уже ушел из суриковских рук, чуть не в год окончания «Морозовой».

Работа над историей композиции «Боярыни Морозовой» была уже закончена, и посвященный ей доклад был прочитан, когда неожиданно открылась возможность изучить именно этот акварельный эскиз. Произведенные промеры кальки с этой акварели определили ее место



Рис. 7. «Боярыня Морозова» (6-й вариант третьей схемы).

в ряду уже изученных нами композиционных эскизов: по сумме баллов этот эскиз оказался всего на одну единицу меньше, чем предпоследний в нашей схеме композиционный набросок (№ 6), а следовательно должен занять место между этим эскизом (№ 6) и акварелью 1885 г.

Включение в общую цепь исследования этого нового звена дает возможность не только более подробно выявить последние этапы работы Сурикова над композиционными эскизами «Морозовой», но и сблизить по времени три последних эскиза, которые все должны быть отнесены, по нашему мнению, к 1885 году. Последний в нашей схеме карандашный набросок (№ 6, рис. 7) является несомненным предшественником двух следующих за ним акварелей: это как бы предварительный эскиз к ним. За карандашным эскизом следует описанный выше новый акварельный эскиз (рис. 8, из собрания И. С. Остроухова). По манере выполнения, это как бы повторение акварели б. морозовского собрания (№ 4, рис. 5) — та же насыщенность темными, почти черными тонами,

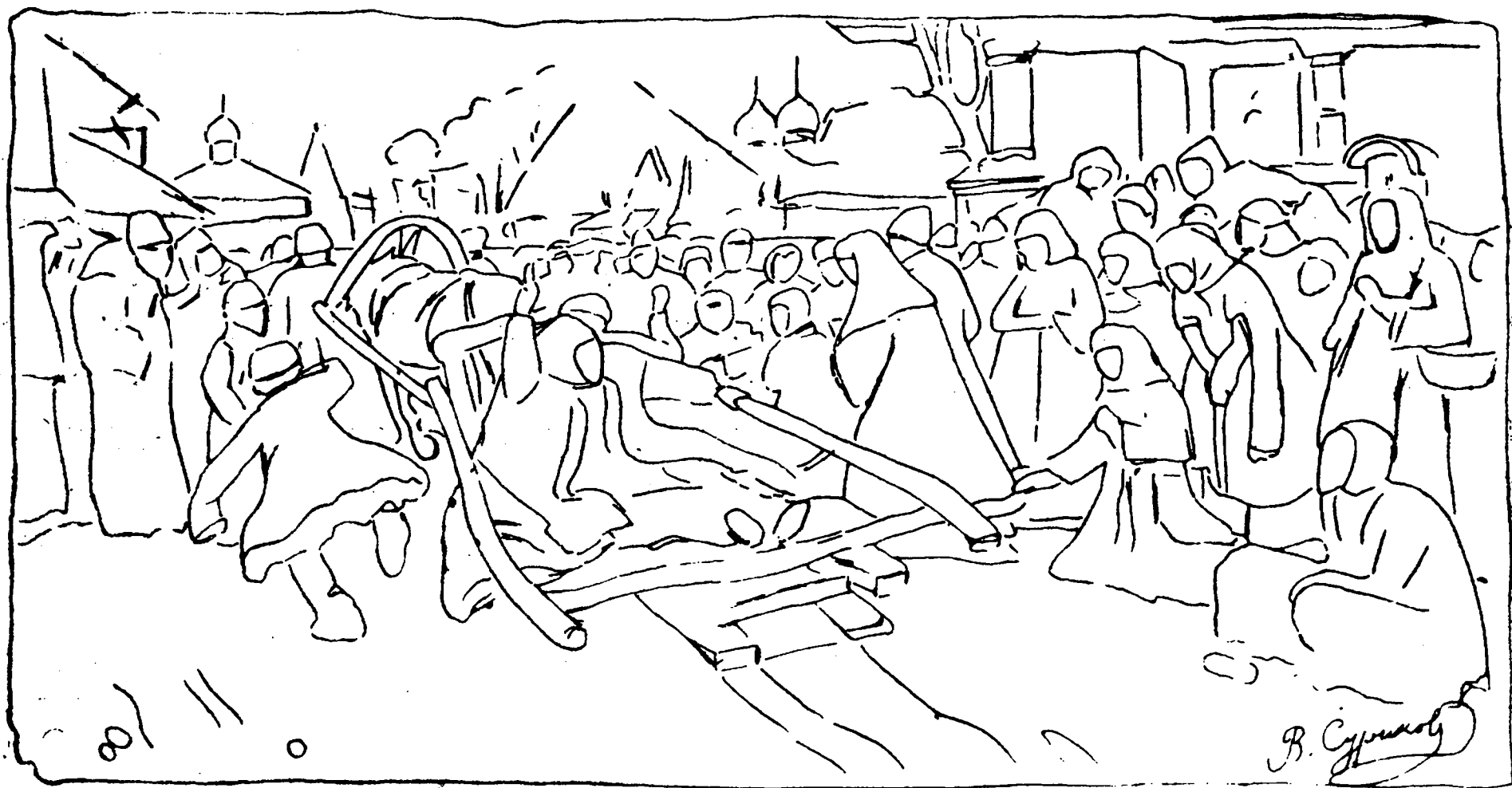


Рис. 8. «Боярыня Морозова» (7-й вариант третьей схемы — акварель).

та же скупость колоритных пятен. Более или менее установив, наконец, линейный остов будущей картины, Суриков почувствовал, очевидно, потребность выявить общие массы картины и наметить основные колористические моменты. С этой целью и был создан, по нашему мнению, рассматриваемый эскиз, на котором намечены лишь две основные ноты колорита картины в их соотношении с белым фоном снега: красные кафтаны стрельцов и шубы Урусовой (Ртищевой) и синяя шубка девушки в желтом платке. Следующая за этим эскизом акварель 1885 г. (рис. 9) является, прежде всего, дальнейшей разработкой колористических основ картины и вместе с тем дает очень заметный сдвиг в сторону чисто-композиционного приближения к картине. Здесь, как было уже отмечено, мы имеем максимальное число точных совпадений с проме-

рами картины. Мало того, самое крупное отступление от картины здесь измеряется всего 6-ю сотыми долями, тогда как в предшествующей остроуховской акварели этот максимум достигает 15-ти сотых, а в карандашном эскизе № 6 — 9-ти сотых. Сравнивая акварель 1885 года с ее предшественницей, промер за промером, мы только в 6-ти случаях из 20-ти можем отметить уклонения в сторону увеличения ошибки, во всех же остальных 14-ти случаях акварель 1885 года вносит очень серьезные поправки к своей предшественнице: так, ошибка в 15 сотых уменьшается до ошибки в 3 сотых, ошибки в 8 и 3 сотых превращаются в точные совпадения с картиной и т. п. Если добавить ко всему этому, что акварель 1885 г. является единственным по полноте эскизом чисто живописной, колористической композиции картины, то ее исключительное значение в ряду всех других эскизов становится совершенно оче-

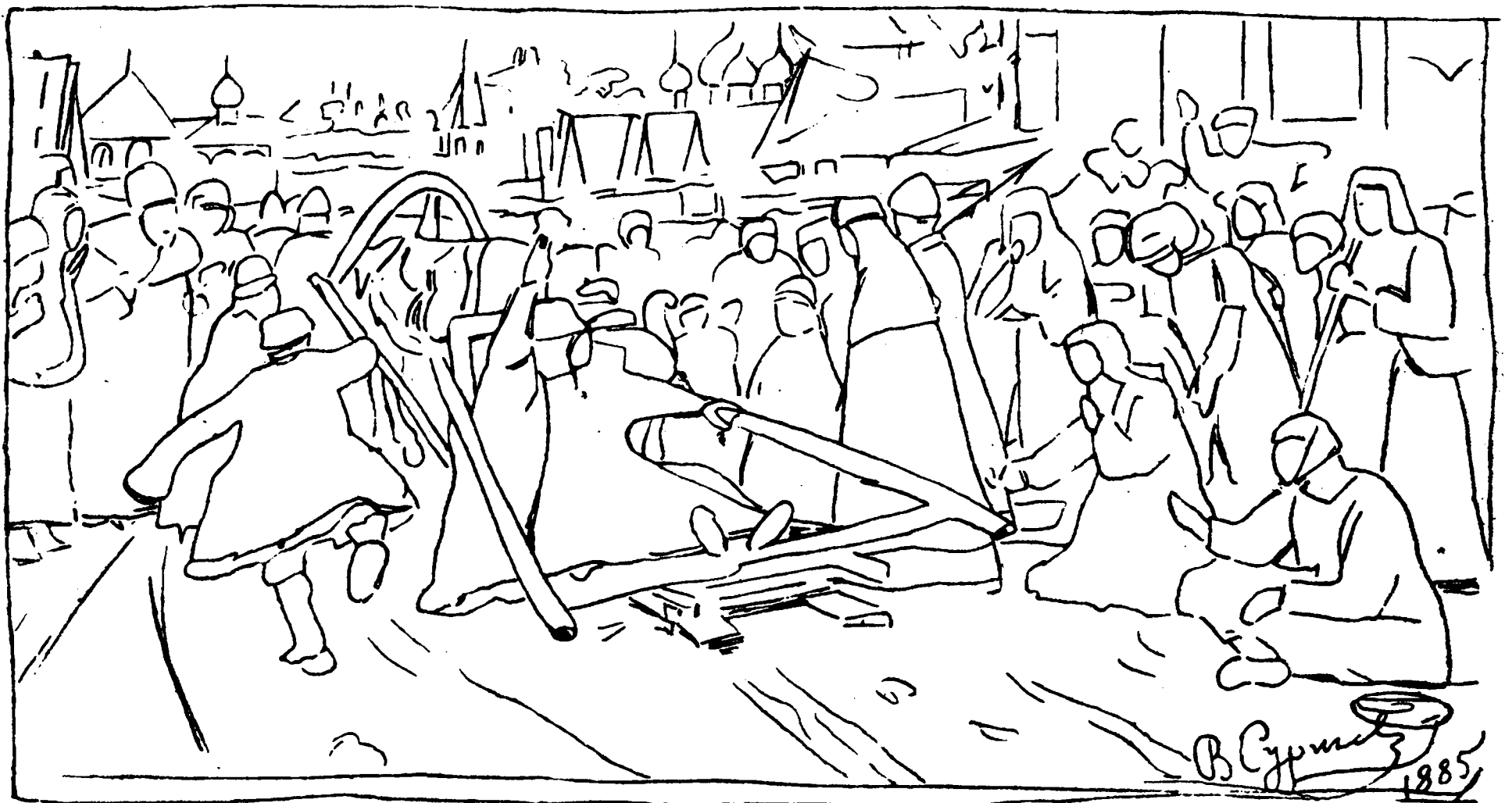


Рис. 9. «Боярыня Морозова» (8-й вариант третьей схемы — акварель 1885 г.)

видным. Ко времени этой акварели процесс линейной разработки композиции картины достиг такой зрелости, что линии сменились красочными пятнами, живопись выступила на первое место и одержала победу над многими линейными проблемами композиции, не находившими разрешения в карандашных набросках.

Каков же вывод, каковы итоги этого анализа? Окончательной, целиком переносимой в картину и там одеваемой красочными одеждами композиционной схемы ни один из изученных эскизов не дает. Подготовительного этюда всей композиции «Морозовой» масляными красками, подобно тем трем, какие были сделаны Суриковым для «Ермака», не имеется. Отсюда логически вытекает, что композиционная работа над «Морозовой» продолжалась на самом холсте картины. Так именно и было в действительности. Как часто ни прибегал Суриков к своеобразному, но не ему одному присущему способу проверки композиции

посредством ее уменьшения до самых микроскопических величин, до $\frac{1}{75}$ доли самой картины, окончательно выверить композицию в эскизе не удалось. Чрезвычайная ее сложность именно тогда и предстала, быть может, во весь свой рост, когда эскизы перешли на громадный холст, и вследствие этого особенно заострились все нерешенные проблемы композиции.

В беседе с Волошиным Суриков сказал про «Морозову»: «Я ее на третьем холсте написал. Первый был совсем мал. А этот я из Парижа выписал». На каком же из трех холстов «Морозовой» могла продолжаться композиционная работа? По словам дочери Сурикова, О. В. Кончаловской, первый холст «Морозовой» очень быстро показался Сурикову неподходящим для картины. Второй холст был немногим меньше последнего, третьего, но все-таки показался мал и был разрезан на куски для этюдов. Как предполагает О. В. Кончаловская, на этих первых двух холстах композиция все же была нанесена углем, потому что Суриков обыкновенно очень долго работал над композицией будущей картины уже на самом ее холсте и работал именно углем. Иногда эта композиционная работа длилась целые месяцы. Это показание вполне объясняет установленный нами разрыв между композиционными эскизами и самою картиной. Нет никакого сомнения, что эти несуществующие более композиционные эскизы на холстах крупного размера или, по крайней мере, один из них — на втором холсте — были более близки к картине, чем те эскизы, которыми мы располагаем. Здесь необходимо отметить, впрочем, что как бы долго ни работал Суриков над композицией на самом холсте, он никогда не вносил серьезных отступлений и крупных перемен в уже сложившуюся композиционную схему. Лучшее подтверждение этому — именно только-что изученные нами эскизы, в общем, в основных и существенных своих чертах до такой степени близкие к картине, что их различия могли быть установлены лишь путем математических измерений и учета отступлений величиною чуть ли не в один миллиметр.

Таким образом, среди изучаемых нами композиционных эскизов нехватает двух — наиболее крупных по размеру, и нам предстоит проследить в основных чертах ту долгую работу углем над композицией «Морозовой», которая навсегда скрыта под красочным покровом картины.

Среди неразрешенных в эскизах композиционных проблем была, прежде всего, передача динамики едущих вглубь картины саней. Работа над этою именно проблемой засвидетельствована самим художником. Другою проблемою было выделение из толпы Морозовой, как естественного центра события. Третья проблема — переход от фронтального плоскостного строя композиции к перспективному, пространственному, усиливающему динамику композиции. Четвертая — проверка композиции по излюбленному суриковскому методу: по диагонали.

Этот перечень, конечно, не полон, не исчерпывает всех стоявших перед художником композиционных задач, но и его достаточно для наших целей.

Суриков сам рассказывал, как трудно было ему добиться в картине иллюзии движения саней Морозовой. Для того, чтобы сани «поехали», Суриков «много раз пришивал холст. Не идет у меня лошадь да и только. Наконец, прибавил последний кусок — и лошадь пошла». «Сидящие в санях фигуры держат их на месте. Надо было найти расстояние от рамы до саней, чтобы пустить их в ход. Чуть меньше расстояние — сани стоят. А мне Толстой с женой, когда «Морозову» смотрели, говорят: «внизу надо срезать, низ не нужен, мешает». А там ничего убавить нельзя — сани не поедут». И действительно, ни в одном из восьми эскизов не было найдено это идеальное расстояние саней от низа картины. Задача отыскания этого расстояния была особенно трудна потому, что не от одного этого расстояния зависел в конце-концов «бег» саней: надо было найти и правильную ширину развала саней — точное расстояние между обоими саноотводами, и верно определить угол их наклона влево, и углы под'ема левого саноотвода и левой оглобли. Треугольник, в который вписываются эти сани, должен был особым образом врезаться в гущу толпы, чтобы создать иллюзию движения саней. В каждом из эскизов — свой треугольник саней, а в картине — свой, не похожий на все композиционные эскизы, не найденный в них. Но не одни неверные углы наклона саней и их оглоблей и ненайденное расстояние от саней до низа картины держали сани на месте во всех набросках и в самой картине, пока Суриков не подшил холст внизу. Динамике саней мешала, как говорил сам художник, фигура Морозовой: глубоко сидящая в санях, приземистая и оттого кажущаяся грузной, фигура боярыни «держала» сани на месте.

Так мы подходим ко второй композиционной проблеме, которую предстояло разрешить художнику. Надо заметить, что к решению этой проблемы побуждали Сурикова не одни только требования динамики. Суриков вообще не хотел ставить своих «героев» на пьедесталы, что называется «преподносить» их зрителю. Художник толпы, он, напротив, любил вдвигать своих «героев» в самую гущу толпы, да и «герои» его почти всегда близки народу — Ермак, Разин, Петр. Сама Морозова, несомненно, была близка московскому населению, по крайней мере, той значительной его части, которая явно и тайно тяготела к старой вере. Но картина — не книга, она должна говорить со зрителем с первого же его взгляда. Как верно определял Ге, «картина — не слово: она дает одну минуту и в этой минуте должно быть все, а нет—нет и картины»; картина не должна требовать объяснений: «взглянул, и все, как Ромео на Джульетту». И вот во имя этой ясности картины для зрителя с первого взгляда, не вознося «героя» над толпой, его все-таки надо было как-то выдвинуть, оттенить, поставить так, чтобы он был замечен зри-

телем в ту самую минуту, в которой «должно быть все». А с этой точки зрения все композиционные эскизы были неудовлетворительны — они не показывали зрителю Морозовой. Для того, чтобы выделить Морозову из толпы, не подчеркивая этого выделения, у художника было одно только средство — насколько возможно вытянуть ее фигуру, посадить ее в санях выше, но не на стуле, как в композициях 1881 и 1883 гг., а прямо на солому — так, как ее везли из Печерского подворья в Кремль по рассказу Забелина. Но эту сложную операцию надо было совершить так, чтобы отнюдь не разрушить сложившегося остова всей композиции, чтобы этим перемещением центральной фигуры не уничтожить той чисто математической связи, которая существует между всеми составными частями картины.

Как видно на композиционных эскизах от первого до последнего, двуперстие Морозовой приходилось либо на крупе лошади, либо чуть выше его, но во всех случаях рука оказывалась на фоне толпы, должна была теряться среди человеческих лиц. Первым шагом на пути к достижению цели было понижение горизонтальной линии, образуемой головами толпы в центре картины. Вторым шагом был завал дровней на левый бок, выгодно для художника перемещавший все их линии и зрительно оправдывавший высоту посадки в санях боярыни. Третьим шагом было изменение конструкции передка саней — подъем вверх дугообразной линии этого украшенного росписью передка. И, наконец, четвертым шагом, казалось, должно было бы быть простое удлинение руки боярыни, которое один из критиков 1887 года и находил «непомерным». К сожалению, только на трех эскизах, из восьми, сколько-нибудь определенно намечены пальцы поднятой вверх руки Морозовой. Сравнение этих эскизов между собою и с картиной путем промеров показывает однако, что длина руки в эскизе 1885 года, по отношению к высоте композиции, совершенно одинакова с высотой руки в картине. Не только «непомерного», но и никакого удлинения руки в картине художником произведено не было, и удлинение это — нечто кажущееся, некий обман зрения. Для решения проблемы Сурикову достаточно было трех первых шагов, и они были совершены им на холсте самой картины, не раньше.

К перемещению фигуры Морозовой художник подходил медленно — путем исканий, которые можно наглядно видеть на прилагаемой расшифровке этих исканий в эскизах (рис. 10). Ближе всего к решению задачи Суриков подошел в эскизе № 6, а последний эскиз — акварель 1885 г. — был отступлением. Эта же расшифровка показывает, как передвигалась в композиционных эскизах фигура Морозовой не только вверх или вниз, но и вправо и влево, причем и в этом случае наиболее близким к картине (не по высоте, а по ширине) оказывается тот же эскиз № 6.

В некоторой связи с тою же проблемой передачи движения саней находится следующая, третья по нашему счету композиционная задача, разрешенная на самом холсте картины. Первоначально композиция развертывалась несколько фронтально, удаленно от зрителя. Персонажи втягивались вглубь холста, между ними и зрителем образовывалось



Рис. 10. «Боярыня Морозова». Перемещение фигуры боярыни в эскизах (№№ 1—8) и в картине (голова вверху).

некоторое свободное пространство, нечто вроде авансцены. Как отмечалось раньше, этот строй композиции не удовлетворял художника, и он пытался продолжать диагональ, намечаемую правым саноотводом, в расположении фигур Урусовой (Ртищевой), коленопреклоненной нищей и юродивого. Но значение этого размещения фигур, вероятно, еще не было вполне ясно художнику, пока он не перенес композиции на холст и, быть может, пока он не начал решать проблему движения дровней. Именно для того, чтобы подчеркнуть это движение, и надо было создать четкую линию диагонали к самому правому углу картины, усилить массивность наиболее близких к зрителю фигур справа— юродивого, странника, коленопреклоненной нищей. Композиционные эскизы обнаруживают большую подвижность персонажей правого угла композиции, причем и здесь 6-й эскиз дает в общем наибольшую близость к картине в смысле подчеркивания диагонали и укрупнения ближайших к зрителю фигур. При этом с фигурой юродивого произошло то же, что с Морозовой: она поднялась вверх. Этого потребовало, несомненно, не только укрупнение всей фигуры юродивого, но и закон внутреннего равновесия композиции.

Последним этапом композиционной работы была для Сурикова проверка композиции по диагонали. Как и всякий четырехугольник, картина может иметь две диагонали в точном смысле слова: от правого нижнего угла к левому верхнему углу («правая» диагональ) и в обратном направлении—от левого нижнего угла к правому верхнему («левая» диагональ). В композиционном построении «Морозовой» решающее значение, несомненно, имела «правая» диагональ, возникающая, как мы сказали, в правом нижнем углу и с математической точностью поднимающаяся к левому верхнему углу. Место возникновения этой диаго-

нали зрительно подчеркнуто темным пятном чашки с подаением юродивого, стоящей на снегу. Под этой чашкой и проходит начало диагонали. Ее дальнейшее направление очень четко, впечатляюще дано художником в рисунке правого саноотвода дровней Морозовой. Линия наклона этого саноотвода строго параллельна линии диагонали, но идет несколько выше диагонали, над нею. Определенно указав зрителю диагональ в самом центре картины, художник показывает зрителю и конец этой диагонали в левой верхней части картины. Здесь, на этот раз немного ниже линии точной диагонали, но совершенно правильно ее повторяя, проходит линия правого ската крыши одноглавой церкви, замыкающей левую сторону улицы, по которой везут боярыню. Такова была, по нашему мнению, эта главная «поверочная» диагональ картины, незримая в композиции и в то же время мудро внушаемая зрителю параллельными ей линиями саноотвода и крыши.

Вся описанная выше творческая композиционная работа вполне точно определяется тем термином «утрясение», которым Суриков характеризовал последние стадии композиционной работы. Но подготовительные шаги к этому «утрясанию» начинались много раньше: явственные их следы можно найти на тех эскизах группировок, о которых шла речь. Этими именно следами являются, по нашему убеждению, устанавливаемые художником на самих зарисовках с натуры параллели между отдельными частями картины в виде прямых линий.

Так достигает Суриков общей увязки композиционного строения, так стремится он найти математически точные взаимоотношения отдельных слагаемых своей толпы.

**
*

Каков же был результат этой очень длительной и очень сложной работы над композицией «Морозовой»? На него можно ответить словами самого Сурикова, его собственным изложением методов композиции. Описывая Волошину свои композиционные процессы, Суриков говорил: «А какое время надо, чтобы картина утряслась так, чтобы ничего переменить нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженой картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это—математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали».

Все эти перечисленные Суриковым процессы вскрыты и, поскольку было возможно, документально обоснованы предыдущим изложением. Об «утрясании» говорит каждый набросок композиции «Морозовой» и каждый эскиз группировки. Менее ясны поиски «действительных размеров каждого предмета», завершенные лишь на самом холсте

картины, но следы этих поисков отмечались при анализе эскизов. Поиски композиционного «замка», соединяющей все части композиции точки — это, конечно, история усаживания в сани Морозовой.

Когда заканчивалась, наконец, композиционная работа на самом холсте картины, когда на нем были прорисованы углем все детали, — тогда и только тогда брался Суриков за палитру и кисти. Так поступал он всегда и так, разумеется, было с «Морозовой». День этого события в истории суриковского шедевра, естественно, остается неизвестным, но это был, как говорил сам Суриков, один из дней 1885 года. Таким образом, период композиционных работ над «Морозовой» вообще охватывает около четырех лет (1881 — 1885) и не менее двух лет в третьей окончательной ее схеме (1884—1885).

Каковы же могут быть выводы из этого так разросшегося и все еще недостаточно полного обзора творческих процессов, создавших «Боярыню Морозову»?

Логически, композиционный путь начинался с «видения» будущей картины и шел к окончательной последней редакции композиции и притом редакции суриковской, т.-е. со всеми мелочами и деталями. Такой путь настойчивого, но спокойного, лишеного каких-либо блужданий и крупных отступлений развития композиционной схемы, сразу сложившейся в мозгу художника, бесспорно вполне отвечает творческой натуре Сурикова. Так начались «Стрельцы», «Меншиков», и не могло быть иначе с «Морозовой». Не могло быть хотя бы потому уже, что и более поздние произведения Сурикова создавались тем же самым путем, первая стенографическая запись художником концепции будущей картины всегда содержала не только основное ее композиционное ядро, но очень часто и детали, и композиционные вехи. Именно эта способность внезапно и мгновенно воочию увидеть будущую картину является характерною для Сурикова и вместе с тем предопределяет весь ход дальнейших творческих процессов. Композиция, как таковая, не отыскивается, а дается художнику, возникает и воплощается в его мозгу раньше, чем он впервые возьмет в руки карандаш, чтобы попытаться уложить в линии и формы тревожащий его образ. Очень вероятно, что эта именно мозговая устремленность и разрешалась у Сурикова тем, что мы условно называем «видением», отнюдь не настаивая на буквальном понимании слова.

Художники, вообще, довольны скупы на разоблачения в области своих творческих процессов, и Суриков, как ни малы, говоря вообще, материалы о нем, был, быть может, наиболее откровенным из них. Мы не знаем, так ли протекают творческие процессы и у других мастеров живописи, но первый творческий акт на пути воплощения художественного замысла у Сурикова представляется нам достаточно твердо установленным. Это — «видение» будущей картины, которое фиксируется, стенографируется в беглом наброске.

Следующим этапом на творческом пути являются беглые еще и схематические наброски всей композиции, попытки точнее записать «видение», — своеобразный процесс воскрешения в памяти виденного. К числу таких набросков в интересующей нас композиционной схеме надо, вероятно, относить набросок на листе 21-м парижского альбомчика. Если не одновременно, то вскоре после этих первых композиционных схем должна была возникать у Сурикова потребность в записи отдельных слагаемых композиции — ее группировок. Для второй композиционной схемы «Морозовой» мы имеем такой эскиз группировки Морозовой и Урусовой (Ртищевой) на листе 14-м альбомчика. Так возникала, по нашему представлению, вторая композиционная схема картины. Третья, как отмечалось уже, возникает в наших документах как-то внезапно, так как материалов, характеризующих процесс этого возникновения не имеется.

В дальнейшем процесс развивается по двум параллельным линиями: совершенствование всей композиции и отдельных группировок. Изучая эти процессы, мы сразу же сталкиваемся с очень характерным явлением: для большинства персонажей картины и во всяком случае для главнейших из них Сурикову не приходится искать наиболее подходящих, наиболее необходимых поз — они уже даны в первых же записях «видения». Крупных перемен в композиционном строении, как бы длинен ни был процесс окончательного «утрясания» композиции, у Сурикова нет. Художественные замыслы, дав свой росток, развиваются с какою-то неотразимой логикой, в совершенно спокойной атмосфере, без всяких бурь и гроз, без порывов и метаний по сторонам. Художник делает эскиз за эскизом с такою же неразгаданной нами простотой и естественностью, с тою же непостижимой логикой, с какой растет дерево, цветок, человек.

Это спокойствие творческого процесса, это отсутствие оглядок по сторонам, лихорадочных поисков — вторая характернейшая черта творческого процесса Сурикова. И да будет позволено мимоходом вспомнить здесь, что такое же величавое спокойствие в развитии композиции мы можем наблюдать еще у одного русского мастера — в композиционных эскизах «Явления Мессии» Александра Иванова.

Третьей характерной чертой суриковского творческого процесса является, по нашему мнению, искание отдельных группировок. Особенно характерна эта потребность отчеканить детали композиции именно для Сурикова, как художника толпы по преимуществу. Суриков — глубокий аналитик от природы, ему мало увидеть то или иное лицо: он должен постигнуть «смысл» каждого лица, и только после этого постижения человеческое лицо становится одним из объектов суриковского творчества. Понимая так отдельное лицо, Суриков и толпу понимает, как сумму лиц, смысл которых им уже постигнут. Но он не может механически объединить в толпу эти отдельные постигнутые им лица: он

должен сгруппировать их мысленно, теоретически и тотчас же проверить эту теорию на практике — в самой жизни. Эту потребность испытывали многие художники старого и нового времени, на память приходят два имени—Тинторетто и Ге, которые компоновали картины при помощи фигурок из глины. Суриков пошел дальше их—он компонует живых людей, он заставляет саму живую природу повиноваться его творческой воле, отнюдь не довольствуясь мертвыми манекенами. Этот метод компонования при помощи самой природы представляется нам четвертой характерной чертой композиционного процесса Сурикова.

Серьезнейшей композиционной задачей было для Сурикова и ограничение картины, определение линии ее рамы. Он не даром говорил Новицкому, что в композиции «есть какой-то твердый, неумолимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняет всю композицию». Вот почему так неуверенно и повторно ограничивает Суриков карандашными линиями пределы композиции «Морозовой» на всех ее эскизах — он ищет непреложного закона композиции. Тот же закон повелевает ему подшить кусок холста внизу «Морозовой». На композиционных эскизах других суриковских картин не редкость встретить подклейки к бумаге, когда композиция нуждалась в прибавке в ширину или высоту. Ширина этих подклеек выражается, подчас, миллиметрами, но и эта «точка» должна быть найдена и поставлена на свое место. Крайняя необходимость совершенно точного ограничения размеров каждого произведения так настоятельна у Сурикова, что он подклеивает узкие полоски холста даже к небольшим своим этюдам, отнюдь не предназначенным служить материалом для какой-либо композиции, как, например, к этюдам пейзажа. Так выясняется еще один характерный момент композиционного творчества художника — процесс устанавливания границ композиционного строения, в основе которого, конечно, лежит подсознательная математика, определяемая на суриковском языке словом «чутье».

В тесной связи с этим длительным процессом определения границ композиции стоит, несомненно, и другой не менее важный процесс — установления того композиционного «замка, который должен все части соединить». Таким «замком» в данном случае является фигура боярыни Морозовой. Эта фигура долго изучалась художником и в отдельных этюдах, и в связи с посадкою боярыни в сани, и в соотношении фигуры Морозовой с фигурой Урусовой (Ртищевой). Как говорилось выше, задача эта осталась нерешенною во всех композиционных эскизах, и лишь в работе над композицией картины уже на самом холсте было найдено, наконец, искомое решение. Без него не могло быть и картины; Суриков не мог взять кисти и палитру, пока не была поставлена эта последняя композиционная «точка». Именно для того, чтобы поставить эту последнюю «точку», чтобы бросить на чашку весов композиции

ту последнюю крупинку, которая дает абсолютное равновесие, необходимо было художнику уравновесить все линии композиции. О поисках этого равновесия и говорят те параллельные линии, которые мы находим на суриковских эскизах группировок к «Морозовой». Путем этих линий искал художник «действительных размеров каждого предмета» в композиции, и мы видели, как эти поиски привели к необходимости укрупнения фигур юродивого и странника, как художнику пришлось усилить грузность этой именно части картины, чтобы привести к равновесию весь ее состав. Этот процесс внутреннего замыкания композиции Суриков сам считал последнею композиционной задачей, за которою следует проверка композиции путем ее деления по диагонали.

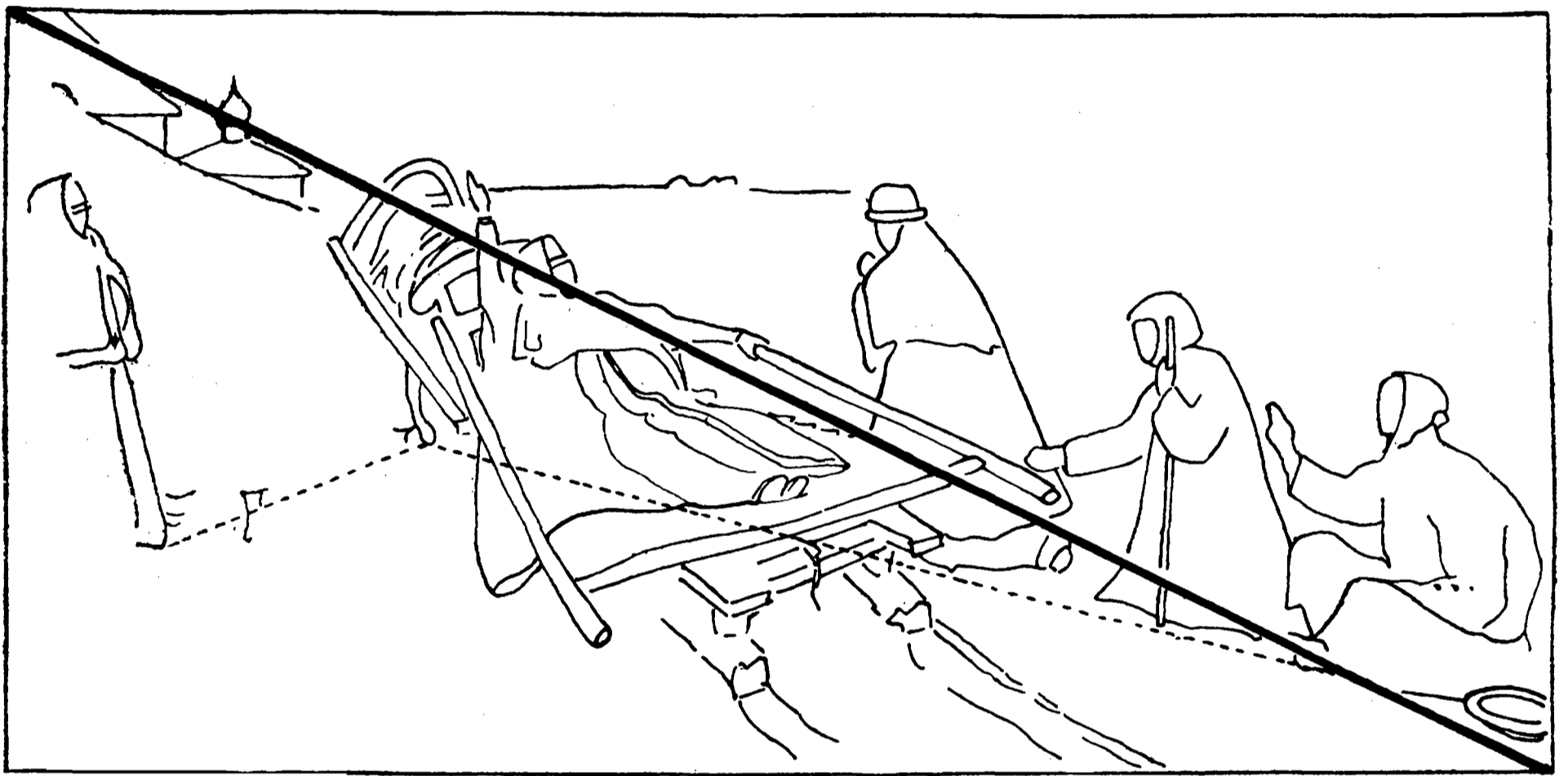


Рис. 11. «Боярыня Морозова» (картина).

Раньше было отмечено уже, что линия этой диагонали сознательно зафиксирована Суриковым в самом рисунке композиции. Дальнейший анализ приводит к убеждению, что едва ли не по этой именно диагонали и строилась вся композиция картины. За это говорит прежде всего та настойчивость, с какою подчеркнута и укреплена художником эта диагональ целым рядом других, более или менее параллельных ей «диагоналеобразных» линий. Все эти параллели расположены ниже диагонали, так сказать, подпирают ее. Стоит только взглянуть на картину, чтобы увидеть эти «подпорки» (рис. 11). Линия соломы на дровнях под правым саноотводом, правый конец шубы боярыни, меховая опушка правой полы этой шубы, линия золотого позумента с пуговицами одежды Морозовой, линия левого саноотвода, линии санных полозьев и проложенные ими по снегу борозды, наконец, линия левой оглобли — все направлено к одной цели: утвердить основную линию незримой диагонали, властно намечаемую правым саноотводом. Намечаемую не только линейно — в рисунке, но и красочно — в светлоте колорита сано-

отвода, изображенного на темных фонах одежд Урусовой (Ртищевой) и мальчика. Совершенно очевидно желание художника, чтобы зритель видел этот саноотвод-диагональ с первого взгляда, пусть не догадываясь об его чисто-математическом значении, ни мало не представляя себе той колоссальной роли, какую играет эта подробность, совершенно второстепенная, ничтожная рядом с красноречием лица Морозовой и других персонажей картины.

Менее настойчиво подчеркнуто Суриковым значение второго отрезка этой диагонали — церковной крыши в левом верхнем углу картины. Однако и здесь линия склона этой крыши-диагонали поддержана снизу, параллельной ей линией правого склона крыши дома

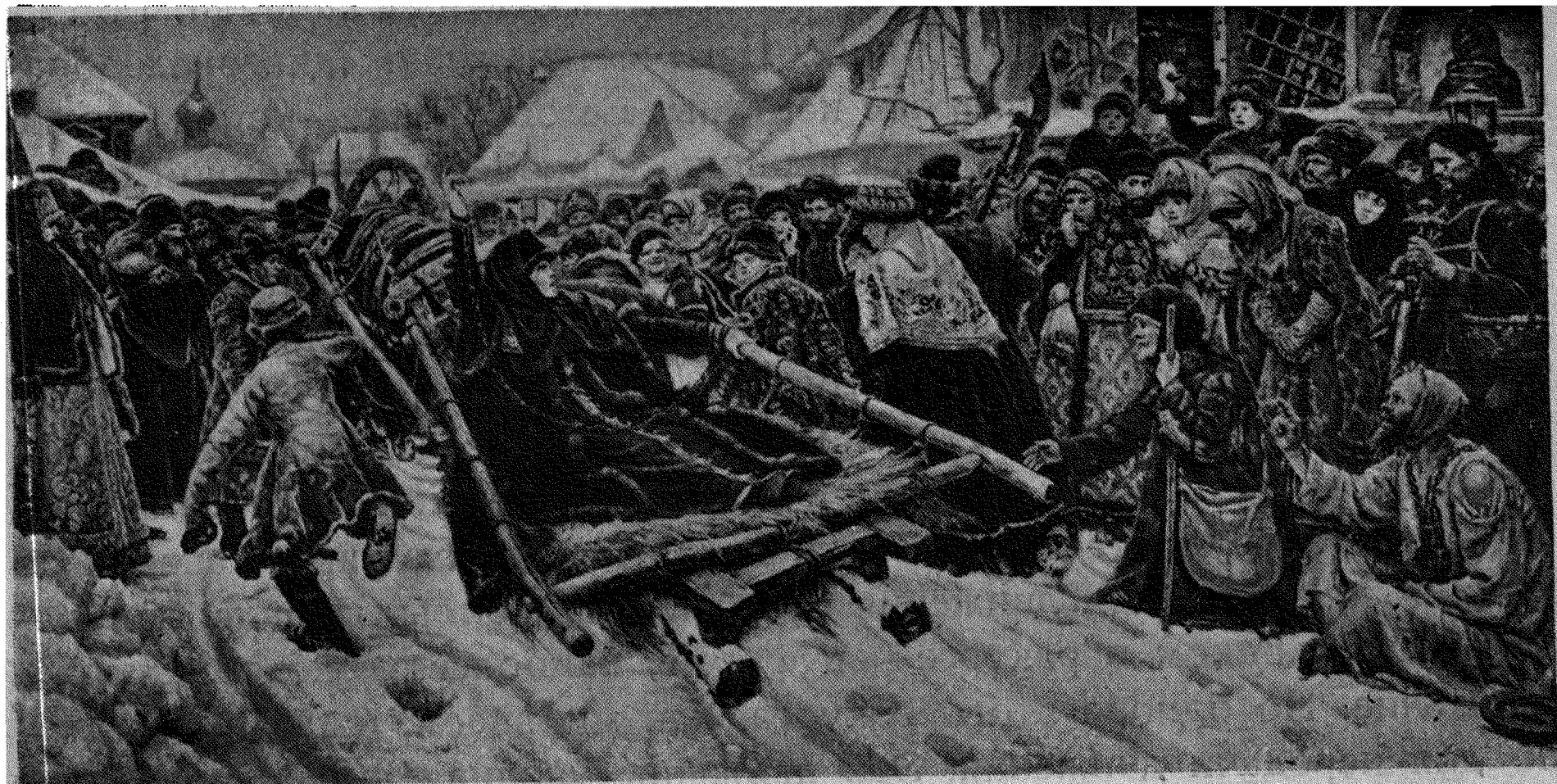


Рис. 12. «Боярыня Морозова» (картина).

и идущей в том же направлении линией забора, из-за которого выглядят двое зрителей. Интересно отметить, что над всеми этими диагональными линиями, почти от самого левого верхнего угла картины идет вниз новая наклонная линия — скат крыши дома. Эта линия падает под иным углом, чем диагональ, и как бы маскирует ее.

Возвращаясь к диагонали саноотвода, отметим еще одну деталь, еще один способ оттенить значение этой линии, примененный Суриковым. В то время, как снизу эта линия поддерживается целым рядом наклонных линий, сверху над нею четко проведена еле-еле склоненная, воспринимаемая зрением почти как прямая, линия опущенного снегом забора, подчеркивающая угол падения линии саноотвода.

Но одною этою диагональю, с указанными ее «попутчиками», конечно, не исчерпываются «диагоналеобразные» элементы в строевании композиции, являющейся в результате сложною системой линий, наклонных в разных направлениях и под разными углами. Этих наклонных линий так много можно было бы найти в «Морозовой», что

становится затруднительным исчерпывающий их анализ. Но мы остановимся все же на некоторых из них. От того же правого нижнего угла картины, где возникает основная диагональ, идет другая «диагоналеобразная» линия, уже не столь ровная, как линия саноотвода и крыши, но все же достаточно четкая. Это диагональ перспективного удаления толпы — один из основных элементов всего построения картины. Диагональ эта начинается от той же чашки юродивого и обрисовывается по снегу краем рубахи юродивого, а отсюда идет с разрывами к дровням Морозовой по краям одежд коленопреклоненной нищей и Урусовой (Ртищевой). Момент возникновения этой линии подчеркнут параллельными ей линиями согнутых ног юродивого. Слева от саней Морозовой, около копыта бегущей лошади, обозначается как бы конец этой линии. Намечается некая «диагоналеобразная» линия и на левой стороне картины. Ее основание — конец одежды девушки в бархатной шубке, а вершина совпадает с вершиной предыдущей линии — у копыта бегущей лошади. Как раз в эту воронку, образуемую толпой, и врезается клин движущихся саней Морозовой.

