

ИСКУССТВО 1928

КНИГА 3-4



СОДЕРЖАНИЕ:

- Н. ПИКСАНОВ. Разум и сердце Чернышевского.
В. А. ПАВЛОВ. К проблеме монистического изучения творчества МХТ.
А. Н. ГРЕЧ. Наследие Федотова в живописи передвижников.
Н. Н. ВОЛКОВ. Композиция лирического стихотворения.
Б. Н. ТЕРНОВЕЦ. Итальянская пресса и советский отдел XVI междунар. выставки в Венеции.
Б. Н. ТЕРНОВЕЦ. Выставка современного французского искусства в Москве.
А. А. СИДОРОВ. Судьба Гойи.
Вл. ФИЛИППОВ. Мария Николаевна Ермолова.
А. БАКУШИНСКИЙ. Выставка детской книги и детского творчества Японии.
30 ЛЕТ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА (речи Н. Д. Волкова, В. Г. Сахновского и Н. А. Бродского).
Н. Н. ВОЛКОВ. Значение понятия "изображение" для теории живописи.
М. И. ФАБРИКАНТ. Charles Lolo. L'art et la vie sociale.
Ф. МАЛЬЦЕВА. Портреты Л. Н. Толстого по материалам Третьяковской галереи.
ЛЕВ ЯКОБСОН. Молодой Л. Толстой, как критик "руссоизма".
НЕКРОЛОГИ. Я. А. Тугендхольд.

ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ТОМ IV

1928
КНИГА 3-4

ИЗДАТЕЛЬСТВО Г. А. Х. Н.
МОСКВА

Печатается по постановлению Ученого Совета Государственной Академии Художественных Наук.

23 ноября 1928 г.

Ученый Секретарь А. А. Сидоров.

I

ИССЛЕДОВАНИЯ

РАЗУМ И СЕРДЦЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО.

Психологическая характеристика¹⁾.

I.

Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!

Эти стихи Некрасов посвятил Добролюбову, младшему соратнику Чернышевского. Но они еще более подходят к самому Николаю Гавриловичу Чернышевскому: ведь, в его лице мы именно чтим великий разум и великое сердце.

Плоды великого разума Чернышевского стали или становятся достоянием народным. В той или иной мере известны его мысли философские, исторические, политические, экономические, социальные, этические, эстетические, литературные. Силы и дарования великого сердца Чернышевского известны менее. Они почти безвестны.

Я уверен, что юбилейный 1928 год будет огромным этапом в нашем познании Чернышевского. Если в старой, царской России долгие годы и десятилетия самое имя Чернышевского было запретным, если в девяностых годах его сыну, покойному Михаилу Николаевичу, не позволяли ставить на сборниках статей его отца имя автора, если в 1905 году собрание сочинений Чернышевского было искалечено изъятиями, если многие произведения Чернышевского были замурованы в тайниках Третьего Отделения, то великая русская революция разбила эти тайники, вынесла оттуда на дневной свет и на всенародные очи погребенные там произведения Чернышевского и предоставила нам возможность изучать и широко оглашать убеждения славного мыслителя.

Исследования и популяризация уже начались. Выходит новое собрание главнейших сочинений Чернышевского, воспроизводящее его мысли в максимальной точности и полноте. Печатается драгоценное „Литературное наследие“ Чернышевского — с его автобиографическими записями, дневниками и письмами. Издана монументальная моногра-

¹⁾ Речь на торжественном соединенном заседании ГАХН и Общ. Люб. Рос. Словесности 29 ноября 1928 г.

фия о Чернышевском Ю. М. Стеклова. Издано несколько коллективных сборников со статьями о Чернышевском. Издано несколько общедоступных книжек. Напечатаны десятки, если не сотни журнальных и газетных статей.

Мне не хотелось брать для юбилейной речи тему из круга исследований по огромному интеллектуальному наследию Чернышевского. Хотелось бы иного: вместе с собравшимися почитателями Чернышевского попытаться разобраться не столько в продуктах и итогах работы разума и сердца Чернышевского, сколько в тех силах и напряжениях, с какими великий разум и великое сердце высвобождались из-под власти прошлого и мощными движениями поднимались к вершинам будущего. Хотелось бы воскресить образ живого человека, хотя бы в некоторых крупных и характерных чертах.

II.

На далеком историческом расстоянии, когда мы хотим кратким определением охватить Чернышевского, мы не найдем лучшего, как это: „мыслитель-революционер“.

Чернышевский был революционером, подлинным революционером. Недаром так горячо чествуется его память в нашей революционной стране.

Но это был революционер-мыслитель. Чернышевский создал великие революционные ценности; но это были ценности интеллектуального порядка.

Чернышевский контрастен русским политическим и революционным деятелям его и позднейшего времени. Если вспомним А. И. Герцена, его современника и антагониста, то признаем, конечно, его огромный ум и крупные, созданные им идеологические ценности. Но вспомним и его огромную общественную деятельность, его широкое общение с революционными деятелями России, Франции, Италии, Польши. Если вспомним другого современника, М. А. Бакунина, то здесь еще сильнее выделится не только личное общение с европейскими революционерами, но и деятельное участие в революционных движениях Запада, будь ли то крестьянское восстание или защита Дрездена, или конспиративная деятельность французских или итальянских заговорщиков. В. И. Ленин был революционером-мыслителем; он создал огромные ценности в круге философской, исторической, экономической мысли. Но он же был революционером-деятелем, революционером-вождем, и не только подготовлял, в общении с огромным кругом революционеров России и Запада, революционные выступления, но и совершил, во главе пролетарских масс, величайшую революцию.

Чернышевский не таков. Это уединенный революционер, революционер замкнутый в себе, революционер в кабинете.

В ранней молодости, когда формировались социально-политические настроения и взгляды Чернышевского, он стоял в стороне от русских нелегальных кружков и организаций. Только с кружком Петрашевского, да и то не прямо, а через посредство одного из участников (Ханыкова), Чернышевский входил в некоторое соприкосновение. Значительно позднее, в 1859 году, Чернышевский предпринял путешествие на Запад, в Лондон, к Герцену и Огареву, чтобы об'ясниться с ними по вопросам социально-политическим. Это путешествие могло бы стать для Чернышевского огромным событием, целым этапом в его революционной деятельности. Мы знаем, какое огромное значение имели для Добролюбова те годы, что он провел на Западе. Но поездка Чернышевского была кратковременной, конспиративной, он ограничился двумя-тремя встречами с Герценом, да и из них не вынес ничего, кроме пренебрежительного мнения об узости взглядов лондонских эмигрантов. Только к концу своей свободной жизни Чернышевский стал сближаться с русской революционной молодежью, но теперь он мог вступить в активную революционную деятельность не как юноша, ждущий выучки и руководства, а как учитель и вождь.

В редакции „Современника“, где затворнически работал Чернышевский, не было у него воспитателя или даже сотоварища в работе его революционной мысли (юноша Добролюбов, долго отсутствовавший, потом много болевший, не может итти в счет).

Но если так своеобразно было положение Чернышевского, если его разум работал в таком от'единении, и если, вместе с тем, им были созданы такие огромные ценности общественного значения, то тем поразительнее мощь его движений и стремительность восхождений.

Чтобы оценить мощную силу разума Чернышевского, конечно, можно было бы погрузиться в изучение одной из его крупных работ. Но можно ощутить эту мощь и при беглом общем обзоре областей, где работало сознание великого мыслителя.

Из далекой провинциальной семинарии в Петербургский университет Чернышевский принес хорошее знание древних языков, а отчасти—и восточных: татарского, арабского и персидского. И в университете он выступил как филолог: он начал с славянских языков и литератур под руководством знаменитого Срезневского. Впоследствии ему ничего не стоило в торопливом письме процитировать в оригинале отрывок из чешской народной поэзии или, в дружеской беседе, сказать по-польски отрывок из „Пана Тадеуша“ Мицкевича. Знание античных языков в университете еще углубилось, и когда Чернышевскому надо было писать в провинцию к двоюродному брату, юноше Пыпину, о крепостном праве, Чернышевский писал по-латыни; по-латыни же он мог писать и стихи. В библиотеке Чернышевского

сохранились книги на английском языке, испещренные его заметками.

Огромны были познания Чернышевского по всеобщей истории. Накопленные еще с юности познания потом широко раскрылись, когда, уже после Сибири, Чернышевский стал переводить огромный труд Вебера и думал окружить переводимый текст колоссальными примечаниями.

Не менее обширны были познания Чернышевского и в русской истории.

Эти познания блестяще отразились и на одном современном вопросе, имевшем большую историческую давность: на крестьянском вопросе. С замечательной глубиной Чернышевский решал этот вопрос. — как и не пытались его решать многие публицисты и практические деятели, специализировавшиеся на нем. И это тем поразительнее, что Чернышевский, ведь, не был ни администратором, ни землевладельцем, ни общественным деятелем-практиком.

Огромные, мощные силы его разума проявились здесь ярко.

Но можно сделать оговорку, что восточная, классическая и славянская филология, русская и всеобщая история включались в тот круг наук, какие близки студенту-филологу; крестьянский вопрос мог быть знаком Чернышевскому хотя бы по юношеским наблюдениям о Саратовской губернии. Но что еще поразительнее, это то, что Чернышевский так овладел экономическими науками, далекими от филологии. Однако, нам, ведь, известна та высокая оценка, какую дал сам Маркс экономическим взглядам Чернышевского, в частности его знаменитым примечаниям к политической экономии Милля.

Не менее поразительно, с какой глубиной и проницательностью судил Чернышевский о политических движениях в западной Европе. Когда о таких движениях, например, о революционном 1848 годе, судил Герцен, он мог это делать не только в результате чтения газет и памфлетов, но и в итогах напряженного общения с участниками революции, суммируя свои собственные и чужие непосредственные наблюдения.

А Чернышевский? Мы знаем, что на Западе он побывал мимолетно. С западно-европейскими революционерами общения не имел. Живя в Петербурге, мог информироваться о событиях чаще всего только из консервативной или умеренно-либеральной иностранной прессы, проходившей через цензурные рогатки. Однако, суждения Чернышевского о европейских делах независимы и глубоки. Историки-марксисты подчеркивают, что Чернышевский, как немногие, глубоко понял социальный смысл гражданской войны Севера и Юга в Америке.

В философии Чернышевский оставил всего одну крупную работу („Антропологический принцип в философии“). Но поразительна требовательность, с какой он отнесся к Гегелю, когда, после юношеских

восприятий гегельянства через статьи Белинского и других, он обратился к непосредственному изучению Гегеля, в подлиннике. Из всего богатого наследия западной философии Чернышевский в руководство для себя избрал, быстро, бесповоротно и навсегда, именно произведения Людвиг Фейербаха, того философа, глубокая актуальность коего проявилась позже в философских движениях марксизма.

В области эстетических теорий Чернышевский блестяще выступил своей диссертацией: „Эстетические отношения искусства к действительности“. Молодой ученый (Чернышевскому было тогда всего 27 лет) ломал в этой книге узенькие перегородки кафедральной университетской эстетики, да и тогдашним журнальным теоретикам-эстетам оказался не по плечу. Но позднее даже Владимир Соловьев признал ценность этого труда, а в настоящее время трактат вновь приобретает свою актуальность при строительстве марксистской эстетики.

В литературной области, в изучении западных литератур, Чернышевский заявил себя целой монографией: „Лессинг и его время“. Что же касается русской литературы, то в изучении ее, значение Чернышевского огромно. Он знал близко древне-русскую литературу (до разработки словаря летописей включительно). В области новой литературы он создал замечательные „Очерки гоголевского периода русской литературы“ — исследование по старой критике и журналистике, мобилизовавшее забытые и редкие журналы, впервые и надолго установившее эволюцию критико-эстетических взглядов, начиная с Полевого и кончая Белинским. После гонений на Белинского со стороны правительства с конца сороковых годов, когда даже имя критика нельзя было упоминать в печати (и сам Чернышевский в первых главах „Очерков“ еще не называл Белинского), „Очерки гоголевского периода“ были восстановлением его значения и вновь вводили в читательский оборот всё наилучшее из литературного наследия славного критика.

Текущей литературной критикой Чернышевский занимался немного. Он скоро угадал в юноше Добролюбова гениальные дарования и с готовностью передал ему критический отдел „Современника“. Однако, Чернышевский создал несколько замечательных критических статей. Он метко оценил беллетристику Николая Успенского. Он по ранним опытам Льва Толстого предсказал его богатый расцвет в ближайшем будущем. Наконец, Чернышевскому принадлежит замечательный опыт публицистической критики — по поводу тургеневской „Аси“.

Весьма охотно Чернышевский обращался к беллетристике. Еще в крепости он написал огромное количество беллетристических произведений. Писал он беллетристику и в Сибири, и по возвращении из ссылки. Он даже особенно рассчитывал на беллетристику в последние годы своей жизни и несомненно преувеличивал размеры своего беллетристического дарования. Однако, следует признать, что Чернышевский создал одно такое произведение, которое своим значением превышает

значение целого собрания сочинений иного беллетриста, не лишонного дарования. Я разумею роман „Что делать?“ В нем есть известные формальные недостатки, и эстетствующая критика поспешила исключить его из художественной литературы. Но роман имел колоссальное, беспримерное влияние на несколько поколений читателей; он воспитывал, организовывал их сознание, и теперь мы знаем, что эстетические вкусы—дело спорное и изменчивое, а в роман Чернышевского было вложено столько смелых мыслей, столько энтузиазма, что это увлекало читателя и, в последнем счете, производило и эстетическое впечатление. В нашу революционную эпоху „Что делать?“ получает новую актуальность.

III.

Таков круг, вернее круги, обширные области, где работал великий разум Чернышевского.

Было бы слабо сказать, что умственные интересы Чернышевского были обширны, почти универсальны. Следует сказать, что всюду, куда ни обращался разум Чернышевского, он не только овладевал—легко и быстро—созданными ценностями: он всюду творчески создавал новые ценности.

И поразительно то, что это овладение знаниями, это бурное творчество проявилось еще в ранней молодости Чернышевского. Ведь, печататься он начал в 1853 году, а в 1862 году его кипучая журнальная деятельность была прервана арестом. Таким образом, всего десять лет продолжалась эта литературная работа. И за эти немногие годы Чернышевский создал не меньше десяти больших томов, куда вошли и „Эстетические отношения“, и „Очерки Гоголевского периода“, и „Лессинг“, и „Примечания к Миллю“ и многие крупнейшие другие труды.

Это был какой-то мощный водопад знаний и мыслей.

Несомненно, Чернышевский еще не достиг тогда зенита. Ему еще предстояло дальнейшее развитие и восхождение. Трудно и представить себе, каких высот достиг бы разум Чернышевского, если бы, в условиях свободной работы и широкого научного и политического общения, он учился и писал бы так же, как, скажем, Герцен или Маркс.

Но Алексеевский равелин и затем гиблые места Сибири обвалили это восхождение и созревание.

В Сибири Чернышевский испытал страдания Прометея на скале (по меткому слову Плеханова). Мощные силы разума оказались безработными. Колоссальные познания—без приложения. На глазах у революционных деятелей, на глазах у всего мыслящего человечества, гибли исполинские силы, которые так были нужны миру. Понятны те безумно смелые попытки, какие делались неоднократно

(Лопатиным в 1872 г., Мышкиным в 1875 г.), чтобы вырвать Чернышевского из Сибири, чтобы возвратить его научной и революционной работе.

Биографы рисуют нам тяжелое положение Чернышевского в Сибири: материальные лишения, оторванность от культуры, оторванность от семьи, заболевание цынгой. Но не это было самым тяжелым для Чернышевского.

Если мы теперь чувствуем в его лице великого мыслителя, если в семидесятых годах лучшие революционные деятели готовы были отдать свободу и жизнь, лишь бы освободить этого мыслителя из заключения, то, ведь и для, самого Чернышевского не было тайной его высокое значение.

Как это нередко наблюдается у великих людей, ему было не чуждо гордое самосознание гениальных сил. Наоборот, следует подчеркнуть эту характерную черту его настроений — и притом с ранней молодости: высокое мнение о своем призвании. В свой дневник 22 сентября 1848 г., т.-е. в возрасте двадцати лет, Чернышевский записывает: „Если писать откровенно о том, что я думаю о себе, — не знаю, ведь это странно, мне кажется, что мне суждено, может быть, двинуть вперед человечество... Я думаю, что нахожу в себе некоторые новые начала, которых не вижу ясно развитыми в теперешней науке и теперешнем взгляде на мир“... Юный Чернышевский боится, что дневник, после его смерти, не будет расшифрован, и что это „пропадет для биографии“. А он ждет ее: „потому что, в сущности, думаю, что буду замечательный человек“.

Таких признаний много в дневнике Чернышевского, да и в других его высказываниях. И если сопоставить эти субъективные переживания с объективными удостоверениями мощного разума и великого исторического значения, то станет ясно, что в Сибири Чернышевский пережил великую трагедию разума. Сильнее чем от цынги, острее чем от разлуки с близкими, Чернышевский мучился безысходностью, неразрешенностью великих сил, замкнувшихся в нем и не находивших применения.

IV.

Но Чернышевский пережил не только трагедию разума, но и трагедию сердца.

В нашем традиционном представлении Чернышевский рисуется в суровом облике мыслителя-вождя, чуждого бытовой жизни. Но это — условный, иконописный образ, далекий от подлинного живого Чернышевского.

Правда, в Чернышевском было много сурового, аскетического, непримиримого. Он сам отзывался о себе, как о строгом критике, всегда готовом на борьбу. И он, действительно, боролся со своими

литературными противниками резко и даже грубо. Так это было, напр., в столкновении с известным ученым, Ф. И. Буслаевым. Так это было в сложном и длительном конфликте с Тургеневым. Чернышевский ценил талант Тургенева, находил в нем самом много симпатичных черт, первое время стремился как можно ближе привлечь его к участию в „Современнике“, защищал его от нападок Каткова. Но когда стало усиливаться столкновение Добролюбова с Тургеневым, когда для самого Чернышевского проявилась социальная инородность писателя-барина, когда раскрылась идеологическая ограниченность тургеневской группы, Чернышевский, не колеблясь, перестроил свои отношения, открыл в журнале острую полемику против Тургенева и не остановился перед тем, чтобы устранить Тургенева из „Современника“. И когда читаешь только-что опубликованный полный текст воспоминаний Чернышевского о Добролюбове и Тургеневе, живо чувствуешь, что Чернышевский мог быть непримиримым, фанатичным, жестким. Чернышевский мог быть не только жестким, но и жестоким. Это факт, и нам нечего его скрывать. Странно было бы нам смягчать, подслащивать образ мыслителя-борца.

Но в Чернышевском, как он теперь раскрывается в дневниках, письмах, воспоминаниях современников, было много и душевной мягкости, чуткости, нежности. Все мемуаристы единодушны в признании этих черт за Чернышевским в его ранней юности. Но и позже он многообразно их проявлял. Трогательны его заботы о „Саше“, Александре Николаевиче Пыпине, будущем академике, о его развитии, о его студенческом благоустройстве. Горячо любил Чернышевский Некрасова—и как человека, и как поэта. Напечатанные в 1925 году письма Чернышевского к Некрасову полны этой любви: они необычайно лиричны и одни были бы в состоянии преобразить в наших глазах традиционный облик Чернышевского. Память о Некрасове Чернышевский унес и в Сибирь. И через пятнадцать лет после разлуки, в 1877 году, узнав, что Некрасов тяжело болен, Чернышевский торопился написать А. Н. Пыпину: „Если, когда ты получишь мое письмо, Некрасов еще будет дышать, скажи ему, что я горячо любил его как человека, что я благодарю его за доброе расположение ко мне, что целую его, что я убежден: его слава будет бессмертна, что вечна любовь России к нему, гениальнейшему и благороднейшему из всех русских поэтов. Я рыдаю о нем“. Письмо шло из Сибири три месяца, но Некрасов еще дышал, и горячие строки Чернышевского были лучшим утешением для умирающего.

Еще сильнее любил Чернышевский Добролюбова. Гениальный юноша был в значительной степени воспитанник Чернышевского—в социально-экономических своих воззрениях. В одном из сибирских писем к Пыпину (1878) Чернышевский писал: „Добролюбова я любил как сына“. И это верно. С отеческой любовью Чернышевский заботится о здоровье

Добролюбова, оберегает его от утомлений литературным трудом, хлопот о материальном положении, сообщает о младших братьях своего друга, благотворно вмешивается в сердечную историю Добролюбова и т. д. Чернышевский преклонялся перед талантом Добролюбова, ставил его неизмеримо выше себя, о чем заявил и печатно.

Но всего глубже сердечные богатства Чернышевского раскрываются в его любви к невесте, потом жене—Ольге Сократовне.

Чернышевский охотно писал романы. И успех романа „Что делать?“ полностью закрепил за ним права романиста. Но самый яркий, глубокий роман Чернышевский не сочинил, а пережил, пережил всеми силами своего великого сердца.

Впрочем, если не полностью, то в крупнейших чертах, роман этот записан, и притом самим Чернышевским: в его дневниках, в его письмах к жене.

Здесь у места сказать, что недавно изданный полностью „Дневник“ Чернышевского (за 1848—1853 годы), в печатном виде занимающий целых пятьсот страниц, сам по себе представляет исключительное явление в литературе. Если бы Чернышевский больше ничего не написал, „Дневника“ было бы достаточно, чтобы закрепить в нашей истории личность Чернышевского. С необычайной полнотой, искренностью и правдивостью раскрывает Чернышевский в Дневнике и свое внешнее поведение, и внутренние переживания. Богатырский рост его личности нигде не познается так полно, как в изучении Дневника. Дневник так содержателен идейно и так насыщен эмоционально, что, безо всяких стараний автора, производит художественное впечатление. Мы еще вернемся к драгоценным признаниям Дневника, когда поведем речь о социально-политических переживаниях Чернышевского, а теперь возьмем оттуда несколько цитат, относящихся к сердечному увлечению автора.

Изумительна чистота, свежесть и сила любви и беззаветная преданность, какие загорелись в Чернышевском при первых же встречах с О. С. Васильевой в Саратове. Он готовил и берег себя для этой преданной любви. Он был ярким и высоким образцом однолюба. Еще до встреч с будущей невестой Чернышевский записывает в Дневник: „Я хочу любить одну, чтобы мог сказать ей: никого не обнимал я раньше тебя, никого не любил я раньше тебя“. И еще: „Я буду покорнейшим слугою своей жены, покорнейшим слугою, только покорнейшим слугою“. Когда однажды Ольга Сократовна, еще до сватовства Николая Гавриловича, грустила о недавно умершем молодом человеке, которого она некогда любила, Чернышевский записывает в Дневник: „Я буду плакать вместе с тобою о твоём погибшем милом, моя милая, моя милая, милая. И я плачу в самом деле“. А когда он думает о самой невесте, он слагает ей в Дневнике целый гимн, который невольно становится ритмичным:

Да будешь ты счастлива,
Как того заслуживаешь!
Да будешь ты счастлива!
Да будешь ты счастлива, ты,
Ты, давшая мне столько счастья!

Свою любовь и преданность Чернышевский оправдал на деле, и в супружеской жизни в Петербурге, и в ссылке в Сибири. В 1870 году, из Александровского завода, он пишет жене: „Милый друг, Радость моя, единственная любовь и мысль моя, Лялечка. Давно я не писал тебе так, как жаждало мое сердце. И теперь, моя милая, сдерживаю выражения моего чувства, потому что и это письмо не для чтения тебе одной, а также и другим, быть может (намек на перлюстрацию). Пишу в день свадьбы нашей. Милая радость моя, благодарю Тебя за то, что озарена тобою жизнь моя... В эти долгие годы не было, как и не будет никогда, ни одного часа, в который бы не давала мне силу мысль о Тебе“.

V.

Принято думать, что Ольгу Сократовну Чернышевский воспроизвел в романе „Что делать?“, в образе Веры Павловны Лопуховой-Кирсановой. Это верно разве только относительно некоторых чисто внешних черт. А по существу прототипом Веры Павловны была Мария Александровна Обручева, вышедшая сначала замуж за выдающегося врача-общественника П. И. Бокова, а потом полюбившая друга своего мужа, известного физиолога И. М. Сеченова. М. А. Бокова-Сеченова слушала лекции Медико-Хирургической Академии в Петербурге и была в числе женщин-врачей первого призыва. Затем она посещала университет в Вене, изучала медицину в Гейдельберге, в Лондоне; в Цюрихе она защищала докторскую диссертацию, потом врачом-хирургом участвовала во франко-прусской войне 1870-71 г.

Как непохожа на нее Ольга Сократовна Чернышевская! А еще больше непохожа жена Чернышевского на тех русских женщин-революционерок, которые увлеклись проповедью Чернышевского и в революционной деятельности стремились осуществить идеалы того, кто „Что делать?“ писал... Судьбе было угодно, чтобы женою Чернышевского стала женщина, совершенно чуждая его идеалам, понявшая свободу личности и любви, как свободу легких увлечений, и решавшаяся искушать любовь и преданность мужа до предела, до беспредельности.

Не место в юбилейной речи вдаваться в тягостные подробности; их легко узнать из книги В. А. Пыпиной: „Любовь Чернышевского“. Достаточно указать, что трагический контраст мужа и жены ярко намечается еще на страницах саратовского дневника Чернышевского.