Так подводил Суриков чисто-научное, математическое обоснование под композиционное строение «Морозовой». Необходимость именно диагонального построения композиции в данном случае представляется достаточно очевидною. Без диагонального строения было бы очень затруднительно создать в картине ту глубину, которая необходима для передачи движения саней и всей толпы. Правда, эти сани даны художником в ракурсе — в форме, наиболее четко передающей движение. Но одного этого ракурса, как мы знаем, было недостаточно для передачи движения. Это движение усиливается именно диагональным строением композиции и притом строением настолько органическим, что именно сани, именно правый их саноотвод, составляют существенную часть той диагонали, по которой выстроена вся картина. Вот почему Суриков и выявил в картине с такою четкостью эту часть основного стержня композиции. Он как бы показывает зрителю весь секрет композиционного строения картины, но показывает так мудро и искусно, что зритель и видит и не видит его в одно и то же время. Именно эта диагональ и усиливала динамику саней, втягивала их вглубь картины, создавая иллюзию того необходимого для их движения пространства, которое не дано в картине наглядным образом.

Отсюда ясен последний, завершающий вывод анализа композиционных процессов Сурикова: *основа композиции «Боярыни Морозовой» — это диагональ, находящаяся в центре целой системы наклонных линий.*

Так возник у Сурикова замысел «Боярыни Морозовой» и так — длительно и сложно — строилась им композиция картины.

Виктор Никольский.

II

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

ОТДЕЛ СССР НА МОНЦА-МИЛАНСКОЙ ВЫСТАВКЕ В ОСВЕЩЕНИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ПРЕССЫ.

Государственная Академия Художественных Наук не впервые выполняет почетную задачу представлять СССР на Международных Художественных Выставках. После памятных успехов организованного ГАХН'ом Советского Отдела на XIV Международной Выставке Искусств в Венеции в 1924 году, когда впервые перед взорами европейской широкой публики предстали результаты наших художественных достижений, на ГАХН было возложено в следующем 1925 году еще более ответственное поручение — организовать Советский Отдел на грандиозной выставке Декоративных Искусств в Париже. И в русской и в заграничной прессе это выступление получило достаточное освещение; советский павильон, построенный молодым московским архитектором Мельниковым, вызвал целую бурю споров и обсуждений и быстро сделался одним из гвоздей выставки; его притягательность была так велика, что в праздничные дни приходилось устанавливать живую очередь для урегулирования посещения; наши залы в Большом Дворце также пользовались вниманием; особенный успех выпал на долю театрального отдела; количество присужденных наград, обилие среди них высших наград свидетельствовали, что успехи нашей художественной индустрии получили должную оценку. Упомянем также об организованном в том же году очень живом отделе советского рисунка и карикатуры на весенней выставке «L'Agrainée» в Париже.

Следующий 1926 год был годом передышки. Проводя политику режима экономии, СССР отказался от участия на XV Международной Выставке Искусств в Венеции. Количество приглашений, полученных ГАХН'ом от всевозможных художественных организаций за границей в 1926 году, было особенно значительным. От одного из них Наркомпрос не счел возможным отказаться: ГАХН'у поручено было, по просьбе Дрезденской Выставки, отобрать для последней 25 картин современных художников для отправки в Дрезден за счет выставки¹⁾. Несмо-

¹⁾ В виду того, что в русской прессе о Дрезденской выставке не было упоминаний, позволю себе процитировать несколько отзывов. Альфред Мелло (Magde-

тря на ограниченность подобной посылки, она вызвала к себе большое внимание немецкой прессы, отразившееся в ряде статей.

Долгое время под сомнением было и участие СССР на III Международной Выставке декоративных искусств 1927 г. в Монце. Вопрос получил свое благоприятное разрешение лишь в конце 1926 г. Организация Отдела СССР была поручена ГАХН, при которой был создан Комитет, под председательством президента ГАХН П. С. Когана; членами Комитета явились А. А. Вольтер, В. А. Никольский, В. Э. Мориц, Б. Н. Терновец и Б. В. Шапошников.

Вопрос о нашем участии на Монца-Миланской Выставке имеет свою историю. С самого основания выставки ее организаторы, во главе с энергичным Г. Марангони, поставили своей задачей привлечь СССР к участию на выставке. Однако, отсутствие дипломатических сношений между Италией и Советским Союзом до 1924 г. парализовало все усилия, делаемые в этом направлении. После нашего участия на Венецианской выставке 1924 года, последовало настойчивое официальное приглашение на II Монца-Миланскую Выставку 1925 г. Правительство СССР дало свое согласие на участие; Отделу СССР был отведен ряд парадных зал в главной анфиладе дворца, по соседству с отделами Германии и Франции, и уже начата была предварительная работа по подготовке выставки, когда признание Советского Союза Францией и возобновление с последней дипломатических отношений поставило неотложно вопрос об участии нашем на грандиозной Всемирной Выставке Декоративных Искусств в Париже, назначенной на то же лето 1925 г. По понятным причинам наше участие в Парижской Выставке было признано более существенным и важным; необходимость бросить все силы на выполнение этой новой задачи (для подготовки оставалось 3—4 месяца, в то время как другие страны-участницы готовились годами) заставило отказаться от всякого параллелизма и дробления сил.

burgische Zeitung, 3/VII) пишет: «Славянские страны имеют в России своих самых влиятельных и значительных художников... Картины русских отличаются необычайным богатством колорита; русские пишут декоративно, краска приобретает в высокой мере силу настроения и экспрессии».

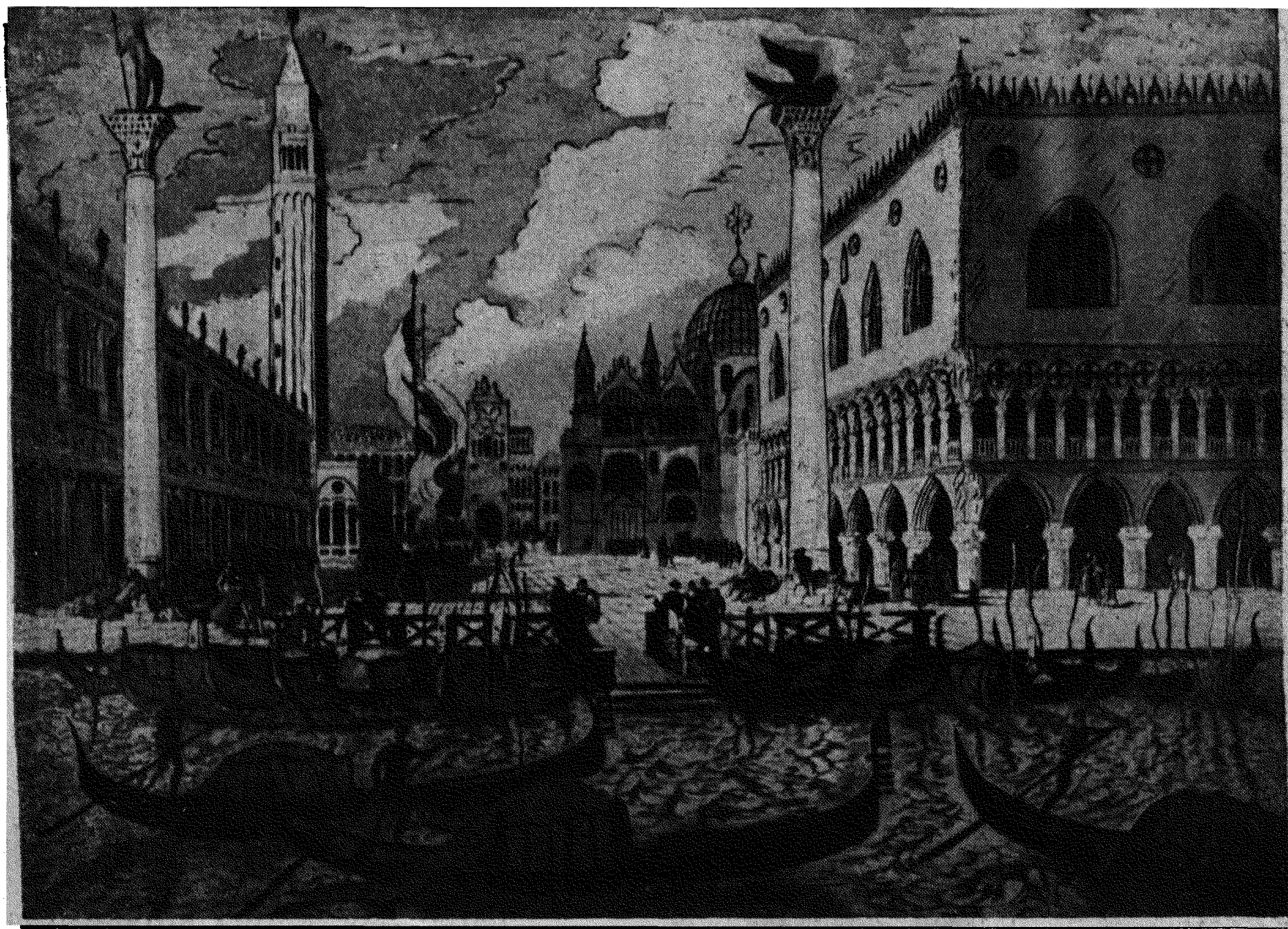
Доктор Оттилия Радц пишет в «Hessische Zeitung» от 7/VIII: «На одинаковой высоте с французским и немецким отделами держится лишь зала русских. Стоит ли говорить, что здесь доминирует Шагалл. Но рядом с ним Сегалль и Фальк («Красная мебель»). Утонченную живопись показывают также Колесников, Сарьян, Штеренберг, и их искусство, в отличие от других стран и к своей выгоде, сохраняет сильный национальный колорит».

Генрих Церкаулен («Auslandswarte», № 9) находит, что «наряду с Францией, Россия представила на этой международной выставке наилучший отбор... Нужно сказать, что общее впечатление превосходно».

Наоборот, Фриц Шталь высказывает свое разочарование, что «новый государственный строй не породил еще своего искусства, хотя, как признает сам Шталь, для этого необходимы десятилетия, если не больше». («Berliner Tageblatt», 25/VI 1926.)

Вопрос о нашем участии на II Выставке в Монце был снят таким образом с очереди.

Это воздержание СССР от участия не подействовало, однако, охлаждающим образом на желание организаторов Монца-Миланской выставки добиться нашего появления среди экспонентов; приглашение на выставку 1927 года было столь же настойчивым. Последовал на этот раз и благоприятный, хотя и несколько запоздалый, ответ со стороны СССР. Эта запоздалость отразилась, с одной стороны, на характере и объеме помещения, т. к. к моменту нашего согласия все главные залы были уже отданы странам, ранее заявившим о своем участии, с другой стороны, оно повлияло и на самый характер и темп подготовительной работы: в распоряжении Комитета оставался срок чрезвычайно короткий для необходимой пропаганды задач выставки и сбора экспонатов.



А. Кравченко. Венеция (цветной офорт).

Международная Выставка Декоративных Искусств в Монце, при своем основании в 1923 г., получила в свое распоряжение грандиозный королевский дворец, переданный государству в числе других королевских вилл и дворцов, от которых Виктор-Эммануил счел целесообразным отказаться после войны, в годы общественного брожения и революционных выступлений итальянского пролетариата. Дворец в Монце, построенный архитектором Пьермарини в 1876—1880 г. в формах раннего классицизма, величествен и спокоен в своих грандиозных мас-

сах, прост в своей скупой орнаментике и может быть причислен к лучшим созданиям эпохи. Его вместительность велика; основной средний корпус фланкируется двумя выходящими вперед крылами, создающими обширный Cours d'Honneur. Низ дворца обычно отводится разрозненным итальянским экспонентам и служебным помещениям; следующий, средний этаж занят провинциальными секциями, на которые делится итальянский отдел; верхний этаж отдан иностранцам. Германия и Франция получили в главном здании дворца парадные залы; в виду

нашего запоздалого согласия мы смогли получить лишь пять зал и смежный коридор в правом крыле здания, и впоследствии — отвоевать большую залу в главном корпусе; эта последняя была отдана для экспозиции нашего театра.

Таким образом, уже с самого начала работы по устройству выставки перед Комитетом Отдела стал вопрос о наиболее целесообразном использовании отведенного помещения; в виду того, что его объем оказался меньшим, чем это первоначально предполагалось, следовало отнестись с особой тщательностью к структуре отдела и к подбору экспозиционного материала; мы должны были по возможности сжать представляемый материал, сделать экспозицию, при всей ее насыщенности, ясной и логичной.

Характер Монца-Миланской Выставки с ее ярко выраженным уклоном в сторону новаторства чисто городского типа и принципиальным исключе-

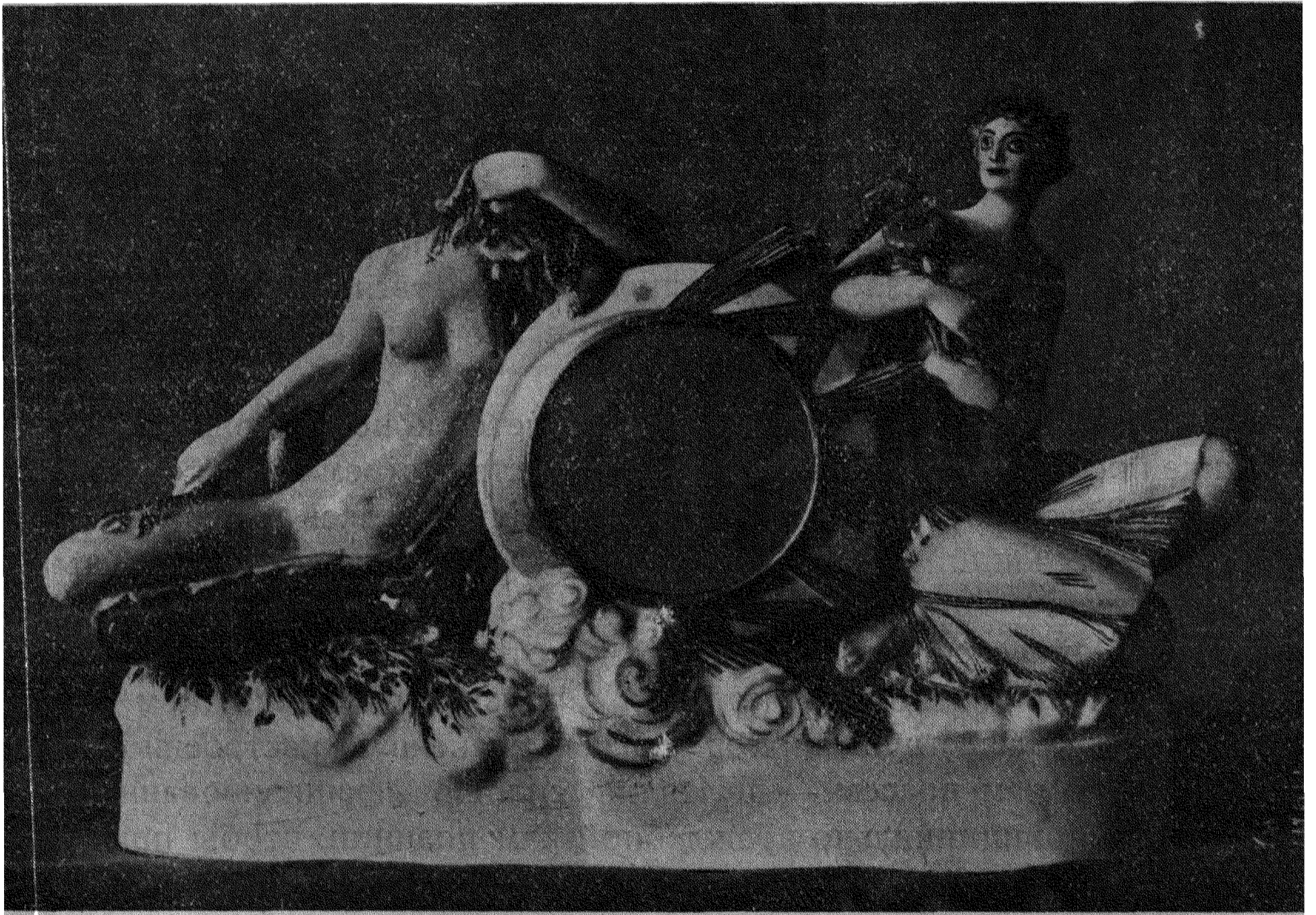


Д. Штеренберг. Натюрморт (гравюра на дереве).

нием народно-этнографических элементов, заставил нас прежде всего отказаться от мысли экспонировать народное творчество многочисленных национальностей СССР, как это было на Парижской Выставке 1925 г. Национальное творчество на Монца-Миланской выставке было допущено лишь в кустарном отделе. Периодичность Монца-Миланских выставок, организуемых каждые два года, диктовала, с другой

стороны, необходимость ограничиться художественной продукцией последних двух лет и отнюдь не повторять материала, уже показанного в 1925 г. в Париже. Это условие создавало ясный принцип отбора экспонатов, который был всюду, за очень малыми исключениями, проведен.

Необходимо было также избежать излишней насыщенности и слишком большой разнородности материалов, всегда утомительно действующих на зрителя и мешающих ему ясно координировать свои впечатления. Отдел СССР на Монца-Миланской выставке делился на



Данько. Часы (Гос. фарфор. завод).

ясные комплексы по производственной линии: театральная секция (макеты, эскизы костюмов, фотографии постановок), зал фарфора, зал гравюры (офорт, литография, гравюра на дереве и т. п.), фотографическая секция, полиграфическая секция (художественные и детские издания, книжная обложка), кино-плакаты, достаточно большая, занявшая две залы, кустарная секция (игрушки, деревянные изделия, палехские лаки, изделия из серебра, керамика, набойки, вышивки и всевозможные женские рукоделия) были основными делениями нашего Отдела. Каждой отрасли, по возможности, была предоставлена особая зала или ясно отграниченная ее часть.

Характер экспозиции отражал то же стремление к ясности, простоте и выделению существенных моментов. В отличие от других стран

(Венгрия, Испания), допустивших обильное введение орнаментации в подчеркнутом «национальном» стиле, Отдел СССР избегал всякой декорировки. Гладкие стены, затянутые цветным холстом, отделенные от потолка легким багетом, являлись основным мотивом. В иных случаях устраивались стенные витрины, продиктованные или характером экспонируемого материала (театральные макеты) или соображениями охраны (фарфора). Фон стен никогда не являлся претендующим на самостоятельное значение фактором; его назначение — выявлять возможно благоприятным образом материал было всегда сохраняемо. Наконец, элементы пространства и света в полной мере учитывались. Вся экспозиция получила стройную систему, ясность и логичность.

**
*

Прошло несколько месяцев со дня открытия выставки ¹⁾; большинство органов прессы, за исключением всегда опаздывающих чисто-художественных журналов, уже успело высказаться; мы можем теперь составить некоторое суждение об общем впечатлении, произведенном Отделом СССР.

Прежде всего, с удовлетворением хочется констатировать, что отношение прессы отмечено благожелательностью, стремлением сохранить полную объективность и беспристрастие. Не чуждаясь известных критических замечаний, печать подчеркивает интерес отдела СССР, выделяя то одну, то другую его подсекцию. За малыми исключениями — о них мы сейчас скажем подробнее — отношение печати свидетельствует о благоприятном впечатлении, произведенном участием СССР. Нужно учесть известную априорную неприязненную настроенность по отношению к нам прессы, — в Италии сплошь «фашизированной» и стоящей на принципиально-враждебной нам позиции, чтобы признать, что подобное отношение является крупным художественным и общественным успехом нашего Отдела.

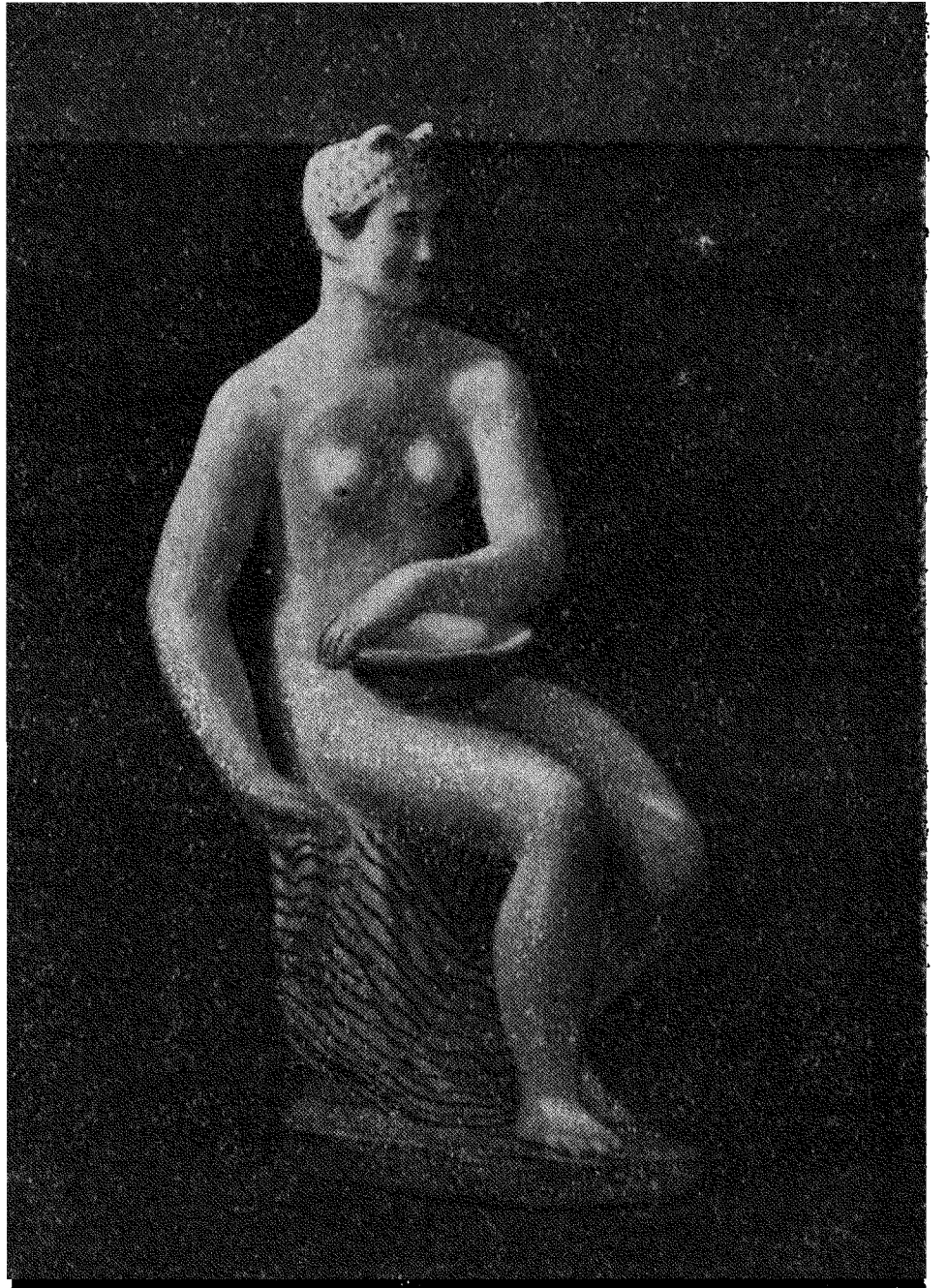
Обзор печати начнем с немногочисленных, резко враждебных нам отзывов: их цитирование имеет свое значение, давая некие нелишние штрихи в общую картину окружавшей нас действительности. Политическая тенденциозность установки их авторов несомненна; она мешает им выработать какое-либо спокойное, беспристрастное к нам отношение. Например, для Иллем Камелли, автора статьи в кремонской газетке «Режиме фашиста» (от 10/VII) весь наш отдел представляет «сущий хаос». СССР, по мнению критика, обуян «бешеным» стремлением быть в первых рядах, показать, что он идет и в производстве, и в культуре впереди всех, «но увы, то что преподносится международному восхищению, по существу не что иное, как безудержные порывы и всяческие недочеты». Автор отказывает нам в каком-либо колористическом

¹⁾ Статья написана в сентябре 1927 г.

даровании; все лишено, по его утверждению, какого-либо синтеза и общей гармонии; не нужно искать у нас утонченности; все примитивно, «грубо, как у дикарей». Даже и зал театра не может найти пощады у этого критика; он и здесь находит «практические и технические недостатки». И все же, помимо воли автора, его статья свидетельствует о значительности Советского Отдела. В самом деле, бóльшую половину своей статьи, посвященной искусству иностранных государств на выставке, автор отдает критике СССР; его «восторги» перед другими нациями весьма схематичны; все внимание автора ушло, таким образом, на Отдел СССР.

Упомянем далее о самонадеянном отзыве «Газетта ди Пулья», считающей, что итальянское искусство легко может пойти на соперничество с выставленными у нас фарфором, лаком и гравюрами, с уверенностью в победе; отметим краткие и малолюбезные отзывы «Трибуны» (от 1/VI), «Секоло XIX» (от 12/VI) и несколько суровую оценку известного художественного критика и живописца Карло Карра, бывшего футуриста. Он пишет в «Амброзиан» (от 16/VI): «Не знаю почему Россия захотела послать в Монцу такое количество предметов кустарной промышленности — этнографического производства, представляющего ныне весьма скудный для нас интерес. За исключением ряда фарфоровых изделий и группы достаточно внушительной гравюры, Отдел СССР представляет действительный интерес лишь в некоторых макетах сценических постановок, а этого все же слишком мало, чтобы обеспечить успех выставки декоративного искусства».

Мы нарочно начали с этих мало благоприятных для нас отзывов, чтобы избежать всякого упрека в идеализации общей картины, в желании смотреть на действительность сквозь розовые очки. Справедливость требует признать, что мнения, только что процитированные, являются единичными и тонут в общем строе прессы, относящейся с вниманием и сочувствием к нашему Отделу. Можно начать хотя бы с хвалебных отзывов по поводу самой постановки организационной сто-



А. Матвеев. Купальщица. (Гос. фарфор. завода).

роны Отдела. Известный Эмилио Занзи, пишет в «Газетта дель Пополо» от 2/VI: *«Германия, Россия, Швейцария — являются образцовыми; когдаходишь в отдел СССР или германский, то поражаешься не богатству или пышности, но благородному, точному, доведенному до полной законченности труду, согласованности усилий художника и ремесленника, создавших художественное произведение. Нет никакого сомнения, что и в Берлине, и в Ленинграде, и в Цюрихе фабрикуют банальную мебель и базарные безделушки, ужасные и в больших количествах; но ни один из подобных «производителей» не может питать ни малейших иллюзий принять участие в интернациональных выставках».* Этторе Скорвелли («Торкио», 19/VI) находит, что *«залы, занятые Русской Республикой, сосредоточивают плоды лучшей и многообразной активности, которую она могла развить, превзойдя в этом усилия художественные результаты, достигнутые другими иностранными нациями».* Автор ряда монографий по художественным вопросам Рафаэлло Джолли помещает в «Секоло», (30/V) подробный анализ нашего кустарного отдела, фарфора, гравюры. Он называет отдел СССР *«чрезвычайно значительным, если не самым богатым»;* он пишет, например, об изделиях палеховцев *«Коробочки из черного папье-маше, покрытые живописью на лаке, с таинственными приемами письма и в особенности парадоксальным мироощущением живописцев икон, достигают в фантастических преобразованиях сцен современности характера магической эвокации».*

Вот далее отзыв чрезвычайно распространенной провинциальной газеты «Иль ресто дель Карлино», выходящей в Болонье (6/VII): *«Также и Россия не отсутствует в этом году, и ее выступление получает особую ценность, благодаря официальному участию ГАХН в Москве, составившей организационный Комитет. Одной из самых оригинальных и привлекательных манифестаций является комната сценических макетов Московских Академических Театров. Эти миниатюрные образцы сценических постановок выставлены в серии витрин, с игрою света; получается впечатление, что видишь столько же маленьких сцен. Хотя эстетические каноны русских сценических постановок не только уже известны, но и получили право гражданства на европейской сцене, здесь эти образцы представлены с такой свежестью, убедительностью и живостью; что создается впечатление вещей совершенно новых и обладающих силой приковывать внимание. Мы видим целую плеяду постановщиков — знак, что подобного рода искусство отвечает природе русского народа. Народное кустарное творчество, которое в этом году строжайшим образом удалено из Монцы, имеет в русском отделе 2 залы, не лишённые интереса. Здесь выставлена продукция целых школ и деревенских кооперативов — от деревенских крашеных изделий до тончайшей живописи под лаком, до резьбы на кости, до игрушки и женских рукоделий. Рядом с этим крестьянским искусством, еще пользующимся большим почетом в земледельческой России, здесь и проявления новаторства,*

полного неожиданностей ощущения и того технического совершенства, которое может быть достигнуто лишь в больших городских центрах. Вот фарфор Государственного Завода в Ленинграде, техническое совершенство которого, уже достигнутое при старом режиме, обогатилось теперь смелым ощущением современности, которое раскрывается как в живописности приемов, так и в оригинальности мотивов. Интересны отдел гравюры и, особенно, отдел книги; здесь мы можем любоваться техническими утонченностями, которые не легко встретить и в странах индустриально более развитых».

Подробный, объективно благожелательный анализ, дает Карло Феличе в «Фьера Литерариа» 24/VII; он останавливается на системе мероприятий к развитию и охране кустарной промышленности и находит, что произведения народного творчества, не теряя ничего из свойств выразительной искренности, приобрели техническую крепость и точность, которых им ранее не доставало. К. Феличе, разделяя отношение большинства критиков, находит, что лучшее, что мы дали, лежит, однако, вне сферы кустарного производства, а в зале фарфора, далекого от каких-либо народных реминисценций, драгоценного и очаровывающего безукоризненностью выполнения и утонченностью вкуса, в зале гравюры, собравшей художников изысканно чувствующих, и в зале театра, на котором он подробно останавливается. Аналогична оценка и известного художественного деятеля Антонио Мараини, назначенного ныне на ответственный пост генерального секретаря Международной Выставки в Венеции. Он находит («Коррьере делла Сера»), что на ряду с вполне удавшимися отделами театра, графики, фарфора и книги, кустарный отдел, несмотря на все старания устроителей, выглядит «немного базаром», со всем многообразием своего производства. Особенно привлекает Мараини наш фарфор: «Эта продукция поднимает весь тон секции; фарфор Ленинградского Государственного Завода обладает и разнообразием, и красотой красочных мотивов». Восторг Мараини перед нашим фарфором разделяет и Микеле Бианкале («Пополо ди Рома»



С. Чехонин. Блюдо в память декабристов.
(Гос. фарфор. завод).

С. Чехонин. Блюдо в память декабристов. (Гос. фарфор. завод).



Уголок театрального отдела на Монца-Миланской выставке.

17/VI); он признает Ленинградский фарфор стоящим выше датского и немецкого.

Как и следовало предвидеть, и у публики, и в прессе наибольший интерес вызвала наша театральная секция: она успела породить целую маленькую литературу. Ни один из обозревателей выставки не обходит ее молчанием; но приведение бесконечного обилия цитат было бы утомительным. Вот несколько характерных отзывов: Джузеппино Фарриоли («Провинча ди Комо» от 2/VI) находит, что «произведенная у нас революция в театральных постановках должна бы иметь последователей и в Италии. Постановки в русском театре просты и обладают силой воздействия; фантазия очень богата». Джузеппо Павони («Пополо ди Бреша» 22/VI); пишет: «Следует выделить Россию с ее театральным отделом, который останавливает восхищенного посетителя». Коррадо Паволини («Тевере», 8/VI) считает, что многому могут научиться в нашей театральной секции итальянские постановщики, в особенности по части фантазии, ритма, характера и т. д.

Наша театральная секция удостоилась ряда специальных статей, из которых наиболее интересною представляется статья Джанпьеро Турати в распространенном «Секоло Иллюстрато» (23/VI), снабженная многочисленными репродукциями; автор находит нашу театральную секцию чрезвычайно интересной; в своей статье Турати, пользуясь раз-

носторонним материалом нашего театрального зала, подвергает разбору различные тенденции русского театра. Даже остро полемическая статья Вержилио Марки должна быть зачислена в актив нашему театральному отделу («Лаворо д'Италия» от 16/VIII). В. Марки—футурист, сам подвизающийся на театральном поприще (в футуристическом театре Брагалья, в Риме). Его оценка—скорее критические нападки соперника и конкурента. Он объявляет себя «разочарованным» после посещения театрального зала, находит ряд недочетов и в самом характере изготовления макет, и в основных приемах нашего нового театра. Он признает, например, деревянные установки дорого стоящими, ненужными, непосильными для итальянского театра, в большинстве своем театра передвижного. Он отмечает монотонность эффектов и т. п. Но уже самый факт помещения в газетном органе длиннейшей статьи по такому специальному вопросу, как театральная зала советского Отдела, в достаточной мере свидетельствует о значительности возбужденного им интереса.

**
*

Выставка в Монца-Милане периодическая, повторяющаяся каждые два года; мы, несомненно, и в дальнейшем будем принимать в ней участие; целесообразным поэтому, казалось бы, поставить вопрос о форме наших дальнейших выступлений; мне представляется, что опыт это-



Уголок театрального отдела на Монца-Миланской выставке.

го года говорит о правильности принятых организационных принципов; и в дальнейшем наш Отдел на выставке следует строить по четким производственным линиям, придавая каждому подотделу законченность и самостоятельное значение. С другой стороны, желательно было бы, не стремясь охватить решительно все отрасли нашей художественной промышленности, варьировать подбор секций, выступать в дальнейшем с материалом, в Монце еще не показанным. Так, напр., большой интерес был бы обеспечен несомненно выступлению нашей советской архитектуры. Из стадии смелых и грандиозных проектов, которые мы демонстрировали на Парижской Выставке 1925 года, мы перешли в область практического осуществления; мы можем теперь, кроме чертежей и проектов, пред'явить и красноречивые об'ективные свидетельства нашего развивающегося строительства. Было бы правильно, прислушиваясь к некоторым пожеланиям, раздававшимся на выставке, расширить демонстрацию достижений в деле оформления нашего нового быта; мы могли бы выступить с новыми «советскими интерьерами»; демонстрировать внутренность «рабочего клуба», «избы-читальни», «спортивного кружка», «комнаты рабочего» и т. п.. Они послужили бы бодрым и разительным контрастом с буржуазными кабинетами, спальнями и салонами. Пусть наши достижения в выработке новых форм мебели и одежды еще скромны; все же представляется правильным выносить их на общий суд и оценку путем демонстрации. Участие на выставках будет тогда стимулировать наших производителей, толкать их к поискам новых форм; Международные Выставки станут действенным фактором, стимулирующим внутренний рост и качественные достижения нашей художественной промышленности. Зато можно было бы воздержаться в дальнейшем от демонстрирования в Монце таких отделов, как отделы графики, отделы книги—потому, что целый ряд специальных художественных и книжных выставок (Венеция, Флоренция) в достаточной мере обслуживает эти производства. В значительной мере следует также переработать и принципы составления нашего кустарного отдела. Народное искусство уже в силу регламента выставки принципиально исключается из таких манифестаций чисто городского новаторства, какой является Монца-Миланская Выставка. В этом году наш кустарный отдел был допущен в виде некоторого исключения его дальнейшее существование мыслится в несколько иных формах: кустарная продукция находит свой доступ на заграничные рынки в качестве массового, стандартного товара; как таковой она и фигурирует в отделах СССР на всех Международных Ярмарках (и между прочим на весенней Миланской Ярмарке) наряду с нефтью, углем, фанерой, шелком-сырцом, табачными изделиями и др. предметами нашего экспорта. Этот путь вполне правильный: только таким образом мы можем рассчитывать завоевать для нашей кустарной промышленности широкие заграничные рынки. Но показ кустарного производства на ярмар-

ках делает невозможным вторичную демонстрацию того же, или приблизительно одинакового, материала на художественных выставках. Мы должны сузить наш кустарный отдел и ограничиться показом лишь действительно новаторских попыток. Подобная принципиальная акцентуация новаторства может получить громадное значение в деле поощрения новых приемов и методов работы в той несколько склонной к излишнему традиционализму отрасли, какой является наше кустарное производство.

Б. Терновец.

А. С. ГОЛУБКИНА

(1864 — 7 сент. 1927 г.)



Уходит из жизни старшее поколение наших больших мастеров, строившее русскую художественную культуру предреволюционной поры. Вслед за В. Д. Поленовым умерла А. С. Голубкина с неизжитыми еще творческими силами, в круге новых художественных замыслов.

Творчество А. С. Голубкиной внешне было связано в своем возникновении и расцвете с появлением и развитием у нас импрессионизма, но внутренне оно, конечно, было и глубже и значительнее. Форма и приемы импрессионизма оказались для нее лишь наиболее пригодными средствами художественного выражения. Но эти сред-

ства художница всегда властно подчиняла внутреннему смыслу образа, раскрытию его последнего содержания. Вместе с Трубецким Голубкина была зачинательницей русского импрессионизма в скульптуре. Однако даже беглое сопоставление этих двух художников заставит говорить больше об их различиях, чем о сходстве. Один — холодный мастер формалист, неподражаемый виртуоз техники, подходящий ко всякому предмету своего воспроизведения как к «мертвой природе», нечувствительный к внутренней «тихой жизни» не только человеческого образа, но и вещей. Другая — вся в проникновенном созерцании рождаемого образа, его живого скрытого ритма, его внутреннего напряжения. Голубкину роднит с ее учителем Родэном не подчинение началам импрессионизма, а преодоление их в сходном направлении. Оба отрицают голый протокол «впечатления». Для обоих основное в творческом образе — его выразительность в напряжении. У Родэна эта выразительность развертывается как бы вовне, заставляя его использовать почти в характере «барокко» телесное действие, движение. У Голубкиной напряжение уходит внутрь, как бы свертывается подобно мощной

пружине, освобождая за счет физического действия величайшую духовную силу и ее сосредоточенность. Поэтому по внутренней линии пластические образы Голубкиной находят некоторую, как бы неожиданную, близость к жизнеощущению Египта,—его напряженной трепетной эпохи Телль-Эль Амарны, времени раннего христианства, начала Возрождения, когда индивидуальное было найдено и закреплено в общем, когда неповторимо-человеческое своей радостью и скорбью, трепетной тканью душевной жизни стало привлекать преимущественное внимание художника.

Жизнь и творческая деятельность А. С. Голубкиной были неразделимы. Одно покрывалось другим, питало, объясняло, дополняло. Суров, но глубоко обаятелен был живой облик самой художницы. В нем крепко сохранялось нечто от старо-русской культуры, традиции, осевшее и бережно сохраненное в крови, в бытовом укладе родной среды. Простая, медлительная и скупая речь, с зарайскими ударениями, звуковыми оттенками и словами, — незабываемая, если хоть раз вы ее слышали. Эта речь была индивидуальной, вполне органической формой для большой внутренней сложности душевных переживаний художницы. Незабываем был и внешний образ ее, отличаясь законченным эпическим характером. Высокая, слегка согбенная фигура Голубкиной напоминала в прошлом Марфу Посадницу, боярыню Морозову, суровую подвижницу, свято хранящую в своем ските-мастерской великие обеты искусства. Так же суров, почти аскетичен был стиль ее внешней жизни, мера отношения к людям, событиям и вещам. Но суровость Голубкиной была отзвуком глубокой и нежной любви ее к миру, к человеку. Тончайшие движения человеческой души не ускользали от ее пытливого взора и в ее руках получали убедительную, нередко совершенную форму. Оттого, конечно, ее мрамор, дерево и даже гипс живут такой необычайно напряженной духовностью в мерцающей светотени, в нежном сочетании форм, лишенных физической правильности и внешней красоты. Оттого ее пластические образы, включая и портреты, были неизмеримо далеки от импрессионистического натурализма, обнажая глубоко сокровенное, превращаясь в синтетическое собщение, символ. Такова ее необыкновенная, жуткая «Голова старухи» в мраморе с обликом парки. Помню, как нынешней весной, показывая мне в мастерской это произведение, вернувшееся из долгого путешествия, А. С. обронила своим низким глуховатым голосом: «Вот такие старухи всегда и при рождении и при смерти человека присутствуют». Слова были остро-проникновенными. Мраморная старушечья маска раскрыла предо мной беспредельную глубину и широту своего художественного смысла.

После А. С. Голубкиной осталось несколько работ, начатых в течение последнего периода ее жизни, новых по форме спокойной

и обобщенной, глубоких и мудрых по силе образа. Таков, например, замечательный мраморный младенец.

Современная скульптура, изживая импрессионизм, идет к внешности, к утверждению материала и обусловленной им четкой пластической формы. Голубкина, исходя из импрессионизма и своеобразно также преодолевая его, искала в скульптуре, наиболее материальном из видов изобразительного искусства, не культа мертвой «вещности», а победы над нею, подчиняя форму, как функцию, внутреннему образу и раскрытию образа как символа — смысла. Это было стремление к раскрытию в искусстве его подлинного содержания. И здесь творчество А. С. Голубкиной не сзади, а впереди нашей эпохи. Оно предваряет новый круг развития искусства, который, может быть, начнется в близком будущем.

А. Б а к у ш и н с к и й.

21/X 1927 г.

Москва.

III

НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЗОРЫ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

Под музыкальной герменевтикой понимают теоретическую дисциплину, стремящуюся установить смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах. Герменевтика нашего времени находит своих предшественников, не говоря об античности, в писателях и теоретиках Ренессанса, особенно в авторах XVIII столетия—Матисоне, Генихене, Квантце и других. Современная попытка построить музыкальную герменевтику вначале непосредственно примыкала к воззрениям XVIII столетия и ставила себе целью лишь возродить учение той эпохи об аффектах.