В Петербурге, подвергаясь жесточайшим испытаниям, Чернышевский героически сберегал свою любовь и преданность к жене. Но

это дорого ему стоило. Гордый и замкнутый, он таил про себя свое горе. Только однажды, да и то по поводу лирических стихотворений Некрасова, Чернышевский написал поэту (5 ноября 1856): „Сам я по опыту знаю, что убеждения не составляют еще всего в жизни,— потребности сердца существуют, и в жизни сердца — истинное горе или истинная радость для каждого из нас. Это и я знаю по опыту, знаю лучше других. Убеждения занимают наш ум только тогда, когда отдыхает сердце от всего горя или радости. Скажу даже, что лично для меня личные мои дела имеют больше значения, нежели все мировые вопросы,— не от мировых вопросов люди топятся, стреляются, делаются пьяницами,— я испытал это“. Чернышевский, этот энтузиаст, этот аскет общественного долга, переживал настроения самоубийцы и пытался забыться от горя в пьянстве. Только однажды, и невольно, он намекнул другу-поэту на свою сердечную драму. Но тут же спохватился, и больше мы от него уже не услышим таких признаний или жалоб...

Сердечная драма Чернышевского освещает по-новому его духовный облик. Пред нами уже не бесстрастный мыслитель, пред нами — глубоко страдающий человек.

Эти страдания не были, однако, страданиями рядового человека, любящего, преданного, терпимого, гуманного. В своей сердечной, любовной драме Чернышевский проявил ту же мощь духа, что и в любви к друзьям и соратникам, что и в борьбе за новое мирозерцание и за новое будущее. В его отношениях к невесте, к жене проявились не только его личные чувства, но и его моральные убеждения, основы его этического мирозерцания. С самой ранней молодости он растил в себе убеждение в равенстве мужчины и женщины, убеждение в том, что они должны сходиться на началах „свободной любви и общественно полезного труда“; он был убежден, что „только тот любит, кто помогает любимой женщине возвыситься до независимости“, что женщина должна развивать и оберегать достоинство своей личности. Чернышевский негодовал против собственных вожделений мужчины в любви к женщине; однажды он записал: „О грязь! о грязь! „Обладать“ — кто смеет обладать человеком?“ Перед ним носились образы новых людей, новой женщины, и он ненавидел ложь и путы старой мещанской морали. И вот, в своей личной жизни он хотел оправдать провозглашаемые им принципы, хотя бы — ценою огромных страданий, хотя бы принципы эти применялись к проявлениям женской свободы, понятой самой женщиной грубо или извращенно.

После десяти лет супружества, оторванный арестом от семьи и жены, Чернышевский в крепости мог передумать весь свой тяжкий опыт. И он не поколебался в своих воззрениях на женщину, наоборот: с непреклонностью энтузиаста он еще выше поднялся над личными страданиями, и всё напряжение своей убежденности перенес в роман

„Что делать?“, написанный в Алексеевском равелине. Испытанная таким суровым испытанием, проповедь освобождения женщины была услышана тысячами и десятками тысяч мужчин и женщин и послужила,— мы теперь это точно, исторически знаем,—строительству новой морали и нового быта новых людей.

VI.

В сложной и глубокой драме, какую переживал Чернышевский, его любовное увлечение не было единственным актом.

Мы мыслим Чернышевского в завершонном образе мыслителя-революционера, непреклонного отрицателя, фейербахиста, материалиста, атеиста. Но редко кто учитывает, какой ценой добыто это освободительное мирозозерцание.

И в этой области вновь опубликованные дневники и автобиография раскрывают перед нами огромную внутреннюю борьбу Чернышевского.

Он родился и воспитывался в очень крепкой, очень своеобразной и характерной среде, среде крепкого провинциального духовенства. Религиозность была стихией, какой дышала эта среда, какая накоплялась веками и передавалась из поколения в поколение. На основе этой религиозности строилась и мораль, по-своему глубокая и требовательная. При небольшой материальной обеспеченности, в этой среде много работали и питали уважение к труду, а также — и к знанию. Эта среда могла подчинять себе своих членов не только требовательной семейной и общественной дисциплиной, но и моральным авторитетом, той христианской этикой, которая проявляла свою власть на протяжении многих веков.

Семья Чернышевского принадлежала к лучшим образцам этой среды. Она окружила своего питомца любовной, но властной религиозно-моральной атмосферой. И только вдумавшись в этот факт, мы оценим те гигантские усилия, какие должен был сделать Чернышевский, чтобы освободиться от уз своей среды и стать одним из творцов новой морали, нового мирозозерцания.

Необычайно ярко проявляется в дневниках Чернышевского его медлительное, но неуклонное борение с религиозностью, с христианизмом. По недостатку времени я возьму отсюда всего две-три цитаты. В 1849 году юноша Чернышевский взволнованно спрашивал себя: что если в самом деле явился новый Мессия, и новая религия, и новый мир? „У меня, робкого, волнуется при этом сердце и дрожит душа, и хотел бы сохранения прежнего... Слабость, глупость. Что угодно Богу, то да будет. Если это откровение последнее, пусть будет так. Если должно быть новое откровение, да будет оно. И что за дело до волнения душ слабых, таких, как моя. Но я не верю, чтобы было новое, и жаль, весьма жаль мне было бы расстаться с Иисусом Хри-

стом, который так благ, так мил душе своею личностью, благой и любящей человечество, и так вливает в душу мир, когда подумаю о нем“.

В те годы Чернышевский уже склонялся к политическому радикализму. И вот замечательно, как новые политические настроения переплетаются у него с религиозными переживаниями. В знаменитый революционный 1848 год, вообще сильно повлиявший на созревание Чернышевского, он взволнованно следил за событиями во Франции и Германии. В газетах он прочел, что член франкфуртского парламента, Роберт Блюм, расстрелян в Вене, после баррикадных боев. Чернышевский возмущен. „Это меня взорвало,—пишет он в дневнике,—и теперь я об этом думаю: как Европа так еще близка к тем временам, когда деспотизм осмеливается нарушить формы явно! Расстрелять члена собрания без его, собрания, ведома! Это ужасно, это возмутительно мое сердце негодует, и дай Бог тем, которые подали этот ужасный пример беззакония, поплатиться за это... Да падет на их голову кровь его и прольется их кровь за его кровь... На виселицу Виндишгреца и всех! Господи, помилуй раба твоего, да воцарится он в руцех твоих. Когда шел от Сливинского, молился несколько минут за Блюма, а давно не молился я по покойникам“. Так причудливо переплетаются у Чернышевского революционные кличи („на виселицу Виндишгреца!“) и молитвы по покойникам. Сам юноша чувствовал всю несовместимость двух стихий, мучился своим раздвоением, горько упрекал себя за „несмение оставить понятия, которые привились к нему“.

Но уже эта напряженность внутренней борьбы свидетельствовала о мощном духе юноши. В три-четыре года борьба завершилась, и позднее Чернышевский на всю жизнь остался тем свободным мыслителем-атеистом, каким мы и привыкли его представлять. В 1852 году мы уже наблюдаем его как воинствующего материалиста. В Саратове он встречается с опальным профессором, известным историком Н. И. Костомаровым. Костомаров, вообще, умеренно настроенный, в частности был склонен к религиозности. И вот между двумя выдающимися людьми постоянно возникали споры. Однажды Чернышевский записал в дневник, что идя в гости к Костомарову, он давал себе слово не спорить о религии. „И я сдержал свое слово, не хотел даже смеяться над богом и будущей жизнью, от чего не удержался бы раньше“.

VII.

Ту же борьбу с традицией, с давлением среды и воспитания пришлось Чернышевскому внутри себя вести и в отношении социально-политических взглядов.

Та же самая среда провинциального духовенства, которая прививала ему религиозность и христианскую мораль, воспитывала в Чер-

нышевском и всяческую политическую благонамеренность. Ведь, именно в этой среде проповедывали — и часто сами были глубоко убеждены: „всяка душа властям предержащим да повинуется“ и что „нет власти кроме как от бога“ — и т. д. В Саратове позднейшем, Саратове семидесятых или девяностых годов, семинарист или гимназист мог легко просветиться — в радикальных или революционных кружках — о подлинном происхождении и смысле властей предержащих. В Саратове первой половины сороковых годов было тихо и глухо, духовенство, мещанство, чиновничество, дворянство, купечество жили в стихии непроглядного монархизма.

Надо это помнить, когда учиываешь освободительные усилия молодого Чернышевского. Свой наследственный и благоприобретенный монархизм юноша перевез из Саратова и в столицу, и вполне естественно, если мы в его дневнике, под 18 сентября 1848 года, читаем: „я думаю, что единственная и возможная лучшая форма правления есть диктатура или лучше наследственная неограниченная монархия, но которая понимала бы свое назначение, что она должна стоять выше всех классов и собственно создана для покровительства утесняемых, а утесняемые — это низший класс — земледельцы и работники“.

Итак, двадцатилетний юноша еще верит, что лучшая форма правления — неограниченная монархия. Но единственный смысл ее существования он видит только в защите угнетаемого класса — крестьян и рабочих. И раз дело ставилось так, скорое крушение монархизма было обеспечено: несовместимость монархии и защиты утесняемых быстро стала очевидной. Через два года в том же дневнике (сент. 1850) уже читаем: „тогда я был еще того мнения, что абсолютизм имеет естественное стремление препятствовать высшим классам угнетать низшие, что это противоположность аристократии, а теперь я решительно убежден в противном — монарх, а тем более абсолютный монарх, — только завершение аристократической иерархии, душой и телом принадлежащий к ней“.

Замечательная психологическая черта: к перестройке политических взглядов юноша Чернышевский приходит через социальные проблемы. Впрочем, это даже не проблемы, не задачи интеллектуального порядка: это глубокие социальные переживания. С отроческих лет в нем просыпаются и непрерывно растут сочувствия к „утесняемым“. По дневникам видно, как в душе Чернышевского вырастают социальные чувства: любовь к трудящимся, к крестьянам и рабочим, негодование против их угнетателей. И поразительно здесь вот что: крестьян Чернышевский видел в изобилии в дворянской губернии, Саратовской; там он мог наблюдать и проявления крепостничества, хотя следует оговориться что городской попович не мог так близко сталкиваться с жестокостями крепостного права, как, скажем, усадебный барчук Тур-

генов. Но в дневниках студента Чернышевского скоро в группе утешаемых, на ряду с земледельцами, появляются и „работники“, „пролетарии“. Зная бытовой круг Чернышевского-студента в Петербурге, зная, что он жил в стороне от фабричных рабочих (и в позднейшие годы никогда с ним не сближался), следует и здесь отметить гениальную интуицию и глубокие социальные инстинкты Чернышевского.

Правда, он читал иностранные газеты (чаще всего, по необходимости, консервативные или умеренные, получавшиеся легально). Но вычитать можно было и то, и другое. Между тем, в Чернышевском тяга к трудовым классам обнаружилась как-то стихийно. Он был уже социалистом еще до социализма теоретического. Пишет ли он (19 лет) родственнице Любиньке Котляревской о романах Евгения Сю, он твердит о „бедствиях земледельческого класса во Франции“. Читает ли он в 1848 г. о суде над Луи Бланом, он в дневнике гневно обличает либералов: „Не люблю я этих господ, которые говорят: свобода, свобода — и эту свободу... не вводят в жизнь“; „говорят о неравенстве, а не уничтожают социального порядка, при котором девять-десятых — орда, рабы и пролетарии. Не в том дело, будет король или нет, будет конституция или нет, а в общественных отношениях, в том, чтобы один класс не сосал кровь другого“.

И когда для Чернышевского обнажились социальные основы политического строя, его отроческий монархизм и благонамеренность словно половодьем смыло. Словно бурный ледоход на родной Волге, открылось в сознании Чернышевского движение социальных и революционных воззрений.

Осенью 1848 г. он записывает в дневнике: „Кажется, я принадлежу к крайней партии“. Через три недели: „Мне показалось, что я — террорист и последователь красной республики“. Еще через три недели (18 сентября 1848): „Я стал по убеждениям в конечной цели человечества решительным партизаном социалистов и коммунистов“. А через полтора года, в 1850 г., 22 лет, Чернышевский уже не колеблется относительно оценки своих взглядов, а ставит иные вопросы, вопросы действия: „Не лучше ли написать воззвание к восстанию?“ „Я, может быть, способен на поступки самые отчаянные, самые смелые, самые безумные“. И, отталкиваясь от постепеновцев типа Костомарова, Чернышевский высказывается о революционной борьбе: „Меня не испугают ни грязь, ни пьяные мужики, с дубьем, ни резня“.

Тут же спешу отметить одну замечательную мысль, некое гениальное прозрение, высказанное Чернышевским опять-таки в отпор постепеновцам: „Пусть народ неприготовленный вступит в свои права: во время борьбы он скорее приготовится“ (дневник 1850 г.).

VIII.

Глубина революционных настроений молодого Чернышевского измеряется тем ясным сознанием, с каким он думал о последствиях своих увлечений.

В 1849 году, почти на его глазах, был разгромлен кружок Петрашевского. Тогда весь Петербург говорил об эшафоте, и в дневниках Чернышевского немало откликов на процесс и жестокую участь петрашевцев. И вот с ранней молодости Чернышевский знал, что его ждет катастрофа. И если мы хотим как можно отчетливее представить себе душевную жизнь Чернышевского, мы должны помнить, что всю эту жизнь пронизывает чувство трагической обреченности и готовности погибнуть.

Особенно обостряется это чувство, когда влюбленный Чернышевский решает вопрос: в праве ли он жениться и тем самым обречь любимую девушку, будущую жену, на грядущую катастрофу. Его дневники времен сватовства полны величайшей тревогой, и читая их, не знаешь, чему больше удивляться: любви ли к невесте, чувству ли своей обреченности или чувству гражданского долга, с каким Чернышевский не допускает и мысли отречься от своих революционных воззрений и планов и ценой такого отречения купить личное счастье.

Из дневниковых записей того времени я приведу только одну, самую краткую: „Мой образ мыслей таков, что раньше или позже я непременно попадусь,— поэтому я не могу связывать ничьей судьбы со своею... Я не уверен в том, долго ли я буду пользоваться жизнью и свободой. У меня такой образ мыслей, что я должен с минуты на минуту ждать, что вот явятся жандармы, отвезут меня в Петербург и посадят в крепость“ (дневник 1853 г.).

Предчувствия сбылись: в расцвете творчества и общественного влияния Чернышевского заключили в крепость и потом заживо хоронили в Сибири.

Сохранилось много свидетельств и является общеизвестным, как мужественно, героически переносил свою ссылку Чернышевский. Я не буду задерживаться на подробностях. Они раскрываются в воспоминаниях современников и в удивительных письмах самого Чернышевского из Сибири. Напомню только один эпизод. В 1874 году, когда правительству показалось, что Чернышевский достаточно надломлен морально и физически и что было бы безопасно вернуть его из ссылки, если только он сам напишет о помиловании,— к Николаю Гавриловичу в Вилуйск от генерал-губернатора Синельникова был послан адъютант Винников. Сохранился его рассказ о поездке: „Я приступил прямо к делу: „Николай Гаврилович, я послан в Вилуйск с специальным по-

ручением от генерал-губернатора именно к вам... Вот не угодно ли прочесть и дать мне положительный ответ в эту или другую сторону". И я подал ему бумагу. Он молча взял, внимательно прочел и, подержав бумагу в руке, может быть, с минуту, возвратил мне ее обратно и, привставая на ноги, сказал: „Благодарю. Но видите ли, в чем же я должен просить помилования?! Это вопрос... Мне кажется, что я сослан только потому, что моя голова и голова шефа жандармов Шувалова устроены на разный манер,—а об этом разве можно просить помилования?! Благодарю вас за труды... От подачи прошения я положительно отказываюсь“...

В истории русских освободительных движений нам известно немало случаев, когда выдающиеся политические деятели гнулись под тяжестью ссылки или тюремного заключения и готовы были купить освобождение и возвращение к деятельности ценою унижительного компромиса. Так писали по начальству о смягчении участи Герцен и Салтыков-Щедрин. Так Бакунин написал Николаю I из крепости свою знаменитую исповедь.

Чернышевский остался непреклонен.

IX.

В этой несокрушимой духовной мощи Чернышевского была одна черта, которую тоже надо почувствовать и продумать.

Поэт Валерий Брюсов сказал:

Дышать грядущим — гордая услада.

Чернышевскому в высочайшей степени присуща эта способность жить для будущего, дышать грядущим и ради него погибнуть в настоящем.

Еще двадцатилетним юношей, 10 декабря все того же 1848 года, он записал в дневнике: „Я нисколько не подорожу жизнью для торжества своих убеждений, для торжества свободы, равенства, братства... И если уверен буду, что восторжествуют они, даже не пожалею, что не увижу дня торжества их, и сладко будет умереть, а не горько“.

В глубоко отсталой стране, в крепостнической николаевской России одинокий мыслитель создавал смелые планы будущего революционно-социалистического строительства. Он сам нисколько не обольщался быстротой их осуществления. Он твердо знал, что и меньшие планы скромных реформ вызывали в архаической государственной власти дикуую реакцию. Он был убежден, что и сам погибнет в столкновении с этой властью и не увидит торжества своих убеждений. Но так глубока была его убежденность, так стихийна его вера в конечное торжество „утесненных“ классов, что это давало ему мощь и непоколебимость. В этой непоколебимой вере в будущее, в этой способности

отрешаться от всех условностей и ограниченностей современной жизни и подниматься навстречу светлому будущему, вновь раскрывается перед нами мощная сила мыслителя-революционера.

И когда в первые годы революции, на родине Чернышевского, в Саратове, на постаменте памятника, где прежде стоял бюст Александра II, пославшего Чернышевского в Сибирь, был водружен бюст Чернышевского,—когда в революционные праздники мимо него проходили колонны Красной армии и склонялись красные знамена; когда теперь, в столетие со дня рождения Чернышевского, на всем протяжении Союза советских социалистических республик чествуется его память мы глубже понимаем замечательные слова—не слова, а глубокое откровение сердца Чернышевского: „Восторг, какой является у меня при мысли о будущем социальном порядке, при мысли о будущем равенстве и отрадной жизни людей,—спокойный, сильный, никогда не слабеющий восторг“.

Н. Пиксанов.

К ПРОБЛЕМЕ МОНИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА МХТ.

I. Необходимые предпосылки.

Московский художественный театр обычно называли раньше „театром Чехова“. А сам А. П. Чехов, радуясь бурному успеху МХТ, наконец-то, нашедшего через его творчество свой тон и своего зрителя, называл московских художественников „интеллигентным театром“. „Судя по газетам, — писал он в 1898 году В. И. Немировичу-Данченко в связи с премьерой „Чайки“, — начало было блестящее, и я очень рад, так рад, что ты и представить себе не можешь. Этот ваш успех — еще раз лишнее доказательство, что и публике, и актерам нужен интеллигентный театр“.

Такие определения, в общем, правильны. Однако, оба они все-таки непременно требуют уточнения.

Чтобы понять творчество МХТ и правильно объяснить себе встречающиеся внутри него, на первый взгляд, казалось бы, непримиримые противоречия, я сначала нащупываю основные структурные элементы, (образы и мотивы хотя бы в важнейших его произведениях), которые в плане моей работы при углублении анализа позволяют мне отыскать его всеопределяющий центральный образ. Под творчеством же театра я подразумеваю не только его идеологические элементы, не только его вещную ткань, наконец, не только его актерское, режиссерское и пр. искусства, а синтез всех данных элементов, объединяющий их в определенный творческий стиль, в который все они непременно входят, но лишь взаимообразующими его компонентами.

Итак, изучение узловых элементов, из которых складывается творчество МХТ, показывает, что это творчество в своем развитии сводится к осуществлению различных потенций, заложенных в едином его центральном поэтическом образе. Раскрывая социальную природу этого стержневого образа, мы тем самым знакомимся с его творческой логикой и находим объяснение всем внутренним переходам в эволюции его диалектического развития. Смысл и содержание творчества МХТ сводится к изображению постепенной эволюции буржуазной психики из слоев пестрой интеллигенции России, относящейся к 80 — 90 годам про-

шлого столетия. Это — разночинно-мещанский интеллигент - обыватель, психика которого сложилась на стыке деклассировавшихся, но державших еще в своих руках культуру дворянски-интеллигентных одиночек с потянувшимися к знанию малокультурными мещанами и мелкой буржуазией, в тот самый момент, когда сам класс буржуазии носил еще в себе скорее только накопленческие, нежели созидющие тенденции.

Отсюда — отсутствие четких перспектив в восходящем социальном будущем, и вытекающая из него неустойчивость в сфере духовной жизни: расплывчатость мысли, непонимание окружающей общественной жизни и надлом чувств и воли.

В плане своей работы я делю творчество МХТ на три основных периода — самоопределение, самоизживание и приспособленчество. Сообразно с предлагаемой условной схемой, я исследую в отдельности эволюцию творческой психологии, сценический стиль, характеры и портреты и жанр данного театра, однако, все время рассматривая их лишь как те элементы, которые только вместе образуют целостную и единую стилевую ткань мхатовского творчества.

II. Эволюция творческой психологии МХТ.

Та среда, откуда вышел Художественный театр, была, конечно, слишком далека от поистине высоких духовных чувств и настроений, которые к годам его образования уже стихийно рождались в отдаленных рабочих кварталах и складывали психический мир революционно-марксистской интеллигенции.

Свое духовное равновесие эта пестрая среда покупала только ценою окончательного обезличивания, кокетничания с модернистским Западом и перехода на паек идейного суррогата различных модных тогда философских течений. В этом смысле известная нам социальная среда теряла остроту к восприятию не только социально-объективных эмоций, но даже в известном роде суб'ективных эмоций, вроде: любви, радости и настоящего горя. Здесь все такие эмоции заменялись созерцательной привязанностью, неясными мечтаниями и глухой тоской.

Нагляднее всего обнаруживается особенность таких эмоций, конечно, в спектаклях Чеховских произведений — этого всеопределяющего лона социально-художественной жизни данного театра.

Припомните, как тесно переплетаются эмоции у хотя бы растроганной Раневской („Вишневый сад“), когда она от теплых взглядов, бросаемых в сторону своей приемной дочери, тут же, с любовной нежностью роняя несколько слов о своей привычке к кофе, который она пьет днем и ночью, вдруг перебрасывается к обожаемой родине, на которую она даже не могла смотреть из окна вагона, так как из-за нежной любви к ней „все плакала“, и как после этого она сейчас же спешит из-

лить свои самые интимные чувства на собственные „родной шкаф и столик“. Читатель, наверное, помнит, как разорившаяся помещица Раневская и ее брат Гаев даже не мыслили своей жизни без своего уходившего от них безвозвратно вишневого сада.

Не легче определимы здесь и эмоции радости. Здесь обладатели таких чувств считают, например, что их страдания являются одновременно их же счастьем. Вспомните, как отчетливо формулирует это бригадный командир Вершинин („Три сестры“). „Участвовать в этой жизни, — говорит он, подразумевая жизнь через двести, триста, наконец, тысячу лет, — мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье“.

Теперь посмотрите внимательнее в длинную галерею „героев“ МХТ, и вы тотчас же увидите как ее подавляющее большинство, хотя и в различных манерах, но в основном являются бесспорным подтверждением вершининской „теории“. И это выступает настолько отчетливо, что видно и без анализа.

„О, как играет музыка! — восклицает, например, одна из сестер (Маша), бросая прощальный взгляд вслед уходящей бригаде вместе с ее командиром москвичом Вершининым. — Они уходят от нас... совсем, совсем, навсегда, мы останемся одни, чтоб начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...“ А другая сестра, как бы вторя ей, дополняет: „музыка играет так весело, весело, бодро, и хочется жить!“ Однако, не трудно догадаться, насколько такое чувство веселья и радости далеко от настоящего здорового чувства радости. И театр убедительно и красочно изобразил эту „радость“, конечно, в ее подлинном, натуральном виде, которая не замедлила вызвать и соответствующие себе реакции в зрительном зале. „Это не драма, — писал один из критиков, — это поэма, великолепно передающая печальную повесть о том, как скучно и страшно жить „интеллигентным одиночкам“ среди безотрадной обстановки русской провинции...“

Итак, если в подобных героях эмоции любви и радости принижены затуманены, расплывчаты, то оказывается, что не более отчетливыми, яркими вырисовываются здесь и эмоции горя. Преображенные в данном случае в ноющую тоску, они не жалят и не очищают внутренний мир своих героев, а как бы навсегда заволакивают и гипнотизируют его своей томительно-гнетущей болью.

„Мы ослабли, опустились, пали; наконец, наше поколение всплошную состоит из неврастеников и нытиков. Мы только и знаем, что толкуем об усталости и переутомлении, но виноваты в этом не вы и не я... Причина общая!“ В этих словах Чехов изумительно четко выразил всю психологию своей среды и в частности ее эмоции горя. Своими словами Чехов с жестокой правдивостью обнажает ее внутреннее состояние и, не скрывая своего родства с нею, в то же время

смело объявляет все свои горькие переживания не больше чем „нытьем“. А Чехов, как известно, был для МХТ даже по официальному признанию самого театра „самой близкой душой“. Устами В. Немировича-Данченко театр всенародно заявил, что „во всю работу Художественного театра глубоко внедрились Чеховские влияния и не перестают они определять его облик. Недаром утвердило за ним русское общество имя „театра Чехова“. И у художественников нет большей и лучшей гордости, чем это имя“... Но далеко определеннее, чем эти признания со стороны Чехова и со стороны театра, говорят сами герои пьес, так Астров, по словам брата Чехова, являющийся alter ego самого писателя, объясняет: „С интеллигенцией трудно ладить, она утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа—просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее,—истеричны, заедены анализом, рефлексом... Эти ноют, ненавистничают, болезненно клеветают, подходят к человеку боком, смотрят на него искоса...“ Ну, а какой же выход? К чему же приводит дальнейшая судьба такого „нытья“? Тут помогает ему Войничын—сам дядя Ваня: „Когда нет настоящей жизни, то живут миражами, — говорит он. — Все-таки лучше, чем ничего“.