Первым сделавшим эту попытку (в 1902 году) был Г. Кречмар¹⁾. Для него характерно его отношение к общей эстетике. Кречмар весьма далек от мысли искать принципиального обоснования герменевтики в философских воззрениях. Он с злопамятством профессионала высчитывает все музыкальные оплошности философов²⁾. Он нигде не находит у них основ для музыкальной эстетики — *Vorschule zu einer Musikästhetik*. За создание этих основ должны взяться музыканты и таким образом построить свою герменевтику. Кречмар полагает, что герменевтика в музыке нужнее даже, чем в других искусствах. Ибо у музыки нет очевидных, прямых связей со вселенной, с природой. Вследствие этого возникает беспомощность слушателя перед большим музыкальным произведением: он не знает, как его понимать. Между тем такое понимание совершенно необходимо уже с практической точки зрения. Чтобы достичь его, должно перейти за пределы переживания лишь какого-то неопределенного потрясения. Следующей за ним ступенью будет понимание формы. Но и оно лишь переходный момент. Кречмар совершенно отвергает формализм Ганслика: музыка для него язык, хотя и менее ясный и менее самостоятельный, чем язык слов. Утверждение о сомнамбуличности музыкального восприятия и творчества кажутся ему совершенно невозможными в наше время, после того как изучены на-

1) „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik“. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1902, и „Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Saszästhetik“. Ib., 1905 и дальнейшие статьи: Н. Кречмар. „Gesammelte Aufsätze über Musik“, II, Leipz., 1911 г.

2) „I. Kants Musikauffassung und ihr Einfluss auf die folgende Zeit“ Ib. S. 243.

броски Бетховена, варианты Генделя, Баха, Моцарта, Шуберта и ясно, сколь не случаен выбор того или иного выразительного средства¹⁾.

Границы разумного истолкования в музыке очерчены пределами аффектов. Установление аффективного содержания должно начинаться с эстетики интервалов и восходить через эстетику мотива и темы до анализа цельного произведения.

Кречмар рассматривает три различных вида современного музыкального анализа. Первый из них—это субъективно поэтизирующий. Второй, наиболее распространенный—узко-формальный. Для примера приводится толкование первой фуги Баха из его *Wohltemperiertes Clavier*. В первом из этих истолкований, принадлежащем Кармен Сильве, говорится, что первую прелюдию, к которой Гуно написал свою «Ave Maria», автор бы назвал скорее «Сакунталой» ибо фуга к этой прелюдии вы выступает так же «глубокомысленно и чисто и невинно, как Сакунтала среди первобытного леса»... и т. д. Из второго анализа (Ван-Брюйка²⁾) мы узнаем совсем другое: именно, что в этой фуге есть некоторый школьный педантизм, что тема ее суха и на протяжении фуги появляется в разных голосах 24 раза и т. д. Ни один из этих видов истолкования не может быть признан вполне удовлетворительным. Первое написано от избытка фантазии и не считается с действительным направлением музыкальных мыслей и их развитием. Формалистический анализ второго истолкования еще меньше может нравиться разумному музыканту. Он является удручающим культом внешнего. Особенно выводит Кречмара из себя уведомление о том факте, что тема во всех голосах проходит 24 раза. Толкования формального рода кажутся автору еще опаснее невоздержанной фантазии первого вида. Истинный же анализ, основывающийся на содержании самого произведения и работающий строгим методом, будет исходить из учения об аффектах. Примененный к данной фуге, он определит ее тему, как энергичную, но оговорится, что ее энергию умеряет спокойное начало и нисходящее заключение. В прелюдии автор видит мечтание — *Traumbild*, а в фуге — мужественное решение принять будущее так, как оно есть и т. д.³⁾

¹⁾ См. по этому поводу также Heinrich Rietsch. „Die Künstlerische Auslese in der Musik“. Jahrbuch d. Musikbibliothek, Peters, 1906, S. 29—45.

²⁾ Carl van Bruyck. „Technische und ästhetische Analyse des wohltemperierten Klaviers“.

³⁾ Приходится отметить, что приведенные выше три типа музыкальной интерпретации, включая и интерпретацию самого Кречмара, соответствуют тем типам музыкального переживания, которые удалось установить экспериментально-психологическому исследованию. В нашей работе по психологии восприятия музыки оказалось возможным разделить слушателей по их отношению к объекту на три типа: субъективный, объективный и реагирующий сообразно объекту. (С. Беляева-Экземплярская «О психологии восприятия музыки», Москва, 1924. Стр. 31—38 и 106—107.) В вышеприведенных истолкованиях этому соответствуют: 1) поэтизирующее, 2) формальное описание, 3) аффективная интерпретация.

Не вдаваясь в дальнейшее рассмотрение, можно выделить следующие особенности начальной стадии современной герменевтики:

1) Она хочет быть частью эстетики и составлять ее необходимую первую ступень.

2) Метод герменевтики должен заключаться в положительном усмотрении содержания, он должен отличаться совершенно позитивной строгостью.

3) Содержание, специфически присущее музыке, есть аффективная область.

Теория Кречмара приобрела некоторых безусловных сторонников (напр., Бауэра)¹⁾, вызвав в то же время ряд принципиальных возражений. Некоторые из них носили отчасти внешний характер. Наиболее серьезно из них замечание, что метод Кречмара скорее притязает на позитивность, чем ею обладает. Об'ективные основания его не всем кажутся достаточными, и мы по сей день видим непримиримые противоречия в толковании, например, все той же фуги Баха (Риман с чрезвычайной резкостью противопоставляет свой способ интерпретации Кречмаровскому)²⁾. Однако, это противопоставление более строгого метода могло быть сделано лишь в последнее время, когда уже явственны некоторые успехи практически-эмпирической герменевтики. Под этим названием мы разумеем приложение герменевтики к определенным авторам и произведениям: в этом смысле она может быть названа и исторической герменевтикой.

ПРАКТИЧЕСКИ-ЭМПИРИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

Некоторые из достигнутых практически-эмпирической герменевтикой результатов имеют большое принципиальное значение. Из крупных работ здесь приходится упомянуть исследования Вольцогена³⁾, Швейцера⁴⁾, Пирро⁵⁾. Эти работы хорошо известны музыкантам, однако, их теоретическое значение недостаточно учитывается. Последние из этих работ имеют совсем особую важность, благодаря своему об'екту исследования — Баху. Бах с одной стороны разделяет участь всех старых мастеров, смысл речи которых для нас несколько поблек. Специалисты, восхищенные внешним совершенством, очень недалеки от убеждения, будто старые фуги лишь своего рода трудные упражнения; единственной же побудительной причиной к сочинительству у прежних мастеров, по их мнению, была неудержимая любовь к аб-

1) Kongress f. Aesthetik. Bericht 1914. S. 496—499.

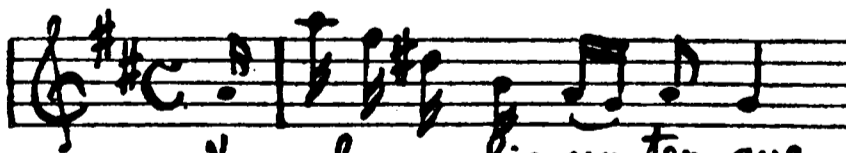
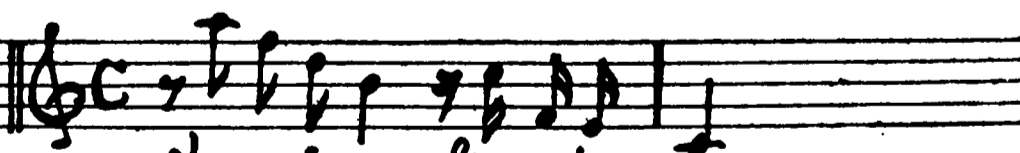
2) См. Риман—Анализ первой фуги в «Katechismus der Fugen - Komposition». — II. Aufl. Lpz. Hesse, 1906, S. 1—8, отзыв о методе Кречмара в «Grundlinien der Musik-Aesthetik». Vorwort zur zweiten Auflage.

3) H. von Wolzogen. «Musikalisch-dramatische Parallelen» Leipg. 1906.

4) Schweitzer Albert «J. S. Bach» Leipg. 1908.

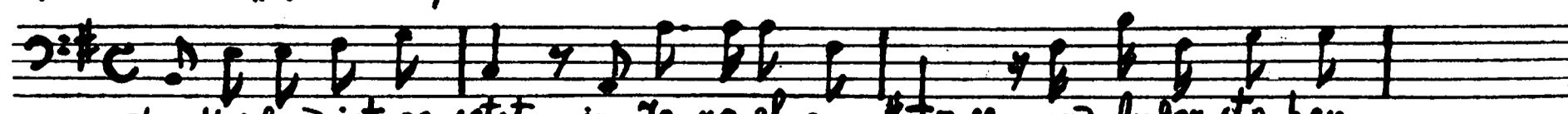
5) Pirro André «L'esthétique de Jean Sébastien Bach», Paris, 1907.

страктным формам. С другой стороны, из всех музыкантов именно Бах кажется особо отвлеченным. Трудно постижимое великолепие его творений ослепляет и приводит в своего рода восторженное обалдение, которое препятствует поискам внутреннего смысла. Мастерство построения захватывает все внимание, и вряд ли есть человек, не слышавший об архитектурности музыки Баха и ее грандиозной бесстрастности. Даже в предисловиях к его сочинениям заявляется, что Баху были неведомы бесчисленные оттенки страсти, страдания и любви, и он не подозревал даже, что музыка могла бы их выразить¹⁾. Между тем детальное и методическое изучение музыкального языка Баха привело к совсем обратным выводам. К изучению подошли с полной позитивностью. Так, например, Пирро изучал музыку Баха, как некоторый незнакомый язык, вроде какой-нибудь клинописи. Устанавливалось, пользовался ли Бах при сходных обстоятельствах сходными средствами. Начало положено исследованием сочинений, написанных на литературный текст. Сопоставление различных средств выражения позволило составить своего рода словарь выразительного языка Баха. И во всех сочинениях Баха оказалось полное постоянство, полная точность этого языка. Так идеи восхождения, спуска, возвышения, глубины передаются соответственным восхождением мотива (см. примеры). Подобные выразительные средства употребляются и в переносном смысле — духовного падения, душевной тяжести. Тональная ясность мотива связывается с ясными, положительными чувствами; мотивы, тонально не четкие, с диссонантными интервалами, означают тягостные чувства. Общий результат говорит за то, что язык Баха не только был ясен и выразителен, но что он до чрезвычайности образен и нагляден. Баха оказалось возможным сравнить с народным проповедником, мимика которого очень несдержанна, и который каждое свое слово сопровождает отважной жестикуляцией. Для Баха и его слушателей музыка не только иллюстрировала, но и заменяла слова.

<i>Johannes-Passion</i>	<i>Matthäus-Passion</i>
	
<i>Von o-ben an bis un-ten aus.</i>	<i>Von o-ben an bis un-ten aus.</i>

Мотив передает направление движения: «Завеса храма разодралась сверху донизу».

Kantata „Tritt auf die Glaubensbahn“


<i>Der Hei-land ist ge-setzt in Is-ra-el zum # Fall und Aufer-ste-hen</i>

Низкая нота для «Fall» и поднимающийся мотив для «Auferstehen».

¹⁾ Е. d'Albert. „Das Wohltemperierte Clavier,“ 1 Partie, Stuttgart et Berlin, J. G. Cotta, 1906 — см. Pirro, op. cit., p. 476.

Кантата „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“



Нисходящее движение изображает буквально: «тяжесть страданий души в этом мире».

Кантата „Gott fährt auf mit Tauchzen“



a-moll. Неподвижность передается повторением одной и той же ноты.

Конец кантаты „Ich hatte viel Bekümmerniss“ // Кантата „Jesus, der du meine Seele“



Совершенно тональная ясность для положительного эмоционального содержания, а тональные нарушения для обратных содержаний.

Кроме работ, посвященных языку отдельных авторов, для герменевтики интересны еще исследования стиля. Знаменательна при этом их эволюция. Одна группа исследований, по преимуществу старшего возраста, старается установить формальные признаки музыкальных образований. Так, например, изучаются все темы скерцо Бетховена и оказывается, что название «Скерцо» обусловлено особенностями стиля темы¹⁾. С другой стороны, имеется иная группа исследований, которая в качестве постоянного признака берет выражение, и ставит вопрос о том, какими музыкальными средствами передается музыкальное содержание. Так исследуются особенности мелодики и гармоники в определенную эпоху, соответствующие напряжению вопроса²⁾. Или же изучается эволюция выражения героического в опере и в музыкальной драме³⁾. Подобных работ имеется пока еще немного, но их оказалось все же достаточно, чтобы выяснить некоторые методологические и принципиальные основания. Для них характерно стремление к совершенной позитивности. Полагают, что действительная строгость истины может быть достигнута только путем статистики. Лишь очень большое количество сопоставлений позволяет установить «выразительные формы стиля» — *Ausdrucksstilformen*. И только эти последние могут дать объективные основания для герменевтики в области инструментальной музыки.

1) G. Becking. Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. 1921.

2) Работы П. Миса.

3) E. Bücken. «Heroisches Stil in Oper und Musikdrama», 1920.

По отношению к эстетике у эмпирико-практической герменевтики нет какой-либо определенной позиции. В то время, как более ранняя работа озаглавлена «Эстетика Иоганна Себастиана Баха», в более поздних произведениях замечается тенденция отворотиться от эстетики. При исследовании постоянных выразительных форм самое понятие стиля об'является внеэстетическим. Стиль понимается лишь, как совокупность характерных моментов, ничего еще самих по себе не говорящих об эстетической квалификации. Установление стиля выражения и базирующаяся на нем герменевтика делается областью собственно понимания, отделяясь от суждения о ценности, основанного на чувстве¹⁾.

Резюмируя, можно отметить в эмпирико-практической герменевтике следующие моменты:

Во-первых — она уже не имеет желания непременно быть частью эстетики и скорее склонна от нее отмежеваться.

Во-вторых — метод исследования приобретает большую строгость, переходит в статистический и даже уподобляется экспериментальному.

В-третьих — специально присущие музыке содержания не определяются, полученные результаты ведут скорее к мысли, что эти содержания нельзя ограничить одной лишь аффективной областью.

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

В следующих за Кречмаром работах наблюдаются некоторые видоизменения в понимании музыкального содержания. Можно заметить некоторый, хотя и неполный, реванш формалистических воззрений. Выражается он в том, что собственно музыкальным содержанием считаются не аффекты вообще, а лишь одно их свойство — напряжение. Да и еще и это напряжение в заключение начинает пониматься, как специально музыкальное явление. Склонность к такому пониманию заметна уже у А. Шеринга²⁾. Он выделяет напряжению и разрешению совсем особое место: это основа, от которой отправляются все дальнейшие истолкования. Аффективные содержания не непосредственно даны в музыке, а путем напряжения и разрешения. Само музыкальное понимание достигается лишь правильным, в нужный момент осуществленным переживанием напряжения³⁾.

¹⁾ E. Bücken und Paul Mies. Drundllagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde Zeitschr. f. Musikwissensch., 5 Jahrg., 1923, Heft 4—5.

²⁾ A. Schering. Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik. Kongress f. Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. Bericht. Stuttgart 1914.

³⁾ На последнем, 3-м конгрессе по эстетике Шеринг опять выступил в сущности на герменевтическую тему — «Символ в музыке», но его доклад носил теперь уже более конкретно искусствоведческий характер. См. Dritter Kongress für Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft. Halle, 1927, S. 379—388.

Сравни также его работу «Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik esines Kanons». Bach-Jahrbuch, 1925.

Специфически музыкальное понятие напряжения дается в энергетических теориях Э. Курта¹⁾ и Б. Яворского²⁾. Оно получается на основании музыкально-теоретического и музыкально-технического анализа, который однако не теряет связи с непосредственной реальностью музыкального переживания.

Понятие о напряжении, далекое от реальных эмоционально-двигательных явлений, мы находим в феноменологическом анализе Мерсмана³⁾. К такому понятию приводит разъяснение роли «тектонических сил». Последнее наименование дается сумме сил, которые составляют основу эволюции элементов и ведут их к образованию формы и содержания. Единственное содержание музыки, к которому непреложно приводят тектонические элементы, есть напряжение и разрешение. Автор по всей видимости не может вообразить музыку или даже звуко сочетание без содержания. Но, наряду с неизменно присутствующим напряжением, имеется в музыке и другое содержание. Оно непосредственно не выражается, а лишь вторично отражается при помощи тектонических элементов. Таким вторичным содержанием может явиться все, что угодно: весь внешний мир и вся душевная жизнь. Следствием из работы Мерсмана является новая проблема по отношению к музыкальному анализу, именно: каким образом можно отделить первоначальные содержания от вторичных, особенно, если дело идет об эмоциональной стороне? Если взять пример из приводимого автором анализа Es-dur-ной сонаты Гайдна, то тут нельзя понять, почему в данном месте тектоническая оболочка считается прорванной, вследствие чего достигнуто выражение сильного пафоса.



Другой вопрос порождается утверждением, что нет и не может быть бессодержательной музыки. Если это так, если самое несносное упражнение необходимо имеет содержание, то возникает сомнение, какой смысл следует ему приписывать и в праве ли мы сохранять самое название содержания? Не есть ли это повсюду присущее содержание—

1) Ernst Kurth. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Berlin. Dritte Auflage.

2) Указание литературы см. С. Беляева-Экземплярская и Б. Яворский. «Восприятие ладовых мелодических построений». Труды ГАХН, Психо-физическая лаборатория, стр. 3.

3) Versuche einer Phänomenologie der Musik von Hans Mersmann, Zeitschrift f. Musikwissenschaft, 5 Jahrg, 1923, Heft 4 — 5.

в данном случае напряжение — просто одно из свойств об'екта, столь же сенсуалистического или формального характера, как; например, величина интервала сама по себе?

Существенные данные по этому вопросу мы находим в экспериментальных работах по музыкальному выражению и оформлению. Оказывается, что музыка допускает восприятия некоторых своих свойств, как присущих самому об'екту (движение, эмоциональный характер). Но в равной мере возможно восприятие ее свойств, как указывающих на некоторое подразумеваемое содержание (изображение, извещение). Кроме того обнаружилось, что отнюдь не все звукосочетания имеют для нас непременно смысл. Когда дело шло, например, о мотивах и мелодиях, то некоторые из них казались бессмысленными и ничего не выражающими. Это бывало именно в тех случаях, когда в звукосочетаниях нельзя было найти объединяющего момента¹. Мы вынуждены сделать вывод, что «тектоническая сила» напряжения может расходоваться бессодержательно. Напряжение в алогических случаях, если и присутствует в какой-нибудь форме, то употреблено бессмысленно. Можно даже нарочно создать для известных целей бессмысленные звукосочетания, подобно бессмысленным словам и слогам²).

Мы видим довольно большое разнообразие в произведениях, претендующих на занятие музыкальной герменевтикой. Расхождения между ними иногда так серьезны, что возникает желание ограничить дальнейшее расширение термина герменевтика³). Однако, мы считаем возможным объединить рассмотренные выше направления и не видим необходимости непременно связывать музыкальную герменевтику с учением об аффектах. Но отмеченные расхождения образуют ряд вопросов, нетерпеливо ждущих своей дальнейшей разработки. По нашему мнению их можно было бы формулировать следующим образом:

Во-первых — каковы взаимные отношения герменевтики и музыкальной эстетики? В какой мере герменевтика может считаться частью эстетики и в какой мере ее исследования независимы от этой последней?

Во-вторых — что следует разуметь под специфическим музыкальным содержанием, подлежащим истолкованию?

Тенденция понимать находимое в музыке чувство, а особенно напряжение, как чисто музыкальное явление, ставит новый вопрос: ка-

¹) K. Huber. Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive. Leipzig, 1923; Soph Belaiew-Exemplarsky und Boleslaus Jaworsky. «Die Wirkung des Ton Komplexes bei melodischer Gestaltung». Archiv f. d. ges Psychologie, Bd. 57, Heft 3—4; 1926.

²) Так для исследования узнавания Ковач пользовался бессмысленным рядом в 16 звуков, Юхач брал последовательность в 3 тона. A. Juhász, Zur Analyse des musikalischen Wiedererkennens, Zeitschr. f Psych. Bd. 45,

³) R. Schäfke. «Quantz als Aesthetiker Archiv f. Musikwissenschaft, 6 Jahrg., Juli. 1924, Leipzig.

ким образом отличаются выразительные моменты в музыке от непосредственно ей присущих чувственно воспринимаемых свойств? То-есть, есть ли музыка сама напряжение или она выражает напряжение?

В вопросе об отношении герменевтики к музыкальной эстетике, на наш взгляд, правильно разделить теоретическую и так называемую эмпирико-практическую герменевтику. Последняя ни в коей мере не может зависеть от принципиальных установлений эстетики. Она ищет фактов и должна их констатировать, какими бы они ни оказались. При осознании своих методов практическая герменевтика скорее избегает эстетических категорий, ее следует отнести к музыкальному искусствоведению, а не к эстетике. В настоящее время можно проследить, как разделяется понимание значения в смысле подразумеваемого содержания и значения в смысле эстетической ценности. В начальной стадии герменевтики эти понятия сливались, и Кречмар сулил в завершение занятий герменевтикой, граничущую с ясновидением способность отличать произведения истинного гения от посредственности. Теперь же понимание содержания отделяется от понимания эстетической ценности. Одно будет пониманием значения, другое же, более широкое понимание, будет включать в себя познание ценности и притом специально музыкальной¹⁾.

Теоретическая герменевтика более связана с эстетикой, поскольку она устанавливает не только фактически находимые значения, но и пытается отобрать из них специально музыкальные первичные содержания.

Однако, значение и практической герменевтики не исчерпывается тем, что она дает необходимый материал для эстетики. С истолкованием в музыке приходится считаться в гораздо большей мере, чем в каком-нибудь другом искусстве. Все наши суждения о выразительном смысле в музыке, о соответствии формы и этого смысла потерпят крах, если мы не будем принимать во внимание фактический материал. Исследования отдельных композиторов показывают, что музыка отнюдь не сразу всем доступное искусство, для восприятия которого достаточно одного животного потрясения. Не без основания ее считают в некоторой степени языком, для понимания которого необходима известная выучка и усвоение запаса слов и их значения²⁾.

¹⁾ На последней точке зрения стоит Кон в своем феноменологическом анализе музыкального понимания. A. W. Cohn. *Das musikalische Verständnis*, *Zeitschr. f. Musikwissenschaft*, 4 Jahrg. 1921, S. 130—135.

²⁾ Так, например, у Баха обозначение смысла «встречаться» будет понятно лишь для лиц, умеющих слушать контрапункт, в тех случаях, когда, например, тенор и альт, идя от противоположных точек сходятся на одной и той же ноте, переходят ее в различных направлениях, потом снова встречаются, и, наконец, окончательно расходятся. Riggo, *op. cit.*, p. 128 и pp. 152—153.

Музыка — язык подчас очень трудный, поэтому большинство воспринимает ее, как язык иностранный. Этого может оказаться достаточным для того, чтобы испытать некоторое загадочное удовольствие, но когда речь идет о понимании, нужно нечто большее. Поэтому в музыке очень опасно уподобиться небезызвестному читающему Петрушке и восхищаться только тем, как из отдельных звуков получаются определенные звукосочетания, не восходя при этом к принципу их организации.

Мы полагаем, что не следует возражать тем философам, которые в анализах герменевтики видят по преимуществу практический смысл (Моос о Кречмаре ¹⁾) и предостерегают от слишком большой зависимости эстетики от исторического и биографического метода (Оскар Вульф) ²⁾. Однако, знание музыкальной герменевтики есть одно из наиболее серьезных условий для проведения какого бы то ни было анализа музыкального произведения и музыкального переживания.

Приведенное воззрение может показаться идущим несколько в разрез с современными представлениями о музыке. Романтическая и идеалистическая эстетика оторвали музыку от реальности и возвели ее в некоторое почетное одиночество, приписав ей чисто идеальное, возвышенное содержание. Это воззрение обусловлено не только философскими абстракциями XIX века, но и музыкальной литературой этой эпохи ³⁾. Когда говорят о музыке вообще, то именно разумеют такое представление о ней. В нем характерно некоторое пренебрежение к отдельным явлениям и родовым признакам в музыке. Эта мысль о «музыке вообще» так прочно укрепилась, что может показаться, будто взгляд на музыку, как на язык, есть лишь некоторое преходящее и прошедшее историческое явление, обусловленное соответствующими музыкальными произведениями. Однако, дело и заключается в том, чтобы могло быть построено достаточно общее понятие о музыке, которое бы оказало справедливость всем ее проявлениям. Недостаточное внимание к реальной сущности музыки и повело к глубокому непониманию музыкантов и философов, благодаря которому, как только философ заговорит о «музыке», музыкант его спрашивает «о какой?» Ибо музыкантам кажется, что философы абсолютизировали только один из многих видов музыки.

По второму вопросу можно сказать, что совершенно общими содержаниями признается развитие сил, противопоставление их и разрешение конфликтов. С этой точки зрения музыка есть воплощение или изображение абстрактных идей борьбы, столкновения и примирения. Но наряду с этим напряжение, как специфически музыкальная теория, получает все большее признание. Напряжение может в пол-

¹⁾ Моос, P. Die Philosophje der Mnsik. II. Aufl., 1922.

²⁾ Zeitschr. f. Asthet. 1914. цитирую по Моосу, S. 639.

³⁾ Ср. A. Schering, Zeitschr. f. Musikmiss. I, 301.

ной мере обнаружиться лишь при более сложном музыкальном явлении, в частности — при более развитом мелодическом построении. На элементарном же материале даже еще более очевидно усматривается возбуждение и успокоение, а также и эмоциональное качество. Движение воспринимается не менее непосредственно, но оно является не в качестве содержания, подразумеваемого или выражаемого, а в качестве чувственно воспринимаемого свойства. Это образует первоначальный разрез находимых содержаний. Но он ничего не предрешает о том, в каких дальнейших значениях и смыслах будут употребляться эти первоначальные содержания.

Последний вопрос касается в сущности природы музыкального знака. Есть ли музыка вообще знак и какой именно? Нельзя сомневаться, что музыке приписывалось определенное значение. Но, может быть, понятно оно только в связи с тут же данным словом?

В анализе музыкального знака есть тенденция понимать его не как словесное, а как дословесное выражение. При этом противопоставляются две группы знаков — фиксированные и не фиксированные¹⁾. В первых связь знака с его значением сама по себе непонятна: для нее нет внутренних оснований. Она должна быть каким-то образом признана, должно положить, что под данным знаком будут подразумевать такое-то содержание. Фиксированные знаки не обладают общепонятностью: они доступны только тому, кто знает язык, в состав которого они входят. Не фиксированные знаки стоят скорее в отношении внутренней зависимости от обозначаемого явления (например, причинной или зависимости сходства) и именно эта связь должна быть пережита, чтоб возникло понимание. Конечно, все знают, что музыка пользуется условными фиксированными знаками — нотописью. Но сейчас идет дело о значении самих звуков, а не их изображений. В смысле своей нефиксированности музыкальные знаки вполне приравниваются к выразительным движениям и самопроизвольным звуковым жестам. Это однако не ведет к их отождествлению. У музыкального знака «абстрактно-реальное психическое содержание»²⁾. То обстоятельство, что музыка пользуется нефиксированными знаками, не считается достаточным для изъятия ее содержания из области выражения, понимая под ним всякую передачу, сообщение психического содержания.

Не имея возможности обсуждать сейчас этот вопрос по существу, мы хотели бы только добавить, что необходимо принять во внимание фактическую наличность в музыке фиксированных знаков специфически музыкального характера. Можно думать, что в наше время музыкальные метафоры XVIII в. вышли из употребления и никому уже не понятны сами по себе формулы вздоха, распятия и т. д. Но аффективное значение музыки совершенно общепризнано и в настоящее

¹⁾ Huber, *op. cit.*, S. 205.

²⁾ *Ibid.*, S. 216.

время. Между тем и для него можно найти условные формы выражения. Эмоциональные различия характеристики мажорного и минорного лада кажутся всем очевидными. Эта очевидность постоянно подчеркивается и в теоретических построениях и в показаниях психологического анализа. А между тем дифференциация этих значений минора и мажора завершилась лишь к XVIII веку¹⁾. И в развитии отдельного человека сознание этого эмоционального различия наступает сравнительно поздно. Дети младшего возраста, хорошо ориентирующиеся в мелодической и ритмической стороне, оказались изумительно равнодушными к различиям минора и мажора. Результаты наших экспериментов в этом направлении поражают удивлением, до такой степени нам непонятно полное игнорирование этой стороны в известном возрасте²⁾. В виду этого нам кажется возможным рассматривать понимание эмоционального значения мажора и минора, как основанное на некотором условном способе выражения. То обстоятельство, что при восприятии этого выражения непосредственно переживается его смысл, не может считаться возражением. Ибо такая уверенность в необходимости связи знака и значения, может иметь место и при словесном выражении, когда задается вопрос: «откуда астрономы узнали, что звезды именно так называются, как они их называют?» Дело заключается лишь в основательности такой уверенности.

Нам кажется, что приведенные соображения в достаточной мере оправдывают признание в музыке выразительного значения. Его оказывается возможным установить (средствами герменевтики), не прибегая к более общим принципиальным эстетическим основаниям.

С. Беляева - Экземплярская.

¹⁾ До конца XVI в. мажор и минор употреблялись безразлично. Еще в XV в. эмоциональное качество ладов недостаточно резко определилось. Это доказывает тот факт, что Гендель пишет *Marche funèbre* Самсона в до-мажоре. Можно считать, что традиция в употреблении мажорного и минорного ладов была установлена Гайдном (в увертюре «Сотворение мира»). Последующие композиторы лишь все более укрепляли эту традицию. (С. Bourguès et Dénéreaz: „La musique et la vie rièure“, p. 147).

²⁾ S. Belaiew-Exemplarsky. Das musikalische Empfinden im Vorschulalter. Ztschr. f. andew. Psychologie, Bd. 27 (1926), Heft 3.

IV

МАТЕРИАЛЫ

ПЕРЕПИСКА П. И. ЧАЙКОВСКОГО С М. М. ИПОЛИТОВЫМ-ИВАНОВЫМ И ЕГО ЖЕНОЙ В. М. ЗАРУДНОЙ-ИВАНОВОЙ (1885—1893 г.) ¹⁾

Переписка Чайковского с Ипполитовым-Ивановым включает в себе 33 письма Петра Ильича к Ипполитову-Иванову (между ними 4 письма к Зарудной-Ивановой, одно коллективное — Ивановым, одна незначительная записочка и одна телеграмма); 26 писем Ипполитова-Иванова к Чайковскому и к нему же 4 письма Зарудной. Итого мы располагаем 63 письмами (в том числе 1 записочка и 1 телеграмма). Из них напечатаны в «Биографии» Модеста Ильича Ч—го 27 писем Чайковского (целиком или выдержками). Письма Ивановых опубликованы не были. В последующем изложении я приведу целиком 6 не напечатанных писем Петра Ильича и 6 неопубликованных крупных выдержек из остальных 27 писем Чайковского; из этих 27 писем, а также из писем Ивановых я буду приводить наиболее характерные и интересные места по мере хода изложения.

Важные письма Чайковского и выдержки из них были использованы Модестом Ильичом Ч—м в его биографии Чайковского, но и в опущенных им письмах или частях их имеются многие любопытные подробности. Так он в них высказывает взгляд на свои оперы и производит оценку их. Из инструментальных произведений он говорит о симфонии «Манфред», о Флорентийском секстете, о «Гамлете», о «Спящей красавице», о 6-й симфонии. Однако, главным образом приводимые письма Чайковского интересны для обрисовки его симпатичного, любвеобильного характера. Узнав из письма Ипполитова-Иванова о постановке в Тифлисе «Мазепы», Чайковский пишет ему благодарственное и поощрительное письмо, даже не зная его имени и отчества; а ближе познакомившись с ним, письменно и лично, при свиданиях, он с необыкновенным доброжелательством относится к начинающему композитору, дает ему технические и практические советы и всячески начинает заботиться о нем в Москве у издателей и дирижеров, стараясь пропагандировать его произведения. С течением времени он переходит

¹⁾ При составлении предлагаемой статьи я пользовался архивом «Дома-Музея» Чайковского в Клину и должен принести мою большую благодарность директору «Дома-Музея» Н. Т. Жегину, который так отзывчиво открыл для меня двери Клинского архива, и сам лично много помог мне в настоящей работе.

с ним на «ты» и называет в письмах «Милый друг Миша» или «Милый мой Миша». К жене его, певице Варваре Михайловне Зарудной, он также проникается симпатией, познакомившись с ней в Тифлисе и услышав ее пение; он всеми силами старается сделать ее известной в столицах, хлопочет об ее дебютах и ангажементе в Петербурге или Москве. Когда скромная и застенчивая певица, не придающая большого значения своему таланту, старается отдалить как-нибудь страшный для нее дебют или выступление в столице, он дает ей шуточное прозвище «ломачки» и с таким эпитетом говорит о ней в последующих письмах.

Но не к одному молодому композитору Иванову проявляет Чайковский такую заботу и доброжелательство; он постоянно думает о молодежи и не только без зависти смотрит на ее успехи, но сам готов отказаться от композиторской деятельности, желая дать дорогу на сцену произведениям молодых композиторов.

Наконец, любопытна в письмах та особая нежная любовь, которую Чайковский питает к Тифлису. Он признается, что не понимает, на чем зиждется эта особая любовь, но побывать «на берегу Куры», посидеть с друзьями в каком-нибудь грузинском ресторане или кофейне постоянно составляет его заветную мечту. За-границей он далеко не так хорошо себя чувствует, как в Тифлисе. Отъезд его брата Анатолия и его семьи из этого города отнюдь не охлаждает его любви, и он постоянно старается выгадать время, чтобы побывать там. Только отъезд четы Ивановых из Тифлиса наводит на него раздумье, будет ли попрежнему этот город так привлекать его к себе: вся музыкальная жизнь Тифлиса была слишком связана с именем Ипполитовых-Ивановых.

В отношении Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова переписка интересна тем, что рисует ход его первоначальной композиторской деятельности (Руфь, Азра, квартет, сюита и так далее), а также его восторженное отношение к славному композитору, который своими советами ободряюще действует на молодого Иванова.

Судьбе угодно было, чтобы в то время, когда исполнилась заветная мечта четы Ивановых о переезде в Москву и пребывании вблизи обожаемого композитора, неожиданная кончина последнего, следовавшая через 2 месяца после переезда Ивановых в Москву лишила Михаила Михайловича гениального друга и покровителя.

Скажем теперь несколько слов об этом корреспонденте Петра Ильича. Иванов родился в 1859 году. Фамилия «Ипполитов» принадлежала его замужней сестре; прибавил он ее себе для отличия от однофамильца петербургского музыканта-критика М. М. Иванова. Окончив курс Петербургской консерватории по классу профессора Римского-Корсакова, Ипполитов-Иванов уехал в 1882 году, почти мальчиком, в Тифлис, куда был приглашен на должность директора Училища Русского Музыкального Общества, а в 1884 году сделался дирижером

гамошной оперы. В это время он только что женился на певице Варваре Михайловне Зарудной, окончившей также Петербургскую консерваторию, которая с 1882 года поступила уже на сцену и потом сделалась примадонной Тифлисского театра. В 1885 году Ипполитов-Иванов поставил на Тифлисской сцене «Мазепу», оперу Чайковского, в коей партию Марии исполняла Варвара Михайловна Зарудная. Это событие и послужило первым толчком к переписке, а потом и к близкому знакомству и дружбе между Чайковским и Ивановыми.

Не сохранилось письма, в котором Михаил Михайлович уведомляет Чайковского о постановке «Мазепы» в Тифлисе, но ответ на него Петра Ильича мы имеем от 6 декабря 1885 года. В это время Петр Ильич не знал даже имени Ипполитова-Иванова, в чем и извиняется перед ним, благодаря за хорошую постановку «Мазепы». «Ею остались довольны», пишет он, и брат композитора — Анатолий Ильич, служивший в то время в Тифлисе Прокурором Окружного Суда, и его жена Прасковья Владимировна, урожденная Коншина; Петр Ильич обещает в письме Михаилу Михайловичу написать оперу с менее сложной обстановкой, чем «Мазепа», специально для провинциальных сцен и желает побывать в Тифлисе лично. Ответа Михаила Михайловича на это письмо в архиве Чайковского также не сохранилось.

От 23 декабря 85 года есть второе письмо «милое и сердечное» Чайковского Иванову. В нем он не советует Иванову ставить в Тифлисе «Опричника», как неудачную оперу, которую он собирается переделать, а рекомендует поставить «Черевички», оперу, переделанную из «Кузнеца-Вакулы», или лучше всего «Орлеанскую деву»; эту оперу Чайковский, хотя считает ниже «Черевичек» по музыке, но она легче для постановки, если имеется в труппе сильное драматическое сопрано; он пишет, что Зарудную он увидел впервые на фотографической карточке в альбоме у В. И. Сафоновой¹⁾ жены Василия Ильича, бывшей также ученицей Консерватории, и просит передать ей привет. Шлет поклон Питоеву, антрепренеру Тифлисской оперы.

Ответ на это письмо также не сохранилось, но есть первое письмо Иванова от 30 июня 86 года из Домахи, имения Зарудных, близ ст. Лозовой, в коем он уведомляет Чайковского о своем летнем адресе — «благословенной Малороссии». Весной 1886 года Иванов познакомился лично с Чайковским, приехавшим в Тифлис, и пишет ему: «Несколько слов ваших замечаний открывают нам, людям теоретически подготовленным, совершенно новые горизонты и становятся нашими заповедями, значение которых бесценно»²⁾. Далее он сообщает, что обрабатывает свою оперу «Руфь» и желает, как можно скорее, послать ее

¹⁾ Она была консерваторской подругой Зарудной, урожденная Вышнеградская.

²⁾ Письмо это напечатано у М. И. Чайковского.

для оценки Чайковскому. Хочет писать Юргенсону о своих 25 грузинских песнях, желая их издать. Сообщает между прочим: «После оперы «Руфь» думаю попробовать свои силы на симфонии, а затем из «Симфониетты» сделать сонату для фортепиано и скрипки». Постановка «Орлеанской девы», рекомендованной Петром Ильичом, отложена до зимы. Просит Чайковского прислать свой автограф. В «postscriptum'e» также просит Петра Ильича рекомендовать в Женеве учителя музыки для одной ученицы Зарудной; эта ученица уехала в Женеву продолжать музыкальное образование.

В ответ на это письмо Чайковский пишет Ипполитову-Иванову от 7 июля 86 года и вспоминает с восторгом свое пребывание весной в Тифлисе, удачный переезд по Средиземному морю в Париж и пребывание в этом городе. Теперь он снова в Клину¹⁾ и намерен спокойно заняться оперой «Чародейка».

Письмо это напечатано за исключением двух пропусков, которые и восстанавливаем.

1-й пропуск: «Есть впрочем одно, что заставляет болезненно сжиматься мое сердце, когда я вспоминаю о Тифлисе. Это — до сих пор не раз'яснившаяся для меня катастрофа с Вериновским. [Иваном Алексеевичем, молодым офицером очень любившим Петра Ильича во время его пребывания весной в Тифлисе]. Ни Прасковья Владимировна (жена Анатолия), ни сам Анатолий, ни Переслени²⁾, ни слова мне об нем не писали, вероятно, для того, чтобы не расстраивать и не огорчать меня. Из Парижа, где от своего слуги (А. И. Софронова), получившего письмо от Степана (слуги брата), я узнал о случившемся и был огорчен до слез; я писал в Тифлис и просил подтверждения и подробностей, но никто и ничего мне до сих пор не отвечает. Иногда я льщу себя надеждой, что, может быть, это неправда. Думаю однако ж, что, наконец, из писем брата и жены его узнаю что-нибудь верное.»

2-й пропуск касается рекомендации учителя музыки в Женеве. «В Женеве есть консерватория и, сколько помнится, не в нашем смысле, а в смысле заведения, где за небольшую плату любители ходят брать уроки. Знаю, что 3 моих племянницы [дочери Александры Ильичны], будучи девочками и воспитываясь в Женеве, ходили брать уроки в консерваторию³⁾, но лично я ни с кем там не знаком и никого рекомендовать не могу. Женеве город очень мало музыкальный и, кажется, никаких выдающихся артистов там нет. Но лучше всего обратиться к женевскому священнику, отцу Петрову, который много лет живет в Женеве и, конечно, сумеет указать, кто там лучшие учителя.— Целую ручку добрейшей Варваре Михайловне, которой желаю все-

¹⁾ Он жил в Клину с 1885 года.

²⁾ Называемый «Кокодесом», племянник Петра Ильича.

³⁾ В 1876 году, когда там лечилась Алекс. Ильична.

возможного благополучия. Вас от души обнимаю, добрейший Михаил Михайлович, и прошу вас верить в чувство моей искреннейшей дружбы. Поклон приятельнице Варвары Михайловны, жительствующей у вас¹⁾. До свидания. Ваш. П. Чайковский.»

В середине письма, говоря об опере «Руфь», Чайковский советует Иванову заботиться о сценичности сюжета, что важно для успеха оперы, и чему Петр Ильич научился из опыта. На это письмо Иванов отвечает от 19 июля 86 г. из имения Зарудных Домахи. Он исполняет просьбу Петра Ильича и подробно описывает самоубийство офицера Вериневского, которым так интересовался Чайковский. Главным мотивом самоубийства был провал на экзамене. Вериневский хотел поступить в Петербургскую Академию Генерального Штаба; к этому побуждал его недостаток средств, а жить он привык хорошо. Оставаясь в Тифлисе, он лишен был средств, которыми он мог бы поддерживать свое положение в этом городе. Михаил Михайлович видел его за час до самоубийства веселым и не предполагал такой катастрофы. Остальная часть этого письма заключает в себе сведения по поводу «Руфи». Он пишет: «Я вам, кажется, говорил, что я, ради интереса действия, придал опере слегка драматический оттенок. Как это выполнено, это без музыки трудно об'яснить, а потому ждите клавираусцуг, вооружайтесь красным карандашем и разрисуйте хорошенько все... Спешу поскорее послать вам «Руфь» с твердой верой, что вы со свойственной вам добротой и участием отнесетесь к моему первому опыту, и надеюсь, что вы позволите мне посвятить мою «Руфь» вам, как скромное выражение моего глубокого и искреннего к вам расположения». Далее он просит Чайковского написать относительно театральной цензуры, намереваясь напечатать «Руфь» и хлопотать об ее постановке. Письмо оканчивается восторженными похвалами партитуре «Манфред» Чайковского, которая тогда только-что вышла из печати. Повторяет просьбу о присылке автографа.