Конкретнее уточняет ту же мысль Иванов („Иванов“): „Всюду я вношу с собой тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни... Погиб безвозвратно... тридцать пять лет, уже утомленный, разочарованный, раздавленный своими ничтожными подвигами...“ Правда, одна из трех сестер—Маша, как будто более оптимистична и не разделяет такого бездорожья. „Человек должен быть верующим,—императивно заявляет Маша,—или должен искать веры, иначе жизнь его пуста...“ Однако, собственное жизненное поведение той же Маши обнажает обратную сторону ее „утешительной“ и по первому взгляду оптимистической проповеди; Машина „вера“ есть ничто иное как одно из выражений тех же мотивов, определяющих настроение падающих и погибающих. И совершенно ясно, что такое императивное сознание, подчиняющее року, заставляет, конечно, не жить, а снова прозябать, только при этом уже с оправданием своей житейской пошлости, а стало-быть, и своей ноющей тоски.

Таким образом, мотивы, так исключительно законченно и синтетично представленные здесь Чеховскими спектаклями, явственно говорят за то, что они являются одним из фактов столкновения двух социально-разнородных, но идущих навстречу друг к другу стихий. Это—падающее под напором роста буржуазии деклассирующееся культурничество дворянской интеллигенции и подымающиеся с земли малокультурные слои мелкой буржуазии, образовавшие в тот момент в России (80—90 годы прошлого столетия) единую, но двойственную величину, разночинно-мещанского интеллигента-обывателя, которого,

как я уже говорил выше, точнее будет назвать: интеллигентом буржуа в дворянстве. Отсюда двухстихийность самой творческой природы МХТ.

Но Художественный театр и в первый свой период, в период „самонахождения“, не ограничивался одним Чеховским репертуаром. Наравне с Чеховскими спектаклями немалое место заняли мировые классики и современные тогда западные драматурги. Перед вами встают имена А. К. Толстого, Шекспира, даже основоположника литературно-игрового театра XVIII века Гольдони, античного Софокла, Гауптмана, Ибсена и, наконец, из русских даже Горького. Однако, содержание и трактовка пьес периода самонахождения МХТ, выявляют иногда, правда, отдельные, а иногда уже просто громкие звуки, так знакомые и близкие музыке Чеховских спектаклей.

Возьмем, например, „Венецианского купца“ Шекспира. Почему театр именно остановился на этой пьесе великого драматурга? Вполне понятно: в факте столкновения мировоззрений отжившего свой век синьорального и нарождавшегося пуритански буржуазного, знаменовавшем появления меланхолических ноток в образе полубарственного купца Антонио, увидавшего перед собою в лице Шейлока грозное предупреждение о победоносном вступлении „третьего сословия“¹⁾, в этом факте и в этих нотах театр несомненно услышал, хотя и отдаленные, но знакомые и родные себе мотивы.

А Софокловская Антигона? Философский смысл трагедии Софокла означает торжество пессимизма. Она, если хотите, в известном смысле, романтична. Антигона уже с первого появления — обреченная. Ибо гневный, но реакционный бунт Антигоны против Креона — это субъективно-идеалистичный бунт дочери века упадка за общественный уклад, уже переживший себя. Отсюда Антигона воспринимает свои действия как вину, отсюда тот нарастающий пессимизм, преклонение перед необходимостью рока, отсюда противопоставление героя и толпы.

Само собою разумеется, что когда театр обращался к современным ему западным драматургам, то он естественно здесь полнее зачерпывал искомое, чем в монументальной классической драматургии ранних периодов. Вернее: здесь уже диалектически современнее развертывались любимые мотивы, тут конкретнее и нагляднее вставало то, чего неустанно требовала творческая душа МХТ.

В Гауптмане, которому, по словам Франца Меринга, немецкие „рабочие предпочитали Гете и Шиллера“²⁾, Художественный театр нашел мотивы надлома буржуазной психики и мотивы разлада между мировоззрением ее героев и их действительностью. И если Гауптмановский контрапункт после фантастически драматической новеллы „По-

¹⁾ См. интересный анализ „Шейлока“ в книге В. М. Фриче „Шекспир“ М. Гиз.

²⁾ Ф. Меринг—„На страже марксизма“ М. Гиз.

тонувшего колокола“ прозвучал со сцены МХТ, так сказать, низовыми нотами мелкобуржуазной жизни в лице неприкаянного возчика Геншеля, кончившего свою жизнь самоубийством, то на следующий раз эти же пессимистические ноты нарисовали перед зрителем аналогичную же драму, только уже из интеллигентских слоев („Одинокие“ и „Михаил Крамер“). Недаром немецкая критика в свое время тесно связывала эти пьесы Гауптмана, находя родственными их идею и содержание.

Гнет интеллигентской мелкобуржуазной среды давит Иоганнеса Фокерата („Одинокие“) и он бросается в пруд, чтобы выйти из всех своих жизненных противоречий и сомнений.

Сравните теперь драму Фокерата с драмой нашего знакомого Чеховского Иванова, и вы непременно убедитесь в их безусловной родственности. Здесь даже сюжеты близки друг другу. Фокерат погибает потому, что уходит его последний огонек в жизни—Анна Мар; Иванов пускает себе пулю в лоб, потому что полюбившаяся ему молодая девушка Саша, также должна уйти с его горизонта. Больше того: оба героя к моменту своей жизненной развязки употребляют почти даже одинаковые выражения.

„В голове у меня пустота,—говорит Иоганнес Фокерат при своем последнем разговоре с Анной,—я весь истерзался... Я ничего не знаю. Пусто в голове... Я измучился...“

А вот что думает Чеховский Иванов перед своим самоубийством: „С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?“

Как бы нарушающим такую лирико-романтически-пассивную музыку выступает суровое имя поэта „бунта человеческого духа“ Ибсена. Совершенно верно, на первый взгляд, северный драматург—даже гневный бунтарь. В противоположность знакомым нам героям, его образы даже активны. Они в известном смысле настоящие протестанты. Герои Ибсена насыщены духом бунта. Недаром по заявлению Плеханова, бывшего на одном из спектаклей Ибсена в швейцарском театре, он сам видел с каким изумительным сочувствием слушала находившаяся там группа анархистов горячие тирады Ибсеновских героев.

Прежде всего, эти герои надломлены и трагичны, ибо они заранее обречены и навсегда зажаты тесным кольцом своей социальной жизни, прорыв которого для них обычно обозначает смерть в духовном или физическом смысле этого слова. Так погибает противоречивая и надломленная натура по-своему активной Гедды Габлер, так гибнут почти все герои Ибсена. И такой же конец принимает герой пьесы „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“. Архитектор Рубек, разочарованный в жизни и в своей юной, пышущей здоровьем жене, дочери,

повидимому, мелкого ремесленника,—хотя и воспитанной затем в доме какого-то знатного барина,—как бы пробуждается к жизни лишь через встречу с полусумасшедшей Иреней, сладостным воспоминанием своего прошлого. И это-то, как раз оказывается для Рубека толчком чтобы отправиться в горы, увидеть „все царства мира и славу их“. Однако, по воле автора, судьба венчает искателей солнечной страны смертью. Снежные вихри заметают раздавленных путешественников треснувшей горной лавиной. Правда, жена Рубека на полпути уходит вниз, на землю, разрывая связь со своим мужем в надежде завоевать себе свободу. И в то время, когда Рубека и Ирену вероятно уже окончательно занесли снега, добравшаяся до низу Майя ликующе поет:

„Конец моей прежней неволе!
Я вольная птица теперь!
На воле, на воле, на воле!“

Однако, едва ли кто поверит, что завоеванная Майей „свобода“ действительно изменит ее прежнее положение в жизни, в лучшем случае она только сменит прежнюю аристократическую вывеску „фру Рубек“ на новую дикую, но богатую вывеску „фру Ульфгейм“.

Итак, подытоживая трагедию архитектора Рубека, невольно убеждаешься, что Рубек является не больше, чем одной из разновидностей именно тех, которых в том же сезоне и с той же сцены Астров называл „интеллигентами поумнее и покрупнее“. Рубек, конечно, один из тех истериков, которые, по словам Астрова, заедены анализом, ноют, ненавистничают и подходят к человеку боком и смотрят на него искоса. Недаром Майя однажды говорила Рубеку, что он „всемилоостивейше бросает на нее взгляд искоса“ и что „в последнее время появилось во взгляде что-то злое“. Разница между Чеховскими ноющими и Рубеком сводится здесь, главным образом, к манере изображения и, так сказать, к большей культурной квалификации последнего. Впрочем, линия символизма, как справедливо отмечает Плеханов „слабая сторона в творчестве Ибсена. Его сильной стороной является бесподобное изображение мелкобуржуазных героев. Тут он является несравненным художником“. Вполне понятно, поэтому, почему с таким упорством МХТ обращался к Ибсену. И тут выступает на сцену мелкобуржуазный интеллигент-идеалист в своих двух ипостасях. Воинствующий донкихот „Доктор Штокман“ и пессимист-скептик Грегерс Верле и доктор Реллинг („Дикая утка“) со своей философией, которая сводится к тому, что отнять у среднего человека житейскую ложь и самообман—это то же, что отнять у него счастье. Короче говоря, „Дикая утка“ является как бы живописным изображением того самого смрада мелкобуржуазной—мещанской интеллигенции, о котором горячо распинался студент Петя Трофимов в „Вишневом саду“.

Доктор Штокман — бунтарь. Он воюет со „сплоченным большинством“ из-за того, что „большинство“ не хочет поддержать его проекта о реформе водолечебного заведения, в водопроводе которого он обнаруживает присутствие зараженных источников и вредных бактерий. И борьба за очищение водопровода от гнили быстро порождает в нашем докторе борьбу против гнилостности самого общества. Но честнейший доктор Штокман — идеалист и сын своей определенной социальной среды. Поэтому он, незаметно для самого себя, очень быстро попадает в заколдованный круг и обращается в наивного донкихота. „Большинство никогда не бывает право, — заявляет он в знаменитой речи, обращенной к согражданам, — никогда, говорю я. Это общественная ложь, одна из тех общепринятых лживых условностей, против которых обязан восставать каждый свободный и мыслящий человек...“

Штокман произнося свою горячую тираду, не замечает однако того, что его „сплоченное большинство“ по отношению к настоящему большинству являлось только меньшинством и что фактом непонимания этого он сам обращался в одного из представителей этого меньшинства. Совершенно искренне признавая себя другом и защитником народа, он, на самом деле, играл на руку действительных врагов его. Но такова уже судьба обывательской мелкобуржуазной интеллигенции, которой не помогают и ее „бунты человеческого духа“. Ибо чем выше залетают Штокманы в своих идейных полетах, тем только больше и трагичнее запутываются сами. Не только по родственным, но по общественным связям Штокман сын своей среды. Обратите внимание, как выступает момент его классового средостения в первом акте. Посмотрите, как он наивно-обывательски радуется комфорту собственного очага и тонкой сытости своего положения.

Правда, в дальнейшем, наш доктор рвет связи со своей средой и этот классово-неизбежный штрих в портрете Штокмана у Ибсена представлен в самой малой доле и если даже хотите с легким оттенком иронии и наивности. Зато можно себе представить какой близостью повеяло особенно от этого момента на Художественный театр. Можно даже за глаза представить себе, как говорил это Штокман, как приятно констатировал бургомистр и как расширил и расцветил все это МХТ. Недаром критик газеты „Курьер“ констатировал после премьеры „Доктора Штокмана“, что надо было только видеть с каким вкусом ел ростбиф и пил вино мхатовский Штокман и как вообще он был неразрывно сращен со своим „комфортом“. Это одно. Но „доктор Штокман“ не меньше отвечал известным нам настроениям МХТ и по части противопоставления себя толпе. Этот специфически-романтический момент интеллигента буржуа, был несомненно проникновенно подчеркнут театром, который в свою очередь, будучи тесно связанным со „сплоченным большинством“ мелкобуржуазной интеллигенции, на

деле всегда находился в разрыве с подлинным „большинством“ — т. е. с широкими народными массами и подлинно революционной интеллигенцией.