Следующее письмо Петра Ильича от 23 июля 86 г. из Майданова (близ Клина). Он благодарит за сведения относительно Вериневского, укоряет себя, что мало выражал ему свое сочувствие. Может статься, что его нравственная поддержка удержала бы Вериневского от мысли посягнуть на свою жизнь. «Ах, боже мой, боже мой: до чего мне жаль его», заключает он. Далее Петр Ильич благодарит Михаила Михайловича за намерение посвятить ему «Руфь». «Очень, очень ценю это внимание и эту честь. Спасибо вам, голубчик». Затем об'ясняет, как надо цензуровать либретто; замечает, что уже имел случай беседовать с Юргенсоном о напечатании «Грузинских песен». Считает похвалы «Манфреду» преувеличенными, будучи доволен только первой частью; финал же считает «весьма слабоватым».

¹⁾ Анне Михайловне Войткевич.

Ответное письмо Ипполитова-Иванова от 2 августа 1886 года; приводится оно здесь почти целиком. Он рассказывает, что к ним в деревню неожиданно заехал Н. А. Римский-Корсаков с женой на обратном пути с Кавказа... «Проехали они по Волге, побывали в Кисловодске, затем перевалили в Тифлис и вернулись через Батум; в восторге от путешествия, в особенности от Кавказа. Рассказывал, что нового ничего не пишет, а занимается переделкою старых симфоний, своих, конечно; и вообще от сочинительства, говорит, отстал. Страшно занят в консерватории и в капелле; заинтересовался моей оперой, о которой он узнал от Корганова¹⁾, встретившись с ним в бассейне Боржомских купален. Страшно я был рад повидать его (Н. А.); в нем есть что-то бесконечно идеальное, и на меня он всегда производит сильное впечатление каким-то ореолом честности, свойственной только ему... Вы и Николай Андреевич — люди, перед которыми я благоговею». Далее сообщает, что начал переписку клавираусцуга «Руфи» и надеется скоро выслать; собирается писать Юргенсону о своих песнях и последних романсах. Наконец, просит Чайковского выслать свой автограф в Домаху, куда письма доходят на третий день.

Проходит почти год в перерыве переписки между корреспондентами. За зиму Ипполитовы-Ивановы побывали в Москве и Петербурге, посетили Чайковского в его Майданове и вернулись в Тифлис, откуда с наступлением каникул уехали на лето в Домаху, не дождавшись приезда в Тифлис Петра Ильича. Чайковский приехал в Тифлис морем прямо из Франции, провел там некоторое время и уехал для лечения в Боржом.

Михаил Михайлович пишет ему туда из Домахи от 14 июня 1887 года. За время пребывания своего в Москве он виделся там с капельмейстером Большого Театра Альтани и говорил с ним относительно «Руфи», коей постановки страстно желает. У Альтани он встретился с Барцалом, Корсовым, Бутенко и Борисовым (артистами Большого Театра).

«Я играл им «Руфь», и, повидимому, она понравилась. Играл по партитуре, так что Ипполит Карлович (Альтани) мог проследить за инструментровкой и составить о целом надлежащую оценку. Относительно постановки Альтани сказал, что с особенным удовольствием будет хлопотать о «Руфи» в Москве». Печатать клавир Иванов решит за свой счет. Ему очень хочется, чтобы отрывки из «Руфи» были исполнены в Москве в Симфоническом собрании (прелюдия, антракт к 3-му действию и танцы); он просит Чайковского посоветовать, как ему в этом случае действовать. Ивановы предполагают пораньше вернуться в Тифлис, чтобы проехать в Боржом и застать там Петра

¹⁾ Корганов Геннадий, окончивший Петербургскую консерваторию, композитор.

Ильича. Михаил Михайлович сообщает, что задумал новую оперу «Мариам» (переименованную в «Азру») из ассирийской жизни времен Навуходоносора, сценарий для которой ему составил известный певец И. П. Прянишников. Просит прислать ему черновые «Чародейки», чтобы поскорей познакомиться с этой оперой. Спрашивает, когда пойдет «Чародейка» в Москве.

Чайковский отвечает Иванову в Домаху от 20 июня 87 г. из Боржома и сообщает о своем пребывании в Тифлисе. (Письмо не было в печати, кроме начала).

«Я страдал в Тифлисе ужасно от жары, которая однако не препятствовала нам ежедневно бывать в театре на представлениях Савиной (М. Г.)¹⁾. Постановка «Чародейки» в будущем году решена; и я дал слово В. П. Rogge²⁾ приехать дирижировать первым представлением, тотчас после Петербурга, где она пойдет в половине октября. Сейчас написал в Москву, чтобы вам выслали экземпляр «Чародейки». Боржом в первую минуту навел на меня нечто вроде уныния. Как-то жутко было при мысли, что два месяца нужно прожить под столь ограниченным горизонтом. Но как только я совершил первую прогулку, так немедленно влюбился в Боржом, и эта влюбленность идет все *crescendo*. Что ни новая прогулка, то открываются новые и несказанно дивные красоты. Пью воду и беру ванны. То и другое действуют на меня прекрасно. Воды, купанье, прогулки берут столько времени, что заниматься почти не приходится. Однако ж я начал давно задуманную инструментовку сюиты из фортепианных пьес *Моцарта*. Кроме того набрасываю эскизы струнного секстета, но немножко через силу. Нет ни малейшего позыва к работе. И как бы хорошо было отдохнуть и ровно ничего не делать! Да не могу. В этом мое несчастье. Как только у меня проходит охота сочинять, так я начинаю бояться, что наступил конец моему сочинительству, и насилую себя.

Относительно исполнения отрывков «Руфи» в Симфоническом собрании будьте покойны; это я вам положительно обещаю, только пришлите все, что нужно, к началу сезона. Радуюсь очень вашей новой опере (Азра); если вы теперь же начнете понемножку писать ее, то обратите внимание на то, чтобы было как можно более *разнообразия* в характере отдельных номеров. В «Руфи» немножко слишком постоянно слышится одно и то же настроение. Впрочем скорее это вина либретто. Я очень верю в ум и чуткость Прянишникова и возлагаю огромные надежды на достоинства его сценариума. Скажите голубушке Варваре Михайловне, что я ей назначил партию Чародейки. Конечно, эта роль не совсем в ее характере, но она из тех, которые на всякую партию накладывают печать неотразимой симпатичности.

¹⁾ Мария Гавриловна, известная артистка Александринского театра.

²⁾ Из администраторов частной оперы в Тифлисе, принимал участие в постановках.

Я очень прошу ее не отказываться от роли, как бы она ни показалась ей неподходящей и тяжелой. Если потребуются кое-где маленькие перемены, я уполномочиваю вас делать их, сколько и как угодно. При сем удобном случае поцелуйте от меня ее ручку и скажите ей, что я ее очень люблю. Я уеду отсюда никак не раньше второй половины августа и, если вы к тому времени вернетесь в Тифлис, то, конечно, увидимся.»

Пребывание Чайковского в Боржоме, однако, прервалось ранее срока извещением, что его близкий приятель Н. Д. Кондратьев смертельно болен в Ахене. Петр Ильич бросил свое лечение и 6-го июля уехал за границу в Ахен, откуда пишет Михаилу Михайловичу только от 22 июля н. ст. 87 г. в Домаху, прося его не ускорять отъезда из деревни, так как все равно свидеться им в Тифлисе не удастся; он обещает повидаться там в конце октября, когда приедет дирижировать «Чародейкой». Конечно, болезнь Кондратьева отвлекла его от занятий: он только инструментует сюиту «Моцартиана».

Ипполитов-Иванов, не зная о намерении Чайковского уехать из Боржома, пишет ему туда от 1 июля 87 г. из Домахи. В Тифлисе уже разучивают «Чародейку»; хоры оперы уже разучены и ждут приезда самого Чайковского для дирижирования на первом представлении.

Зарудная будет исполнять партию Кумы, ждет с нетерпением клавир и надеется, что переменять ничего не надо. Первая половина письма полна благодарности Михаила Михайловича за теплое отношение Чайковского к его композиторской деятельности. Он пишет: «Ваши милые и сердечные письма постоянно будят во мне чувства самосознания, веры в самого себя, т.-е. в свои способности, постоянное сомнение, в которых меня гнетет, давит и мешает работать, тогда как одно ваше слово, похвала или совет заставляют меня смотреть серьезнее на то, что я пишу. Вот за это-то вам и безграничная признательность».

Следующее письмо Михаила Михайловича из Тифлиса от 16-го сентября 87 г. Петру Ильичу в Петроград¹⁾.

Оно полно вопросами о «Чародейке». Он спрашивает, когда же Чайковский приедет в Тифлис для постановки и дирижирования этой оперой. Сообщает, что из других опер Чайковского в Тифлисе идут «Евгений Онегин» и «Орлеанская дева».

Зарудная восхищается партией Кумы в «Чародейке». Иванов просит похлопотать о постановке «Руфи» в Москве и об исполнении отрывков из нее в Симфоническом собрании; в приписке сообщает. «Благодаря вашему письму к государю, окончание нового театра (в Тифлисе) последует к будущей осени. Весть эта быстро облетела Тифлис, и все с самой искренней признательностью произносят ваше

¹⁾ Чайковский успел в это время вернуться из-за границы и проживал в Петербурге, следя за постановкой «Чародейки».

имя. *Rogge* был страшно удивлен таким решительным поворотом; он привык к медленной канцелярской переписке».

Ответ на это письмо Чайковского от 1 октября 87 г. из Ленинграда. Он сообщает, что «Чародейка» в Петербурге пойдет в конце октября. После первого представления Петр Ильич готов ехать в Тифлис для дирижирования там той же оперой, но, в виду понятного утомления, просит Михаила Михайловича отложить первое представление «Чародейки» до декабря, чтобы успеть отдохнуть в деревне недели две. Также пишет, что в 3 и 4 действиях сделано много купюр, которые будут сообщены ему в Тифлис в клавире с наклейками, а исправленная партитура будет послана также в Тифлис; с нее надлежит исправить Тифлисскую партитуру и послать Петербургский экземпляр Юргенсону в Москву для напечатания.

О постановке «Руфи» Чайковский будет хлопотать, а также об исполнении отрывков из нее в Симфоническом концерте похлопочет, но для этого просит прислать партитуру «Руфи» в Москву. В заключение Петр Ильич просит Михаила Михайловича отложить, если можно, постановку «Чародейки» до будущего года, так как чувствует себя переутомленным, хотя по своей деликатности прибавляет, что в случае надобности готов приехать в Тифлис, согласно обещания.

Следующее письмо, также Чайковского, от 19 ноября 87 г. из Майданова. В нем опять следуют извинения, что в этом году Петр Ильич не может приехать в Тифлис, так как постановка «Чародейки» в Петрограде его страшно утомила, а сомнительный успех ее на Мариинской сцене и сознание многих ее недочетов сделали бы работу с ней в Тифлисе в настоящее время невыносимой. Он очень извиняется перед тифлисскими друзьями и обещает весной приехать к ним прямо из Парижа через Лион, Марсель и Средиземное море на Батум. Уведомляет о плохом состоянии своего здоровья (одышка, сердцебиение), и после 2-го концерта в Москве нечто вроде нервного припадка.

До февраля 88 года переписка прерывается, Чайковский уехал на зиму в Париж. В Тифлисе опера «Чародейка» шла без Петра Ильича. Варвара Михайловна Зарудная послала в Париж ему письмо от 14 февраля 1888 г. Это ее первое письмо к Чайковскому.

Она пишет, что адрес его узнала от Анатолия Ильича и жаждет немедленно им воспользоваться и написать письмо. Она благодарит Чайковского за прекрасную партию Кумы в «Чародейке»; эта опера шла в Тифлисе шесть раз при полных сборах. «Вы дали мне возможность, написав «Чародейку», петь такую милую, хорошую роль. Вы не знаете, как я ее люблю... Теперь страшно всегда радуюсь, когда приходится петь в «Чародейке»,—такая она симпатичная для пения». Не говоря уже о своих двух чудных ариях, она восхищается всей оперой [бурей, хором 4-го действия]. Очень сожалеет, что Петр Ильич не приехал сам дирижировать ею в Тифлисе и сознается, что приревнова-

ла его «самую капельку» к очаровательной М-ме Григ ¹⁾, с которой Чайковский познакомился за границей. Зарудная посылает ему свою карточку в костюме «Чародейки»; она решилась на это, благодаря Анатолию Ильичу, который эту карточку одобрил. «Мы следим за вами и торжествуем все ваши триумфы. Какие милые чехи, правда? Да вас везде и все любят, приезжайте скорее к вашим Тифлисским друзьям, которые ждут вас с нетерпением». Упоминает, что недавно в Тифлисе играли его чудное трио (Прибик, Горский и Сараджев).

На это письмо Петр Ильич отвечает из-за границы (Париж) 13/1 марта 88 года. Письмо это не было опубликовано и приводится целиком:

«Russie. Caucase. г. Тифлис. Музыкальное Училище. Варваре Михайловне Зарудной-Ивановой.

Голубушка, милая, добрая, хорошая, наисимпатичнейшая Варвара Михайловна.

Простите, что лишь сегодня собрался вам написать, да и то письмо мое будет коротенькое. Вы не можете себе представить, до чего меня здесь терзают и мучат, и до чего я здесь утомлен. Нет ни единой минуты, чтобы мне вздохнуть дома. Положим, что все эти чествования очень мне приятны и лестны для моего самолюбия, но, клянусь вам, что я никогда, кажется, не был еще так глубоко несчастлив, как в эту памятную эпоху моей жизни. Слишком все это несогласно с моим характером и с моей любовью к миру и тишине. Успех моих концертов был блестящий; про меня пишут и говорят, и вообще слава моя страшно выросла; но что в этой славе?.. То-ли дело сидеть в своем деревенском уголке, вдали от шума и суеты.

Теперь мне остался Лондон и, может быть, еще один патристический концерт в Париже, а за сим я мечтаю о Тифлисе, по котором соскучился. Господи, как приятно будет всех вас увидеть!..

Я страшно рад, что «Чародейка» вам нравится и никак не могу понять, почему в Петрограде она никому не пришлась по вкусу. Михаилу Михайловичу и всем общим друзьям усердно кланяюсь. Пожалуйста повидайте Парашу и Толю и сообщите им содержание этого письма.

Целую ваши ручки. Ваш П. Чайковский.

Премного благодарен за карточку».

Чайковский сдержал свое обещание и прямо из Франции приехал морем в Батум и Тифлис.

От этого пребывания в Тифлисе в архиве в Клину сохранилась небольшая записочка Петра Ильича, писанная им Михаилу Михайловичу во время пребывания в Тифлисе (неопубликованная).

¹⁾ М-ме Григ, жена известного композитора.

«4 апреля 88 года. Дорогой Михаил Михайлович. Я хотел сегодня зайти к вам, чтобы узнать о здоровье Варвары Михайловны, но оказался сам нездоров и целый день буду сидеть дома. Напишите, голубчик, словечко, как сегодня Варваре Михайловне? Жму крепко вашу руку.

Ваш П. Чайковский».

Второе письмо к Варваре Михайловне следует уже из Клина от 18 мая 88 года.

Петр Ильич пишет из Фроловского, куда он переехал из Майда-нова, находит его очень подходящим для себя, приглашает Варвару Михайловну непременно приехать осенью или весной в Петербург на гастроли в Мариинском театре и прилагает по этому вопросу письмо Всеволожского¹⁾, который эти дебюты разрешает; В. П. Погожев²⁾ уже знает об ее голосе и сценической опытности. Выучив три партии, она должна прибыть в Петербург, где Петр Ильич предсказывает ей блестящий успех и ангажемент. В Москве у него холодные отношения с дирекцией («en froid»), и там имеются четыре примадонны, конкурировать с которыми нелегко.

Варвара Михайловна отвечает ему от 8 июня 88 года из Домахи, где Ивановы пребывают уже с 16 мая. Она долго не отвечала Петру Ильичу, так как все не может остановиться на определенном решении.

Главная причина — «страшно» дебютировать, особенно в Петербурге. Москва ее менее страшит, но подумать, что газеты станут ее «критиковать» — это одно приводит ее в ужас. Если раз она провалится на дебюте, то двери столичных театров для нее будут закрыты навсегда. Кроме того, ехать осенью на север ей придется одной, так как домашние ей сопутствовать не могут, и это еще более усиливает ее страх, да и расходы на поездку велики. Она просит Петра Ильича узнать, может ли она сохранить за собой право дебюта до будущей весны или даже до осени, когда она поедет на север с мужем, и тогда решится уже дебютировать. В заключение просит извинения за свое «многоглаголение».

По тому же поводу имеется письмо и самого Ипполитова-Иванова к Чайковскому от 12 июня 88 года. Он объясняет отказ жены от осеннего дебюта не упрямством, а неблагоприятными условиями (четыре сопрано в Московском Большом Театре и отсутствие надежды на ангажемент); ради лишь дебюта ей ехать туда не стоит. Михаил Михайлович работает запоем над «Азрой». Просит Чайковского разрешить постановку его «Опричника» на Тифлисской сцене, где эта опера будет иметь громадный успех.

¹⁾ Ив. Алекс. Всеволожский, директор петербургских театров.

²⁾ Погожев, управляющий конторой театров.

Оба письма Ипполитовых - Ивановых пришли к Чайковскому одновременно, и он поэтому отвечает им общим письмом от 17 июня 88 года. Письмо было опубликовано только в средней части; поэтому восстанавливаем два пропуска.

с. Фроловское.

1-й пропуск. «Милые и дорогие друзья, Варвара Михайловна и Михаил Михайлович. Письма ваши пришли в одно и то же время, и поэтому отвечаю вам разом. Я не могу не согласиться со многими резонами, заставляющими Варвару Михайловну отказаться от предложенных осенью дебютов. Действительно, в нынешнем году ей будет неудобно ехать осенью в Петербург, особенно в виду того, что ей предлагают дебюты, а не ангажемент. Конечно, будь у меня власть, то я немедленно велел бы ангажировать Варвару Михайловну, притом на самых выгодных условиях. Но почему бы я это сделал? Потому что я ее знаю и слышал. Дирекция же ее не знает, и притом она сама так мило всегда говорит, что у нее голос слаб для большой сцены [с чем я несогласен несколько], что не удивительно, если бы об ней составилось у людей властных мнение, что вряд ли ей можно петь на большой сцене. По крайней мере, Погожев, от которого все зависит, сказал мне: «конечно, у нее очаровательный тембр голоса, но будет ли слышно у нас? Она сама говорит, что нет». Вот почему я и считаю, что Варваре Михайловне не следует гнаться за ангажементом, а сначала даром дебютировать, и тогда, по очаровании всех, от государя до последнего коллежского регистратора, требовать ангажемента. Но, впрочем, подождем до весны и так или иначе постараемся устроить ее дела самым блестящим образом».

Далее, Петр Ильич обещает (второй пропуск) исполнение отрывков «Руфи» в Симфоническом концерте, радуется работе Михаила Михайловича над «Азрой» и убедительно просит не ставить в Тифлисе «Опричника», пока он его радикально не переделает; спрашивает, желает ли Михаил Михайлович, чтобы он поговорил с Юргенсоном «деловым образом» относительно печатания «Руфи»? Наконец, сообщает, что скиццы симфонии (5) уже окончены, и он приступил к инструментовке.

На это письмо есть ответ Варвары Михайловны Зарудной от 21 июня 88 года из Домахи. Она очень благодарит Петра Ильича за его хорошее мнение об ее вокальных средствах и за хлопоты об ней. Правда, она сказала Погожеву, что голос у нее слаб; но что же делать? «Язык мой — враг мой», говорит она в оправдание. Все же будущей весной, по приезде в Петербург с Михаил Михайловичем, она наберется храбрости и решится дебютировать. Во всяком случае она рада, что «страшный» дебют отложен. Спрашивает, правда ли, что Петр Ильич осенью поедет в Норвегию? Еще страшнее ей было бы, если бы

дебют ее в Петербурге состоялся в его отсутствии. Письмо заканчивается благодарностями и добрыми пожеланиями.

Михаил Михайлович, с своей стороны, пишет Петру Ильичу от 30 июня 88 года. Он сообщает, что на - днях (в Тифлисе) пили за его новое детище; очевидно, за 5-ю симфонию, черновые наброски которой умоляет прислать ему в Тифлис, горя нетерпением, познакомиться с новым произведением. Далее он прибавляет:

«Уезжая из Тифлиса, вы обещали у себя посмотреть черновые тетради набросков «Чародейки», которые вы подарили Модесту Ильичу, а он уступил мне; вот заодно и пришлите». «Опричника» он ставить не будет в виду нежелания Петра Ильича. «Из газет узнал, что вы в эту зиму посетите Швецию. В какое время зимы вы туда поедете и надолго ли?» Напоминает, что Чайковский обещал приехать в Тифлис продирижировать симфоническим концертом, но считает это обещание несбыточным в виду многих занятий у Петра Ильича. Ходорович, Тифлисский скульптор, закончил бюст Петра Ильича, и Михаил Михайлович предполагает переслать его Чайковскому в Клин, через Транспортную контору. Наконец, сообщает о работе над «Азрой» второй акт которой он оканчивает, не закончив первого, так как не может писать под ряд, а отдельными номерами.

Чайковский отвечает обоим из Фроловского от 12 июля 88 г. Письмо — чисто деловое; он отвечает по пунктам: 1) Пришлет черновые наброски 5-й симфонии и «Чародейки». 2) «Опричника» убедительно просит не ставить, пока не исправит его. 3) Условия поездки в Скандинавию во второй половине зимы (1889 г.), заключил с антрепренером Герсиным. 4) Поездка в Тифлис может состояться весной 1889 года. 5) В Москве дирижировать симфоническими концертами будет Эрдмансдерфер¹⁾. 6) Бюст просит прислать в Москву на фирму Юргенсона. 7) Об издании «Руфи» переговорит деловым образом с Юргенсоном. 8) Дебют Варвары Михайловны Зарудной в Питере должен состояться весной (89 г.) непременно.

В конце письма неделовые строки: Был в Павловске, слушал Лаубе²⁾; он играл превосходно. Принимается за инструментовку обоих новых произведений (5 симфонии и секстета).

Михаил Михайлович отвечает на письмо это от 20 июля 88 года из Домахи. Он благодарит Чайковского за хлопоты и переговоры с Юргенсоном относительно издания «Руфи» в клавираусцуге и обещает выслать немедленно рукопись. Спрашивает, какие два произведения Петр Ильич инструментует? Ожидает его приезда в Тифлис (лучше зимой, чем весной, когда оркестр неполон). Сообщает Тифлисские новости (речь прокурора Анатолия Ильича, выдержки из которой

¹⁾ Макс Эрдмансдерфер, известн. дирижер и профессор Моск. консерватории.

²⁾ Дирижер.

прилагает) Геннадий Корганов, проездом в Одессу (с певицами Лубковской и Звягиной) был у них в Домахе.

Чайковский пишет Иванову от 4 августа 88 года. Он сообщает, что Юргенсон не согласен печатать за чужой счет, а предлагает напечатать за свой счет и получить в собственность, не платя гонорара. Петр Ильич убеждает Михаила Михайловича согласиться, утешая его тем, что впоследствии, когда упрочится композиторская слава Ипполитова-Иванова и «Руфь» получит распространение, Юргенсон щедро заплатит композитору. Его отзыв о «Руфи»: «Опера недостаточно сценична, но прелестна по музыке. Я очень рад, что «Руфь» будет напечатана». Это письмо было в печати, но его конец опубликован не был.

Вот две строчки музыкальной фразы, написанные по поводу «Руфи» Чайковским:

Вне-за-ти «Руфь» я-ви-жу! Тве-не-щем серд-це ра-дос-но!

С не-тер-пе-ни-ем бу-ду ждать е-ё

Ваш П. Чайковский.

Ответ на это письмо у Михаила Михайловича от 15 августа 88 года. Он горячо благодарит за хлопоты Петра Ильича относительно напечатания клавираусцуга «Руфи», которая Юргенсону достается бесплатно. Михаил Михайлович пишет: «Конечно, о гонораре и речи не может быть, и я был бы до крайности сконфужен, получив его». Условия Юргенсона самые выгодные: «Я ничего не затрачиваю, и «Руфь» будет напечатана». Далее он сообщает, что дирекция Тифлис-Русск.-Муз. Общества еще не в сборе, а потому он не может послать Петру Ильичу официального уведомления о желании пригласить его дирижировать концертом; пошлет при первой возможности, полагаясь относительно времени приезда вполне на волю самого Петра Ильича. Бюст [Чайковского у Ходоровича] совсем готов и будет выслан в Москву на имя Юргенсона, как и просил Петр Ильич. В P. S. же замечает: «Кто-то мне говорил, что вы написали, кроме симфонии, еще увертюру к «Гамлету». Правда ли это? Господи, как бы хотелось все это услышать! Жду с нетерпением черновые».

Дальнейшее письмо Михаила Михайловича от 17 октября 88 года. Он удивляется, что Петр Ильич не получил его письма с благодарностью за присылку черновой симфонии [5]. Восхищен ею, насколько можно было разобрать темы в черновых набросках. «Темы все чудные, в особенности *Andante*. Превосходна мысль из темы интродукции сделать начало финала. Ужасно хотелось бы послушать в оркестре». Директоры просят Чайковского приехать на симфонический концерт

до великого поста, так как иначе оркестр может раз'ехаться и трудно набрать новый; хорошо было бы, если бы Петр Ильич мог приехать зимой и кстати продирижировать «Евгением Онегиным», который идет в Тифлисе превосходно, [с новыми декорациями и костюмами 20-х годов]. Сожалеет о кончине Н. А. Губерта [инспектора Московской консерватории], не только полезного, но и такого редко-симпатичного человека». Сообщает, что на лето предполагает уехать с женой за границу, а потому в Москву не поедет.

На это письмо Петр Ильич отвечает из Фроловского, от 27 октября 88 года.

Относительно приезда в Тифлис определенно скажет через 2—3 недели; в то время будет, наверное, знать, когда состоятся его заграничные концерты. Конечно, приедет до окончания зимнего сезона или совсем не приедет. «Так или иначе,—пишет он,—знаю одно: смертельно хочется в Тифлис». О гонораре не хочет и разговаривать. Будет сбор хороший, то возьмет столько, сколько «вы мне на чай дадите». Советует Варваре Михайловне сначала дебютировать в Москве весной, а потом ехать с мужем за границу. В конце ноября Петр Ильич поедет в Прагу дирижировать «Евгением Онегиным».

На зиму переписка прекращается, и следующее письмо Чайковского от 19 мая 89 года. За это время, хотя писем и не сохранилось или их не было, но Петр Ильич и Михаил Михайлович так сблизились между собой, что Чайковский обращается к Иванову, называя его «Милый друг Миша». Письмо это коротенькое и не было в печати.

«Милый друг Миша. Спешу тебя уведомить, что ты приглашен дирижировать концертом Московского Общества 9 марта 1890 г. Танеев оставил Консерваторию, т.-е. директорство [но остался профессором контрапункта]. Сафонов назначен директором; Альбрехт (инспектор) вышел в отставку. Обнимаю тебя. Застанет ли это письмо тебя в Тифлисе? Целую ручки Варвары Михайловны. Твой П. Ч.»

Иванов отвечает на это письмо от 7 июня 89 г. из Домахи. Он так же говорит Чайковскому «ты», но называет его все же «Петром Ильичом». Он очень рад, что его назначили дирижировать в Москве. Желает исполнить капитальным номером 4-ю симфонию Чайковского и приводит много причин: она давно не исполнялась в Москве; очень любит ее Михаил Михайлович, и, в-третьих, он льстит себя надеждой, что Петр Ильич поможет ему советами и указаниями. Вторым номером программы он избирает увертюру Вагнера «Фауст»; очень боится, что другие дирижеры предвосхитят у него эти вещи; жалеет, что дирижирует после других, но покоряется «воле Аллаха». Удивлен быстрым оставлением директорства С. И. Танеевым. Оставление инспекторства Альбрехтом приписывает новому директору — Сафонову, который известен, как «человек с характером» и, несомненно, многих вооружит против себя.

Далее Иванов восхищается изданиями Юргенсона: «что за аккуратность, что за изящество!» Он уже отправил Юргенсону вторую корректуру «Руфи», в коей почти не было опечаток, и надеется, что в августе «Руфь» уже выйдет из печати, «вполне обязанная тебе жизнью». Теперь он усердно работает над «Азрой», желает закончить ее в деревне хотя вчерне, чтобы за зиму понемногу оркестрировать.

Фотографический снимок, сделанный князем Иосифом¹⁾, очень хорош, и их маленькая дочка узнает на нем дядю Петю.

Петр Ильич отвечает на это письмо 12-го июня 89 года, из Фроловского. Его ответ полон соображениями о концерте Ивановых в Москве. Он уведомляет, что увертюра «Фауст» уже помещена в концерте Зилоти (Алекс. Иван.), так что Михаилу Михайловичу придется выбрать другую. «Не хочешь ли сыграть «Грозного» Рубинштейна? Чудесная вещь». В его концерте будет солист Сафонов. Далее Иванов должен продирижировать своими композициями, непременно. Если он сыграет отрывки из «Руфи»—этого недостаточно: надо что-нибудь симфоническое. «Не напишешь ли ты формальной увертюры к «Азре»?». Петр Ильич радуется, что дело с «Азрой» подвигается вперед. Сафонов останется в Москве, так как ему нельзя уезжать, между прочим, из-за болезни жены, Варвары Ивановны, которая упала в комнате и переломила себе ногу. Изгнание Альбрехта из инспекторов никого не вооружит против Сафонова, так как Альбрехт пользуется всеобщей, поголовною ненавистью. «За что?—Я никогда не мог понять». Играть 4-ю симфонию Чайковский не советует: будет казаться, что Чайковский протезирует Иванову, чтобы тот пропагандировал его сочинения. Предлагает выбрать какую-либо другую. Зарудная должна быть солисткой в его концерте.

В течение летних месяцев Михаил Михайлович послал Чайковскому тифлиские фотографии, но Петр Ильич долго ему не отвечал, что очень беспокоило Иванова, как то видно из письма его от 4-го августа из Домахи. Он выбрал 7-ю симфонию Бетховена для концерта, так как и Сафонов в его письме к нему не советует играть 4-ю Чайковского. Далее он думает, что его вещей: двух отрывков из «Руфи» и увертюры к «Азре» будет слишком много. «Из «Азры» я окончил 3 акта,—остается еще эпилог или 4-й акт, его я до весны никоим образом окончить не могу»... «Как подвигается у тебя инструментовка «Спящей красавицы»?». Спрашивает Иванов в конце письма.

Чайковский на предыдущее письмо отвечает от 9 августа 89 года. Он извиняется, что запустив огромную корреспонденцию, не отвечал и Михаилу Михайловичу. Все письмо посвящено дирижированию Иванова в Москве. Петр Ильич очень обижается, что Зарудная заупрямилась и не хочет петь в концерте своего мужа, за что получает от Петра

¹⁾ Андрониковым.

Ильича прозвище «Ломачки», которое так за ней и осталось. Однако, надеется, что «Ломачка» переменит свое решение. Программа концерта утверждается такая: 1) «Азра» (увертюра); 2) Сафонов; 3) Зарудная; 4) «Руфь»; 5) Сафонов (мелкие пьесы); 6) Зарудная; 7) Симфония. Очень интересуется увертюрой «Азры». «Пришли, голубчик», — пишет он. Сам работает над балетом («Спящая красавица»), который требует большого труда; поэтому Чайковский испытывает страшное утомление. «В общем музыка вышла удачна». Далее благодарит за превосходную карточку «Ломачки», а князя Андроникова за снимок.

Зиму (1889—90 г.) Чайковский провел в Италии, в работе над «Пиковой дамой»; корреспонденция за время зимы прекратилась.

Весеннее письмо Петра Ильича—от 5 мая 90 г. (из Фроловского); он пишет, что за зиму сочинил оперу «Пиковая Дама», теперь инструментует вторую половину; первая закончена в Риме. Опасается, что эту оперу постигнет та же участь, что и «Чародейку», которую считает неудачной. Особенно плохо она была поставлена в Москве, так что Петр Ильич подозревает подвох со стороны московской театральной дирекции. Несмотря на холодное отношение к дирекции, он обещает Михаилу Михайловичу свое содействие для получения дирижерства в Большом Театре, так как Альтани за взятки будто бы изгоняется из театра. Слухи требуют подтверждения, однако, Петр Ильич уже в письме намекнул Пчельникову¹⁾ об Иванове. Жалеет только, что, в случае ангажемента Иванова дирижером, ему не придется много сочинять, а «я, — пишет он, — верю в твое сочинительское дарование». Сожалеет о смерти Генички Корганова, постигшей его в цвете сил; сочувствует Иванову, который потерял в нем верного друга. Из директоров Москов. отд. Р.-М. О-ва он вышел; Сафонов очень дельный дирижер, но впрочем об этом поговорят при свидании. Теперь Петр Ильич работает над секстетом. В конце лета приедет в Тифлис.

Ивановы в зиму 89—90 г. побывали в Москве и Петрограде, не видав Чайковского. За это время (10-го марта 90-го года) был концерт под управлением Иванова и с участием Зарудной¹⁾.

Михаил Михайлович пишет Чайковскому из Домахи от 1 июня 90 г. Он оправдывается, что не писал за границу о пребывании своем в Москве потому, что боялся беспокоить Чайковского перепиской и желал дать ему отдых от всех тревожных вопросов и не затруднять его ответами. Поздравляет с окончанием «Пиковой Дамы» и уверен, что опера вышла прекрасная.

«С Пушкиным,—пишет он,—у тебя есть одинаковая черта, это—такая же изумительная сила при музыкальной иллюстрации его типов. Вы один другого дополняете». В Тифлисе он намерен поставить

¹⁾ Заведующий конторой Московских государственных театров.

²⁾ Зарудная пела арию из «Чародейки» и романсы Римского-Корсакова Чайковского и Давыдова. Танеев играл 5-ый концерт Бетховена.

«Пиковую Даму». «Азра» закончена и предполагается к постановке в октябре. Очень желает, чтобы это состоялось в присутствии Чайковского. В бытность в Петербурге Михаил Михайлович показывал «Азру» Направнику; тот одобрил, сделав несколько замечаний. Получить дирижерство в Москве не надеется; говорит об упадке состава певцов и музыки там и небрежности Альтани. Сочувствует Петру Ильичу в неудовольствии на небрежную постановку «Чародейки». Интересуется премьерой «Сон на Волге» Аренского. «Откровенно говоря, мне ужасно несимпатичен его талант; в нем есть какая-то сухость и деланность, но техникой владеет он мастерски». Зовет Петра Ильича вместе с Анатолием заехать к ним, когда поедут в Каменку¹⁾. Они сами останутся в Домахе до 15—20 августа. Очень благодарит Чайковского за теплое дружеское письмо. «Ты один поддерживаешь во мне веру в самого себя»,—пишет он. В случае перевода Михаила Михайловича в Москву, у него было бы более свободного времени, чем в Тифлисе. В столице он был бы занят только театром и имел бы время для сочинительства; в Тифлисе же занят и школой, и театром и свободен только два часа в день. «Ломачка» могла бы решиться петь на Московской сцене.

Чайковский отвечает «Милому Мише» от 1 июля 90 г. из Клина—из с. Фроловского.

Он обрадован известием Михаила Михайловича, что опера в Тифлисе в будущем сезоне будет действовать, а также что увидит «Азру» на сцене. Просит только не откладывать ее постановку позднее октября. Слухи об отставке Альтани неверны,—он остается, как о том пишет Пчельников. Вероятно, это происки Корсова. Во всяком случае, когда выяснилась невозможность дирижирования Иванова в Москве, Чайковский откровенно сознается, что страшно боялся, что служба в Москве убьет Михаила Михайловича своими дрызгами: ему более подходит профессорство, но Сафонов, видимо, не делал ему предложений. Об этом обещает подробно поговорить, когда приедет в Тифлис, куда стремится всей душой.

«Не понимаю,—пишет он,—на чем основана моя какая-то исключительная любовь к сему городу». Опера Аренского «Сон на Волге» очень нравится Чайковскому; он не понимает, почему ею недоволен Иванов. Из деревни он едва-ли заедет в Домаху: он все-таки предполагает ехать Волгой. Для постановки «Азры» в столицах нужна одна протекция; вопрос в том, откуда ее достать? Затем следуют поклоны и проч. Последние строки письма не были напечатаны.

Ожидаемый ответ от Михаила Михайловича датирован 9 июля 90 года. Иванов пишет по поводу постановки «Пиковой Дамы» в Тифлисе и очень желает поставить ее под руководством самого Петра Ильи-

¹⁾ Каменка, имение Давыдовых, родственников Чайковских.

ча. Состава труппы будущего сезона он не знает,—это молодежь, набранная агентом в Италии. Далее мечтает, чтобы Петр Ильич увидел «Азру» на Тифлисской сцене в сентябре или октябре: она будет первая новинка этого сезона. Затем идет дело о дирижерстве Михаила Михайловича в Москве. Очевидно, Альтани остается, и надежды Иванова рушились, но, во всяком случае, он считает место дирижера в столице очень для себя заманчивым; педагогическая деятельность ему менее по нутру, чем дирижерство. А интриги его не пугают: где же их нет? Профессура в Москве, хотя его интересует, но на 1.000 рублей он поехать не может. Он готов был бы взять классы: оркестровый, хоровой и инструментовки. Направник обещал ему протекцию для постановки «Азры» в Петербурге, а в Москве он надеется только на Петра Ильича. В конце письма он вновь просит Чайковского заехать к ним в Домаху по дороге на Кавказ, изменив маршрут: вместо Волги, которая обмелела, ехать на Севастополь, Батум и завернуть в объятия жителей Домахи. «Азру» хочет печатать на свой счет. К этому письму приписка Варвары Михайловны Зарудной, в которой она зовет также Петра Ильича завернуть по дороге на юг в Домаху.

Следует письмо Петра Ильича от 13 июля 1890 года из с. Фроловского. Письмо не было напечатано, приводится целиком.

13 июля 1890 г.

с. Фроловское.

«Милый друг Миша!

Я ничего не писал тебе о «Пиковой Даме», ибо сомневаюсь, чтобы у вас ее в этот сезон поставили. Она требует роскошной обстановки, а ваш бюджет был уже, вероятно, составлен до появления на свет моей новой дочки. Впрочем, я ровно ничего не имею против того, чтобы в Тифлисе поставили эту оперу. Клавираусцуг давно готов и напечатан, партитура давно готова, хоровые голоса налитографированы. Одним словом, захотите ставить, так только нужно выписать от Юргенсона материал, а о распределении ролей потолкуем, когда приеду.

Нет, милый друг, ты и не подозреваешь (между нами будь сказано), какой хаос, какая пакость и мерзость, какой дух интриги царит в Московской опере... Тебя бы заели там. Один Корсов чего стоит!.. Ты, очевидно, и не подозреваешь, что это за ужасная личность и как бы тебе пришлось страдать от сношений с ним. В Москву нужен человек с железным характером, с импонирующим даже физически складом (ибо, там даже и бьют), с силой и энергией необычайными. Ты же — олицетворение мягкости, и что-нибудь одно: или ты сейчас же бы ушел, или же просто погиб бы нравственно. А ведь надо быть холопом и рабом Корсова, чтобы уживаться с ним (а тем и был до сих пор Альтани), да и здоровье свое бы испортил. Но довольно об этих отвратительных дрязгах, и прошу тебя оставить все это между нами.

Сафонов не стесняется ресурсами Музыкального Общества, когда они ему нужны, и ничуть не церемонится назначать себе 4.000 вознаграждения за дирижирование концертами,—он, который, едва только дебютирует в качестве капельмейстера. Следовательно, если он ссылается на безденежье по поводу твоего приглашения, то это лишь отговорка. Ему просто это почему-нибудь не хочется, тогда как Таневу хотелось. Я с Сафоновым в старой вражде. Признаю его единственные способности: его ловкость, ум и с этой стороны дорожу им, как директором, но совершенно разорвал с ним дружескую связь. Это не между нами, и я отнюдь не желаю таить в глубине души мое нерасположение к нему, весьма резко и неоднократно ему мною высказанное. Чорт с ним; он мне столь ужасно противен.

Юргенсон знает мое очень высокое мнение о тебе, как композиторе, и я думаю, что он не откажется приобрести и «Азру». Во всяком случае напиши ему. Относительно постановки ее в столице, конечно, я сделаю все, что возможно. Всеволожский и Погожев (главное, Погожев важен в этих делах) очень благоволят ко мне, и я надеюсь, что я могу оказать тебе помощь в этом деле. Особенно, если «*Пиковая Дама*» будет иметь успех [а я на это сильно рассчитываю], то моя авторитетность в их глазах еще вырастет, и, бог даст, твое дело удастся устроить.

Милый Миша, я написал струнный секстет. Приступаю к инструментовке его. Кончу я его, вероятно, уже не здесь, а в Тифлисе, ибо теперь работать едва ли можно будет, в виду предстоящих поездок. Ужасно мне хочется *попробовать* секстет в Тифлисе. Можно ли набрать *шесть* исполнителей? Горского нет; кто у вас первый скрипач? Можно ли набрать, кроме первого скрипача и *Сараджева*, еще одного хорошего скрипача, одного хорошего виолончелиста и *двух альтов?*.. Конечно, тут нельзя быть слишком строгим и требовать превосходного исполнения, а лишь бы получить понятие, как звучит. Ответь мне на этот вопрос сейчас же. Вчера мне прислали № *Баяна*, и в нем я прочитал письмо Генички [Корганова] к брату. Ужасно на меня это подействовало. Давно ли человек писал это письмо, полное надежды на будущее, бодрости и здоровья,—и уже сколько месяцев он в могиле! Бррр! Ужасно жаль беднягу.

Целую Ломачкины ручки; лобызаю Таню и кланяюсь Анне Михайловне. Вряд ли удастся к вам заехать.

Твой П. Ч.».

Следует письмо Петра Ильича от 20 июля 90 года из Фроловского, неопубликованное, на имя Варвары Михайловны, как ответ на ее письмо, не сохранившееся в архиве.

«Дорогая, милая моя Варвара Михайловна. Письмо ваше получил и прочел с несказанным интересом. К числу ваших стольких милых ка-

честв прибавляется еще новое: у вас положительно литературный талант... Вы превосходно, удивительно живо и правдиво описываете все испытанное вами в Москве. Есть подробности очень тонкие, которые совершенно восхитили меня. Например, что вы всеми силами души ненавидели Михаила Михайловича за то, что он вздумал представить вас оркестру. Никто лучше меня не может оценить и проникнуться жалостью к вашим московским страданиям, ибо я, подобно вам, труслив, застенчив и неуверен в себе перед публикой. Но в том-то и дело, что так как при вашей трусливости и преувеличенной скромности вы, как я однажды справедливо выразился, владеете самым прелестным голосом в России, да притом еще столь редкою в певцах и певицах музыкальностью, то желательно, чтобы ваши превосходные качества были повсюду оценены. Это нужно и для публики, которая редко слышит вполне хороших певцов и певиц, да и для вас самих, ибо в конце-концов для артиста нет ничего усладительнее и поощрительнее, как успех. Вот для того-то, чтобы победить вашу трусливость, и приходится прибегать к внушениям, упрекам, сценам и даже бранным эпитетам. Ломачкою, впрочем, я назвал вас не потому, что вы отказывались петь в Москве, а потому, что вы не хотели петь именно в концерте, где дирижировал Михаил Михайлович. Эта щепетильность показалась мне преувеличенной.

Окончивши ваш прелестный рассказ о ваших tribulations в Москве, вы с торжеством восклицаете, что вы были правы, уклоняясь от Московской поездки, ибо она ни к чему не привела. Извините, она привела к очень многому. Во-первых, вы убедились в том, что все, умеющие ценить вас, правы, желая, чтобы вы пели не в одном Тифлисе; вы имеете теперь неоспоримое доказательство того, что стоит превозмочь страх, и успех вам обеспечен везде. А, во-вторых, стоит только захотеть и, конечно, теперь благодаря вашему московскому успеху, мы вас без особенного труда уговорим шагнуть с тифлисской сцены на столичную. Я намерен вас уговаривать пропеть несколько гастролей в Петербурге. Год тому назад у вас нашлось бы множество аргументов против меня; теперь же вы некоторым образом приперты к стене. Я вам скажу: «Варвара Михайловна, извольте в нынешнем сезоне дебютировать в Петербурге». Вы скажете: «Ни за что. Я боюсь. Куда мне. У меня маленький голос», и так далее, и так далее. На это я грозно крикну: «Противная Ломачка! А Москва?» А вы начнете опять: «Но в Москве я пела в концерте,—это другое дело»... А я прерву вас: «Молчите. Слушаться!» Вы струсите, замолчите и поедете.

И так, вот какой результат от вашей поездки. Мы теперь можем все кричать и требовать повиновения. И я намерен этим новым правом воспользоваться. Серьезно, я буду вас уговаривать дебютировать в Питере и устрою эти дебюты без всякого затруднения.

Дорогая Варвара Михайловна! Мне нельзя к вам заезжать. По дороге в Тифлис я должен заехать еще: 1) к брату Николаю, 2) к брату Модесту, 3) к сестре и 4) к брату Ипполиту. Ехать я буду в Тифлис в начале сентября, когда вы уже давно будете на месте. Теперь я на-днях еду в Петербург по делу и в начале августа начинаю свои странствования по родным.

Дирижировать в Киеве я вовсе не собираюсь, по крайней мере в близком будущем. В Тифлисе я буду дирижировать, когда там поставят в будущем сезоне «Пиковую Даму». Вы не можете себе вообразить, как я рад, что еду в Тифлис, что увижу и услышу вас, что услышу «Азру», буду таскаться на все репетиции. Превесело будет.

Жду с нетерпением ответа Миши на мое последнее письмо.

Целую крепко ваши ручки. Мишу обнимаю, Анне Михайловне кланяюсь и Таточку целую.

Ваш П. Чайковский».

Следующее письмо Михаила Михайловича уже из Тифлиса от 24 ноября 90 года.

Чайковский был осенью в Тифлисе, но уехал оттуда, не дождавшись исполнения «Азры»¹⁾. Поэтому письмо Михаила Михайловича полно сведениями о первом ее представлении — 22 ноября 90 года. Она прошла с обычным успехом первых представлений, но настоящий ее успех выяснится сборами следующих представлений. Михаил Михайлович страдал, как всякий автор. Попова-Суламифь и Горди-Калиф имели очень трудные партии; Зорайю пела Варвара Михайловна и очень волновалась. Кошиц, несмотря на нездоровье, пел превосходно и имел громадный успех. «Ужасно я грустил, что тебе нельзя было дождаться первых репетиций и воспользоваться твоими указаниями. Придется кое-что переделать». Далее письмо посвящено «Пиковой Даме». Иванов спрашивает относительно репетиций и ждет известий после первого представления от Анатолия Ильича.

Письмо по обыкновению заканчивается поклонами и всякими пожеланиями.

Ответ на это письмо имеется у Чайковского от 24 декабря 90 года. из Каменки и адресовано оно в Тифлис: *Нагорная улица, д. д-ра Малкина.*

Чайковский пишет о постановке «Пиковой Дамы» в Петербурге и Киеве. В Каменку он попал, конечно, после постановки «Пиковой Дамы» в последнем городе. Невиданно-роскошная постановка на столичной сцене и скромная, но изящная на провинциальной — его вполне удовлетворили, но возня с этой оперой так надоела автору, что он отказывается описывать подробности постановок. Поразительнее и совершеннее всего: 1) Фигнер, 2) Петербургский оркестр, который сде-

¹⁾ 22 октября 90 года Петр Ильич дирижировал концертом в Тифлисе и имел огромный успех. Участвовал тенор Кошиц.

лал истинные чудеса. «Но довольно об этой милой, но утомившей меня даме». Относительно постановки «Азры» в столице он будет хлопотать, но на успех не надеется: во всяком случае на будущий сезон не рассчитывает: будет поставлена «Млада»¹⁾. Самому Чайковскому заказаны: одноактная опера и двухактный балет. Также конкурентом Иванова является Аренский с своей оперой — «Сон на Волге» (для Петербурга). Чайковского мучает мысль, не загораживает ли он дорогу молодым композиторам? Но мысль, что он еще не исписался, дает ему бодрость для дальнейшей работы. Если же откажется писать, то во всяком случае должен будет уступить дорогу не молодым композиторам русским, а двум или трем иностранным операм, к которым гяготееет дирекция. Письмо заканчивается не бывшими в печати строками:

«В Киеве часто говорили о тебе с артистами, особенно с Пузановым. Сегодня вышлю Вере Николаевне²⁾ в Домаху свой портрет. Напиши мне, как зовут Амфитеатрова³⁾, коему я обещал карточку, но забыл его имя. Кому я обещал из театральной сферы свои карточки? Каковы дальнейшие представления «Азры»? Вообще что у вас происходит? Напиши мне, голубчик, и адресуй в Клин, Московской губернии. Я еду во Фроловское через неделю. Целую ручки Варваре Михайловне, целую Тату, обнимаю Анну Михайловну и тебя. Твой П. Ч.».

Ответная корреспонденция Михаила Михайловича от 5 января 91 года. Он поздравляет Петра Ильича с Новым годом и колоссальным успехом «Пиковой Дамы» (в Киеве и Петербурге). Далее пишет: «Я не могу допустить мысли, что кто-нибудь мог бы подумать, что ты можешь быть помехою для постановки новых опер начинающих авторов. Слава богу, что ты оценен по достоинству и царем, и народом, и пиши, и пиши. Каждое твое новое произведение встречается всеми с восторгом, следовательно, с твоей стороны было бы преступлением приносить эту жертву и очищать место молодежи». Ставить «Азру» в ближайшем будущем в столицах он даже не желает, так как она требует переделок. Статья Амфитеатрова в «Новом Времени» об «Азре» была бы немыслима, так как там музыкальным критиком состоит музыкальный враг Михаила Михайловича — Иванов, также Михаил Михайлович, который недавно вернул статью об «Азре» тифлисскому корреспонденту, так как не согласен с ее оценкой, данной корреспондентом. Потом он интересуется некоторыми слухами о музыкантах и, в случае вакантности места дирижера в Москве, убедительно просит вырвать его из Тифлиса.

Ответ на это письмо мы имеем из Фроловского от 12 февраля 91 года. Петр Ильич сообщает, что написал музыку к «Гамлету» Шекс-

1) Опера Римского-Корсакова.

2) Мать Варвары Михайловны Зарудной.

3) Александр Валентинович, писатель, современник Чехова.

пира, в Михайловском театре (для бенефиса актера Люсьена Гитри). Вышло, как он пишет, «добропорядочно». «Пиковая Дама» в Мариинском театре на время снята с репертуара по капризам Фигнера. «Там повеяло теперь скверным духом». Хотят приглашать иностранцев-гастролеров; из русских опер ни одну не поставят, за исключением одноактной, заказанной Чайковскому. Но и она может не осуществиться, так как Чайковский поставил очень высокие условия. В конце он просит Михаила Михайловича принять в преподаватели Тифлисского училища, некоего теоретика Экмальяна. Это — протеже А. Г. Рубинштейна, и хотя бы для него следует его пригласить. Прилагает карточку для Амфитеатрова и шлет всем привет.

Дальнейшее письмо Михаила Михайловича от 30-го мая 91 г. из Домахи, довольно длинное. Этой весной Петр Ильич побывал в Америке, и Иванов просит дать ему для прочтения дневник этого путешествия, который Петр Ильич обещал давать на прочтение музыкальным друзьям. Сообщает о музыкальной жизни Тифлиса за истекший сезон: опера была неважная; было устроено два симфонических вечера по уменьшенным ценам, прошедших при полных сборах; два экзаменационных спектакля: «Свадьба Фигаро» и другой — отрывки из опер и один ученический симфонический концерт во главе программы с 6-й симфонией Бетховена. После экзаменов Михаил Михайлович поспешил в Домаху и ожидает теперь в гости Анатолия Ильича, который проездом из Тифлиса должен заехать к ним; он совсем покинул свой пост в Тифлисе, и только избрание его уполномоченным в Главную Дирекцию будет связывать его с Тифлисом. О своих работах Михаил Михайлович пишет: «Летом собираюсь свою скрипичную сонату развить и превратить в симфонию; думаю еще написать фортепианное трио и приготовить к печати «Азру» и сборник «Грузинских песен». С Гутхейля, предложившего напечатать «Азру», Михаил Михайлович запросил 1.000 руб. за право собственности. «Не нахально ли это?» — спрашивает он. Ему не приходилось получать с издателей за сочинения. Михаила Михайловича интересует вопрос о переезде из Тифлиса в другой город — Москву или Одессу. Менкес из Одессы, профессор Одесских музыкальных классов, приятель Петра Ильича, на-днях письменно предложил Иванову место директора музыкальных классов в Одессе. Михаил Михайлович ответил пока отказом, но оставил за собой право возобновить этот вопрос в будущем. Дело в том, что со времени отъезда Анатолия Ильича Чайковского из Тифлиса, визиты в этот город Петра Ильича, вероятно, прекратятся, а между тем они будили сонную музыкальную жизнь этого города. Оперы в будущем сезоне не будет, и Михаила Михайловича разбирает желание удрать из Тифлиса к новым людям. Относительно Экмальяна написал А. Рубинштейну и самому Экмальяну. Первого он просит похлопотать о дополнительной субсидии, которая даст воз-

возможность открыть классы специальной теории и пригласить Экмальяна; а второго он обещает, в случае неудачи ходатайства, зачислить кандидатом на должность преподавателя теории. В заключение письма он просит Петра Ильича дать рекомендательное письмо пианистке Баркановой (дочери фотографа, собирающейся для заканчивания музыкального образования поехать в Париж), на имя директора Парижской консерватории Амбруаза Тома, благодаря которому ее допустили бы к экзамену в консерваторию в фортепианные классы. Она, повидимому, того заслуживает. В заключение он сообщает свой план летнего местопребывания и просит не забывать его. Опера за прошлый сезон дала 30 с лишком тысяч руб. дефицита.

Ответное письмо Петра Ильича из Клина (Майданово) от 3-го июня 91 г. Оно не было опубликовано целиком, а поэтому неопубликованные места приводим полностью.

«Милый Миша!

Странно, что мне подали твое письмо как раз в ту минуту, как я о тебе думал и испытывал желание иметь о тебе и всех твоих известие! Очень люблю я и тебя, и Ломачку, и Тату, и Анну Михайловну — и не люблю быть долго без известий о вас всех. Напрасно ты думаешь, что вследствие ухода Анатолия из Тифлиса я намерен порвать связи с этим столь симпатичным мне городом. Я даже мечтаю осенью или зимой побывать у вас.»

Он просит Михаила Михайловича сообщить, не желает ли Дирекция Тифлисского Отделения пригласить его дирижировать 1—2 симфоническими концертами зимой с небольшим гонораром (400—500 руб.), но чтобы это не было убыточно для Дирекции. Обещает о всем переговорить лично осенью в Тифлисе. Спрашивает, как идет дело о достройке театра.

«Решительно не знаю,—пишет он,—сожалеть или радоваться, что ты отказался от выгодных одесских предложений. С одной стороны жаль подумать о тифлисской музыке без тебя, ибо не могу себе представить, кто тебя там заменит; а с другой стороны Одесса нуждается в честном и серьезном музыкальном деятеле. Во всяком случае мне приятно думать о том, что если в будущем сезоне я попаду в Тифлис, ты там еще будешь. Вот когда ты с Варварой Михайловной покинете Тифлис, то моя связь с ним окончательно ослабнет. Анатолия и Парашу мне жаль. Ох, как противен им покажется эстонско-немецкий Ревель после Кавказа!!! Америкой я очень доволен. Меня принимали там восторженно; успех был огромный. Радушия, гостеприимства, дружелюбия мне было оказано вдоволь. Но теперь мне приятно обо всем этом вспоминать; находясь же там, я все время страшно тосковал по России и всей душой стремился домой. Тебе, вероятно, известно, что Петербургская Дирекция заказала мне двухактный балет и одноактную

оперу. То и другое я должен был представить к наступающему сезону. Но, находясь за границей, я сообразил, что если такой фокус мне и удастся исполнить, то спешность работы непременно отразится на сочинении. Поэтому я просил Всеволожского отложить постановку балета и оперы до сезона 1892—93 года...» Балет будет скоро готов, а оперой («Дочь короля Рене») он займется после балета. Летом будет оркестровать фантазию «Воевода», сочиненную в Тифлисе. Также займется секстетом, который оказался плох во всех отношениях. «Живу, — пишет он, — я теперь в *Майданове* опять, в том самом доме, где ты у меня был. — Странная фантазия у г-жи *Баркановой* ехать в Париж! Очень не сочувствую этому и не понимаю, зачем поощрять дикие фантазии?! Мне случалось посылать с рекомендательными письмами к А. Томасу, но то были действительно выдающиеся таланты (например, скрипач Конюс), по обстоятельствам принужденные делать карьеру в Париже. Но с какой стати посредственная, хотя и талантливая, пианистка поедет удивлять Париж? И зачем это нужно? Чорт знает, какая бессмыслица! Письмо посылаю, но нельзя ли сумасшедшую будущую парижанку уговорить не делать этой глупости.»

Он не советует переделывать из скрипичной сонаты симфонию, а написать вновь сюиту (в кавказском стиле) или фантазию; переделки откладывать до старости. — Письмо заканчивается приветствиями всем и обещанием прислать американский «дневник».

Письмо Варвары Михайловны Зарудной было написано ею 12-го июня 91 г. — Это длинное и подробное письмо было послано из Домахи. Оно начинается упреками, что Петр Ильич мало о них думает и редко посещает Тифлис и Домаху, отдавая предпочтение другим городам и странам (Киев, Америка); особенно себя она считает забытой (об авторе «Руфи» и «Азры» Петр Ильич, может быть, и хранит воспоминание). Огорчена отъездом Анатолия Ильича из Тифлиса, считая это обстоятельство тоже отвлекающим Петра Ильича от посещения этого города; поэтому страшно ее обрадовало письмо Чайковского, где он обещает приехать в Тифлис. В благодарность за память о всех жителях Домахи ее обитательницы решили послать ему в подарок банку варенья из роз. «Мы страшно мечтаем угодить вам этим вареньем», — пишет она. О своей музыкальной карьере Зарудная очень пессимистического мнения. В Тифлисе оперы не будет. Одесское приглашение ее не интересует, в концертах петь не собирается. «Во всяком случае я добровольно из Тифлиса раньше двух лет не уеду: не хочу бросить начавших в этом году учениц, между которыми много хороших». — Не одобряет плана Баркановой относительно Парижа, но отговорить ее невозможно. В конце снова высказывает сожаление о переводе Чайковских (Анатолия Ильича и его семьи) из Тифлиса. Далее следуют приветствия и пожелания любящей Ломачки.

Чайковский отвечает специально Варваре Михайловне из Клина от 17 июня 1891 года (не напечатано, приводится целиком).

«Дорогая Варвара Михайловна, ваше длинное, страшно интересное, милейшее письмо получил и прочел с невыразимым удовольствием. Одно только мне не нравится: неужели в самом деле вы не хотите больше петь на сцене? Послушайте: согласитесь в будущем *весеннем сезоне гастролировать в Москве* или в Петербурге; дайте мне разрешение хлопотать и устроить вам это дело! По моему, это *просто необходимо сделать*; я ручаясь вам за успех! Ей богу, грешно в цвете лет зарывать свой талант в землю. Как бы мне хотелось устно поговорить с вами об этом. Авось, бог даст, моя поездка в Тифлис устроится, я вас увижу и приеду к вам с официальным предложением Дирекции. Мне нужно только, чтобы вы письменно изъявили согласие на хлопоты по устройству ангажемента.

Я побывал в Москве, видел превосходную выставку¹⁾ и встретился в Первопрестольной с г. Ревельским вице-губернатором. Мне жаль его, и я очень печалюсь за него и за бедную Парашу. Обоим им тяжело будет привыкать после Тифлиса к чухонскому Ревелю. Но нужно правду сказать, что во всем Анатолий сам виноват. Это добрейший и милейший человек, но с очень раздражительным и беспокойным характером. Не стоило ему из-за Смиттена²⁾ уходить из Судебного ведомства³⁾.

Работа моя понемногу подвигается. Живу тихо, спокойно, хорошо. Если ничего особенного не произойдет, надеюсь к осени кончить балет и оперу и зимой заняться инструментовкой. — Я забыл в письме к Мише ответить на вопрос его о размере гонорара с Гутхейля. Чем больше, тем лучше. Церемониться с ним нечего: он очень богат. Целую ваши ручки. Обнимаю Мишу. Целую Тату. — Мамаше и милой Анне Михайловне усердно кланяюсь. Ваш П. Чайковский. — Простите, что дурно пишу: у меня болит голова».

Следующее письмо Мих. Мих. к Петру Ильичу от 19-го июля 91 г. из Домахи.

Он прежде всего благодарит за письмо Петра Ильича и за его предложение продирижировать концертом осенью в Тифлисе, тем более что это будет концерт юбилейный, по случаю 15-летия существования музыкальных классов Первой Кавказской школы Тифлисского Музыкального Общества. Будет это в октябре или в начале ноября; сомнение вызывает только оркестр: будет ли он достоин такого дирижера, как сам Петр Ильич. Впрочем Мих. Мих. надеется подкрепить его преподавателями и учениками классов и капельмейстерами соседних военных оркестров, — также бывшими учениками школы (об этом похло-

1) Русско-Французскую, на Ходынк. поле, открытую 29 апр. 1891 г.

2) Председатель Тифл. Суд. палаты.

3) В Тифлисе он был прокурором.

почет Сер. Ал. Терентьев, преподаватель музыки в Тифлисе). Солистами будут тенор Усатов и пианист Лестовничий из Киева, ученик Штейна, Петербургской консерватории. Он может сыграть второй или первый концерт Чайковского (первый недавно играла пианистка Калиновская). Программу предлагает назначить самому Петру Ильичу, но просит включить *Andante* из Первого струнного Квартета Чайковского. Гонорар предлагает: 4 радужных. Новый Тифлисский театр будет закончен, вероятно, через год. Исай Егорович (Питоев) предполагает устроить в Тифлисе зимнюю оперу небольшую, месяца на три. Сам Михаил Михайлович предполагает взяться за фортепианный квартет. Интересуется московскими делами: правда ли, что Сафонов переходит в Петербургскую консерваторию на место А. Рубинштейна, и спрашивает, кто его заменит в Москве? — Заканчивается письмо приветствиями.

Петр Ильич отвечает ему от *25-го июля 1891 г. из Клина*. Из этого письма только несколько строк было напечатано в «Биографии Петра Ильича». Вновь приводится *первый отрывок*.

«Милый друг Миша. Итак решено: я еду в октябре или ноябре в Тифлис и дирижирую юбилейным концертом. Будет сбор большой, — сдери 4 радужных, а не будет, — конечно, и без них обойдусь. Оркестр, я уверен, можно набрать не хуже прошлогоднего. О программе я подумаю, когда дело будет уже совсем на мази, а в случае нужды привезу с собой ноты. Лестовничего я слышал зимой в Киеве; он очень хорошо играет мой 2-й концерт, и я бы желал именно его исполнить. — За фотографию 2-х Татиан ужасно тебе и Варваре Мих. благодарен. — Розового варенья еще не получил, но благодарю заранее. Мне не нравится, что ты ленишься... Когда же тебе и писать, как не летом? Изволь немедленно засесть за фортепианный квартет».

2-й отрывок: «Все лето останусь дома и буду работать усердно. Я слишком долго катался, нужно посидеть. В Домаху, бог даст, приеду в будущем году. — Простите, голубушка, Варвара Михайловна! Несмотря на все желание, в нынешнем году не увижу вас раньше Тифлиса. Какое милое письмо ваше! Я нахожу, что вы [т.-е. Варвара Михайловна] превосходно, симпатично и в высшей степени интересно пишете письма. Целую ваши ручки [т.-е. Варвары Михайловны], а тебя, Миша, обнимаю. Шишечку нежно прижимаю к сердцу, посылаю усерднейшие поклоны *Вере Николаевне* и *Анне Михайловне*, — Ваш П. Чайковский».

Петр Ильич очень недоволен, что Михаил Михайлович пишет «у вас в Москве»; Чайковский считает Москву чуждым полем своей музыкальной деятельности.

Следуют два письма уже осенью 91 года: Ипполитова-Иванова Чайковскому от *11-го октября 91 г.* и ответ Петра Ильича — тотчас по получении письма Михаила Михайловича. Темы обоих писем одинаковы: приезд Чайковского в Тифлис не мог состояться. Ипполитов-Иванов пишет, что оркестр оказался до того слабый, что

нечего и мечтать о концерте; хотя он и предпринял энергичные меры к сбору достойных музыкантов, но надежды на приезд их мало. Отсутствие также оперы в этом году в Тифлисе окончательно обескуражило Михаила Михайловича, и он вожделенно желает вырваться из Тифлиса в Москву или Петроград. В январе он будет в Москве, где Сафонов обещал исполнить в Симфоническом отрывки из «Азры», женский хор с танцами и марш. Страстно желает послушать балладу «Воевода» Чайковского, но опасается, что она пройдет ранее его приезда в Москву (в январе). Сообщает, что летом был в Питере, но не заехал в Майданово, боясь нарушить покой Петра Ильича, инструментовавшего в то время «Иоланту». — Ипполитов-Иванов оканчивает фортепианный квартет, который, по его словам, звучит довольно хорошо. Он очень желает партию фортепиано дать на просмотр А. И. Зилоти и спрашивает о его местопребывании. «Господи, как мне хочется всех вас видеть, — пишет Иванов, — музыки, музыки хочется до смерти!» — Далее идут дела семейные. «Кокодес (Переслени) шлет тебе миллион дерзостей. Мрачный Направник (Вл. Эдуард., сын дирижера) низко кланяется, а мы все крепко тебя целуем.»

Ответное письмо Чайковского 17-го октября 91 г. было опубликовано. Оно писано тотчас по получении предыдущего. Петр Ильич не жалеет, что оркестр в Тифлисе не составляется, так как он сам лишен возможности ехать на этих месяцах в Тифлис. Надеется приехать весной, если не будет осуществлен его ангажемент в Америку. В противность Иванову, которому так опостылил Тифлис, Чайковский туда страстно стремится, даже несмотря на отсутствие брата Анатолия и собирающегося покинуть этот город Михаила Михайловича.

«Я все только и мечтаю, как бы пройтись по Лабораторной (улице), зайти во время обеда, когда все в сборе, на угол Гудовичевской и Садовой к Зарудной и Ипполитову-Иванову; как бы провести вечерок в кружке с Кокодесом и т. д. без конца.» Он вполне понимает стремление Михаила Михайловича в столицы и уверен, что в Москве или Петербурге ему найдется место. В январе не надеется встретить его в Москве, так как в это время будет в Гамбурге (на постановке «Онегина») и в Праге (на постановке «Пиковой Дамы»); провел всю осень в деревне, работал над «Иолантой»; гостил у него Ларош.

Переписка прерывается, по обыкновению, до весны. Первым пишет Михаил Михайлович от 27 марта 92 года.

Он сетует, что Петр Ильич их совсем забыл и разлюбил, боится надоедать своими письмами, так как аккуратный Петр Ильич считает своим долгом, хотя и занятой по горло, отвечать на корреспонденцию. Зовет его поскорей приехать на берег Куры и посидеть где-

нибудь под тенью какого-нибудь сада «Гулянья для дорогих гостей». Сообщает об итогах музыкального сезона. — Оперы не было; без нее очень тоскливо. Только развлекали общедоступные симфонические вечера, которых было шесть за зиму, и они дали почти полный сбор; «пример беспремерный в Тифлисе». На будущий сезон, пишет он, предполагается маленькая опера в Артистическом Обществе, под эгидою Исая Егоровича (Питоева). Поговаривают и о князе Эрасте (Андроникове), но это, вероятно, только разговоры. Спрашивает, вышел ли клавир «Иоланты» и, в случае положительном, просит написать Юргенсону, чтобы тот выслал ему в Тифлис экземпляр. Спрашивает, правда ли, что Петр Ильич будет дирижировать у Прянишникова ¹⁾ в Москве некоторыми операми и намеревается ли ехать на гастроли в Америку?

Петр Ильич отвечает на его письмо 6 апреля 92 года (письмо целиком не было опубликовано).

Впервые:

«Милый Миша!

Сегодня только приехал в Москву и получил твое письмо. Хотя дела бездна и писать обстоятельно не могу, но не хочу откладывать в долгий ящик ответа. — Некоторые фразы твоего письма меня сердят и обижают, например, вопрос: «правда ли, что я вас забыл и разлюбил». Неужели ты серьезно задаешь этот вопрос? Я думал, что ты меня лучше знаешь. Я не способен изменить, без причины охлаждаться к друзьям, забывать их и так далее. А что я редко пишу, так это так понятно. Ведь я работаю, как каторжник; а если не работаю, так путешествую и суечусь. Писать мне очень трудно. Верись, не верись, но только я именно очень часто о вас думаю и всей душой стремлюсь в обожаемый Тифлис. Увы, не все возможно, чего хочется! Но думаю, что осенью удастся побывать на берегах Куры... «Оперу и балет кончил. «Иоланта» гравирована. Когда будет готова, пришлю тебе. В Америку пока не собираюсь, но мне делают предложения из Чикаго на будущее лето. Еще не знаю, приму ли приглашение; жду агента, который едет в Москву, чтобы обсудить дело.

Прости, Миша, что пишу мало, — очень устал. Тысяча нежностей Варваре Михайловне, Тате, Анне Михайловне и всем друзьям. Вскоре постараюсь опять написать. Спроси Кокодеса (Переслени), отчего не известил о получении письма со вложением.

Твой П. Ч.»

Из этого письма был опубликован только средний отрывок, где Петр Ильич сообщает, что будет дирижировать у Прянишникова тре-

¹⁾ Ипполит Петрович Прянишников, известный артист.

мя операми: «Фаустом», «Демоном» и «Онегиным». Это он делает, чтобы выразить сочувствие труппе, обиженной в Киеве Думой. А то «какой же я оперный дирижер?», говорит он.

Наступает летняя переписка.

Ипполитов-Иванов пишет 22 июня 92 года. Он начинает пожеланием получить поскорее клавир «Иоланты»; удивляется, что так долго не готов этот клавир; просит обрадовать присылкой. Они удрали 30 мая в Домаху от невыносимой жары и надвигающейся из Персии холеры, которая, впрочем, пока не страшна Тифлису. — Далее идет речь о службе Анатолия Ильича. Михаил Михайлович желает ему лучше вице-губернаторства в Нижнем, чем губернаторства в Тобольске, который есть тоже почти ссылка. Просит адреса Анатолия Ильича; спрашивает о планах Петра Ильича относительно Америки, за какую поездку советует содрать побольше; завидует способности Чайковского к передвижению, которая дает ему возможность видеть столь многое на свете. Интересуется исходом оперного дела Прянишникова, где участвовал и Петр Ильич.

Сам Ипполитов-Иванов закончил оркестровую сюиту («Кавказские эскизы») и переписывает партитуру. — Интересуется, покидает ли Ауэр дирижирование Симфоническими Собраниями в Петербурге?— Ивановы пробудут в Домахе до 25 августа, с'ездив на несколько дней в Крым.

Ответ на это письмо от Чайковского 16 июля 1892 г. из Клина.

За летние месяцы Петр Ильич с Бобом ¹⁾ ездили в Виши и провели некоторое время в Париже, чтобы Боб мог с ним познакомиться, хоть и поверхностно. — Чайковский вернулся в Клин и пишет Михаилу Михайловичу. Два абзаца из этого письма не были опубликованы. Чайковскому переслали письмо Михаила Михайловича в Виши в июне месяце. Петр Ильич пил там воды и страшно тосковал. Париж их немного развеселил. Теперь Чайковский сидит дома — в Клину и корректирует напечатанные оперу и балет, не доверяя никому этой работы. Извиняется, что мало и редко пишет искреннему другу Михаилу Михайловичу, — «дружба с которым никогда не искоренится из его сердца».

Впервые:

Это так же невозможно, как невозможно, чтобы я простил и полюбил твоего тезку, М. М. Иванова же, только не Ипполитова. Сегодня в «Новом Времени» я прочел целый фельетон об его *Реквиеме*... А мне эта комическая пакость известна... Скажу кое что про себя. В мае месяце я мирно проживал у себя в Клину (теперь я живу в самом городе) ²⁾ и написал вчерне первую часть и финал новой симфо-

¹⁾ Племянник П. И. — Владимир Львович Давыдов.

²⁾ Т.-е. уже переехал в дом Сахарова, занимаемый ныне музеем его имени.

нии¹⁾. В начале июня через Петербург, где я захватил племянника Давыдова, отправился пить воды в Виши, куда меня уже давно посылали. Показал племяннику с казовой стороны Париж, который в это время года особенно очарователен, и засим немилосердно скучал и тосковал в проклятом, антипатичном Виши». — Намеревается в сентябре или октябре побывать ненадолго в притягательном для него Тифлисе. — В заключение — так же не напечатанный отрывок: «Анатолий систематически губит свою служебную карьеру. В Нижний-Новгород его перевели, ибо с ревельским губернатором он жил на ножах, так же как с Шервашидзе²⁾, но об этих печальных вещах лучше подробно переговорить при свидании. Что поделывает, как себя чувствует моя милая, симпатичная Ломачка? Целую крепко ее ручку. Тебя, голубчик, обнимаю и Анну Михайловну с Татой тоже. Вере Николаевне поклон».

П. Ч.

Ответ на это письмо у Михаила Михайловича — от 23 августа 92 года из Домахи, перед их отъездом оттуда в Тифлис. Дело идет опять о присылке «Иоланты», которой страшно ждет Ипполитов-Иванов. Сам он написал сюиту в 4-х частях и «вышло, кажется, недурно», замечает он. Слатин, Ил. Ил. (из Харькова, дирижер) предполагает пригласить Чайковского дирижировать одним концертом в Харькове и хотел писать Чайковскому об этом. Вместе с тем Михаил Михайлович предлагает Чайковскому и у них в Тифлисе продирижировать симфоническим концертом. Поездку в Тифлис можно бы соединить с заездом в Харьков, а затем, после концерта там, приехать в Тифлис также дирижировать и кушать свежие инжирные ягоды, которыми Петр Ильич так восхищался в бытность в Тифлисе. Просит уведомить о согласии дирижировать, и тогда пошлетя официальное приглашение. Возмущается также рецензиями М. М. Иванова в «Новом Времени» и удивляется, как Суворин держит такого позорного для редакции сотрудника.—«Если бы я был царем, как говорят дети, то выпорол бы их вместе» (т.-е. Суворина и Иванова). Спрашивает, почему Чайковский перебрался в Клин, т.-е. в дом Сахарова. — Письмо заканчивается сомнениями «Ломачки» насчет приезда Петра Ильича и соболезнованиями по поводу служебной карьеры Анатолия Ильича.

Петр Ильич отвечает тотчас по получении этого письма—27 августа 92 года из Клина.

Он посылает «Иоланту», но предупреждает, что это издание с ошибками, и обещает прислать прокорректированное, лучшее. Балет также придет. Корректирование так задержало его, что он никуда

¹⁾ Из этой симфонии впоследствии П. И. сделал Анданте и Финал для фортепиано с оркестром (Концерт № 3), оставив их также неоконченными.

²⁾ Губернатором в Тифлисе.

не выезжал. От Слатина письма и приглашения не получал. В настоящее время приехать в Тифлис не может, так как деликатно и мило приглашен в Вену продирижировать концертом на Выставке. Он надеется покорить венскую *руссофобию*. Если попадет в Тифлис, то согласен продирижировать концертом, но относительно гонорара сомневается, возьмет ли он его: «когда дойдет до дела, то, конечно, с вас, бедняков, не возьму». Интересуется сюзитой Михаила Михайловича, но просит подождать ее присылкой до выяснения вопроса о поездке в Тифлис. «Ломачку» просит убедить, что ездил в их город не только ради Анатолия, но в этом милом городе все ему симпатично и влечет его туда, как прежде, т.-е. при Анатолии.

Дальнейшие осенние и зимние месяцы 92/93 года проходят без корреспонденции, которая возобновляется только в марте 1893 года. За это время Чайковскому не удалось посетить Тифлис, но он побывал в Вене и в Харькове, где дирижировал концертами.

Первым пишет Михаил Михайлович от 16 марта 93 г. Он извиняется, что так долго не собрался поблагодарить Чайковского за клавир «Иоланты», — «за это восхитительное и трогательное произведение». «Думаю впрочем, прибавляет он, что для одноактной оперы, она немножко длинна». Его отвлекали от корреспонденции разные газетные инсинуации в «Новом Времени» с наглой клеветой, причем в это дело были замешаны такие люди, как Алиханов, Кон. Мих. и «наш музыкальный критик Корганов ¹⁾», который из-за личных счетов с Исаем Питоевым способен на всякую низость. Переписка по этому делу с главной Дирекцией отняла массу времени. Досадно, что люди, способные на такие гадости, притворяются необыкновенно любящими дело. Из всей этой истории Михаил Михайлович убеждается в том, что пора бежать из Тифлиса и теперь же, пока молоды. Он предполагает взять годовой отпуск и ехать в Москву или деревню и как-нибудь устроиться, даже если Сафонов не предложит места в Консерватории. «Правда ли, пишет Михаил Михайлович, что ты будешь писать Беллу?» ²⁾. Сам Ипполитов-Иванов организовал за зиму пять симфонических и восемь квартетных собраний в Тифлисе, при посредственном исполнении. Пробавлялись также скверной любительской оперой. «Да, бежать пора, — заканчивает он, — пока тиной не затянуло».

Петр Ильич отвечает ему из Клина от 24 марта 93 года. Письмо это опубликовано. Оно посвящено главным образом планам Михаила Михайловича переехать в Москву. — Чайковский жалеет, что Тифлис останется без такой музыкальной пары, как Ипполитовы-Ивановы, и предостерегает Михаила Михайловича, чтобы он не раскаялся,

¹⁾ Вас. Дав. автор большого труда о Бетховене, а впоследствии и о Моцарте.

²⁾ Из Лермонтовского «Героя нашего времени».

потеряв место тифлисского козырного туза и променяв его на низшее — при Сафонове, который, впрочем, горит желанием приобрести Ипполитова-Иванова, и это дело решенное. Далее Чайковский сообщает, что много катался за истекшую зиму; сочиненную симфонию разорвал, разочаровавшись в ней, и теперь успел уже сочинить «новую, и эту, наверное, не разорву». (Дело, конечно, идет о 6-й симфонии.)

У него имеются скиццы фортепьянного концерта и в проекте мелкие пьесы для фортепьяно. В мае он будет дирижировать в Филармонии (в Лондоне), а в Кембридже его будут посвящать в доктора музыки. Однако осенью ему очень хочется посетить Тифлис.

До лета переписка прекращается. В этот последний год жизни Петра Ильича, Ивановым пришла в голову счастливая мысль поздравить Чайковского со днем его ангела, и вот из Лозовой Петр Ильич получил в Клину телеграмму 29 июня 1893 года: «Поздравляем милого именинника, мечтаем сентябре видеться (в) Москве. Ипполитовы-Ивановы».

Наконец, последнее письмо Михаила Михайловича из Домахи от 2 июля 93 года.

«Вопрос решен, пишет он, дорогой и любимый Петр Ильич. Мы переселяемся из Азии в Европу. Чем будет для нас Москва, матерью или мачехой, покажет время... Оставаться в Тифлисе было невыносимо. Возможность быть в Москве не только валетом, но даже и не фигурой меня несколько не пугает, так как влечет меня туда не тщеславие, а потребность музыкальной атмосферы. В Тифлис я приехал в 82 году, прямо с консерваторской скамьи, 22-летним мальчуганом и с того времени хорошую музыку и в хорошем исполнении я слушал только во время своих кратковременных поездок в столицы, а это было за одиннадцать лет всего пять раз. После моего последнего письма к тебе вскоре я получил телеграмму от Сафонова, в которой он предлагает мне классы: оперного ансамбля, хоровой, класс ансамбля духовых инструментов, класс обязательной гармонии и специальной инструментальной, всего 22 часа в неделю за 2.100 рублей; кроме того предложил еще класс Варваре Михайловне при гарантии десяти часов в неделю за тысячу рублей. Условия эти оказались лучше тифлиских, и мы ответили согласием. В Тифлисе я получал 2.600 рублей и работал втрое больше. Обязанность директора училища будет временно исполнять г. Экмальян, которого рекомендовал ты и Антон Григорьевич, а на место Варвары Михайловны приглашен Комиссаржевский¹⁾. Не знаю, долго ли продлится мое восторженное состояние, но я счастлив, что буду чаще видеть тебя, буду ближе к родным и друзьям и так далее... Я теперь уже мечтаю, с каким

¹⁾ Фед. Петр., известный оперный певец.

наслаждением буду слушать твою новую 6 симфонию и апплодировать обожаемому автору».

Однако рок судил Михаилу Михайловичу недолго наслаждаться близостью к такому редкому другу, каким был для Ипполитова-Иванова Петр Ильич Чайковский.

Ответом на это письмо служит последнее обращение Петра Ильича к Ипполитову-Иванову от 19 июля 93 года.

Он только что вернулся в Клин после трехмесячных скитаний и нашел тридцать писем, на которые надо отвечать. Поэтому ответ будет краткий. Несмотря на все удовольствие видеть Ивановых близко от себя — в Москве, «все-таки, пишет он, «мне как-то жаль тебя и ее. Вы так славно и привольно жили в моем милом Тифлисе!.. Впрочем посмотрим — быть может, все к лучшему... Я написал вчерне новую симфонию (шестую) и новый фортепьянный концерт. Завтра принимаюсь за инструментовку. Каков Сафонов! Выхлопотал от царя 400 тысяч... Этой стороной его деятельности нельзя не восхищаться. Да и вообще, как администратор, он молодец. Целую ручку Варвары Михайловны, тебя обнимаю, Тане поцелуй и Анне Михайловне поклон. Твой П. Чайковский».

Такими ласковыми приветствиями закончилась 7-летняя дружеская переписка Петра Ильича Чайковского с Михаилом Михайловичем Ипполитовым-Ивановым и его женой, — трех симпатичных корреспондентов; разбирать эту переписку доставляет много удовольствия.

С. М. Попов.

(Клин, 26 февраля — 23 марта 1925 г.).

ПИСЬМО В. А. ТРОПИНИНА К С. С. ЩУКИНУ.

Ярким примером тяжелого положения крепостного художника в России служит участь В. А. Тропинина, одного из самых замечательных русских портретистов первой половины XIX в. Крепостная неволя Тропинина длилась сорок семь лет¹⁾. Вспомним некоторые бытовые черты этой эпохи его жизни. Крепостной мальчик «на побегушках» графа А. С. Миниха, Тропинин был отдан «в приданое» за дочерью Миниха графу И. И. Моркову. Живописное дарование мальчика, рано проявившееся, не было вначале оценено господами. Он попал в обучение к кондитеру. Однако, талант проложил себе необходимый путь на этот раз. При содействии родственника графа, Ив. Ал. Моркова, Тропинин был отдан в 1799 г. в Академию Художеств, а с 1802 г. поступил в обучение к академику С. С. Щукину — известному портретисту. Покровитель поручился уплатить барину все убытки в случае неуспеха в обучении. Быстрое совершенствование Тропинина и связанное с его самостоятельными опытами общественное признание²⁾ вызвали неожиданные для него тяжкие последствия. Учитель Тропинина С. С. Щукин «немедленно уведомил графа Моркова, что, если он не желает лишиться своего крепостного человека, то взял бы его к себе поскорей»³⁾. Граф выполнил добрый совет, решительно прервал обучение своего крепостного в академии и отправил его в свою деревню. Первый биограф Тропинина Н. Рамазанов, оценивая поступок Щукина и недоумевая о причинах, замечает: «Грустно передавать такие факты, но в историческом рассказе правда священнее всего»⁴⁾. Неизвестно, как принял эту катастрофу Тропинин. Но, повидимому, твердая воля, неизменная жизнерадостность и великая любовь к искусству помогли молодому художнику сохранить равновесие и не погибнуть подобно многим крепостным талантам в их борьбе с собственной участью и жестоким бытом.