В „Дикой утке“ воинственности „духа“ мы уже не встречаем. Там, как я уже говорил, воинственность сменяет глубокий пессимизм. Там и автор, и театр копошатся уже в самом болоте интеллигентской обывательщины, герои которой взывают уже не к „бунту“, а к „самоочищению“.

Я нарочно несколько подробнее остановился на Ибсене потому, что как справедливо отмечает в своей брошюре о художественном театре П. С. Коган ¹⁾, „если Чехов по количеству спектаклей занимает первое место, если его пьесами театр отвечал господствующему запросу публики, то по количеству пьес, поставленных театром, первое место принадлежит Ибсену“.

После всего сказанного невольно вспоминаются слова Маркса, обращенные им к французским мелкобуржуазным идеологам 1884 г.:

„Не следует воображать будто представители демократизма (буржуазного—В. П.) сами поголовно принадлежат к классу мелких лавочников или обожают их. По своему образованию и по своему личному положению они могут отстоять от лавочников, как небо от земли. Их делает представителями мелкого мещанства лишь то обстоятельство, что умственно, теоретически, они не заходят дальше тех пределов, за которые в жизни мещанство не переходит практически... Таково, вообще, то отношение, в которое становятся политические и литературные представители какого-нибудь класса к этому классу“. В данном случае ближайшими литературными примерами этого являются: в России Чехов, в Германии Гауптман, в Норвегии Ибсен, а в истории русской театральной жизни МХТ.

* * *

Что же касается мировой классической драматургии, она являлась для театра лишь тем неперменным „гранитом науки“, на котором МХТ точил свой резец и через который приобщался к культуре. Однако, в том же периоде, как я уже указывал в свое время, намечалось присутствие и другой творческой струи. Струя субъективного настроенчества там, безусловно, присутствовала, хотя еще и в зачаточном состоянии. Постановка пьесы „Когда мы, мертвые, пробуждается“ и, прибавим еще к этому, постановка пьесы Гауптмана „Потонувший колокол“ в тот момент звучали в творчестве театра огромной неожиданностью и непривычностью. Тем не менее, ясно что это было не простое знакомство театра с модернистскими течениями запада, а что-то большее. Этими постановками театр как будто интуитивно отвечал

¹⁾ П. С. Коган „Общественное значение МХТ“ 1929 г.—Театропечать.

кому-то и было совершенно ясно, что это был ответ на пока еще неощутимые, но уже, безусловно, волновавшие театр мотивы.

Теперь мы переходим к той фазе творчества МХТ, в которой струя субъективного настроенчества обособляется и играет весьма существенную роль. Мы будем иметь дело с психикой, которая не только говорит о миражах, но у которой миражи становятся ее основным сущим. Вторая фаза в эволюции МХТ дает нам возможность наблюдать как театр переходит от мотивов своей бытовой жизни к глубинам духовного мира ее героев. Этот период, период, как я его называю, „самоизживания“, развертывает обширную и многообразную галерею характеров и портретов, охватывая время, примерно, с 1905 года по 1916 включительно. Уже в 1905 году Художественный театр показал западного декадента-символиста М. Метерлинка его тремя драматическими новеллами: „Слепые“, „Непрошенная“ и „Там, внутри“ („L'intérieur“), а в плане на следующий год уже стояли Ибсеновский „Бранд“, „Драма Жизни“ Гамсуна, а еще несколько позже „Жизнь человека“ и „Анатэма“ Андреева.

Все эти пьесы в последнем счете, несомненно, близки друг другу и выражают в общем один мотив: копание в собственных чувствах представителей определенной социальной жизни. И они близки даже по теме, по стилю и по духовному состоянию своих героев. Погибающий человек, окруженный какими-то жуткими полупризраками в своей действительности у Андреева, в основном, ничуть не далек „взбунтовавшемуся человеческому духу“ Бранда, уведшему его в погибельные для него горы, или потерявшим своего пастыря слепым Метерлинка, под ногами которых, по автору „цветет группа болезненных асфodelей“. Ибсеновский Бранд, погибая, слышит некий голос („deus sagitatis“), а Андреевский „Человек“, умирая, видит перед собою исполинский призрак жуткого рока. Совершенно верно, Андреевский человек — это схема, а Бранд даже активная, конкретная личность. Андреевский человек и Метерлинковские слепые даже не говорят, а изрекают, в то время, когда Бранд громит словом, проповедует и пастырствует. Бранд ведет своих крестьян в бой:

„Юные, бодрые души, за мной!
Ваше дыханье живое
пыль в этом затхлом
углу да сметет!
Вас поведу я к победе!..“

„В высь по застывшим
волнам ледников
выпустим души, попавшие в плен,
их обновим и очистим“...

Вчитываясь в эти, внешне мажорные, слова, вы без труда убеждаетесь, что суть-то этого призыва — абстракция, а самый „подвиг“ Бранда — наивное донкихотство, непременно обрекающее его на духовную и физическую смерть. Сравните философски упрощенных

„Слепых“ и „Жизнь человека“ с „Брандом“, и вы увидите, что все это есть одна и та же тема — бездорожье в жизни, выраженное только в различных вариациях. На первый взгляд может показаться, что между этими пьесами и творчеством МХТ его первоначального периода (самонахождения) нет ничего общего. Нет здесь той бытовой сочности красок, ни того реального дыхания жизни, ни тех, наконец, живых людей, а все, как будто, устремлено в неведомые и непривычные высоты „человеческого духа“, вся жизнь как-будто поставлена перед волшебной призмой, в которой ее обычные очертания ломаются и принимают какие-то трагико-фантазмагорические формы. И действительно, что общего между добродушным и наивным Гаевым, об'едающимся леденцами и ходячим скелетом Андреевского „погибающего человека“. Различие между ними настолько очевидно, что не требует доказательств. Но, говоря так, мы забываем, что мхатовско-чеховский портрет даже Гаева обнаруживает далеко не только одни комедийные черты постановки. Тот же Гаев очень часто роняет слезу и сам признает: „Все нас бросают... Мы стали вдруг ненужны“, и, наконец, что „в гордом человеке... есть что-то мистическое“. В этих словах совершенно ясно присутствие ноток уже глубокого драматизма и пессимизма, где уже в дверь стучатся миражи. Это особенно выпукло встает в образе издерганного Иванова и изверившегося скептика Астрова. „Слепые“, „Бранд“, „Драма жизни“, „Жизнь человека“ и „Анатэма“ — это те же знакомые нам „погибающие“ из периода самонахождения МХТ, только на этот раз взятые вне их реальной обстановки и мещанской обыденщины и рассмотренные через призму их субъективного настроенчества.

Перечисленные постановки открывают перед нами тот мир идей, который дал Художественному театру образы героев, обуреваемых бунтом человеческого духа и расценивающих окружающий мир, как „суету сует и вечную суету“. Но это не какой-нибудь чужеродный мир понятий, а это духовный мир квалифицированных слоев той же мелкобуржуазной интеллигентской обыденщины. Это мир самоизживающих истериков, ищущих религиозного „самоутешения и самоочищения“. Совершенно ясно, что этот мир чахлах миражей не мог действовать на МХТ плодотворно и непосредственно. Его внушения проникали в душу театра только через соответствовавшую в тот момент модную литературу и философические трактаты. Постановка пьесы Гамсуна „У врат царства“, появившейся в театре как раз между „Жизнью человека“ и „Анатэмой“, является в данной фазе творчества МХТ даже в некотором роде синтетическим произведением. Правда, субъективно-настроенческая стихия здесь предстает уже не в „чистом“ виде. В спектакле „У врат царства“ вы не находите и тени фантастических призраков. Перед вами снова ровная манера изображения жизни в ее „обыденных простых фактах“. Между тем, раскрывая это произведение,

мы легко убеждаемся как раз в заметной его отличности от всех предыдущих произведений МХТ.

Что же представляет собою эта Гамсуновская пьеса в творчестве МХТ?

Изучение этой пьесы приводит к убеждению, что прежде всего она заключает в себе две драмы: обывательски-бытовую и философски-общественную. Первая разворачивает перед нами в общем знакомую семейную драму на почве различия интересов между молодой, но недостаточно развитой женой и мужем — обуреваемым „высокими“ взлетами мысли. Вторая же драма — это уже нечто иное. Перед нами драма одинокого в жизни и непонятого мыслителя, который нашел, по его мнению, ключ к обретению человеческого счастья. Герой пьесы Карено мечтает о „возвращении величайшего террориста, квинт-эссенции человека, Цезаря“, который должен истребить рабочих, — по его мнению, корень всего зла, — якобы потерявших в эпоху пара и электричества свою ранее нужную жизненную функцию. „Господа, говорящие о гуманности, — говорит Карено, — вы не должны ласкать рабочих; вы должны скорее охранять нас от их существования, помешать им усиливаться, вы должны истребить их“. И подводя такой вывод своему „открытию“, Карено полагает, что он „возвел новое здание, гордый замок“, что этим он высмеял „вечный мир за его наглую пренебреженность к гордости“, что, наконец, вся его „философия — это величественная молния, которая падает на меня с высоты и освещает меня“... Перед нами живой пример нищезанятости с его человеконенавистничеством и непримиримостью к мещанству, которое, как справедливо отмечает Плеханов, на самом деле само было насквозь пропитано духом мещанства.

Но МХТ, как известно, никогда не являлся сознательным проводником нищезанятости. Наоборот, он всегда имел лучшие намерения „завещать грубой полуграмотной стране гуманнейшую грусть, возвышенную скорбь и проникновенную любовь“ к человеку. Но все дело в том, что все такие намерения вырастали на определенной социальной почве и поэтому эффект их разрядки всегда оказывался во власти своего сословного колпака. Обращаясь к Гамсуновской пьесе театр, вероятно, был очень далек от ее философического смысла. Его прельстили в ней, главным образом, два момента: извечный для него момент душевно-бытовой драмы одинокого и момент, уже позже развившийся в творческой воле МХТ, — стремление к мистическому героизму.

Само собой разумеется, что все это было исчерпывающе и весьма подходяще представлено в Гамсуновской пьесе. Поэтому, критика приняла этот спектакль бурным приветствием. Вполне понятно, спектакль удался театру, т. е. в том смысле, как он его толковал, и чего ждал зритель: „душа, в томлении ищущая выхода“, разумеется вне всякого

конкретного философического смысла, была возведена в этом спектакле на соответствующие ей „высоты духа“. Трагикомическая фигура Карено была дана здесь на привычном фоне и в образе героя мыслителя-мученика. Сравните теперь Карено с Нуллиусом-Анатэмой, этим мелким дьяволоподобным типично мелкобуржуазным героем Андреевской пьесы, и вы увидите, что они очень близки друг другу. Разница между ними лишь в том, что один — реальный человек с мистической философией в голове, а другой — мистический символ, порожденный примерно такой же философией. В последнем счете Карено и Нуллиус — это одно. Это символы, проклинаящие человеческое бытие и выдвигающие на пьедестал индивидуалистическую квинт-эссенцию человека, т. е. ницшеанского сверх-человека, или, просто-напросто, трагикомического героя. Однако и в Андреевской „Анатэме“ Художественный театр привлекали не столько самые выводы Андреевской философии — этой, по меткому выражению А. Куприна, „безумной влюбленности кастрата“, сколько те мантии трагического героизма, в которые Андреев рядил своего Нуллиуса.

Сопоставляя сейчас две различные стихии, образующие творческую ткань МХТ, мы можем добавить еще один вывод, весьма важный для ее правильного понимания. Нетрудно заметить, что струя, питающая картины из сферы миражей или героических взлетов „человеческого духа“, независимо от намерений и воли самого театра, всякий раз несет в основе своей содержание, в общем, одинаковое и всякий раз, безусловно, резко противоречащее даваемой ему оболочке. Посмотрите как умиленно вырисовал театр образ Карено, по сути дела, злого и человеконенавистного, и какой он придал фантастически-героический облик действительно картонообразному Нуллиусу. Эта смягченность, несомненно, вытекает из общего мотива погибающих, который театр только по ассоциации перенес на Гамсуновского героя, а это фантастическое дьяволоподобие Нуллиуса происходит от той тоски по чему-нибудь возвышенному, о которой мечтают наши старые знакомые Гаевы, Астровы, Войницыны, Ивановы и Прозоровы. Но Карено — это реальный образ. Поэтому, от приданной ему известной идиллической смягченности, в конце концов, только ярче выступает его сущность. А Нуллиус? Он бесспорно, эффектен, но только таких типов не бывает в жизни. От него отдает мертвенностью и фальшью.

В заключение я напомним слова, произносимые „Неким в сером“, в прологе к „Жизни человека“, которые, по-моему, удивительно подходят к данной фазе Художественного театра:

„Неудержимо влекомый временем,—подразумевается Андреевым смысл жизни тогдашнего интеллигента,—он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни от низу до верху, от верху до низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный

знаниями, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, час, минута. И в слепом неведении и своем томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предназначения“.