¹⁾ Родился в 1776 г., освобожден в 1823 г.

²⁾ Картина Тропинина «Мальчик с птичкой» (портрет ученика Академии) понравился не только академической профессуре, но и высоким покровителям академии: президенту гр. А. С. Строганову и императрице Елиз. Алексеевне.

³⁾ См. статью Н. Рамазанова: «В. А. Тропинин» в «Русском Вестнике» за 1859 г., т. XXXVI, стр. 53.

⁴⁾ Там же, стр. 53.

А это было очень трудно. Тропинин стал не только дворовым, барским живописцем, учителем рисования графских дочерей. Он был при случае и простым маляром. По барскому приказу красил колодцы, каретные колеса. Талант Тропинина рос, слава крепла. Барин это знал отлично и ценил художника по своему, как дорогую скотину, как неожиданно найденный клад. Однако, это не мешало гр. Моркову распоряжаться своим художником и для других хозяйственных надобностей: поручать доставку обозов с барским именем, пользоваться им как лакеем за обедом. Рамазанов рассказывает такой характерный случай:

«В 1815 г. В. А. написал другую большую семейную картину также для своего господина. В то время, когда эта картина писалась, графа посетил какой-то ученый француз, которому было предложено от хозяина взглянуть на труд художника. Войдя в мастерскую Тропинина... француз, пораженный работою живописца, много хвалил его и одобрительно пожимал ему руку. Когда, в тот же день, граф с семейством садился за обеденный стол, к которому был приглашен и француз, в многочисленной прислуге явился из передней наряженный парадно Тропинин. Живой француз, увидав вошедшего художника, схватил порожний стул и принялся усаживать на него Тропинина за графский стол. Граф и его семейство этим поступком иностранца были совершенно сконфужены, как и сам художник-слуга.

Вечером того же дня граф Морков обратился к своему живописцу с следующими словами: «Послушай, Василий Андреевич, твое место, когда мы кушаем, может занять кто-нибудь другой». И только»¹⁾).

Ряд людей принимал участие в разнообразном воздействии на барина в пользу освобождения Тропинина из крепостной неволи. Было однажды пущено в ход даже такое средство. П. Н. Дмитриев выиграл у гр. Моркова крупную сумму в карты и потребовал или ее немедленной уплаты, или отпускной Тропинину. Гр. Морков оставался тверд и не отпустил художника. Он отказал, однако, и своим двум дочерям, несмотря на их усиленные просьбы отдать художника «в приданое». Граф заявил, что «Тропинин никому не достанется». Между тем общественный шум, поднятый покровителями и поклонниками Тропинина, становился все сильнее и неприятнее для барского спокойствия. Начались «горячие разговоры» в английском клубе. И, можно думать, что в значительной мере под давлением общественного мнения гр. Морков в 1823 году, 8 мая вручил Тропинину отпускную, однако, «одному, без сына»²⁾).

Граф, освобождая художника, повторил спокойно тем не менее ту же жестокость, какая была учинена гр. Минихом по отношению к

¹⁾ Там же, стр. 60.

²⁾ Там же, стр. 64. Курсив мой. А. Б.

отцу Тропинина. Оставление сына художника крепостным было той крепкой веревкой, на которой предполагалось повидимому держать «свободного» художника. У нас нет, к сожалению, сведений о том, как долго держал гр. Морков эту веревку в своих руках: неизвестно, когда был освобожден сын Тропинина, Арсений, тоже художник.

Приводимый ниже текст письма Тропинина к Щукину—яркое и прекрасное доказательство лучших качеств души художника, его необыкновенной кротости и способности к забвению тяжких личных обид. Тон письма поражает искренностью и полным соответствием с характерным отношением Тропинина к людям¹⁾.

«Милостивый Государь,

Степан Семенович.

По опыту известная мне склонность ваша къ добру, въ бытность мою подъ вашимъ руководствомъ и попечительнымъ вниманіемъ на-успехи каждаго воспитанника Искусства,—открываютъ мне щастливый случай прибегнуть къ вамъ съ моею всепокорнейшею проз(ь)бою. — Будучи твердо уверенъ, что вы по свойственному вамъ великодушію примете участіе въ моей радости и неменьше въ моемъ Положеніи.— 8-го сего маія получил я полную свободу изъ крепостного состоянія для избранія рода жизни, почему и остается мне теперь пріютить себя къ какому-либо классу людей:—Но какъ надеюсь,—вами незабыто еще, что подъ вашимъ наставленіемъ занимался я живописнымъ искусствомъ; то и полагаю единственную подпору въ моей участи на ваше вспомо-ществованіе;—Примите на себя трудъ ощастливить меня своимъ изве-щеніемъ въ томъ;—что имею ли я возможность, (незаписываясь въ какое либо званіе въ теченіи полугода) представивъ что либо изъ моихъ трудовъ, надеяться быть причисленнымъ к сословію худож-никовъ, находящихся подъ вашимъ веденіемъ. — Вы, как совершен-ный Благотворитель мой, темъ снова принявъ меня въ свое распоря-женіе, дополните покровительство ваше ко мне, и вместе обяжете меня на всю жизнь, уважая васъ быть съ истиннымъ высокопочита-ніемъ и совершенною преданностію вашимъ Милостивый Государь всепокорнейшимъ слугою

В. Троп.

Мая «14-го дня», отправлены 1823. года.

Жительство имею въ Москве на Тверской, въ доме графа Мор-кова».

Нам неизвестно, что ответил и даже ответил ли Щукин своему бывшему ученику. В том же году Тропинин был признан «назначен-

¹⁾ Приводимый ниже текст письма Тропинина печатается в силу технических условий без буквы «ять».

ным», в 1824 г. получил звание академика за портрет Леберехта. Есть сведения об обиде Щукина на то, что Тропинину предложено было писать портрет Леберехта, а не своего учителя¹⁾. Причины этого решения академии тоже неизвестны.

Обстановка петербургская и, повидимому, отношение товарищей по искусству, опасавшихся сильного конкуррента, были таковы, что Тропинин твердо решил уехать из Петербурга, несмотря на выгодные заказы, и поселился в Москве.

А. В. Бакушинский.

¹⁾ Там же, стр. 66.

ИЗ ИСТОРИИ РАННЕГО РУССКОГО СИМВОЛИЗМА.

МОСКОВСКИЕ СБОРНИКИ «РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ»¹⁾.

I.

Конец 80-х и начало 90-х гг. в истории русской литературы — эпоха возрождения стихотворной поэзии и, вместе с тем, годы борьбы за утверждение самодовлеющей ценности художественного слова, вне зависимости от его созвучности политической и общественной злобе дня²⁾. В поэтической практике эти тенденции обнаруживаются в творчестве Фофанова, М. Лохвицкой, Случевского, Вл. Соловьева, Минского, Мережковского, З. Гиппиус, частью продолжающих традиции еще не отошедших или только что отошедших Фета, Майкова, Полонского, частью сочетающих эти традиции с мотивами поэзии Надсона, Апухтина. Поэтическое влияние Некрасова на стихотворство все более и более слабеет. Некрасов уступает место Тютчеву, Фету, Боратынскому, Пушкину. Поэт стремится выйти за пределы тех тем и мотивов, которые внушаются интересами, связанными исключительно с современностью. Утилитарные воззрения на поэзию подвергаются резкой критике, и в противовес им заявляется точка зрения практической незаинтересованности произведений искусства.

В журналистике с конца 80-х гг. органом такого подхода к искусству становится «Северный Вестник», физиономия которого определялась критическими и философскими статьями Волынского, частью составившими его книгу «Русские критики» (1896 г.). Самое характерное в этих статьях — полемика с устоями нашей позитивной эстетики. В 1893 г. появилась в свет книга Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», заново пересматривавшая старые литературные оценки на материале произведений Тургенева, Гончарова, Достоевского, Льва Толстого и др.³⁾.

¹⁾ Моя глубокая благодарность *И. М. Брюсовой* за предоставление мне ценнейшего материала Брюсовского архива, на основании которого, в значительной степени, написана эта статья.

²⁾ Об этом см. *П. П. Перцов*. «Русская поэзия 30 лет назад». Сб. «Свисток», № 4, стр. 249—280.

³⁾ Принципиально в том же духе борьбы с утилитарными воззрениями на искусство писались литературно-критические статьи *М. О. Меньшикова* в «Книж-

В связи с усиливающейся оппозицией эстетическому позитивизму и элементарно понимаемому реализму наблюдается и количественное преобладание стихотворной поэзии над прозой. Молодежью овладевает повальная стихомания. Современник-наблюдатель этого стихотворного шквала пишет: «Стихи всех размеров и даже вовсе без размера затопляют собою все ящики, корзины и печи редакции... Все возможные и невозможные рифмы непрерывно звенят в редакционном воздухе и образуют собою одну сплошную симфонию или, точнее, какофонию». (П. П. Перцов. «Письма о поэзии», стр. 26.)

Параллельно с количественным ростом у нас оригинального стихотворства русский читатель приобщается к западной стихотворной поэзии в ее новейшей — символистической формации. Еще задолго до этого времени мы встречаемся в журналах с отдельными переводами из Бодлера и Эдгара По. С начала 90-х гг. в журналах начинают мелькать имена Верлена, Метерлинка, Малларме. В 1894 г. выходят в Москве «Романсы без слов» Верлена в переводе Брюсова. В 1895 г., также в Москве, появляются почти одновременно — снабженный предисловием Бальмонта сборник анонимных переводов стихотворений Бодлера — приблизительно одна треть всего состава «Цветов Зла» (переводы эти принадлежали П. Якубовичу-Мельшину) и «Баллады и фантазии» Эдгара По в переводе Бальмонта. Рядом с этим печатаются критические статьи, знакомящие с новейшей стихотворной поэзией Запада, преимущественно с французскими символистами. Таковы статьи З. Венгеровой «Поэты символисты во Франции» («Вестник Европы», 1892 г., № 9) и Д. Усова «Несколько слов о декадентах» («Северный Вестник», 1896 г.). Молодой Брюсов в одной из своих черновых записей признается, что с Рембо и некоторыми другими французскими символистами он познакомился впервые именно по статье Венгеровой. Немалую роль в ознакомлении с фактическим положением западно-европейского символизма и декадентства сыграла книга М. Нордау «Вырождение» (перевод с немецкого Б. Генкина с предисловием В. Авсеенко, К., 1894 г.).

Символизм, как литературное и идейное течение, стал на очередь дня в русской литературе.

Три сборника «Русских символистов» появились в 1894—95 гг. Первый сборник вышел в 1894 г. (цензурная помета — 30 декабря 1893 г.), второй — в том же году (цензурная помета — 23 авг. 1894 г.). На обоих первых выпусках последовательно обозначено — вып. 1-й

как Недели» (см., например, его статью «О литературе будущего», «Кн. Нед.», 1892, № 12) и П. П. Перцова (см. его брошюру «Письма о поэзии», СПб, 1895 г., составившуюся из статей, напечатанных предварительно в «Волжском Вестнике» за 1893—94 гг.). Ср. еще обстоятельное предисловие поэта К. Льдова к его «Лирическим стихотворениям», СПб., 1897 г.

и вып. 2-й. Что же касается третьего выпуска (вышел в 1895 г., цензурная помета — 26 апреля 1895 г.), то он не занумерован, и на обложке его стоит просто: «Лето 1895 г.». Об'яснение этому находим в письмах Брюсова к П. П. Перцову. В письме от мая 95 г. Брюсов пишет: «Кстати сказать, обе рукописи (т.-е. очередной вып. «Русских символистов» и первый сборник стихов Брюсова: «Chefs d'oeuvre», Н. Г.) получены из цензуры и уже сданы в типографию... Цензура их сильно пощипала опять и между прочим воспретила писать Вып. III. В самом деле, на символистов начинают смотреть, как на нигилистов, а виноваты мы сами с нашей статьей об анархисте Эверсе»¹).

К сожалению, оригинала «Русских символистов», бывших в цензуре, не сохранилось в архиве Брюсова, и мы сейчас не в состоянии восстановить полностью цензурную историю сборников. Судя по фразе «цензура их сильно пощипала опять», нужно думать, что цензурных скорпионов не избегли и первые два выпуска. Но документальный материал на этот счет в переписке Брюсова сохранился лишь относительно 3-го вып. В письме к П. П. Перцову от 1-го окт. 95 г. читаем: «Третий выпуск находится в цензуре. В нем много переводов из Бодлера и любопытная статья об нем. Мое участие невелико. Кроме переводов из Приска де Ландель (юной поэтессы, с которой я — к слову сказать — начал переписку), дал я только два ultra символических стихотворения. Вот строфа: «Всходит месяц обнаженный»²) и т. д. В письме от 17 апр.: «Получили из цензуры 3-й выпуск Р. С., но в каком виде! Я никогда не видал более искаленной книги. Понимаю, что можно было вычеркнуть статейку о Бодлере или об анархисте Эверсе, но за что же вычеркивать переводы из Приска де Ландель, невиннейшей из невинных поэтесс! Вот ее самые предосудительные стихи:

Как? Так люди уж не братья?

О, тогда они враги!

Так как третий выпуск, по примеру своих старших братьев, был довольно чахоточным, то предстоит его пополнить, а следовательно его появление отлагается еще на месяц» (ibid., стр. 20).

Предполагался к выходу и 4-й выпуск «Русских Символистов», для которого заготовлены были переводы из Верхарна, Вьеле-Гриффина, Анри де Ренье и др. Но, по словам Брюсова, ему не суждено было появиться из-за недостатка средств³). Впрочем, известную роль

¹) Письма Брюсова к П. П. Перцову. (К истории раннего символизма.) М., 1927, стр. 23.

²) Ibid., стр. 16—17.

³) См. автографию Брюсова в «Русск. лит. XX в.» под ред. С. А. Венгерова, М., 1914, кн. 1-я, стр. 110. В письме к П. П. Перцову от 20/III—96 г. Брюсов писал: «Осенью напечатаю 4-й вып. Русск. Симв. и сборник стихотворений Авенира Ноздрина — очень оригинальная поэзия». (Стр. 70.)

тут могло сыграть разочарование Брюсова в своем предприятии, о чем он пишет П. П. Перцову 12 марта 95 г.

В первом и втором выпуске имя издателя вымышленное — *Владимир Александрович Маслов*, за которым скрывается, разумеется, Брюсов. В первом выпуске Брюсов старается соблюсти полное свое инкогнито как издателя, приглашая авторов присылать свои произведения просто на имя Маслова, *poste restante*. Но во втором выпуске Брюсов становится уже откровеннее: издатель просит авторов адресоваться на имя Валерия Яковлевича Брюсова, Цветной бульвар, свой дом, для В. А. Маслова. Назначаются и часы личного свидания. На 3-м выпуске издатель, вовсе не помеченный, уже просто предлагает обращаться по тому же адресу к Брюсову непосредственно.

Состав сборников таков:

Выпуск 1-й (44 стр.) состоит из короткого предисловия от издателя и из произведений, подписанных *Брюсовым* и *А. А. Миропольским*. Первому принадлежит 18 стихотворений (из них три переведены из Верхарна и одно из Метерлинка), второму — два стихотворения и два стихотворения в прозе.

Выпуск 2-й (50 стр.) составил из вступительной заметки Брюсова («Ответ очаровательной незнакомке») и оригинальных стихотворений, подписанных именами — *Миропольского* (6 ст.), *Эрл. Мартова* (5 ст.), *Брюсова* (5 ст.), *А. Бронина* (1 ст.), *К. Созонтова* (1 ст.), *В. Дарова* (2 ст.), *З. Фукс* (1 ст.), буквой *М.* (1 ст.), тремя звездочками (1 ст.), переводных стихотворений Верлена, Э. По (по одному, подпись *П. Нович*), Марселины Вальмор (одно — перевод Брюсова), одного стихотворения в прозе Миропольского и одной прозаической миниатюры из Малларме в переводе *М.*

Выпуск 3-й (52 стр.) открывается неподписанной статьей «Зоилам и аристархам», принадлежащей Брюсову¹⁾. Затем идут оригинальные стихотворения *Брюсова* (3), *В. Дарова* (1), *Г. Заронина* (2), *Ф. К.* (1), *Эрл. Мартова* (2), *З. Фукс* (1), *В. Хрисонопуло* (1) и два стихотворения с тремя звездочками. Вслед затем помещено 8 стихотворений Приска де Ландель²⁾ в переводе Брюсова и с его вступительной заметкой. Заметка эта рекомендует юную поэтессу, совсем у нас неизвестную и мало известную на родине, как талантливую ученицу Бодлера и Верлена. Часть ее стихотворений, по заявлению переводчика, передана близко

¹⁾ См. письмо Брюсова к П. П. Перцову от 17/VIII—95 г.: «Зоилам и аристархам» было первоначально написано мною, но статья вышла такой громадной, что ее стал сокращать Миропольский. Теперь от первоначального замысла почти не осталось следа (Вы сами увидите, что это лишь обрывки) — поэтому она не подписана» (стр. 34—35).

²⁾ Собственно переведено было 9 стихотворений, но одно, как уже указано не пропущено цензурой; в нумерации стихотворений отсутствует цифра 4, и непосредственно за № 3 идет № 5.

к подлиннику, другая же часть, с разрешения автора, передана более вольно. Упрекая русского читателя в совершенном незнакомстве с современной западной литературой, Брюсов тут же ссылается на Франца Эверса, которого он считает явлением почти беспримерным в истории литературы, достойным того, чтобы занять вскоре место рядом с Гете и Гейне¹⁾. Наконец, выпуск заключается переводами из старших символистов: П. Нович перевел два стихотворения Э. По и два — Верлена, А. Бронин — одно Верлена, Брюсов по одному из Рембо, Малларме и Тальяда. Один перевод стихотворения Метерлинка подписан тремя звездочками и одно стихотворение в прозе из «Листков» Малларме буквою М.

Теперь нам предстоит ближе определить состав участников сборников и раскрыть условные обозначения и псевдонимы.

Прежде всего — вещи, подписанные буквою М. и тремя звездочками, принадлежат Брюсову. Это явствует как из его личных признаний²⁾, так и из того, что стихи с этими подписями позднее вошли в собрания сочинений Брюсова («Пути и перепутья», т. I и «Полное собрание сочинений» изд. «Сирин», т. I.).

В рецензии на 2-й сборник «Русских Символистов» Вл. Соловьев, вышучивая стихотворение, подписанное именем З. Фукс, писал: «Будем надеяться что это З. означает Захара, а не Зинаиду». Критик ошибся: З. обозначало как-раз Зинаиду. В одном из писем к П. П. Перцову Брюсов писал о том, что в лагере символистов обрелась молодая петербургская поэтесса Зинаида Фукс. Однако изучение черновых тетрадей Брюсова убеждает в том, что под именем Зинаиды Фукс скрывался сам Брюсов. Именем З. Фукс подписано в «Русских Символистах» 2 стихотворения: «Труп женщины гниющий и зловонный» (вып. 2-й, стр. 46) и «О, матушка, где ты! В груди моей змея!» (вып. 3-й, стр. 20). Оба стихотворения явно навеяны Бодлером. В черновой тетради Брюсова³⁾, занумерованной им цифрой 9 и подписанной: «Нач. 2/VI—94, конч. 22/VII—94», находим три варианта первого из этих стихотворений с рядом перечеркнутых строк и поправок, свидетель-

¹⁾ В сноске к заметке читаем: «Отречение г. Миропольского от литературной деятельности замедлило издание переводов из Фр. Эверса, но мы надеемся выпустить их за зиму 1895—6 г.». Кстати, это сообщение об отречении Миропольского от литературной деятельности оказалось преждевременным: он продолжал писать и печататься.

²⁾ В письме Брюсова к П. П. Перцову от 17/VIII—95 г. читаем: «Мне принадлежат стихи, подписанные мною, затем стихи, подписанные тремя звездочками, и, наконец, плохой перевод из Малларме, подписанный М. Перевод сделан еще в 92 г.; я все старался пересмотреть его, да так и не собрался» (стр. 34).

³⁾ В Брюсовском архиве сохранилось свыше 20-ти переплетенных большею частью в клеенку тетрадей поэта, представляющих собой драгоценный материал для истории его творчества с ранней юности. В них очень много неопубликованных текстов — стихотворных и прозаических.

ствующих о пристальной работе над текстом. Под одним из этих вариантов дата — 20/VI, та же, что под рядом написанным, несомненно Брюсовским стихотворением «В серебряной пыли полуночная влага». На одной из страниц этой тетради рядом с заглавиями стихотворений, вошедших в «Русские Символисты», проставлены авторские имена, которыми эти стихотворения должны были быть подписаны. И вот, рядом со словом «Труп» стоит зачеркнутая фамилия — Бэнг-Фальк. Сверху написано «иностранный фамилия». Видимо, Брюсов колебался в выборе псевдонима, и надпись сверху зачеркнутого имени значила, что стихотворение все-таки должно быть подписано иностранной фамилией.

В той же 9-й тетради находим черновой вариант стихотворения «Сага», вошедшего во 2-й вып. «Р. С.» (стр. 35) и подписанного фамилией К. Созонтова. Для образца сопоставим 1-ю строфу этого варианта с 1-й строфой окончательной редакции:

В гармонии дали погасло безумие,
Померкли аккорды восторженных ли-
ний,
И темные звуки сгустились угрюмее
И выплыл напев темно-синий
(Черновая тетрадь № 9).

В гармонии тени мелькнуло безумие,
Померкли аккорды мечтательных линий,
И громкие краски сгустились угрюмее,
Сливаясь в напев темно-синий.

(«Р. С.», в 2., стр. 35).

И тут авторство Брюсова подтверждается тем, что против заглавия стихотворения (по начальной строке) «В гармонии» стоит фамилия Любомудров, явно выдуманная, замененная затем фамилией Созонтова.

Именем В. Дарова подписаны следующие стихотворения: «Двинулось, хлынуло черными громкими волнами» (в. 2-й, стр. 36), «Шорох» (в. 2-й, стр. 40), «Мертвецы, освещенные газом» (в. 3-й, стр. 14). В 9-й тетради для первого стихотворения находим вариант, в ряде мест значительно разнящийся от окончательного текста; для «Шороха» в той же тетради — очень большое количество вариантов. По ним легко проследить, как обрабатывалось это звукоподражательное стихотворение в направлении к максимальному увеличению аллитерирующих звуков ш, щ. В указанном выше списке заглавий предполагавшихся к напечатанию стихотворений стоит: «Без рифм» (т.-е., очевидно, ст. «Двинулось, хлынуло») и рядом с ним последовательно зачеркнутые фамилии: Голубев, Де-Кинг, П—ин, С—ин и, наконец, незачеркнутая — Даров. Черновой вариант этого стихотворения также подписан фамилией Дарова. С другой стороны, в том же

списке заглавий против слов «На брачной постели» (сокращенное обозначение стихотворения «Мечты о померкшем, мечты о былом»...) стоит зачеркнутое Даров, затем три звездочки, затем опять зачеркнутое Даров. В «Р. С.» (2-й в., стр. 28) это стихотворение подписано было буквой М. Мы уже знаем, что и за тремя звездочками и за буквой М. скрывалось имя Брюсова. К тому же стихотворение это вошло позднее в собрание его сочинений.

Наконец, вымышленность фамилии Дарова явствует и из того, что она фигурирует в качестве имени одного из персонажей, действующих в юношеской пьесе Брюсова «Проза», поставленной на сцене немецкого клуба 30 ноября 1893 г. (программа этого спектакля сохранилась в архиве Брюсова). Совершенно несомненно таким образом, что за псевдонимом Дарова скрывался также Брюсов.

Но дело одним лишь псевдонимом не ограничивалось: Брюсов замышлял в связи с этим именем весьма сложную мистификацию, о которой свидетельствуют записи в черновых тетрадах поэта.

В 1894 г. он проектировал выпустить сборник стихотворений к тому времени якобы уже умершего Дарова. В тетради, помеченной № 2 (начата 16 авг. 94 г., окончена в ноябре 94 г.) читаем проект предисловия к этому неосуществленному сборнику. Приводим его полностью: «После смерти Дарова мне удалось спасти, кроме отдельных листов, 6 тетрадей: первая с его уцелевшими детскими стихотворениями, переписанными еще в 89 году, вторая со стихотворениями 90—93 года, третья с черновыми заметками 94 года, четвертая с романом Одиссей (92—93 г.), пятая с драмою, для которой не было отдельного названия, шестая с заметками в роде дневника, ведшегося непоследовательно. Незадолго перед смертью, Д. просил меня издать только стихотворения последнего периода (из третьей тетради), добавив однако, что он вполне полагается на мой выбор. Я не хотел дать о поэте слишком одностороннее понятие, и потому ввел в сборник как лучшие пьесы, так и наиболее характерные стихотворения периода 1890—93 г. Кроме того, в книжке прибавлена сцена из драмы и отрывки из романа. Некоторые пьесы, входившие в тетрадь 94 г. и, следовательно, подлежавшие по расчету самого Дарова обнародованию, я нашел нужным опустить по разным причинам (5 полных стихотворений и 9 отрывков)».

Перечисленные тетради Дарова очень легко сопоставить с теми тетрадями Брюсова, которые заключают в себе его юношеские опыты и которые хранятся теперь в Брюсовском архиве.

Около того же времени Брюсов заносит в другую свою тетрадь (№ 18) иной проект предисловия от имени издателя: «Судьба всегда была благосклонна ко мне, но высшим ее благодеянием было знакомство с Владимиром Даровым. Это не его настоящее имя, а псевдоним, но после того, как он не хотел подписать свои первые опыты своим

настоящим именем, мы не смеем нарушить его желания. Книга, которую мы издаем в свет, так ничтожна в сравнении с тем, что создал бы Вл. Д., если бы мог еще творить, что не хочется соединять с ней его настоящее имя, которое должно было или присоединиться к величайшим именам всемирной литературы, или остаться вовсе неизвестным. И несмотря на то, предлагаемая книга дышит талантом, гением, задатками гения. Вл. Даров кончил свою литературную деятельность 20-ти лет, но он уже создал все, чтобы заслужить наше, мое поклонение. Он был поэт — и этим сказано все. Я узнал Дарова 18-летним юношей».

С 1914 г. в издательстве «Мир» стала выходить «История русской литературы XX в.» под редакцией С. А. Венгерова. В 1-й книге этого издания помещена автобиография Брюсова. Говоря о себе в эпоху «Русских Символистов», Брюсов в подстрочном примечании (стр. 109) говорит также о судьбе прочих участников этого сборника. О Дарове читаем: «В. Даров (псевдоним) занялся торговлей и в настоящее время известен в финансовом мире, но продолжает писать стихи.»

Нетрудно догадаться, что вымышленная биография вымышленного Дарова и отношение к нему Брюсова напоминает некоторыми своими моментами биографию Рембо и отношение к последнему Верлена. Как Брюсов в Дарове, Верлен в Рембо открывает гениального поэта и приходит в восторг от его произведений. И та и другая пара становятся друзьями. Верлен пропагандирует поэзию Рембо. То же делает и Брюсов в отношении Дарова. Рембо было 17 лет, когда он встретился с Верленом, Дарову—18, когда его узнал Брюсов. И Рембо и Даров прекратили свою литературную деятельность в одинаковом возрасте, когда каждому из них было 20 лет. Даров умирает, Рембо продолжает жить, но для поэзии он, как и Даров, умирает. Через 20 лет, однако, Брюсов вносит поправку в биографию своего друга. Он оказывается благополучно здравствующим и, продолжая писать стихи, занимается торговлей, создав себе имя в финансовом мире. Рембо, как известно, отказавшись от литературы, отправился в глубь Африки, где торговлей приобрел довольно значительное состояние. Он также продолжал писать, но не стихи, а ученые географические доклады.

Проектировавшаяся мистификация Брюсова в ее начальной стадии обуславливалась, нужно думать, не бескорыстными побуждениями. Практически всего выгоднее было, укрывшись за спиной псевдонима, выждать, какой прием встретит книга, а затем открыть или не открывать свое подлинное имя, в зависимости от успеха или неуспеха предприятия.

Самое предисловие издателя рассчитано было на то, чтобы за- гипнотизировать читателя и судьбой юного поэта, импонировавшего

самым фактом столь преждевременной смерти, и уверениями издателя в его гениальности. Перед нами явный расчет на эффект, на исключительность и необычайность факта, тот же расчет, какой руководил Брюсовым, когда он сознательно эпатировал читателя крайностями своих «Русских Символистов». Но чем объяснить заключительный момент этой мистификации? Зачем нужно было Брюсову, уже прославленному поэту и солидному по возрасту человеку, вводить в заблуждение читателя и не только подтверждать факт существования Дарова, но и продолжать вымышлять его биографию? Тут, несомненно, мы имеем дело с равнодушием Брюсова к мистификациям, но уже вполне бескорыстным. Давно уже ни для кого из знакомых с творчеством Брюсова не секрет, что такой же его мистификацией были «Стихи Нелли», вышедшие в 1913 г. в издательстве «Скорпион». Автором их был Брюсов.

Кроме того, литературная многоликость Брюсова, думается, вызывалась и желанием показать, что молодая поэтическая школа представлена значительным количеством имен, что она не каприз двух—трех выдумщиков, а именно школа, литературное течение, сгруппировавшее вокруг себя достаточное количество адептов. С другой стороны, как увидим ниже, эта многоликость была связана с разнообразием стилей, в которых дебютировал начинающий Брюсов: явное подражание различным, часто несродным западным образцам удобнее было замаскировать, подписав их различными именами.

Из остальных участников сборников вслед за Брюсовым, по значительности своего литературного вклада, должен быть поставлен его друг А. А. Ланг, сын известного московского книгопродавца, писавший большею частью под псевдонимом А. А. Миропольский. В 1899 году он выпустил, под псевдонимом А. Березин, сборник стихов «Одинокий труд». В 1902 году в изд-стве «Скорпион» вышла его поэма «Лествица», в 1905 году в изд-стве «Гриф» появилась драма-поэма «Ведьма», вслед за которой перепечатана и «Лествица». В «Северных Цветах», изданных «Скорпионом» в 1901—03 гг., появилось несколько его стихотворений и небольшой рассказ. Наконец, в журнале «Ребус» и «Uebersinnliche Welt» за 1902 год — несколько статей. Все это, за исключением «Одинокого труда», подписано фамилией Миропольский. После 1905 года Миропольский ушел от литературной деятельности, переехал на Кавказ и там умер в первые годы Октябрьской революции.

Эрла Мартов — также псевдоним, под которым скрывался Бугон. Позже он сотрудничал в газетах. К 1914 году он умер (см. автобиографию Брюсова в первом вып. «Истории русской литературы XX в.» (стр. 109). Помимо стихотворений, он прислал Брюсову перевод отрывка из «Пелеаса и Мелизанды» Метерлинка, оставшийся в

рукописи. Присылка стихотворений сопровождалась довольно любопытным письмом, сохранившимся в архиве Брюсова: «Многоуважаемый Владимир Александрович ¹⁾, великое дело вы предприняли! Пробивавшееся и прежде сквозь лед отживающих представлений о задачах поэзии могучее течение, которому предстоит наводнить весь мир, нашло в вас союзника, смело поднявшего знамя новых заветов искусства. Вы кликнули клич по России, чтоб объединить всех разрозненных борцов за истинно прекрасное, вы протянули руку великодушной помощи, и я, захлебывающийся в мутных волнах жизни, прибегаю к вам, чтобы дать возможность моей плоти, моей крови, моей душе взглянуть смело и гордо в лицо дрожащей и бледнеющей рутины. — Эрла Мартов.»

В. Хрисонопуло, по той же справке Брюсова, также напечатал еще несколько стихотворений и к 1914 году тоже умер. Он прислал для «Русских Символистов» 7 стихотворений, из которых напечатано было всего одно с исправлениями Брюсова. Действительное существование этого поэта подтверждается сохранившимися письмами его к Брюсову, о которых ниже.

О Г. Заронине Брюсов там же сообщает: «Лицо, скрывшееся под псевдонимом Г. Заронин, изредка выступает в литературе и поныне». Заронин прислал для «Р. С.» три стихотворения, из которых напечатано два без всяких изменений. Сопроводительное его письмо сохранилось в Брюсовском архиве. Ни письмо, ни рукописный оригинал стихотворений не говорят о достаточной орфографической грамотности автора (он пишет: «Русския Символисты», «в обояньи», «ночька», «утреней», опьяняет» и т. д.). Виной тому, видимо, его молодой возраст. По сообщению проф. Вас. Вас. Гиппиуса, под псевдонимом Заронина скрывался его (и Владимира Гиппиуса) родной брат — Александр Гиппиус, ныне здравствующий.

О Н. Новиче (псевдоним Бахтина) Брюсов пишет, что он в 1914 году продолжает работать над переводами. Кто были А. Бронин и лицо, скрывшееся за инициалами Ф. К., не знаю. Таким образом огромная доля поэтического материала и все предисловия к сборникам принадлежат Брюсову. Мало того: Брюсов был единственным редактором сборников, не только санкционировавшим и отбировавшим материал, но и переделывавшим и исправлявшим его, иногда очень радикально. Об этом он сам пишет в сохранившемся в Брюсовском архиве письме к Миропольскому от 19—20 июня 1894 года. Нижеследующая выдержка из этого письма свидетельствует как о характере этой редакционной работы Брюсова, так и о том вдохновенном подеме, с которым он организовал свое предприятие: «Не роптать, а повиноваться, — пи-

¹⁾ Мартов адресуется к В. А. Маслову, как обозначено было имя издателя в 1-м вып. «Русск. Симв.».

шет он, — мы должны смирить их. Наш сборник должен быть и прекрасен и символичен. Все, что у нас есть, надо превратить в шедевры. Друг! не изменяйся! Если надо, напишем все вновь! Ничего дорогого пусть не существует! Лучшие стихи, может быть, придется выкинуть. Пусть! Наш сборник должен быть и самобытен и прекрасен. Докажем, что мы это можем! И дни и ночи я занят исправлениями. Бронина всего переделал так, что он сам себя не узнает. Мартова переделываю страшно. Собственные стихи переделываю от верху до низу. Вперед!!! Составляю сборник диктаторской властью».

Для характеристики редакторской работы Брюсова приводим некоторые первоначальные авторские тексты и рядом тексты окончательные, напечатанные в «Русских Символистах» и исправленные Брюсовым. Авторские тексты приводятся по сохранившимся в Брюсовском архиве рукописям.

Миропольский.

I.

Ли́ра ржавеет
Под мокрой¹⁾ рукой;
Грезы немеют
И мчится их рой!

Грозны созвучья
И вопли струны!
Мысли летучи
И страшно²⁾ темны!

Тяжко бряцанье
Оборванных грез—
Мрачно сознанье
Минувших угроз.

Ли́ра ржавеет
Под мокрой¹⁾ рукой;
Грезы чернеют,
И мчится их рой!!

II.

СВЕТИТСЯ ИМЯ ТВОЕ

Капля надежды и счастья
В душу проникла мою.
Помню забытую страсть я,
Помню, твердил я «люблю».

Счастье с надеждой едва-ли
Сердце покинут мое, —
Только³⁾ в таинственной дали
Светится имя Твое.

В переделке Брюсова.

I.

Струны ржавеют
Под мокрой рукой,
Грезы немеют
И кроются мглой.

Грозны созвучья
И вопли души,
Звуки летучи
И меркнут в тиши.

В мраке сознанья
Минувших угроз
Влажно бряцанье
Оборванных грез.

Струны ржавеют
Под мокрой рукой,
Грезы немеют
И кроются мглой.

(«Р. С.», в. 2-й, стр. 15).

II.

СВЕТИТСЯ

Тихая капля участия
В сердце упала мое.
Зыблются отблески счастья,
Светится имя твое.

Радуга звуков едва ли
Душу покинет мою,
Но лишь на черной эмали
Светится слово «люблю».

(«Р. С.», в. 2-й, стр. 44).

Варианты: ¹⁾ влажной, ²⁾ надежды, ³⁾ но лишь.

Эрла Мартов.

В переделке Брюсова.

(2-я пол. стихотв.) ¹⁾.

Душа
 Чужда
 Немых желаний.
 Я жду лобзаний.
 Склонись ко мне,
 И сумрак жуткий
 Той ночи чуткой
 Покров тебе.
 Служи
 Любви.
 И стыд твой белый
 Рукою смелой
 Сними с себя...
 Из сети звонкой,
 Могучей, тонкой,
 Уйти нельзя.

Душа
 Чужда
 Немых желаний.
 Мечты лобзаний
 Слились во сне.
 И в блеске страсти
 Я жажду власти...
 Склонись ко мне.
 Служи
 Любви!
 Смотри ей в очи!
 Сомненья ночи
 Сними с себя!
 При лунном свете
 От страстной сети
 Уйти нельзя.

(«Р. С.», в. 2-й, стр. 29).

В результате самовольных исправлений, которые допустил Брюсов в одном стихотворении Хрисонопуло, последний написал ему два резких письма, которые здесь приводим: 1) 1895 г., 21 сентября. «Милостивый государь, только что прочел III выпуск «Р. С.», где между прочим помещено также и мое стихотворение: «Над темной равниной», во-первых, без означенного мной заглавия и, во-вторых, с изменением двух последних строф, не знаю, на каком основании и с какою целью; мне кажется, что в данном случае исправлявший немного поторопился, не спросив моего на то разрешения и не вникнув в общий смысл стихотворения. Поэтому честь имею покорнейше просить вас объяснить мне этот случай и сообщить мне, может ли это стихотворение войти в выпуск моих стихотворений, который я намерен издать. Ожидая вашего любезного ответа до 5-го октября сего года, остаюсь в некотором недоумении В. Хрисонопуло». 2) 25 сентября 1895 года. «Очень удивило меня ваше posts. Зачем так упорно настаивать на том, что вы гимназист первого класса? Это явствует из 3-го и 4-го ваших раз'яснительных (!) пунктов в достаточной степени, и я охотно с этим соглашаюсь; поэтому — не надеюсь получить «раз'яснения» касательно ваших писем о стихотворении, и прошу «не пугаться». В. Хр.».

Смысл брюсовских исправлений в том, что они, с одной стороны, бесспорно увеличивают художественные качества стихотворений, с другой — упрощают витиеватый порою стиль, приближая его к традиционному и логически более бесспорному (напр., «грезы немеют» вм. «грезы чернеют», «вопли души» вм. «вопли струны», «звуки летучи и

¹⁾ Первая половина осталась почти без изменений, исключая двух строк, в которых несколько мелких поправок.

меркнут в тиши» вм. «мысли летучи и страшно темны»; с той же, видимо, целью опущены «стыд белый» и «сети звонкие»).

Наконец, для истории «Русских символистов» небезынтересен тот факт, что первоначально в числе их сотрудников предполагались А. Добролюбов и Вл. Гиппиус. В 1894 г. юные петербургские символисты приехали в Москву, познакомились с Брюсовым и резко затем разошлись с ним из-за литературных разногласий. Об этом Брюсов говорит в уже цитированном письме к Миропольскому от 19-го июня 1894 года: «В субботу Добролюбов критиковал собрания стихов, Гиппиус ничего не понимал в этой тонкой критике, хлопал глазами, мычал «м-м—да», а иногда вставлял что-то совсем несуразное, при чем Добролюбов обрывал его: «Не то!» Я уже в бешенстве сознавал, что Д. прав, но, конечно, защищал все от своего «Колумба» до твоего «Светится».. Они между прочим предложили различные исправления (много худшие, чем их критика), при чем от твоей «Лиры» уцелело только 6 строк! И вообще от тебя осталось 1½ стихотворения, от меня 1¾, от Мартова 1½, от Бронина ½, от Новича 1. За то вошло 7 стихотворений Добролюбова, 5 Гиппиуса и 4 Квашнина-Самарина. Я не согласился. В общем, Гиппиус сказал, что его стихи не могут быть рядом со всякой дрянью... Самый губительный их довод был следующий. Вы нарочно печатаете свои (т.-е. мои и твои) не декадентские стихи, а у других декадентские. Таким образом критика, к декадентам вообще нерасположенная, начнет вас хвалить. Но это нехорошо и нечестно действовать по таким побуждениям в серьезном деле. Мерзавец был прав, хотя, конечно, я преотчаянно защищал нас, доказывая, что символизм вовсе не новая школа, что в символическом сборнике нужны и несимволические произведения, что, наконец, наши тоже — чорт возьми — символические произведения. Много говорил я. Наконец, вышло ругательство... Расстались, впрочем, пожав руки и обещав переписываться».

В Брюсовском архиве на отдельных листках сохранились исправленные Добролюбовым и Гиппиусом стихотворения, предназначавшиеся для 2-го вып. «Русских Символистов». Целиком переписаны в исправленном виде — большей частью, рукой Добролюбова — два стихотворения Миропольского («Струны ржавеют» и «Туманно обаяние»), два Брюсова («На брачной постели» и «Не дремлют тени»), один перевод Новича из Верлена («Над пустыней снежной»), одно стихотворение Бронина («Над светлой верандой»), три стихотворения Мартова («Сердце звонкое бьется в груди», «Взгляни, взгляни», «Дитя смотри, там при конце аллеи...») и, наконец, два стихотворения Е. Квашнина-Самарина, в сборник не вошедшие.

Кое-какими из этих исправлений составитель сборника воспользовался. Так, перевод Новича («Р. С.», вып. 2-й, стр. 18) помещен целиком в редакции А. Добролюбова. В других случаях использованы

отдельные частные поправки. Так, в стихотворении Миропольского («Р. С.», вып. 2-й, стр. 15) вместо стоявшего в оригинале *лира* взято *добролюбовские струны*, вм. *тяжко бряцанье*, также добролюбовская поправка *влажно бряцанье*. В стих. Мартова «Взгляни, взгляни» («Р. С.», вып. 2-й, стр. 28—29) вместо стоящего в рукописном оригинале *И сердца шопот, той зыби ропот поймать спешит* в окончательном тексте читаем: *И сердца трепет прибрежный лепет поймать спешит* (поправка Добролюбова). В том же стихотворении далее в оригинале было: *Служи любви, и стыд твой белый рукою смелой сними с себя*. Вл. Гиппиус исправил это место так: *Любви! Любви! Взгляни ей в очи, сомненья ночи, как тень стряхни*. В окончательной редакции читаем: *Служи любви! Смотри ей в очи! Сомненья ночи сними с себя!* Другое стихотворение того же Мартова в оригинале начиналось так: *Пойдем скорей туда, — там при конце аллеи...* Гиппиус исправил: *Дитя, пойдем: там в глубине аллеи...* Окончательная же редакция этой строки такова: *Дитя, смотри! Там при конце аллеи...*

Таким образом кое-что из указаний петербургских гостей было принято в расчет, большая же часть их была отвергнута, так что почти единственным распорядителем-редактором явился, как указано было выше, Брюсов.

III.

Выступая с «Русскими Символистами», издатель (т.-е. Брюсов) постарался прежде всего определить свою позицию и свое понимание символизма, а также и то место, какое символистическая поэзия должна занять в ряду других поэтических школ, рядом с ней существующих. Об этом он высказался в кратком предисловии «От издателя», открывающем первый выпуск «Р. С.»:

«Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что символическая поэзия имеет свой *raison d'être*. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения.

Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры вовсе не составляют необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство могут сливаться, но этого может и не быть. *Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известные настроения»* ¹⁾.

В этом предисловии весьма любопытна, с одной стороны, та скромность, пожалуй даже робость, с которой впервые выступает будущий метр русского символизма. Символистической поэзии пока что

¹⁾ Курсив мой.

не отводится первенствующего места; она лишь равноправное поэтическое течение в ряду других школ и группировок. Далее обращает на себя внимание попытка разграничить символизм и декадентство. Все это, очевидно, сделано для того, чтобы не запугать читателя и не поразить его слишком непривычными для него крайностями. Самое определение символизма и понимание его существа не идет дальше усвоения ему чисто формальных признаков. Определяющим моментом является понятие прежде всего приема, а не идейного существа. Символизм как бы отождествляется с импрессионизмом. Это юношеское высказывание Брюсова о природе символизма в основных чертах определит и его позднейшую поэтическую практику и его зрелые теоретические взгляды.

Сжато высказанные в первом вып. «Р. С.» мысли о символизме пространнее развиты Брюсовым в открывающем 2-й вып. «Ответе очаровательной незнакомке». Брюсов не выдает своих суждений за обычное credo символистов и предвидит, что многие не согласятся с ним, так как в самой среде символистов не наблюдается теоретического единомыслия относительно самого существа символизма. Однако это не мешает тому, что в поэтической практике мы наблюдаем все же одинаковость результатов.

Брюсов пытается подойти к определению существа символистической поэзии прежде всего путем отрицательных определений. Крайности символизма не характерны для него, как для школы. Таковы — склонность к мистицизму и спиритизму, стремление реформировать стихосложение, введение старинных слов и размеров, странность и необычность метафор, сравнений, вообще неожиданность и смелость троп и фигур, далее — стремление к новизне сюжета, чрезмерная склонность сближать поэзию с музыкой. Все это часто сопутствует символистической поэзии, но не является непременным и существенным ее признаком.

Выделив эти случайные примеси, Брюсов разделяет все символические произведения на следующие три группы:

1. Произведения, рисующие целую картину, в которой однако чувствуется известная недосказанность, отсутствие некоторых существенных признаков (Малларме).

2. Произведения, развертывающиеся в более или менее обширное поэтическое целое (рассказ, драма), в котором отдельные частности имеют значение не столько для органического развития действия, сколько для возбуждения у читателя или слушателя известного впечатления.

3. Наконец, произведения, которые принято обычно считать бесвязным набором образов (напр., «Теплицы среди леса» Метерлинка).

Эти три вида предполагают множество разновидностей. Обобщающим признаком для всех этих видов и разновидностей является

то, что во всех этих случаях поэт создает ряд образов, еще как бы разобщенных, не сложившихся в полную картину. Связь образов тут часто случайная. Воображению читателя предоставляется самостоятельно объединить и связать их. Символизм поэтому можно назвать «поэзией намеков»¹⁾.

Таким образом Брюсов вторично утверждает момент импрессионистического воздействия, как определяющий существо символистической поэзии. Это утверждение аргументируется эстетическими и историческими справками: «Поэзия, как искусство, облекает мысль в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность развития литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и таким образом по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: вы получите первообраз символического произведения и произведения в духе господствующей школы». («Р. С.», вып. 2-й, стр. 10—11.)

Как и в предыдущем своем предисловии, Брюсов пока что не склонен отводить символизму первенствующего места. Он по-прежнему не из числа тех, кто всю поэзию желает сделать символической. «Символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же и другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит», говорит Брюсов. Однако тут же пока еще, правда, робкое предположение о том, что символизму в скором времени надлежит занять среди других поэтических школ первое место. «Впрочем, — оговаривается Брюсов, — по некоторым данным я предвижу, что в недалеком будущем символизм займет господствующее положение, хотя сам нисколько не желаю этого. На мой взгляд, все литературные школы имеют свое значение, — пусть же они не усиливаются одна в ущерб другой, а развиваются дружно, как сестры».

Приведенными печатными заявлениями не ограничиваются высказывания Брюсова о существовании символизма. В многочисленных черновых статьях и заметках, заключенных, большей частью, в неопубликованных тетрадах поэта, а также в его письмах, мы находим ряд очень ценных мыслей, с одной стороны углубляющих и развивающих взгляды Брюсова, с другой — характеризующих эволюцию этих взглядов. Брюсов старается определить свою литературную позицию в связи с ростом школы. В тетради № 20, относящейся к лету

¹⁾ Курсив мой.

1894 года, находим заметку, озаглавленную: «О судьбах русской поэзии» и снабженную пометкой: «К «Р. Л.» 95 года» (т.-е. к «Русской лирике 95 года», статье, над которой Брюсов в то время работал): «Я символист. К несчастью... да. К несчастью, — я не совсем символист. Но за мной идут другие. Вы, критики! Неужели вы вздумали остановить течение истории? Неужели вы не поняли факта уже совершившегося много раз — старое сменяется новым, мы сменяем вас? Вы в мире виноватых — есть только юные и старые. А меня, меня вы смешали с разными г.г. Е. К. ¹⁾. О, близорукие! Еще посмеется над вами время, если только вас не забудут. А я — я иду дальше».

В том же 95 году в черновом письме к П. П. Перцову (тетрадь № 22), Брюсов говорит о том, что символизм растет, доказательством чему является появление в этом году двух символических сборников стихов — А. Добролюбова «Natura naturans» и С. Д. Степанова «Песни жизни». Влияние символизма сильно сказалось на творчестве Мережковского, Минского, Сологуба, а также и Фофанова, который всегда был бессознательным символистом. Как знамение времени, Брюсов далее отмечает «две подделки под символизм» — «Обнаженные нервы» Емельянова-Коханского и сборник «Кровь», изданный «Стрекозой» и оказавшийся проделкой в стиле самого Емельянова-Коханского. В общем благоприятное впечатление произвела на Брюсова книжка Степанова, хотя она состояла всего лишь из шести стихотворений, да и то написанных под сильным влиянием Добролюбова.

Брюсова не смущают крайности новой школы. Эти крайности ему представляются неизбежными в истории любого поэтического течения: они современем отпадут, а здоровое ядро останется жить и процветет. В письме к П. П. Перцову от 22-го сентября 95 г. Брюсов пишет: «Вы хотите, чтобы русская литература прямо от стихов г.г. Порфировых и кн. Ухтомских перешагнула к отдаленному идеалу. А я уверен, что хотя бы и бегло, ей надо пройти все стадии, все ступени. В будущем символизм войдет, как элемент, в поэзию вообще, но как будет это, если мы не переживем самого символизма, чистого символизма. С этой точки зрения нужны даже уродливые проявления, даже стихи г. Дарова и г. Хрисонопуло» (стр. 41) ²⁾.

Постепенно втягиваясь в принятую на себя роль вождя русских символистов, Брюсов становится все более страстным адептом символической школы. Еще недавно он лишь робко заявлял свои претензии на равноправие этой школы с другими поэтическими группировками. Теперь он считает, что подлинная поэзия, у которой не только

¹⁾ Е. К. — поэт Емельянов-Коханский, выпустивший в 1895 году книгу стихов «Обнаженные нервы» — на розовой бумаге с собственным портретом в костюме демона и с посвящением «Мне и Клеопатре». Книга Емельянова-Коханского — образчик крайней вульгаризации и опошления идей символизма.

²⁾ Курсив мой.

будущее, но и уже настоящее — только символизм, и только он один. Вместе с тем Брюсов настойчиво стремится точнее определить ее специфические особенности, вступая в полемику с теми, кто, по его мнению, символизм понимает слишком расплывчато и расширительно. Для понимания этой укрепившейся позиции Брюсова очень характерно его письмо к П. П. Перцову от 18-го ноября 1895 года. Привожу его конец: «Свой ответ: «что такое поэзия» — я вам не скажу сейчас, потому что для этого пришлось бы излагать весь свой взгляд на мир, т.-е. написать чуть-чуть не новую философскую систему, но что я понимаю под символизмом, т.-е. в чем вижу его отличительные черты, — постараюсь изложить. В общих чертах мой взгляд не изменился со времени предисловия к 2-му выпуску — этого сухого письма к «очаровательной незнакомке», но стал глубже, шире (как я думаю). Тогда, два года тому назад, я верил в другие поэтические школы, я хотел, чтобы они развивались дружно, как сестры; другими словами, я желал, чтоб символизм вошел, как составной элемент, в единую поэзию, — а теперь я думаю, я верю, я знаю, что символизм и есть поэзия, и только он; как вне православной католической церкви нет спасения, так нет поэзии вне символизма¹⁾. Поясню сказанное. Были и прежде великие поэты, но они стремились не к тому, в чем истинное величие поэзии; производят впечатление они часто не тем, что составляет ее сущность. Может быть, это более, чем поэзия, но не она одна. Шекспир был и поэт, и философ, и психолог, — Эдгар По только поэт, но, как поэт, он выше Шекспира. В символизме поэзия впервые постигла свою сущность, стала влиять на душу ей собственно принадлежащими средствами. Символизм есть самосознание поэзии, завершение всех исканий, лучезарный венец над историей литературы, лучи которого устремляются в бесконечность». Далее ставится вопрос, в чем сущность поэзии и каковы отличительные черты символизма. От прямого ответа Брюсов уклоняется. Во всяком случае, отличительных признаков символизма нужно искать не в символах, а прежде всего в форме, гармонии образов или, вернее, «в гармонии тех впечатлений, которые вызывают образы, в примирении тех идей, которые проясняются под их влия-

¹⁾ Впрочем, еще в 1894 году Брюсов высказывается в том же смысле в интервью с М. Гр., напечатанном в № 4024 «Новостей Дня» за 1894 год. Интервью это написано было самим Брюсовым, и черновик его сохранился в Брюсовском архиве. Указывая на наличие группировок в русском символизме, наподобие французского, Брюсов говорит: «Можно еще указать оригинальный взгляд г. Дарова (псевдоним), произведения которого появятся во втором выпуске. Это один из наиболее страстных последователей символизма; только в символизме видит он истинную поэзию, а всю предыдущую литературу считает прелюдией к нему. До сих пор, говорит г. Даров, поэзия шла по совершенно ложному пути, стремясь давать как можно более определенные образы и думая, что этим она усиливает впечатление. В действительности, она достигала как раз противоположных результатов: когда, напр., в реализме она дошла до крайностей, наступила реакция». Эта

нием». «Слова утрачивают свой обычный смысл, фигуры теряют свое конкретное значение. Остается средство овладевать элементами души, давать им сладострастно-страстные сочетания, что мы и называем эстетическим наслаждением» (стр. 47—48).

В других местах Брюсов еще яснее высказывается о своем понимании символизма, отличном от того, какое нашло себе выражение в теоретических рассуждениях, главным образом, Мережковского, Минского, Бальмонта, Волынского.

Минский в предисловии к переводу драмы Метерлинка «Слепые» («Северный Вестник», 1894 г., № 5, стр. 229—230), существенной особенностью символизма считал его способность от фактов и образов увлекать читателя к идеям и обобщениям. Современный художник, по Минскому, не в силах только созерцать жизнь: он обобщает и рассуждает и за внешним символом открывает идейное, отвлеченное содержание. Бальмонт (в предисловии к переводу «Баллад и фантазий» Эдгара По, М., 1895 г., стр. IX—X) символической поэзией называет тот род поэзии, «где, помимо конкретного содержания, есть еще содержание скрытое, соединяющееся с ним органически и сплетающееся с ним нитями самыми нежными». Таким образом понимаемый символизм, по Бальмонту, встречался в той или иной мере у многих поэтов, в особенности у Данте и Гете; но впервые, в чистом и законченном своем виде, он появляется у Эдгара По.

Таким образом и у Минского и Бальмонта определяющим в понимании символизма является идейная, смысловая его насыщенность, способность при помощи условных поэтических формул проникать в запредельную для человеческого разума суть вещей. Поэзия ведет к философскому постижению мира и его религиозному осмыслению. В основных своих чертах такое понимание символизма одинаково присуще и Мережковскому («О причинах упадка...») и Волынскому («Северный Вестник», 1896 г., «Русские критики», стр. 751 и сл.) (несмотря на резко полемический тон, с которым Волынский отнесся к книге Мережковского и его истолкованию символизма). Это понимание

выдержка, между прочим, прекрасно объясняет нам, зачем понадобился Брюсову псевдоним Дарова. В том же 2-м вып. «Р. С.», в котором впервые появляется имя Дарова, помещен и «Ответ очаровательной незнакомке», подписанный именем Брюсова. В этом ответе взгляд Брюсова на символизм гораздо менее радикален и пристрастен, чем в суждениях Дарова.

В другом месте, в рукописном предисловии к какой-то работе, озаглавленном «От автора» (тетрадь № 24, 1895 г.), Брюсов повторяет мысль, высказанную в цитированном письме. Ссылаясь опять на свой «Ответ очаровательной незнакомке», он признается, что тогда у него еще не хватило смелости осудить всю предшествующую поэзию, ему еще жаль было расстаться с великими и дорогими именами. «Но прошли месяцы, сердце достаточно застыло, чтобы больше ни о чем не жалеть, и холодный ум делает неумолимый вывод: вне символизма нет поэзии; это однозначущие слова».

в своих исходных точках зрения близко к тому, какое заявлено было вторым поколением символистов — А. Белым, Вяч. Ивановым, Блоком, трактовавшим символизм не только как поэтическую школу, но, прежде всего, как органически-цельное философское и религиозное мирозерцание.

Брюсов в своей поэтической и теоретической практике почти всегда упорно отмежевывался от такого расширительного, так сказать, воззрения на символизм и рассматривал его исключительно как поэтическую школу, хронологически строго отграниченную и характеризующуюся прежде всего ей свойственными особенностями поэтической формы.

В общих чертах эта точка зрения высказывается в уже цитированном письме к П. П. Перцову. обстоятельнее на ту же тему говорится в другом письме к нему же от 13-го октября 1895 г.: «Посмотрите, какие произведения они ¹⁾ считают «сносно символическими» — «Архитектора» Ибсена, «Ганелле» Гауптмана. Да что же в них символического! Почему это символизм! В первом — чистая аллегория, во-втором — простые образы. Боже! да ведь с сотворения мира известно, что поэт выражает мысли образами! Неужели все новое, что дал символизм, сводится к напоминанию об этой старой истине! Нет, это слишком! Конечно, «ангел смерти» в Ганелле символ, но символ в прежнем значении этого слова... «Символизм» имеет специальное значение, а не то, которое вытекает из этимологии слова. Все уверения, что Данте был символистом, основаны на непонимании слов (стр. 45).

В цитированном уже предисловии «От автора» (тетрадь № 24, 1895 г.), Брюсов, полемизируя с защитниками такого, так сказать, идейно-философского понимания символизма — с Минским, Бальмонтом, Сигмой из «Нового Времени» и А. Богдановичем из «Мира Божьего» и возражая против попыток найти элементы символизма у Гете и Данте, спрашивает, — почему же в таком случае в связи с выступлением символистов поднялся весь этот шум. Почему символистов называют упорно новаторами, если они лишь воскрешают старое? В каждом символическом произведении мы находим не многообразие смыслов, а всего лишь один смысл, далекий от аллегории. Таково творчество Верлена, Метерлинка, Малларме, Рембо, В. Гриффина. Подмена символизма аллегоризмом основана на том, что мы в этом случае полагаемся на некоторые нетипические произведения символистов, как например, «Семь принцесс» Метерлинка, в которых, действительно, явственно проступает аллегория.

Вопрос о существовании символизма, видимо, очень волновал Брюсова в пору издания «Русских Символистов». Перед нами на отдельных листах, вложенных в ту же тетрадь № 24, набросок статьи под заглавием

¹⁾ Некоторые критики и рецензенты «Русских Символистов».

«Аллегория». Брюсов опять называет приведенные выше имена русских писателей, присоединяя к ним имя Волынского, высказывавшегося по этому поводу на страницах «Северного Вестника». Они как бы присвоили себе привилегию быть единственными и непогрешными истолкователями природы символизма. Высказывающие иные взгляды признаются отсталыми, и их суждения подвергаются остракизму. Наиболее авторитетным защитником теории символизма в духе Минского, Бальмонта и Волынского Брюсов считает Брюнетьера, из книги которого «L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle», т. II, он приводит соответствующие места. Они очень характерны для оспариваемой Брюсовым точки зрения, и некоторые из них, в цитации Брюсова, не мешает привести.

«Символизм в поэзии, — полагает Брюнетьер, — это созданный фантазией образ, имеющий форму и окраску, пластичный, движущийся и, так сказать, живущий собственной личной, независимой жизнью, способный в случае надобности довольствоваться сам собою, развиваться и раскрываться, но образ, соответствие которого с тем чувством или с той идеей, которая скрывается под ним, — полное. Это аллегория, если хотите, но аллегория, замысел которой не заключает в себе ничего дидактического, в особенности же ничего логического, в которой различные смыслы соединяются и смешиваются в одно по особой внутренней необходимости, помогают один другому, поддерживают и раз'ясняют друг друга. Символизм, так понимаемый, есть просто возвращение к идее в поэзии. Символ ничто, если в нем нет скрытого смысла, — тогда он подобен нянюшкиной сказке. Всякая символика предполагает или, вернее, требует, чтобы под ней скрывалась метафизика; дело символа — воплощать идею. Для романтиков достаточно было личного опыта, какого-нибудь чувствования или волнения, действительно испытанного, чтобы написать стихотворение; не было никакой надобности иметь идеи. Согласно с эстетикой парнасцев, также можно было обходиться без них; парнасцы довольствовались простой встречей, простой картиной; поэт становился почти наивным. А символист должен мыслить, если хочет заслужить название символиста».

В этой длинной цитате, скомпанованной Брюсовым из нескольких страниц Брюнетьера, действительно, наиболее полно и выразительно определился взгляд на символизм, как на идейно-философское направление в поэзии. Не принимая этого взгляда и упорно его отвергая, Брюсов предлагает, в поисках об'яснения факта, стать на индуктивный путь. «Теория должна об'яснять факты,—говорит он тут же.— Будь я критиком, изучающим символизм,—продолжает он,—я прямо обратился бы к наиболее выдающимся символистам и прежде всего к источнику символизма, к поэтам, создавшим эту школу, зажегшим первые звезды на новом небосклоне». Далее перечисляются эти поэты:

Мореас, Верлен, Малларме, Метерлинк, Рембо и, как предшественники символистов, — Бодлер и Эдгар По. Только изучение и осмысление их творчества, по взгляду Брюсова, поможет нам уяснить, какова природа символизма.

Так еще в ранние годы Брюсов, с одной стороны, заявляет себя приверженцем теории символизма, как *поэтической* школы и только как таковой, с другой стороны — он тогда же обнаруживает характерные для его позднейшей деятельности качества ученого историка литературы и позитивно мыслящего критика, враждебно относящегося к широким и абстрактным обобщениям и определениям, не основанным на знакомстве с историческими фактами.

IV.

Вспоминая в своей автобиографии (Русская литература. XX в., под ред. Венгерова, вып. 1-й) свои первые литературные шаги, связанные с изданием «Русских Символистов» и тот шум, который вокруг этого издания поднялся, Брюсов писал: «По правде сказать, весь этот шум, конечно, в общем «маленький», но достаточный для юноши, которого еще вчера никто не знал, меня прежде всего изумил. В своих печатных стихах (в 1-м вып. «Символистов») я не видел ничего особенно изумительного или хотя бы странного: многие из этих стихотворений были написаны мною под влиянием совсем не «символистов», а, например (как верно указал Вл. Соловьев), Гейне. Я с наивностью думал, что можно быть «символистом», продолжая дело предшествующих русских поэтов. Критики объяснили мне, что этого нельзя. Они насильно навязали мне роль вождя новой школы, *maître de l'école*, школы русских символистов, которой на самом деле и не существовало тогда вовсе, так как те 5—6 юношей, которые вместе со мной участвовали в «Русских Символистах» (за исключением разве одного А. Л. Миропольского), относились к своему делу и к своим стихам очень несерьезно. То были люди, более или менее случайно попытавшие свои силы в поэзии, и многие из них вскоре просто бросили писать стихи. Таким образом я оказался вождем без войска. Приходилось, однако, *faire bonne mine à mauvais jeu*. Со мной не хотели считаться иначе, как с «символистом»: я постарался стать им, — тем, чего от меня хотели. В двух выпусках «Русских Символистов», которые я редактировал ¹⁾, я постарался дать образцы ²⁾ всех форм «новой поэзии», с какими сам успел познакомиться: *vers libre*, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л. Тальяда и т. п., вплоть до «знамени-

¹⁾ Неясно, почему Брюсов говорит здесь лишь о двух выпусках «Р. С.», тогда как он редактировал все три выпуска.

²⁾ Курсив Брюсова.

того» своего «одностишия», а рядом с этим — переводы образцов всех виднейших французских символистов. Кто захочет пересмотреть две тоненькие брошюрки «Русских Символистов», тот, конечно, увидит в них этот сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию» (стр. 109—110).

Отправляясь от этих признаний Брюсова, обратимся к более подробному обозрению поэтического материала «Русских Символистов».

1-й вып. открывается стихотворениями Брюсова, эпиграфом к которым взяты две строки из Малларме:

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

Вслед затем идут три стихотворения, об'единенные общим заглавием «Пролог». Первое стихотворение — сонет — привожу полностью:

Гаснут розовые краски
В бледном отблеске луны,
Замерзают в льдинах сказки
О страданиях весны.

От исхода до завязки
Завернулись в траур сны,
И безмолвием окраски
Их гирлянды сплетены.

Под лучами юной грезы
Не цветут созвучий розы
На куртинах пустоты.

А сквозь окна снов бессвязных
Не увидят звезд алмазных
Усыпленные мечты.

Четырехстопный хореический сонет был новостью в русской литературной практике. Лишь позднее он был узаконен у нас И. Анненским. Не трудно видеть, что он представляет собою подражание следующему сонету Малларме:

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du jeu suprême
A n'entrouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une maudore
Au creux néant musicien.

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filiat on aurait pu nâitre.

Далее помещен перевод стихотворения Верлена — «Il pleure dans mon coeur» из «Romances sans paroles». («Небо над городом плачет») и из М. Метерлинка — «Сердце полное унынием»...

Таким образом сборник возглавлялся тремя именами наиболее в ту пору влиятельных французских символистов — Малларме, Верлена и Метерлинка. Этим как бы предуказывалось и общее тяготение сборников к тем формам поэзии, которые этими именами утверждены в литературе.

«Намеренное затемнение смысла в духе Малларме», сказавшееся в открывающем первый сборник стихотворении Брюсова, дает себя знать и в заключительном стихотворении того же сборника «Золотистые феи» (стр. 32) и в стихотворении 3-го сборника «Тень несозданных созданий» (стр. 12). Оба стихотворения принадлежат Брюсову. Быть может, мало вразумительное «Струны ржавеют» Миропольского (вып. 2-й, стр. 15) также внушены Малларме. Кроме того, из Малларме в «Русских Символистах» напечатаны переводы его стихотворения «Sainte» («У окна, где пурпур старый»), и двух стихотворений в прозе: «Трубка» (вып. 2-й) и «Осенняя жалоба» (вып. 3-й). Все эти переводы принадлежат Брюсову.

Из Верлена, кроме указанного выше стихотворения, переведено еще шесть стихотворений (три Брюсовым, три Новичем). И по темам и по стилю близки к Верлену следующие стихотворения Брюсова: «Вечером перед церковью» (вып. 1-й, стр. 21), «Звезды закрыли ресницы» (вып. 1-й, стр. 27), «Не дремлют тени» (вып. 2-й, стр. 17), «Мечты о померкшем, мечты о былом» (вып. 2-й, стр. 27).

Примером усвоения верленовского стиля (б. м. осложненного влиянием Фета) могут служить хотя бы следующие прерывистые строки Брюсова:

Не дремлют тени,
Не молкнет сад;
Огни сомнений
В душе горят.
И ропщут струи,
И плещет пруд;
И поцелуи
Манят и лгут...

и т. д. (вып. 2-й, стр. 17).

Влияние Верлена сказывается и в стихотворениях Миропольского: «Былое» (вып. 2-й, стр. 30), «Луна» (вып. 2-й, стр. 38), в некоторых пьесах Э. Мартова («Дитя, смотри там при конце аллеи...», «Взгляни, взгляни...», (вып. 2-й, стр. 20, 28).

Метерлинк, кроме указанного выше, представлен еще одним переводом, принадлежащим также Брюсову. Брюсов, видимо, намеренно выбрал из Метерлинка одно из самых его экстравагантных по стилю стихотворений:

Моя душа больна весь день,
Моя душа больна прощаньем,
Моя душа в борьбе с молчаньем,
Глаза мои встречают тень.

И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот,
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья...

и т. д. (вып. 3-й, стр. 47).

Это довольно свободный перевод стихотворения «Chasses lasses» из сборника «Serres chaudes». (Манеру Метерлинка довольно остроумно и зло высмеял Гр. Алексис Жасминов (псевдоним Буренина) в книжке: «Голубые звуки и белые поэмы», СПб., 1895 г.).

Несомненное подражание по форме Метерлинку, особенно в отношении метафор, представляет собою стихотворение Мартова «Сердца луч из серебра волнений» (вып. 3-й, стр. 18).

Влиянием Метерлинка объясняются и следующие метафоры в этом и в рядом стоящем другом стихотворении Мартова: *серебро волнений, хрусталь молений, песен колоннады, кристалл созвучий, зарево томлений, звонкие мосты, ароматный блеск*. Метерлинком внушено и стихотворение К. Созонтова (Брюсова) «Сага» (вып. 2-й, стр. 35), где читаем: *аккорды мечтательных линий, громкие краски, напев темно-синий, столетий зигзаги, отблески саги*. Во 2-м вып. «Русс. Симв.» напечатано такое стихотворение В. Дарова (т.-е. опять-таки Брюсова):

Мертвецы, освещенные газом!
Алая лента на грешной невесте!
О! мы пойдем целоваться к окну!
Видишь, как бледны лица умерших?
Это больница, где в трауре дети...
Это — на льду олеандры...
Эго — обложка Романсов без слов...
Милая, в окна не видно луны.
Наши души — цветок у тебя в бутоньерке!

В параллель к этому стихотворению Эллис («Русские Символисты», М. 1910, стр. 136—37) приводит следующие строки из «Serres chaudes» Метерлинка:

Les pensées d'une princesse qui a faim,
L'ennui d'un matelot dans le désert,
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables,
.....
Un étage de malades dans la prairie.
Une odeur d'éthér un jour de soleil.
Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons nous la pluie
Et la neige et le vent dans la serre!

(„Serre chaude“).

И затем из стихотв. «Cloche verre»:

Un jet d'eau s'élève au milieu de la salle!
Une troupe de petites filles ent'ouvre la porte!
J'entrevois des agneaux dans une île de prairies!
Et des belles plantes sur un glasier.

Последняя строка по смыслу очень близка к той строке стихотворения Дарова, где идет речь об олеандрах на льду. Укажу еще одну пьесу Метерлинка — «Âme», близкую по смыслу к цитированным стихам Дарова. В ней находим, между прочим, следующие строки:

Voici une fiancée malade,
Une trahison le dimanche
Et des petits enfants en prison
(Et plus loin, á travers la vapeur)
Est-ce une mourante á la porte d'une cuisine?
Ou une soeur épluchant des légumes au pied du lit d'un incurable?

Близко по теме и по форме к Метерлинку стихотворение В. Дарова (Брюсова) «Двинулось, хлынуло черными, громкими волнами»... (Вып. 2-й, стр. 36). Как правильно отмечает Эллис, общее между всеми этими отрывками Метерлинка и стихотворениями Дарова, помимо сходства темы, — одинаковое отсутствие рифмы, неравномерность строк, намеренное отсутствие связующих звеньев ассоциаций, наличие болезненных, поражающих своей странностью образов, наконец, как бы растерянность в самом сочетании слов и звуков.

В манере Метерлинка написано и стихотворение «Сага» К. Союзонтова (т.-е. Брюсова):

В гармонии тени мелькнуло безумие,
Померкли аккорды мечтательных линий...
и т. д. (вып. 2-й, стр. 35).

Думается, что и стихотворение Брюсова «Люби» (вып. 1-й, стр. 16) подсказано Метерлинком, а не Фетом, как думал, Вл. Со-

ловьев. Стихотворение Хрисонопуло: «Над темной равниной» (вып. 3-й, стр. 21) своими монотонными повторениями, быть может, также обязано влиянию Метерлинка, скорее всего его стихотворения «Ennuï».

В рецензии на второй вып. «Р. С.» Вл. Соловьев высмеял следующее стихотворение, помещенное там и подписанное именем З. Фукс:

Труп женщины гниющий и зловонный,
Большая степь, чугунный небосвод...
И долгий миг, насмешкой воскрешенный,
С укорным хохотом встает.

Алмазный сон... чертеж внизу зажженный...
И аромат, и слезы, и роса...
Покинут труп гниющий и зловонный...
И ворон выклевал глаза.

Несомненно, стихи эти внушены Бодлером и в частности такими его вещами, как «Une charogne» и «Un voyage à Cythère». Что касается другой пьесы, подписанной тем же именем: «О матушка, где ты! в груди моей змея!» («Р. С.», вып. 3-й, стр. 20), то, как указал еще Эллис («Р. С.», стр. 138), она возникла под влиянием бодлеровских «Le jeu», „Danse macabre“, „La lune offensée“ и вообще всех демонически-садических выражений «Цветов зла».

Что касается «мальчишеской развязности» Рембо, и «щегольства редкими словами на манер Л. Тальяда», о которой говорит Брюсов в своей автобиографии, то ни то ни другое не нашли себе видимого отражения в оригинальных стихах «Русских Символистов». Дело ограничилось лишь тем, что Брюсов поместил в 3-м выпуске по одному стихотворению обоих поэтов в своем переводе, в котором действительно присутствуют отмеченные им особенности стихов Рембо и Тальяда.

В той же автобиографии Брюсов соглашается с Вл. Соловьевым в том, что в ряде стихотворений, напечатанных в 1-м вып. «Р. С.», сказалось влияние и поэтов, с символизмом не имеющих ничего общего, например, влияние Гейне. Это влияние, как указал Вл. Соловьев в рецензии на 1-й вып. «Р. С.», ясно чувствуется в стихотворении Брюсова, которое начинается словами:

Мы встретились с нею случайно,
И робко мечтал я о ней

и кончается:

Вот старая сказка, которой
Быть юной всегда суждено.

Тем же Вл. Соловьевым там же, как внушенные Гейне, указаны стихотворения Брюсова из 1-го вып. «Р. С.»: «Звезды тихонько шеп-

тались» (стр. 29) и «Склонися головкой твоею» (стр. 30). Сюда можно еще присоединить «Слезами блестящие глазки» Брюсова (вып. 1-й, стр. 31) и «Едва шелестит ветерок» Миропольского (вып. 1-й, стр. 43), по манере своей также близкие к Гейне. Последнее стихотворение, вводящее в каждую строфу одну безрифменную строку и построенное на мужских рифмах, самой формой своей близко к форме некоторых стихотворений Гейне, напр., его «Bergstimme» из цикла «Junge Leiden».

Остальной поэтический материал укладывается в рамки знакомой литературной традиции, преимущественно русской. В нем мы не найдем ничего нового по сравнению с тем, что характерно для творчества Фета, Фофанова и их эпигонов. Фетом внушены стихотворения Брюсова: «Звездное небо бесстрастное» (вып. 1-й, стр. 20) (ряд отрывистых, коротких безглагольных и беспридаточных предложений), «Мрачной павиликой поросли кресты» (вып. 1-й, стр. 25), «Не дремлют тени» (вып. 2-й, стр. 17)¹⁾, стихотворение А. Бронина «Над светлой верандой» (вып. 2-й, стр. 26), «Ромб» Э. Мартова (вып. 2-й, стр. 34).

Одно стихотворение («Беспощадною орбитой») (вып. 1-й, стр. 26) — отзвук космических тем Тютчева. Ср., напр., строки:

Я за бездною открытой
Вижу солнечный хаос и т. д.

В одной из лучших в «Р. С.» пьес Брюсова с ее парнасской четкостью—

Она в густой траве запряталась ничком
Еще полна любви, уже полна стыдом.... (вып. 3-й, стр. 23).

нетрудно усмотреть отзвук антологических стихотворений Майкова или Фета. Кстати, отметим тут еще два стихотворения Брюсова, написанных в парнасском стиле: «В серебряной пыли полуночная влага» (вып. 2-й, стр. 33) и «Вот он стоит в блестящем ореоле» (вып.

1) В тетради № 24, 1895 года, в неопубликованной статье «Начало автобиографии» читаем: «Я прочитал Фета, одно имя которого прежде было для меня ненавистно. Я лучше всего определяю впечатление, которое он произвел на меня, если скажу, что то была моя первая любовь. Одно время я смотрел на Фета, как на божество, я упивался гармонией каждого стиха, я знал наизусть обе части издания 63 года и мог проводить целые часы, повторяя про себя фетовские стихи. Не скажу, чтобы меня очаровывало самое содержание, именно образ, картина; нет, я упивался ритмом, словами, звуками. Надо мной властвовала форма стиха, которая тогда казалась мне недостижимым совершенством. Вслед за Фетом я прочел Майкова, Лермонтова и Апухтина. Эти показались мне много более слабыми, по сравнению с моим богом Фетом. Затем я начал читать без разбору всех попадавшихся мне поэтов, а вместе с тем попытался и сам писать стихи. В них на первый план выступали те слова, которыми я так восхищался у Фета. Я говорил о томлениях, об ароматах, о венках, о поцелуях, сладострастии. Все это было для меня только словами и почти никакого представления не соединялось с ними».

3-й, стр. 11). Второе, как явствует из черновых записей Брюсова, адресовано В. М. Фриче.

Что касается прозы «Р. С.», то помимо двух стихотворений в прозе Малларме, переведенных Брюсовым, здесь напечатаны три оригинальных этюда, принадлежащих Миропольскому. Своим повышенно-нервным стилем, нагромождением ужасов и мистических видений и ощущений они ближе всего к пьесам Метерлинка.

В ряде случаев, однако, было бы затруднительно с точностью указать то или иное литературное влияние в применении ко всему поэтическому материалу «Русск. Симв.». Как это почти всегда бывает, мы сталкиваемся тут часто с комбинацией влияний в одной и той же пьесе, так что порой какое-нибудь стихотворение можно считать с одинаковым основанием, внушенным лирикой и Фета, и Верлена, и Фофанова. Таково, например, стихотворение Брюсова «В тиши задремавшего парка» (вып. 1-й, стр. 28) или стихотворение Миропольского «Мысли пурпурные, мысли лазурные» (вып. 1-й, стр. 44). Попутно с указанием литературных традиций «Русск. Симв.» мною указаны кое-какие особенности формы, характерные для стихов, вошедших в эти сборники. Отмечу еще некоторые особенности этого рода.

В большинстве случаев в сборниках мы встречаемся с традиционными размерами — ямбическими или хорейскими, но нередки и размеры трехсложные (дактиль, амфибрахий и анапест), часты короткие строки (двухсложные или двухсложные, чередующиеся с односложными или трехсложными). В двух случаях мы имеем образчики *vers' libre*: «Мертвецы, освещенные газом» (вып. 3-й, стр. 14) и «Двинулось, хлынуло черными громкими волнами» (вып. 2-й, стр. 36). Оба стихотворения принадлежат Брюсову (подписаны именем Дарова).

Рифма, большею частью, также традиционна. Однако, встречаются и исключения. Так, изредка попадает неточная рифма у Брюсова: *обманами—странными* (I, 12), *миг—язык* (I, 30), *сад—горят* (II, 17), *небосвод — встает* (II, 46), *серафима — дыма* (III, 46); у Миропольского: *созвучья — летучи* (II, 15), *одеяньем — молчанье* (II, 38). Встречается и рифма дактилическая: (в стихотв. «Сердце полное унынием» (I, 12), «Звездное небо бесстрастное») (I, 20) (Брюсов). В трех случаях находим стихотворения с одной лишь мужской рифмой (I, 43, II, 40 и II, 16). Очень часты стихотворения с одной лишь женской рифмой (II, 18, II, 35, III, 11, III, 21, III, 29, III, 30, III, 31, III, 40, III, 43, III, 46 — разные авторы). Наконец, отметим случаи сложной рифмы: *кто там — расчетом — переплетом* (I, 16, Брюсов), *пока ты — ароматы, умрешь ты — хорош ты* (III, 41. Нович, перевод из Верлена; в подлиннике сложные рифмы отсутствуют).

В иных случаях участники «Русских Символистов», не ограничиваясь тематической и смысловой новизной, стремились к чисто внешним эффектам. С этой целью написано Эрл. Мартовым фигурное

стихотворение в форме ромба (II, 34, «Ромб») и Даровым (Брюсовым) ст. «Шорох» (II, 40), сплошь аллитерированное на ш, щ:

Шорох в глуши камыша,
Шелест — шуршание вершин,
Шум в свежей чаще лощин.
и т. д.

Аллитерация, впрочем, гораздо более умеренная, встречается и в других стихах:

«В бледном отблеске луны» (I, 9, Брюсов).
«В серебряной пыли полуночная влага
Пленяет отдыхом усталые мечты» (II, 34, Брюсов).
«Выносит варвару регалии Равенны» (III, 23, Брюсов).
«Молнией мелькают милые черты» (III, 19, Мартов).
«И голые поля печали пеленою
Покрылись исполненные мук» (III, 16, Заронин) и др.

Как элементарная дань символической поэтике, должны быть отмечены некоторые синкретические эпитеты: *голубая тишина, громкие краски, напев темно-синий, мечтательные линии, звонко-звучная тишина* (Брюсов), *мысли пурпурные, мысли лазурные* (Миропольский), *поцелуй голубой, звонкий свет* (Мартов); затем — группировка материала 2-го сб. «Р. С.» по рубрикам: «гаммы», «аккорды», «сюиты», «ноты».

Наконец, на очевидный эпатаж рассчитано было стихотворение Брюсова, помещенное в 3-м сборнике и состоящее всего из одной строки:

«О, закрой свои бледные ноги».

В интервью с Н. Роком (газета «Новости» от 18-го ноября 1895 г.) Брюсов так комментировал эту строку: «Если вам нравится какая-нибудь стихотворная пьеса, и я спрошу вас, что особенно вас в ней поразило, вы мне назовете какой-нибудь один стих. Не ясно ли отсюда, что идеалом для поэта должен быть такой один стих, который сказал бы душе читателя все то, что хотел ему сказать поэт?» В письме к П. П. Перцову от 17-го авг. 1895 г. читаем: «Бутурлин поэт целого; Бальмонт же всегда и прежде всего поэт отдельных строк¹⁾. Вы не признаете этой поэзии, а она нарождается, смелая и победная... Мое 3-е стихотворение в 3 вып. не больше, как смелое забегающее вперед.

«Прочь этот сон! в нем слишком много слез!»

Разве этой строки не ставил на пьедестал Тургенев? Теперь возьмем Бальмонта:

«Над утесом осторожным, у тревожных диких скал.»

¹⁾ Курсив Брюсова.

Это строка, стих, но ради этого стиха написаны и все остальные 15» (стр. 35) ¹⁾.

V.

Появление в свет «Русских Символистов» вызвало довольно обширную критическую литературу. Отозвались почти все столичные газеты и журналы. В связи с выступлением поэтов-новаторов в прессе стали живо обсуждаться вопросы о символизме и декадентстве, появлялись интервью как с самими участниками сборников, так и с авторитетными писателями, раз'яснявшие существо новой поэтической школы ²⁾. Приговоры почти всегда были не в пользу московских литературных революционеров. Разница в суждениях о них, в большинстве случаев, сводилась к большей или меньшей строгости в оценке их предприятия. В одних случаях критика исчерпывалась бесшабашно-бранным высмеиванием «декадентских» причуд, в других — снисходительно-ироническим вышучиванием и лишь редко принципиально обоснованной полемикой. Иногда дело доходило и до сплетен внелитературного свойства. Так, Буренин со слов одного рифмоплета (по его же собственному выражению) обвинял Брюсова в том, что он подкупил одного своего рецензента, приглашавшего серьезно отнестись к новому литературному течению ³⁾ («Новое Время», 1895 г., № 7098), а Old Gentelman (псевдоним А. В. Амфитеатрова) заявил, что все вообще символисты пишут с одной целью: прикидываясь сумасшедшими, собирать с публики деньги за свои издания («Новое Время», 1895 г., № 7036).

Большинство критиков, однако, не прибегали к обидным намекам личного свойства, но тем не менее отзывались о московских символистах в тоне явного глумления. Так, рецензент «Севера» Аполлон Коринфский по поводу первого выпуска «Р. С.», точнее — по поводу стихов Брюсова и Миропольского, писал: «Если все это не чья-нибудь остроумная шутка, если господа Брюсов и Миропольский не вымышленные, а действительно существующие в Белокаменной лица, то им дальше парижского Бедлама или петербургской больницы св. Николая итти некуда. Но если эта брошюрка — плод остроумной фантазии, то какую же злою насмешкою над потугами наших доморощенных декадентов и символистов является издание г. Маслова, «гипнотизирующего» своих читателей!» («Север», 1894 г., № 21, стр.