И МХТ шел, конечно, вслепую, не ведая того, куда его вел железный закон творящий диалектики. Но здесь приходится винить не Художественный театр, а те классы, которые его обусловили. И дальнейшая эволюция театра строго предопределила организованное сочетание двух стихий, вернее, подчинение субъективно-настроенческой стихии в творчестве МХТ его сильной социальной стихии. Руководители театра (Немирович-Данченко и Станиславский) формулировали это, как „завершенный круг“ творчества, который, исходя от натуралистического реализма, прошел через символизм и вернулся к реализму духовному.

Однако, я уже слышу возражения: „ну, а пьесы М. Горького, поставленные в 1903—1906 гг.?“ Это верно. Театр поставил три пьесы Горького („Мещане“, „На дне“ и „Дети солнца“), и Горький в своих пьесах, в особенности, в „Мещанах, больно ударил по интеллигентской расхлябанности и ее отрыву от народных масс. Но при всем этом здесь необходимо всегда помнить три момента. Во-первых, годы, относящиеся к постановкам пьес Гамсуна, Андреева и Горького совпадают как раз с тем моментом, когда либерализм мелкобуржуазной интеллигенции, достигнув своего предела, сразу стал падать, и тем грознее рисовать перед интеллигенцией ужасы ее кошмарной действительности.

Во-вторых, постановка пьесы Горького „Мещане“ (1902 г.) в театре провалилась и быстро была снята.

В-третьих, что касается постановки „На дне“ (1903 г.), то надо прямо сказать, что некоторые мотивы, входящие в эту пьесу, уже просто весьма подходили к специфической музыке самого театра. В них МХТ услышал зазвучавшие напевы, хотя и в „низовых“ аккордах, но той же музыки. Перед театром вставали те же „погибающие“, только окончательно отверженные и опущенные на дно мелкобуржуазной стихии, среди которых раздавался не менее знакомый голос Луки с его проповедью о миражной правде:

„...Если к правде святой
Мир дорогу найти не сумеет,
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой“...

Таким образом, если пьеса „На дне“, по справедливому замечанию В. Воровского, имела „свой смысл“ в эволюции Горьковского творчества, являясь моральным и общественным итогом романтическим босякам, в то время, когда писатель „уже сказал свое „дерзкое“

слово культурному обществу“,—то мы вправе сказать, что постановка этого „Дна“ имела свой смысл и в Художественном театре. Что же касается „Детей солнца“, то также не следует забывать того, что в этой пьесе Горький показав, правда, скуку, ненужность житейского существования и полную отчужденность мелкобуржуазной интеллигенции от народной массы, в то же время убедительно подчеркивал, что некоторые порывы вышедшей из нее молодежи по-своему альтруистичны и полны самопожертвования. Стало-быть, в этих пьесах МХТ было что услышать для себя знакомого и во всяком случае было что использовать, хотя и на свой лад, для того чтобы, не переходя своих классовых пределов, удовлетворить свои естественные и своего зрителя чувства требовавшие в тот момент либеральных жестов. Поэтому вполне понятно, что двигаясь далее уже со своим мерилom „духовного реализма“ театр, обращаясь к Достоевскому, брал от этого гениального, но двойственного творчества, конечно, только более себе близкие стороны, а именно богоискательские и болезненно-надрывные моменты в его произведениях („Братья Карамазовы“, „Николай Ставрогин“ и „Село Степанчиково“).

Так, например, в двойственной натуре Ивана Карамазова театр, вполне понятно, приглушил моменты ее жаждущего гордого духа и наоборот резко подчеркнул в „ней дух смиренный и болезненно-приниженный, сознающий свое бессилие и пассивно опускающий руки“. ... Сопоставляя отмеченные В. Переверзевым черты характера И. Карамазова с существующими критическими отзывами о мхатовском Карамазове и вспоминая из предыдущего разбора особенности социально-психологического стержня мхатовских мотивов, нетрудно увидеть в данном Иване Карамазове одну из диалектических фаз единого мхатовского центрального творческого образа и в то же время нетрудно понять почему именно так был поставлен Карамазов, а не иначе.

К этому же „новому“ мерилу подходил и „Пер Гюнт“ Ибсена и, наконец, тем же мерилom плодотворно измерялась „Будет радость“ Д. Мережковского, являвшаяся, как метко характеризовала эту пьесу тогдашняя критика, не больше чем Чеховским „Мы отдохнем“, только уже сдобренным теософическими настроениями самого автора.

Правда, и в этот период своего существования театр обращался к мировым классикам. За это время к его репертуару прибавился Мольер, Грибоедов, Тургенев. Однако, как и в первом своем периоде, тут все сводилось к одной стилизации.

Но из всех последующих постановок особенно любопытно отметить одно обстоятельство. Переходной постановкой к третьей фазе творческой эволюции МХТ явилось „Село Степанчиково“ Достоевского 1917 г. Сделанный выбором театром весьма показателен; стоит только вспомнить оценку сущности мотивов, определяющих „Село Степанчи-

ково“, данную В. Ф. Переверзевым в его „Творчество Достоевского“. „Основные моменты, определяющие кроткий характер, это: оторванность от производственной жизни общества, невозможность и неспособность жить трудом—с одной стороны, и с другой—существование милостыней и снисхождением благодетелей... Просить и терпеливо ждать милости или жестокости—таково призвание этих натур. Отсюда мистицизм этих натур, вера в силу, управляющую жизнью по неведомым целям и планам, перед которой они фаталистически складывают руки и молитвенно склоняют колена. Нищета, смирение, молитва—вот в трех словах вся жизнь „кротких“ и „слабых сердцем“.

Таков путь МХТ, на котором для него совершенно неожиданно снова встал гигантский рок, но уже в облике реальной силы побеждающего русского пролетариата.

* * *

Переходя к последнему периоду творческой эволюции МХТ, к периоду „приспособленчества“, мы застаем обе известные нам стихии вздыбленными. Пересадка театра на новую почву и в непривычную для него атмосферу, естественно, резко сказалась на его творческом организме. Происшедшая кардинальная ломка старых общественных и экономических устоев своим титаническим громом и ослепительным светом сразу ошарашила этот „тихий“ театр. Развертывавшиеся небывалые в истории человечества социальные перспективы, в первый момент просто-напросто оглушали непривычное к этому гулу ухо Художественного театра, всегда жившего в обстановке полутеней и полутонов. Вполне понятно, что „трудные условия жизни в Москве,— как значится в книге самого МХТ,— весной 1919 г. навели руководителей театра на мысль перевести его на продолжительное время на юг России“. Далее междоусобия гражданской войны, неожиданно отрезали группу сперва от Москвы, а затем и от родины. Правда, весной 1922 г. путешественники вернулись обратно. Однако, их пребывание в Москве длилось всего три месяца. По приглашению американского импрессарио М. Геста в сентябре 1922 г., как сообщает тот же источник, „все основное ядро драматической труппы МХТ с К. С. Станиславским во главе, выехало за границу по командировке ЦК Помгола“.

Между тем, пока основной кадр МХТ путешествовал за рубежом, в Москве, в пределах его митрополии, зачиналась „новая жизнь“. Лишившись старой труппы актеров, оставшийся в Москве В. И. Немирович-Данченко приступил к осуществлению давно лелеемой им мечты о создании экспериментальной студии „синтетического театра“.

Начав работу над реформой оперного спектакля еще в 1920 г. и поставив по принципу „поющего актера“ оперетту Лекока „Дочь Анго“ и переделанную в мелодраму-буфф „Периколлу“ Оффенбаха,

В. Немирович-Данченко подошел в сезоне 1922-23 г. к своей знаменитой постановке Аристофановской „Лизистраты“.

В виду безусловной своеобразности творчества МХТ в те годы, выслушаем отрывок из знаменитого в свое время интервью с В. Немировичем-Данченко о смене вех МХТ, напечатанном в газете „Известия ВЦИК“.

„Можно ли сейчас жить, думать и работать так, как жили, думали и работали раньше? Смешно об этом говорить. Вот, например, на очередной работе у нас опера Ребикова „Дворянское гнездо“. Написана она покойным композитором шесть лет тому назад. И написана под старый Художественный театр. Неужели же мы могли бы теперь, в 1922 году, выявить в Тургеневе то, на чем тогда, шесть лет назад, лежал центр нашего художественного внимания, — его музыку, его акварель, полутона его гобеленов? Конечно, нет. Мы возьмем теперь его шире, в более резких схемах, а не в той тихой красивости, которая улыбалась нам прежде в аллеях, беседках и прудах „Дворянского гнезда“¹⁾.

Итак, то, что говорится в приведенном нами интервью, наглядно свидетельствует о признании Немировичем-Данченко необходимости реформировать Чеховский пассивный романтизм с вытекающим из него натуралистическим романтизмом формы. Вернувшийся из-за границы Станиславский уже размышлял на ту тему, что „не настало ли время подумать о грозящей искусству опасности и вернуть ему его душу, если потребуется, даже за счет прекрасной внешней формы, созданной теперь взамен прежней, устаревшей“...²⁾

И такие думы вполне оправданы и сообразно со всем мировоззрением МХТ вполне логичны.

Возвратившийся из своего длительного заграничного турне театр стал расширять сферу своего творчества, переходя к изучению и творческому воспроизведению тех вариаций настроения своей среды, которые возникали на почве перехода мелкобуржуазного интеллигента-обывателя либо на советскую службу, либо на зарубежное существование.

Такое перерождение интеллигента-обывателя становилось в тот момент важным и заметным явлением. И оно все росло в зависимости от укрепления советского государства.

Выбитый из своих комфортабельных щелей такой интеллигент-обыватель частью вставал под ружье, чтобы вернуть обратно отнятое у него революцией благополучие, а в основной своей массе пристраивался на службу к новому классу, чтобы спасти свое существование, а там, немного оперясь, зажить снова своим уютом, хотя внешне и под советским флагом.

¹⁾ „Известия ВЦИК“ от 5/XII — 22 г.

²⁾ К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве.

В первых же постановках этого периода МХТ показал в „Пугачевщине“ Тренева факт происшедшего потрясения, в „Продавцах славы“ Паньоля и Нивуа показал ужас самой войны для обывательского очага, в „Днях Турбиных“ Булгакова показал сражающегося мелкобуржуазного интеллигента с винтовкой на белом фронте, а в „Бронепоезде“ Вс. Иванова уже обывателя, перешедшего на службу советского государства, который несколько позже предстал перед зрителем уже в полном смысле этого слова в „Растратчиках“ Катаева. Но одновременно с этим театр показал обывателя, впавшего почти в зоологическое состояние („Унтиловск“ Леонова).

Художественный театр пытался захватить в своем творчестве и такой отпрыск мелкобуржуазной обывательской среды, который переодевается в комиссарскую шинель („Блокада“ Вс. Иванова). Психология этой группы, конечно, особенно близка МХТ, который оказался сам одним из таких „приспособляющихся“ хотя и совершенно искренно и официально порвавший со своей отколовшейся зарубежной группой, обосновавшей в Праге нечто вроде филиала Художественного театра.

Однако, в изображении этой группы МХТ уже не обнаруживает той художественной силы, какую обнаруживал в изображении мелкобуржуазного интеллигента-обывателя в его привычной атмосфере.

Жизнь настоящего активного попутчика революции осталась вообще за пределами мхатовских художественных достижений и, очевидно, потому, что и сам театр слишком связан с прошлым и очень своеобразно и смутно понимает музыку созидающей социалистической жизни. Это, вероятно, одна из причин его слабости в его революционном репертуаре, но это же, вероятно, и причина такого особенно проникновенного постижения психологии „среднего человека“, оказавшегося в пределах новой общественной жизни.

Принадлежи МХТ к иной социальной группе, не расплзшейся так в ширь и не налипшей цепким и сильным налетом на стенки советского бытия, он, наверное, слишком бы далеко ушел от нее, и оказался бы не в больших силах изобразить ее прошлое и настоящее, чем изображает это мажорный Мейерхольд, давая схематически упрощенные плакатные маски, или Таиров, вырисовывающий изящно подлакированные типы. Вот почему постановки МХТ, касающиеся иной жизни, крайне немногочисленны и посредственны в художественном отношении.

Итак, эволюция творчества МХТ говорит нам о том, что струя, которая рисовала картины „миражной жизни“, с момента революции уже не растет, а замирает, своеобразно насыщая собою и перерождая другую струю, вылившуюся из мелкобуржуазной интеллигентской реальной жизни. Лишенная твердой почвы и плодотворных источников питания, она как бы входит своим тонким жалом внутрь своей

соседки, социальной струи, и, разрывая ее, ставит ее дыбом. Отсюда перевес внимания на изображение в жутких карриатурах отдельных уголков обывательщины и отсюда же сведение своих настоящих „героев“ до положения в конец издерганных, опустившихся истериков, наркоманов, вроде Низеласова и персонажей из „Унтиловска“.