1) Стихи Брюсова, напечатанные в «Р. С.», позднее вошли в первый том его «Путей и перепоутий» и 1-й том полного собрания сочинений в изд. «Сирина», в ряде случаев, однако, в переработанном виде.

2) Одно из таких интервью о декадентстве с Л. Толстым, Боборыкиным, Немировичем-Данченко, Луговым и Минским было напечатано в «Петербургском Листке», 1895 г., № 347.

3) Это был Н. Рок (Н. Ракшанин), рецензент «Новостей». О нем ниже.

1057—1058). В том же духе написана рецензия Ап. Коринфского и на последующие выпуски «Р. С.» («Труд», 1895 г., №№ 2 и 10).

Рецензент «Всемирной Иллюстрации» Платон Краснов в стихах Брюсова и Миропольского, напечатанных в первом выпуске «Р. С.», видит не то подражание стихам Метерлинка и Малларме, не то пародии на них. Но французов он склонен извинить хотя бы за новизну и дерзость их идеи. Когда же Брюсов пишет о золотистых феях, то это уже не ново, а только неостроумно и скучно («Всем. Иллюстр.», 94 г., № 1319, стр. 318) (см. еще его заметку о «Р. С.» в том же духе в № 1346 «Звезды»). Критик «Звезды» предлагает краткое наставление, как писать символические стихи. Следует взять словарь, ткнуть пальцем в первое попавшееся существительное, первое попавшееся прилагательное, в первый попавшийся глагол и соединить их в одно предложение. Когда таких предложений наберется четыре, то получится стихотворение, ничем не уступающее Брюсовскому «Золотистые феи в атласном саду» (Бенедикт «Проза и поэзия жизни». «Звезда», 1894 г., № 13). Другой критик «Звезды», некий А. З., по поводу второго выпуска «Р. С.» разразился сплошной бранью (№ 39, 1894 г.). Рецензент «Новостей Дня» (1894 г., № 4126) о 2-м выпуске «Р. С.» писал: «Если бы книга не была напечатана русскими буквами, я положительно подумал бы, что это китайская книга. Ничего нельзя понять. Как будто бы это часть полного собрания статей г. Волынского». Громоздкую и педантичную статью о «Р. С.» напечатал Н. Н(иколаев) в «Русском Обзрении». Позиция его явствует из следующей фразы: «Смеем думать, что правила, пережившие тысячелетия в самых разнохарактерных школах, заключают в себе нечто такое, что обязательно и для школ грядущих» («Русские Символисты» и кое-что о символизме вообще». «Русск. Об.», 1895 г., № 9). Очень упрощенно разрешает проблему символизма и декадентства рецензент «Русск. Богатства»: «Если, прочитавши какое-нибудь стихотворение или прозаическое произведение, вы воскликнете: «чорт знает, что такое!», то это будет значить, что вы прочли декадентское или символическое произведение». (Рецензия на 2-й вып. «Р. С.», «Р. Б.», 1894 г., № 11.)

В том же тоне насмешки и издевательства в связи с выходом 1-го выпуска «Р. С.» написан и «Маленький фельетон» Иванушки Дурачка («Новое Время», 1894 г., № 6476). Фельетонист, однако, жалеет, что в книжку о том, как не следует писать стихи, попало два—три «звучных стихотвореньица», частью переведенных из Верлена, частью оригинальных. Виновником тому является Брюсов, не выдержавший шутовского тона, потому что человек он «не без дарованьица». Поэтому ему рекомендуется или уйти из сонмища нечестивых, или окончательно надеть на себя шутовской костюм. Наконец, все три выпуска «Р. С.» последовательно, по мере выхода их в свет, высмеял зло и остроумно Вл. Соловьев в рецензиях, печатавшихся в «Вестнике

Европы», 1894 г., № 8, и 1895 г., №№ 1 и 10 (перепечатаны в VII т. его собр. соч., 2-е изд., стр. 159—170). Если не считать кое-каких заподозрений участников «Р. С.» в неблагопристойности, рецензии Вл. Соловьева по существу не отличаются почти ничем от пересказанных выше. Они заканчиваются тремя пародиями на стихотворения, напечатанные в «Р. С.». Пародируются «Тень несозданных созданий» Брюсова и вообще стихи, написанные в духе Малларме, «Над темной равниной» Хрисонопуло и стихи в духе Метерлинка, в частности перевод одного его стихотворения в 3-м вып., принадлежащий Брюсову. Очень характерно, что по методу творчества будучи сам в большой мере символистом и учителем некоторых младших русских символистов, Вл. Соловьев в творчестве молодого Брюсова и его союзников не нашел ничего себе родственного. Философский идеализм, присущий всему творчеству Соловьева, сопротивлялся основному направлению московских сборников, в котором критик, видимо, склонен был видеть лишь беспринципное декадентство.

Некоторые критики, очень низко расценивая поэтические достижения московских символистов, в то же время подходили к их творчеству с точки зрения идейно-общественной и осуждали новую литературную школу, как нездоровое, упадочное явление.

Так, критик «Наблюдателя» (1895 г., № 2, рецензия на 1-й и 2-й вып. «Р. С.») символизм вообще, с его склонностью к мистике, изысканным ощущениям и похотливости, рассматривает как тяжелую болезнь, которой заболело искусство в конце девятнадцатого века. Что же касается русского символизма, то о нем критик и не считает нужным говорить всерьез: «Полное непонимание природы искусства, детская незрелость мысли и возмутительная безграмотность красноречиво говорят за себя в этих выпусках. Только Валерий Брюсов, как версификатор, подает кой-какие слабые надежды, остальные — безнадежно тупы» — таким приговором заканчивает он свою рецензию.

Самая, б. м., гневная и раздражительная оценка сборников «Р. С.» принадлежит Н. К. Михайловскому, присяжному критику «Русского Богатства». Новоявленных символистов он считает кликушами-симулянтами, соревнующимися в своей славе Герострату. Они страстно желают выкинуть какую-нибудь непристойность затем лишь, чтобы обратить на себя побольше внимания. Они рады были бы писать стихи не хуже Пушкина и Лермонтова, но выходит хуже, и вот, чтобы все же быть замеченными, «они пишут непристойную в художественном смысле чепуху, чепушистость которой кричит, вопит, так что ее нельзя не услышать». Обкрадывая французов, они побуждаются к писанию единственным импульсом — жаждой славы, желанием быть на виду при заведомом бессилии достигнуть этого прямыми путями. Брюсов — «маленький человечек, который страстно хочет и никак не может». Самый факт зарождения такого предприятия, как мо-

сковские сборники русских декадентов, критик объясняет серостью и тусклостью наших дней, отсутствием у нас явно выраженного общественного мнения. Все понимают, что декадентские стихи бессмысленны, некрасивы и бездарны, но «отдельные мнения этих «всех» не слагаются в общественное мнение, достаточно сильное, чтобы этим господам стыдно стало». Чтобы иллюстрировать лучше эти свои мысли, Михайловский далее ссылается на судебный процесс по делу инсарского исправника, действительно свидетельствующий о бессилии у нас общественного мнения (см. «Русское Богатство», 1895 г., № 10; статья перепечатана в книге «Отклики», т. I, 1904, стр. 172—178). Близок в своей принципиальной позиции к Михайловскому и критик «Мира Божьего» А. Богданович («Критические заметки», «М. Б.», 1895 г., № 10). Не возражая против законности существования символизма вообще¹⁾, поскольку он может привести к неизвестным пока нам открытиям в области языка и дать средства для выражения тончайших ощущений и настроений души, Богданович, однако, так расценивает русских символистов: «Наши символисты поражают в равной мере своей бесталанностью и удивительной, беспредельной наглостью». Их творчество — результат переживаемого нами безвременья, доказательство нашей общественной безыдейности.

В неопубликованной статье «Апология символизма» с подзаголовком «Вместо предисловия» (тетрадь № 24, 1895 г.), заключающей в себе обзор критической литературы о «Русских Символистах» и проецировавшейся, б. м., в качестве предисловия к невышедшему в свет 4-у вып. «Р. С.», Брюсов из числа всех критиков выделил Волынского, напечатавшего свои рецензии на первые два вып. «Р. С.» в №№ 9 и 11 «Северного Вестника» за 1895 г. (Они перепечатаны в его книге «Борьба за идеализм», СПб. 1900, стр. 406—413.) О них Брюсов говорит: «В «Сев. Вестн.» появились две короткие, но вполне приличные заметки, в которых веет совершенно иное отношение к символизму, а, главное — чувствуется понимание поэзии. Как-то совестно упоминать об этих заметках рядом с другими».

А между тем Волынский, в сущности, дает такую же нелестную оценку московских сборников, как и большинство других рецензентов. Рассматривая их вместе с вышедшей почти одновременно книжкой стихов А. Добролюбова и с «Шедеврами» Брюсова, Волынский так отзывается о пионерах русского символизма: «Самое творчество этих пи-

¹⁾ Вначале русская критика склонна была огулом бранить символизм, как русский, так и западный; западный символизм расценивался как сплошное шарлатанство, Верлена называли душевно-больным, а Метерлинка — идиотом, но затем западный символизм нашел себе известное признание, и ему стали противопоставлять слабые достижения русских его подражателей. В таком духе, помимо А. Богдановича, высказывались рецензенты «Звезды» (№ 39, 1895 г.), «Труда» (№ 12, 1895 г.), «Новостей Дня» (№№ 449 и 4495, 1895 г.) и др.

сателей в новом направлении отличается то наивной зависимостью от популярных в настоящую минуту громких западно-европейских имен, то деланностью, риторичностью в погоне за внешним эффектом». Как «Русские символисты», так и книжка Добролюбова «переполнены бессмыслицами, для которых нельзя подобрать ключа ни в каких живых человеческих настроениях, или такими стихами, в которых, при поразительной нищете воображения, убогой рифме и хромящем размере, особенно бьет в глаза банальность и даже пошловатость основных сюжетов». Книжки эти «не заслуживают никакого серьезного разбора, в них нет таланта, воображение бедно и беспомощно, несмотря на его полную, подчас грубо-циническую распушенность; претенциозные краски безвкусно смазаны в какие-то тусклые пятна». Молодые стихотворцы представляют собой «невинную ассоциацию бездарных тружеников, неспособных возбуждать в серьезных и чутких людях никакого принципиального протеста». Из всего стихотворного материала «Р. С.» Волынский выделяет лишь два-три стихотворения Брюсова, в которых он чувствует биение живого человеческого чувства. Но и эти стихотворения в глазах критика не поднимаются над уровнем самой ординарной версификации; им далеко до стихотворений хотя бы Фофанова. Однако «жалкие попытки русских символистов» для Волынского не предрешают вопроса о новых путях в искусстве и не дискредитируют самой идеи символизма, как грядущей поэтической школы. Напротив, у символизма есть будущее, и в современной европейской литературе можно отметить несколько истинно-талантливых представителей этого направления. Символический элемент в искусстве никогда не замирал даже в самые реалистические эпохи; его легко усмотреть и в Новом Завете, и у Данте, и у Гете. В нем находит себе выход наше стремление к высшей красоте и к глубокой внутренней правде. Недостатки, присущие новой поэтической школе, ее пути—часто туманные и сбивчивые—результат переходности нашей эпохи, еще не оторвавшейся от устарелых, узко-реалистических традиций, но уже предчувствующей новый поэтический экстаз. Вот почему Волынский относится с осуждением к той «жизнерадостной экзекуции», с которой на московских символистов обрушились наши критики всех оттенков. Из числа этих «экзекуторов» он особо выделяет Буренина, Михайловского и Вл. Соловьева. Свое отношение к символизму, принципиально отграничивая символизм от декадентства, Волынский высказал вскоре на страницах «Северного Вестника» за 1896 г. (в статье «Декадентство и символизм», перепечатанной в кн. «Борьба за идеализм», стр. 311—320).

Таким образом критика Волынского была строго принципиальной. Расценивая очень низко художественные достижения наших символистов, Волынский не только ничего не имел против развития символизма на русской почве, но всячески этому сочувствовал. Идеино-символическая школа сама по себе была ему очень близка. При этом

он разграничивал понятия символизма и декадентства и, видимо, в творчестве наших молодых поэтов усматривал именно все признаки декадентства, к преодолению которого и звал в статье 96 г. «Декадентство и символизм».

Специфические черты декадентства в творчестве русских и западных символистов и даже Мопассана видел и В. В. Розанов, посвятивший свою статью «О символистах» преимущественно разбору московских сборников и 1-й книжки стихов А. Добролюбова. Статья эта появилась первоначально на страницах «Русского Вестника» за 1896 г., № 4, а затем, в виду допущенных в ней редактором этого журнала некоторых переделок, вновь перепечатана в более полном виде в «Русском Обзрении» 1896 г., № 9 (стр. 318—334). В 1904 г. статья эта вышла отдельной брошюрой, но уже с измененным заглавием: «Декаденты».

Характерной чертой поэзии, как московских символистов, так и А. Добролюбова Розанов считает обнаженный ничем не прикрытый эротизм. Родиной символизма и декадентства является Франция. В сферу декадентства мы вступаем уже в творчестве Мопассана. Но корни его глубже: элементы символизма и декадентства наличествуют уже в творчестве Золя, Флобера, Бальзака, вообще в «ультра-реализме»¹⁾, как антитезе ранее развившемуся «ультра-идеализму»¹⁾. Декадентство—это *ultra*¹⁾—без того, к чему оно относилось бы; это—утрировка без утрируемого; вычурность в форме при исчезнувшем содержании: без рифм, без размера, однако же и без смысла «поэзия» — вот «decadence». Декадентство и символизм, по взгляду Розанова, корнями своими уходят в эпоху Возрождения, «развязавшую» личность, обоготворившую человеческое «я», создавшую религию «я», его поэзию и философию, в эпоху, разнуздавшую и опустошившую человека. И Мопассан, и Ницше, и даже гетевский Фауст—предвестники декаданса. Его способна обуздать лишь церковь и монастырская стена. Таково то этико-философское осмысление символизма и декадентства, лишенное конкретного и четкого исторического анализа, которое в стремлении к широким синтетическим обобщениям дал Розанов в этой статье и в принципиально к ней примыкающей «Нечто о декадентах, «лампадном масле» и о проницательности наших критиков» («Русское Обзрение», 1895 г., № 12, стр. 1112—1120). В обеих своих статьях Розанов почти совершенно обходит молчанием чисто поэтическую сторону новой школы, всецело сосредоточиваясь на анализе ее идейного существа и ее историко-философского смысла.

Все до сих пор рассмотренные отзывы критики о «Русских Символистах» и по поводу тех форм, в какие отлился наш ранний символизм, были по существу отрицательными. Если суждения на этот счет

¹⁾ Курсив Розанова.

Волынского стояли особняком, то лишь в том отношении, что, осуждая, как и прочие критики, попытки русских символистов, он приветствовал символизм вообще, как внутренне плодотворный путь человеческого духа и поэтического творчества.

Однако в хоре осуждающих печатных отзывов нашлись два голоса, если и не вполне благожелательных к московским новаторам, то во всяком случае признававших за ними право на серьезное внимание и на поощрение.

Первый по времени такой голос принадлежал «Неделе». В рецензии на 2-й вып. «Р. С.» критик этого журнала писал: «В общем книжка русских символистов не лишена некоторых «намёков» на даровитость и напоминает собой те стихотворения, о которых с улыбкой говорит в своей автобиографии гр. А. К. Толстой, как о грехах юного детства» («Неделя», 1894 г., № 48).

Второй благожелательный отзыв принадлежит Н. Року, сотруднику «Новостей», передававшему свое впечатление от встречи и беседы с Брюсовым и Миропольским. Начало фельетона Рока очень характерно: «Я видел, — пишет он, — живых символистов... Ничего — люди, как люди». Он ожидал увидеть эфиопов, «видом черных и как углие глаза», но вместо этого увидел молодых людей здоровых, сильных, бодрых и веселых. Они говорили о том, что поэзия нашего времени и поэзия будущего может быть только символической, что не следует смешивать символизм с аллегорией и проч.¹⁾ В результате этой беседы Н. Рок пришел к таким размышлениям: «С каждым словом г. Брюсова я убеждался, что отделяться от символизма, от этой новой и необычайно странной литературной школы одним шутовским балагурством нет возможности». Юные русские символисты «не Геростраты поэзии, какими их порой стараются выставить. Мы встречаемся с явлением несравненно более глубоким, и явление это ждет серьезного изучения,—в этом не может быть ни малейшего сомнения». («Новости» от 18 ноября 1895 г.) Вот эти-то размышления Рока и дали повод Буренину говорить о том, что Брюсов подкупил своего интервьюера, написавшего, в разрез с прочими печатными отзывами, свое благоприятное суждение о литературных опытах московских символистов.

Помимо печатных отзывов, вызванных появлением в свет «Р. С.» и принадлежавших перу критиков и рецензентов, были и читательские отклики, сохранившиеся в нескольких письмах, адресованных Брюсову и хранящихся в его архиве. Некоторые из таких читателей, под влиянием новых образцов поэзии, которые они вычитали из «Р. С.», сами вдруг сделались поэтами в духе новой поэтической школы и поторопились предложить свои опыты для напечатания в сборниках,

¹⁾ Кстати, в этой же беседе Брюсов дал любопытное объяснение своего стихотворения «Тень несозданных созданий», подвергавшегося насмешкам критиков между прочим и за то, что в нем, «всходит месяц, обнаженный при лазоревой луне».

Так, некий И. Л. не в состоянии выразить, как глубоко тронули его стихи, прочитанные им в 1-м вып. «Р. С.». И вот, он просит позволения представить на суд издателя и свое слабое произведение, чтобы попасть в число авторов 2-го вып., хотя и сознает, что оно «недостойно быть в числе гениальных стихотворений г-д Брюсова и Миропольского». Другой корреспондент, некий Вас. Перлов, рекомендуя себя «самым ярким поклонником символизма», решается представить на суд публики три свои стихотворения. Письмо заканчивается следующей ламентацией: «Боже мой! Как у нас мало гениев в России! Литература падает! Все надежды на вас! От души желаю, чтобы наше новое направление возродило нашу, готовую упасть, русскую поэзию». Автор третьего письма — юнкер Семенов, увлеченный «новизной и музыкальностью нового рода поэзии», с которой он ознакомился все потом же сборникам «Р. С.», вдруг сам почувствовал себя поэтом:

Музыкальный стих певучий
Душу вдруг мне осенил,
И звон ласкательных созвучий
Меня в поэты посвятил —

заявляет он и в доказательство этого своего посвящения прилагает пять своих стихотворных дебютов, по качеству вполне соответствующих приведенному четверостишью. Наконец, в далекой глуши, в г. Мерве Закаспийской области, штабс-капитан Глаголев в 95 году переводит Верлена, Метерлинка, Мореаса и запрашивает Брюсова о возможности напечатать свои переводы. К сожалению, сами эти переводы в Брюсовском архиве отсутствуют. Но тот факт, что где-то в Закаспийской области безвестный штабс-капитан не только читает, но и переводит никому тогда в России неизвестного Мореаса, показателен сам по себе: он свидетельствует лишний раз об органичности и своевременности литературного выступления московских символистов. Насмешливо-ироническое отношение иных читателей к брюсовским сборникам проявилось в нескольких пародиях, которые присланы были Брюсову неизвестными корреспондентами.

В 3-м вып. «Р. С.», в статье «Зоилам и аристархам», Брюсов ответил на нападки критики, которыми были встречены два первые выпуска. Прежде всего, по его словам, большинство критиков совершен-

«Помилуйте,—говорит Брюсов,—какое мне дело до того, что на земле не могут быть видимы две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны на одном и том же небосклоне. В стихотворении, о котором идет речь, моей задачей было изобразить процесс творчества. Кто из художников не знает, что в эти моменты в душе его роятся самые фантастические картины». В полн. собр. соч. Брюсова, изд. «Сирин», т. I, где перепечатано это стихотворение, оно действительно снабжено заглавием «Творчество».

но не были подготовлены к той задаче, за которую взялись. Так как они оказались не в состоянии оценить новое направление в поэзии, им пришлось довольствоваться общими фразами. Самое негодование критиков против сборников относилось больше к заглавию, чем к их содержанию, и если бы те же стихи появились без открытого названия школы, их встретили бы не с таким ужасом. Русский символизм имел своих предшественников—Фета, Фофанова, Вл. Соловьева, в доказательство чего приводятся начальные строки нескольких стихотворений Фета и Вл. Соловьева.

Последнее соображение Брюсова и верно само по себе и показательное в том отношении, что молодые революционеры в поэзии, несмотря на умышленное стремление к новым путям в искусстве, чувствовали свою органическую связь с русской литературной традицией. Бросая вызов устаревшим и одряхлевшим формам поэзии, они не отказывались от наследства и не считали себя непомнящими родства. Дальнейшие судьбы русского символизма, воспринявшего и заново приблизившего к нам подлинные старые ценности предшествовавшей русской поэзии от Жуковского до Случевского, блестяще это подтвердили.

А те крайности, в которые впадали новаторы и которые они сами сознавали порой не меньше, чем их критики, психологически и исторически оправдывались условиями борьбы и принципиального спора. Чтобы быть услышанными и замеченными, необходимо было заострить проблему и через антитезу прийти к синтезу. В тетрадь № 24—1895 г.—Брюсов заносит следующую характерную заметку: «Русские символисты достигли чего хотели — исполнили свое дело. Наши выпуски служили новому в поэзии, в каких бы формах это новое ни выражалось. *In tyrannos*—вот каков был наш девиз. Нас упрекали—нередко даже друзья,—что мы отводим слишком много места крайностям новой школы. Допуская даже, что эти крайности отпадут впоследствии от обновленной поэзии, смеем думать, что в дни борьбы они могли бы иметь только самое благодетельное влияние. Не останавливаться ни перед чем! Дерзать на все!—вот завет».

Цель Брюсова была достигнута. Своим шумным выступлением он во всеуслышание заявил о том, что пришло новое поэтическое направление. Обильные нападки критиков лишь усилили позицию смелых новаторов, создав им известность и своеобразную популярность. Когда это было достигнуто и голос был услышан, наступила пора вдумчивой работы и серьезного труда. Символисты победили и преодолели инертность читательских вкусов. Символизм был широко признан, и три тощих московских сборника в этом признании сыграли бесспорную историческую роль.

Н. Гудзий.

К СТАТЬЕ «А. МЕЩЕВСКИЙ».

(См. «Искусство», 1927, кн. II—III.)

На меня сетуют, что, указав (стр. 179) подзаголовок стихотворения «Близость милой»: «подражание немецкому», я не сказал, что оно представляет довольно близкий перевод стихотворения Гете «Nähe des Geliebten» («Близость милого»).

Я полагаю, что это обстоятельство не может значительно ослабить мои соображения, высказанные по поводу этого стихотворения, тем более, что они — только догадки, конечно, подсказанные «внимательным» и, неизбежно, предвзятым чтением.

Нельзя же, подобно некоторым философам, видеть только «сентиментальность» и «слезливость» в лирике Гете того периода, когда он был с «Kraftgenies» эпохи «Бури и натиска», с «душою прямо геттингенской», полной мыслей «о свободе, о Германии, о добродетели» (Фосс). Да, наконец, русский ссыльный поэт мог найти в стихотворении олимпийца отклик на свои настроения, которых не вкладывал в него сознательно сам автор.

Любопытно, что другой перевод на русский язык (как это ни странно, но более архаический) этого же стихотворения принадлежит тоже ссыльному и тоже едва не потопленному в Лете цензурным остракизмом поэту Михаилу Ларионовичу Михайлову. У него первоначально тоже была «Близость милой», хотя, казалось бы, мужской род более клеился с некоторыми образами стихотворения. В таком виде оно было напечатано впервые в 1859 г. в «Сборнике литературных статей, посвященных памяти А. Смирдина» и вошло в «Немецкие поэты» (1877) Н. Гербеля, как раз в 1859 г. близко соприкасавшегося с Михайловым. Но в 1878 г. в «Собрании сочинений Гете в переводах русских писателей», через тринадцать лет после смерти М. Л., фигурирует уже заголовок «Близость милого», и стихотворение соответственно переделано (кем?). В таком виде перепечатали его и Л. Шелгунова в «Собрании стихотворений М. Михайлова» (изд. М. Стасюлевича, 1890), и П. Быков в «Полном собрании сочинений М. Л. Михайлова» (изд. А. Маркса, 1912), хотя сам же он упрекает Шелгунову в том, что она издала переводы М. Михайлова «довольно небрежно».

Впрочем, вкладывал ли или нет сам А. Мещевский в свое «подражание немецкому» тот смысл, который почувствовал в нем я и который тем паче могли почувствовать его читатели, с еще более пылким воображением, за год до 14 декабря, его личность, как поэта-гражданина, его поэтическое творчество, незаурядное, судя по сохранившимся образцам и авторитетным отзывам современников, наконец, его загадочная судьба, интересная с точки зрения истории русской общественности, заслуживают более тщательных изысканий, чем те, которые мне удалось подытожить в своей статье.

Ф. Ш и п у л и н с к и й.

V.

ДИСКУССИИ.

ОКТЯБРЬСКИЕ ПОСТАНОВКИ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ.

(Собеседование в Театральной Секции ГАХН 15/XII—27.)

Десятилетний юбилей Октябрьской революции был ознаменован московскими театрами рядом новых постановок, специально приуроченных к юбилейным дням. Эти октябрьские постановки—числом более 20—в своей совокупности представили столь большое художественное и общественное явление, что Театральная Секция ГАХН сочла своим долгом устроить специальное открытое собеседование, на котором бы смогли быть обсуждены принципиальные вопросы, выдвинутые данной серией спектаклей. Такое собеседование и состоялось 15-го декабря 1927 года и на нем выступили: Н. Д. Волков (вступительное слово), П. А. Марков, В. П. Полонский, П. С. Коган, В. Г. Сахновский и В. А. Филиппов.

Первое, что отметил в своем вступительном слове Н. Д. Волков,—это огромное внимание, с которым московские театры откликнулись на октябрьские торжества. Театры стремились к тому, чтобы зрители, пришедшие в них в дни юбилея, видели драматические произведения и спектакли, совпадающие с общим настроением в эти дни. И это удалось театрам: в праздновании юбилея они заняли одно из самых первых мест.

Докладчик указал, что уже самая октябрьская афиша московских театров своими названиями ясно указывала тот основной тон, который был присущ октябрьским спектаклям. Этот тон—волевой и энергический. «Разлом», «Мятеж», «Восстание», «Бронепоезд», «Мы—октябрю»,—во всех этих словах-названиях говорилось, что театры переживают октябрьскую годовщину, как огромное напряжение воли и мысли, как время действия и борьбы.

Различая далее спектакли, внутренне и тесно связанные с октябрьской годовщиной, от спектаклей, приуроченных к октябрьским дням, докладчик говорит, что в дальнейшем он будет иметь в виду, главным образом, лишь первую категорию.

Обзор этих выделенных особо постановок Н. Д. Волков начал по линии тематической. Первая тема, которая стояла перед московскими театрами,—это тема самого 1917 года, показ того, что пережила страна в 1917 году. К этой теме и подошел прежде всего Малый Театр, который так и назвал свою постановку «1917 год» (пьеса Н. Н. Суханова и И. С. Платона). Эта пьеса по своему характеру явилась хроникой, стремившейся дать в кратких эпизодах представление о событиях, составивших революционную историю 1917 года, начиная от свержения самодержавия и кончая Октябрем. Благодаря этому, спектакль, не раскрывая социальных взаимоотношений, не говорил и о внутренних мотивах поведения людей, действовавших в то время. Его значение было, главным образом, политико-просветительным. Однако актерам Малого Театра удалось целый ряд образов разрешить по линии усиленной правды. Так, напр., живого человека сделал Васенин из своей роли Чхеидзе.

Атмосферу 1917 года гораздо больше удалось передать драматическим фрагментом А. Глебова—«Власть», поставленным в Рабочем Театре Пролеткульта. Уже само название ясно говорит о теме 1917 года. Глебову и удалось показать Октябрь 1917 года, как решительный момент борьбы за власть. Взяв за место действия провинциальный город, Глебов на его фоне поставил и острый вопрос о противоречиях двоевластия и показал неизбежность борьбы между все растущей властью Советов и все более ущербной властью Временного Правительства. Ни пьеса, ни спектакль не явились совершенными произведениями, но они лишней раз убедили, что подлинная история может возникнуть на сцене даже в каком-нибудь фрагменте Октября с вымышленными лицами и не возникнуть, даже если вся программа заполнена именами только подлинных людей, умерших или живущих. «Разлом» Б. Лавренева в Театре им. Е. Вахтангова также показал неизбежность нарастания грозных событий Октября (место действия Кронштадт, крейсер «Заря» (Аврора) и притом уже в формах фабульной пьесы.

Вторая тема октябрьских постановок — тема гражданской войны. Это являлось не случайным, потому что борьба за власть Советов Октябрьской революцией закончена не была, и вслед за ней наступила другая форма этой борьбы — гражданская война. Гражданской войне было посвящено три больших спектакля: «Бронепоезд» В. Иванова в МХАТ'е, «Мятеж» Фурманова-Поливанова в Театре им. МГСПС и «Голгофа» Д. Чижевского в Театре Революции. На примере этих пьес (и спектаклей) заострился вопрос о том, какую нужно показывать гражданскую войну на сцене, чтобы она взволновала зрителя глубоко и существенно. Н. Д. Волков указывает, что, по его мнению, театр может осуществить на сцене не тему гражданской войны, а тему человека в гражданскую войну, тему судьбы ее участников. Это положение, конечно, относится не к массовым представлениям, но к театрам актерским, связанным с индивидуальной игрой, определенной сценической площадкой и зрительным залом. Это не значит, что театр должен отказаться от изображения взаимодействия социальных групп, но он должен это делать через изображения индивидуальных событий, переживаний отдельных людей, потому что только на этом пути его реализм будет реализмом живого человека. Вот почему «Голгофа» в Театре Революции (правда, пьеса написана несколько лет назад) в силу своего обобщенного схематического характера и не заволновала зрителя, хотя актерам и удавалось в отдельных случаях преодолеть абстрактность авторского текста. «Мятеж» же и «Бронепоезд» явились спектаклями о живом человеке; в них были взяты конкретные эпизоды из истории гражданской войны и развиты в форме настоящих действенных драм. Вот почему эти спектакли были встречены зрителем, оценившим не только превосходную работу театра, но и глубокое содержание, заключенное в данных постановках.

В постановке «Окно в деревню» в Театре им. Вс. Мейерхольда докладчик отмечает плодотворность идеи создания деревенского театра-сатиры по образцу городского. В этом смысле «Окно в деревню» может быть родоначальником новой формы театральной работы в деревне.

Вторая половина доклада Н. Д. Волкова была посвящена художественным итогам октябрьских постановок.

Очень много способствовали успеху октябрьских постановок актеры. Если говорить о работе театров в октябрьские дни с точки зрения сценической игры, то надо отметить обилие превосходно сделанных образов самых разнообразных персонажей. В качестве примеров докладчик дает краткие характеристики исполнений: Ковровым роли бандита Караваева («Мятеж»), Станициным прапорщика Обаба («Бронепоезд»), Качаловым — Вершинина (там же), Гличер — начальницы гимназии Скобло («Пролеткульт»). Также отмечают исполнители «Голгофы» и «Разлома». О Гличер Н. Д. Волков говорит, что образ созданный нов по своим приемам — он основан на переживании не жизненного, а театрального образа, и оттого сам этот образ, нарисованный как будто неправдоподобно, является правдоподобным.

Одним из больших итогов октябрьских постановок докладчик считает осуществление в эти дни общения организованного зрителя с театром через особые обсуждения. Это совершенно необходимая проверка театральных работ — оживляющая среда для всех, кто работает на сцене. Учет мнений нового зрителя, хорошо разбирающегося в спектакле (пример — обсуждение «Бронепоезда» устроенное «Комсомольской Правдой»), может быть хорошим уроком и для критиков. Н. Д. Волков вспоминает фразу К. С. Станиславского, обращенную к актерам: «Если ты играешь злодея, ищи, где он добрый», и добавляет, что можно было бы и критикам сказать: «Если ты смотришь спектакль, ищи, где он хороший».

В качестве общих выводов доклад отмечает: вступление наших театров в полосу реалистического искусства, основанного на показе живого человека на сцене, рост актерского мастерства и необходимость неустанной культуры большой режиссерской формы, так как здесь чувствуется уже ослабление внимания, и это начинает сказываться на качестве работы. Нельзя забывать и того, что зритель сейчас очень вырос, и ни одна из упрощенных схематических пьес до него не доходит. Это тоже один из очень важных выводов октябрьских спектаклей.

П. А. Марков говорит, что перед театром в связи с октябрьскими постановками стояла уже давно поставленная, но еще далеко не разрешенная проблема социального спектакля, т.-е. спектакля, который выдвигает театр в общее дело строительства страны и эмоционально воздействует глубоко затронутой темой. В октябрьских спектаклях это была тема революции, которую театры и стремились выразить и через изображение эпохи французской революции и гражданской войны, и через историю Февраля, Октября и наступившего периода мирного строительства. Во всяком случае не «праздничность» и не «празднество» служили главной задачей октябрьских постановок, а жажда социального спектакля.

Высказав эту основную мысль, П. А. Марков переходит к краткому выяснению тех путей, которыми каждый из театров шел к осуществлению этого социального спектакля.

Говоря о «Взятии Бастилии» в МХАТ 2, оратор указывает, что зритель в данном спектакле оставался холодным, потому что здесь революция оставалась мечтой о революции, а не раскрытием ее подлинного пафоса. В спектакле «Джума Машид» у Корша также перевод в план «красивости» заслонил тему и правду этой агитпьесы. В «Голгофе» Чижевского в Театре Революции идеологическая схема, идеологическое обобщение заслонили своей не-художественной сухостью умелую и страстную революцию. Сложный узел социальных столкновений нашел доступное разрешение в «хорошести» или «прочности» действующих лиц. Мораль подменила социальную правду. В «1917 годе» (Малый театр) П. А. Марков видит иной вид схемы: схемы натуралистической и исторической. Победа театра получалась лишь тогда, когда театр прощался с исторической схемой и приближался к художественному разоблачению того или иного образа, доводил его до внутренней сгущенности.

Если зритель и волнуется и аплодирует на отдельных мало художественных спектаклях, то это не заслуга театра, а заслуга зрителя, вкладывающего свой внутренний опыт в театральные схемы. Смысл социального спектакля, говорит П. А. Марков, лежит не в моральном разделении людей, пафос не в отвлеченной декламации. Социальный смысл спектакля возникает из столкновения тех сил, которые были приведены в движение революцией; он определяется той ролью людей в социальном столкновении, которую они несут, будучи участниками и выразителями этих столкновений. В качестве положительного примера П. А. Марков приводит спектакль «Мятеж» в театре им. МГСПС. Здесь показано, «почему» и «как» масса и отдельный человек приходят к революции или к контр-революции.

Переходя к вопросам формы, П. А. Марков говорит, что самодовлеющая новизна форм и приемов потеряла былое значение, но остался в силе поиск выразительных приемов. Вопрос формы есть вопрос предельной выразительности и, как таковой, неотделим от смысла и существа спектакля. С точки зрения этой формальной выразительности заслуживает внимания «Окно в деревню» в Театре им. Мейерхольда, где ряд театральных приемов помогает зрителю видеть деревню в свете современности. В «Разломе» (Театр им. Вахтангова) прекрасные макеты худ. Акимова уничтожают мелкий бытовизм и в каждой сцене по отдельным кускам подчеркивают типическое. Благодаря театральным приемам доходит и проблема разлома и раскола жизни, ради чего написана пьеса.

Заключительная мысль П. А. Маркова: сейчас нельзя передать социальный смысл без того, чтобы смысл жизни человека не был затронут. Смысл же конкретной страстной жизни человека формулируется в двух очень кратких словах: «ради чего».

В. П. Полонский останавливается на общем смысле этапа, переживаемого в наши дни советским театром. Этот этап можем назвать переломным, и переломным в отрядном направлении. Истекшее десятилетие в истории нашего театра было периодом кризиса, благодаря тому, что происшедшая революция в жизни не сопровождалась революцией в искусстве. Старый репертуар, старые темы находились в противоречии с новой эпохой. Новый зритель эпохи революции не находил в театре того, чего искал.

Характеризуя далее первое советское десятилетие в истории театра, как десятилетие исканий и экспериментов, В. П. Полонский говорит, что полную победу помешало нашему театру одержать отсутствие репертуара, созданного революцией. И вот только теперь, на рубеже первого десятилетия революции, мы наблюдаем первые ясные сдвиги в области разрешения репертуарной проблемы. Октябрьские постановки дали нам те пьесы, которые начинают звучать на сцене как настоящий театральный материал революционной эпохи («Разлом», «Бронепоезд», «Мятеж»). Это начало сдвига, первые ласточки, «будем думать, что они говорят о приближении полнозвучной театральной весны».

Положительным и знаменательным явлением считает В. П. Полонский и союз театра и литературы в постановках «Бронепоезда», «Разлома» и «Мятежа». Художник-беллетрист начинает работать на театр. Иванов, Лавренев, Ломов, К. Бабель, Гладков открывают новую страницу в истории союза театра и литературы. А это говорит о том, что и репертуарная проблема близится к своему разрешению, и тогда откроется новый этап — этап борьбы за новые театральные формы, за революционизацию театральных постановок, за полную победу революции в театральном искусстве.

П. С. Коган считает текущий сезон совершенно исключительным в истории революции театра по методологии и по тому лозунгу, который внесен в возможную оценку новой методологии театра. В этом году революции началась революция театра.

Останавливаясь на вопросе, что такое революционная пьеса, П. С. Коган останавливается на нескольких прошлых пьесах («Любовь Яровая» и «Дни Турбиных») и говорит, что эти спектакли «контр-революционны» потому, что в этих спектаклях «красота контр-революции» (в особенности театральная красота) передана, схвачена и усвоена актерами, может быть, совершенно бессознательно, а красота революции не передана. До этого года театр не знал красоты революции. Многие старались схватить, и по своему миросозерцанию многие авторы и артисты совершенно искренно изображали превосходную революцию, но для театра этого мало: в театре революция может победить только тогда, когда вы восчувствуете красоту революции.

В этом году и в «Разломе» и в «Бронепоезде» дана как раз красота революции. Сцену на колокольне («Бронепоезд») и в фокусе этой сцены Баталов представляет — по мнению П. С. Когана — величайшую победу, так как театр и артист захватили красотой революционного пафоса.

Постановки этого года также ясно показывают, что театр может революционизироваться и можно говорить о революции в театре, не касаясь форм, а говоря исключительно о содержании. Ничего нового в смысле техники постановки между «Днями Турбиных» и «Бронепоездом» не произошло, но с точки зрения содержания их отделяет пропасть, так как в «Бронепоезде» Художественный театр идейно впервые почувствовал красоту революции, впервые был увлечен и захвачен. Поэтому можно говорить, что формы остались прежние, а театр совершил революцию. Это новое настроение, этот впервые проявившийся на сцене старого театра пафос революции, вероятно, родит новые формальные возможности. Этот год — великое начало потому, что искренно артисты и авторы охвачены, по крайней мере, частично красотой революции. Прекрасное получилось начало этого захвата, и велико то содержание, которое впервые противопоставляет старой, отжившей красоте красоту новую, более высокую и более увлекающую.

То, что случилось с нашими театрами, это величайшая из побед революции, одержанная на фронте психологическом. Это психологическая победа, потому что это фронт подсознательного, — та часть психологии, которая наиболее трудно завоевывается. А это значит, что революция простирает свою правду и свою практику на душу художника. Этот сезон показывает, что в отношении театра эта революция мироощущения началась и на этом фронте.

В. Г. Сахновский говорит, что последние спектакли показали, что театры действительно жили глубокой думой о тех больших вопросах, которые возникли в годы самой революции и в годы, следовавшие непосредственно за революцией. На наших глазах изменилась самая психология актеров, и это сквозит в ткани каждого спектакля, в котором они действуют. Всякий актер теперь внутренне перестроился.

Сейчас театры ищут путей, каким образом раскрыть театральную форму, то, что не выразишь иным способом на сцене, вглядываясь в живое многообразие жизни. Это делается не только в плане внешнего оформления, но и внутреннего раскрытия пьесы. Поэтому мы можем рассматривать конец десятилетия, как эпоху умудрения театра. Театр в результате революции стал мудрым. С агиткой конечно, конечно и с плакатным театром. В планировке конструкции, в выработке его внутренней линии наступила минута необычайной напряженности и сознания ответственности перед новой аудиторией. То, что мы видим в последних спектаклях, обнаруживает, что театр не отстал от условий жизни. Нет стремления стать на якорь в тихой бухте. Может быть, театр еще будет трепать не одна буря, но несомненно, что театры вышли в открытое море, и кормчие смело глядят вперед.

В. А. Филиппов отмечает, что новая драматургия могла появиться только благодаря внутреннему сдвигу самого театра, его актерского и режиссерского состава. Актерская техника, актерское чувство событий выросло с неизмеримой силой и ясностью, и это дало возможность дать надлежащее сценическое разрешение новым пьесам, показанным в 10-летие Октября.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
I. ИССЛЕДОВАНИЯ:	
1. Б. С. Чернышов. Социологические мотивы в эстетике Гегеля . . .	5
2. Э. К. Розенов. Динамика музыки и речи	55
3. Виктор Никольский. История композиции „Боярыни Морозовой“	73
II. СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ:	
4. Б. Н. Терновец. Отдел СССР на Монца-Миланской выставке в освещении итальянской прессы	109
5. А. В. Бакушинский. А. С. Голубкина	122
III. НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЗОРЫ:	
6. С. Н. Беляева-Экземплярская. Музыкальная герменевтика . .	127
IV. МАТЕРИАЛЫ:	
7. С. М. Попов. Переписка П. И. Чайковского с М. М. Ипполитовым-Ивановым и его женой В. М. Зарудной-Ивановой	141
8. А. В. Бакушинский. Письмо Тропинина к Щукину	176
9. Н. К. Гудзий. Из истории раннего русского символизма	180
10. Ф. П. Шипулинский. К статье „А. Мещевский“ („Искусство“, 1927 г., кн. II — III)	219
V. ДИСКУССИИ:	
11. Октябрьские постановки московских театров (собеседование в Театральной секции ГАХН 15/XII 1927 г.)	220