Но если мы сейчас разделим псоктябрьские произведения МХТ на две половины: с одной стороны на карриатуры обыденщины, а с другой стороны — натуралистические портреты обывательских интеллигентов одиночек, то мы увидим, что на данной ступени эволюции театра большинство падает уже на карриатуры. Между тем, театр, видимо, сам того не замечает, что все эти фоновые карриатуры при смягченном „герое“ являются не чем иным, как покаянием, открытой исповедью тех же самых героев перед лицом грозного рока своего. На сцену московского Художественного театра уже вступил одичавший „кающийся — мещанин“!

III. Сценический стиль.

В предыдущей главе мы рассмотрели эволюцию творчества Художественного театра в ее важнейших моментах. Произведенный анализ дает нам основание смотреть на творчество МХТ как на плод определенной социальной среды, сложившийся под влиянием двух стихий: социальной — выходявшей непосредственно из окружающей реальной жизни и суб'ективно — настроенческой, сводившейся к определенному философски книжному влиянию. Но жизнь влияла, разумеется, несоизмеримо сильнее чем чахлые теорийки и МХТ может быть смело назван художником пестрой среды разночинно — обывательской интеллигенции.

В стиле Художественного театра мы всякий раз отчетливо различаем две стилевые линии, которые проходят через все его творчества. Одна — потрясавшая и потрясающая современников своей художественной убедительностью, которая изображает „внутренний смысл обыденных простых фактов“, и другая — беспомощная, которая характеризует мотивы „проникновения в жизнь человеческого духа“. Но рассмотрим обе эти линии в отдельности. В первой нет непосильных взлетов, но есть более важное — историческая конкретность, которую составляет сочетание изображения с внутренним значением изображаемого. В данном случае перед нами монолитное отображение уже известной читателю социальной жизни.

Вспомним, какой эстетически мудрой законченностью веет от всякой мизансцены, от каждой паузы, где Художественный театр изображает жалостный усадебный дом „Вишневого сада“, или сумеречные залы городского дома тоскующих в провинциальном городке „Трех сестер“. Эти сценические кадры настолько сочно и правдиво нарисованы,

что невольно забываешь где кончается подлинная жизнь Гаевых и Прозоровских и где начинается ее высоко-художественное сценическое воспроизведение. Здесь Художественный театр обнаруживает гигантское мастерство и большую щедрость в разнообразии своей театральной палитры. Что же характерного в такой стиливой линии МХТ? Прежде всего какое то кровное родство изображаемых мертвых предметов с самими их обладателями. И эта особенность опять-таки богаче всего выступает, конечно, в Чеховских спектаклях и всюду там, где театр дает, говоря его терминологией, „жизнь в обыденных фактах“.

„К сожалению, мечту Чехова труднее передать на сцене, — заявляет К. Станиславский, — чем внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону. Вот почему нередко в театре главный мотив пьесы затушевывается, а повседневность слишком ярко выступает на первый план“. Итак, только ли трудно передать эту „мечту“ и можно ли ее показать именно вне ее бытовой стороны?

Знакомясь с произведениями Чехова, мы сразу же наталкиваемся на такие свойства мечтаний его героев, которые, сдается нам, лучше всего определяют их сами герои и расшифровывающий их Станиславский. Это, действительно, „мечты“ предсказания о жизни через двести, триста или тысячу лет, ради которой мы все теперь должны страдать... Следовательно, вопрос здесь заключается не столько в трудности, сколько, вернее, в невозможности конкретно передать эту расплывчатую и абстрактную „мечту“. Вполне понятно, поэтому, что театр перевел здесь центр своего внимания на „внешнюю жизнь“, как говорит Станиславский, или, на ее вещное выражение.

В самом деле, вспомним, хотя бы опять героев „Вишневого сада“. Трогательная любовь их к вещам, какое-то кровное сращение с ними выступает буквально в каждом акте, всякий раз связываясь с внутренними волнениями самих героев. Если в первом акте мы слышим из уст Раневской „шкапик мой родной (целует шкаф)... Столик мой...“, а от ее брата Леонида Гаева целую тираду, обращенную к тому же столетнему „Многоуважаемому шкапу“, а несколько позже жалостливые воспоминания о милом подоконнике, где он посиживал иногда в молодости, смотря в окно на возвращавшегося из церкви отца, — то в следующих актах мы узнаем от Раневской, что „без вишневого сада я не понимаю своей жизни и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...“ „В последний раз взглянуть на стены, на окна, — восклицает она перед последним занавесом. — По этой комнате любила ходить покойная мать“. Другими словами, если мы не встречаем в такой жизни прямых указаний на резкое сходство предметов с самими их хозяевами, с чем, как известно, велемечиво знакомит нас среда Гоголевских „Мертвых душ“, то на взятом примере мы во всяком случае наглядно убеждаемся в том, что духовный мир Гаевых теснейшим образом переплетается именно с „внеш-

ней" стороной их жизни, и что именно эта „внешняя" сторона является той его единственной пластинкой, которая целостно вырисовывает его внутреннее содержание и внешний облик.

Я нарочно остановился сейчас на „Вишневом саде", как на примере, наиболее ярко фиксирующем свойства интересующего нас стилистического специфика.

Ну, а „Дядя Ваня" с его натуральными „сверчками", к слову сказать, ставшими в свое время притчей во языцех? Совершенно ясно, что снабжение постановки такими изобразительными подробностями вызывалось самой внутренней логикой изображаемого. Тут мне кажется уместным привести несколько расшифровывающих слов самого Станиславского, изложенных Н. Эфросом в его статье „Детство Художественного театра".

„Посмотрите, как сам Чехов старательно описывает этих сверчков, — говорит Станиславский. — Для него они — целый символ. Вся Россия в этих тоскливых сверчках". И по словам Станиславского, если не изобразить в „Дяде Вани" таких натуралистических символов, тогда ничего не останется и от самого Чехова. Это совершенно верно. Выгоните из „Дяди Вани" сверчков, отнимите от Гаевых цветущий вишневый сад и родные скрипы половиц, лишите Прозоровских домашних фотографических портретов и у вас, конечно, выветрится вся внутренняя музыка этих героев, неуловимо, но убедительно рассеянная среди всего их скарба и живущая лишь при такой своей целостности.

На почве такой связи человека с вещами естественно появление в психике такого человека чувства безысходности и черного разочарования в жизни, как только он реально убеждается в том, что они неудержимо выскальзывают из его рук, и что вообще он сам стоит на земле далеко не крепко. Эта вещная музыка заострялась талантливой дирижерской палочкой московских художественников. „Режиссеру нужно было достигнуть того, — сообщает Н. Эфрос в той же статье слова Станиславского по поводу постановки „Дяди Вани", — что вот они уехали, и все в доме опустело, точно крышка гроба опустилась, точно все навсегда умерло. Без этого нет акта, без этого нет у пьесы конца".

Стало-быть, музыка такая звучала погребально, ноюще и тоскливо. Отсюда — знаменитые томительные паузы, местами обрывающий речь полупшопот, и вообще замедленность темпа и приглушенность тонов, наконец, именно отсюда тот знаменитый „ансамбль" с его как бы, обезличенным подравненным исполнением актеров, на долгое время ослепивший зрителя и зачаровавший многих театральных новаторов.

И такая музыка несравненно звучала, конечно, во всех Чеховских спектаклях и во всех, ближе всего к ним примыкавших.

Так „Чайка“ убеждала в том, что „жизнь вещей играет несомненную роль в жизни людей“, а поэтому, „нельзя ее, если хочешь быть истинным поборником правды в искусстве, высвободить от этих влияний“. „Так „Возчик Геншель“, „Одинокое“, „Доктор Штокман“ и „Три сестры“ убедили критику, что умение превращать сцену из театральных подмостков в живую гостиную, столовую, дачу останется и привьется...“ Так, наконец, в коронной постановке МХТ „Вишневый сад“ театр, обнаружил и показал таинственную душу вещей. Вещи ожили и заговорили. И грустно-задушевный язык их был внятен и понятен...“

Я прихожу к совершенно определенному выводу. Манера исполнения актеров МХТ является логически вытекающим фактом из обуславливающей его общей сущности самого театра. Театру и его завсегдатаю зрителю не по душе были ноты, хотя бы даже слегка подчеркивающие их фактический портрет. Такие ноты являлись в музыке МХТ бесспорным диссонансом, нарушающим обычную несколько приглушенную ровность и легкую акварельную трепетность. Поэтому МХТ, даже вопреки действительной правде, отказывался обычно от вкрапливания в свою музыку каких бы то ни было заострений, и тем более, конечно, когда такая правда являлась уж собственной жизненной правдой. Действительно, в последнем счете сущность — то от этого, конечно, не меняется, однако совершенно бесспорно, что в тот момент большинство его зрителей представляло собой тех наивных людей, которые за кустами не видят леса. И прав был, конечно, А. Чехов, когда писал в одном письме: „Вы слишком преувеличиваете роль Станиславского как режиссера. Это самый обыкновенный театр, и дело ведется там очень обыкновенно, как везде, только актеры интеллигентные, очень порядочные люди, правда талантами не блещут, но старательно любят дело и учат роли“. Другими словами, Чехов, как большой художник в этой области проникновенно подчеркнул и обнажил „тайну“ успеха актера МХТ у его зрителя, поставив ее на свое истинное место.

Таким образом МХТ, высокомастерски изображая на связи человека с мертвым предметом особую, логически вытекающую из нее пассивную лирико-натуралистическую музыку, убедительно заставляет зрителя живо почувствовать эстетические особенности ритма бытовой и духовной жизни русского мелкобуржуазного интеллигента обывателя.

„Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова старается играть, представлять, — говорит Станиславский. — В его пьесах надо быть, т. е. жить, существовать... „Ибо, переживая, — продолжает он, подразумевая пьесы Чехова, — чувствуешь себя на земле, в самой гуще знакомой обыденщины, от которой поднимается в душе великое томление, ищущее выхода“. И театр вставая на такой путь заставил своего актера играть на сочетании своих особых чувствований и мыслей создавая для общего актерского выражения игру своего специ-

фического ансамбля. Такой принцип актерского исполнения Художественный театр приспособлял и использовал прежде всего на своем материале и что его формы выражения вполне логично вытекали из сущности самого МХТ и обусловлены его социальной жизнью.

Но там, где кипит широкая общественная жизнь, где люди находятся на большаке исторического будущего, а не врастают сами в себя и не разлагаются в болоте обыденщины, наивно утешая себя миражными выходами, там иная психика и иной „язык“ ее выражения. Там стили фотографического жизненного правдоподобия с неременной точностью до натуральной комнатной паутины и стрекота символизирующих уют натуральных сверчков—невозможен. Возьмем того же Шекспира, к которому не преминул обратиться и МХТ. Здесь, наоборот, рисунок каждого образа часто схематичен и даже груб, а окружающая его обстановка нарочито условна или вовсе нейтральна. Недаром Вольтер не без лукавства упрекал Шекспира в некоторой упрощенности и вульгарности. Вспомните авторские указания хотя бы о декоративных моментах, допустим, в „Венецианском купце“. Например, первая сцена. Шекспир, не вдаваясь ни в какие декорационные подробности, отмечает место действия буквально двумя словами: „Венеция. Улица“ или „Бельмонт. Комната в доме Порции“ или опять: Венеция. Площадь“. То же самое найдете вы и в „Юлии Цезаре“. Дальше общих указаний места действия, вроде „Рим. Улица“ или „Рим. Сад Брута“, или „Там же. Улица близ Капитолия“ и т. д. Шекспир не вдается. И так во всех его пьесах. Сравните теперь с Чеховым, и разница будет разительной. Для иллюстрации приведу авторские указания к 4-му действию „Дяди Вани“.

„Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходе-расходными книгами и бумагами всякого рода, контора, шкафы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле—папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь ненужная. Громадный диван, обитый клеенкой...“ и т. д., словом подробная фотография с натуры, вне которой нет ни Астрова, ни Войничных, ни вообще всех других героев „Дяди Вани“. Однако, если мирок Чеховских героев богат „жизнью вещей“ и беден человеческим „духом“, почти целиком растворившимся именно в этой „вещевой жизни“, то Шекспировские герои, наоборот, обладают такими монументальными характерами, и такими эмоциями, и таким социальным бытием, которые позволяют им жить и действовать не в сращении со своими вещевыми хвостами, в которые перекачивается вся суть „погибающих“ и не узкой жизнью обезкровленного мирка, а широкими и, в известной мере, обще-человеческими страстями, уже не нуждающимися

ни в каких неперенных для того фонах вроде именно кожаных диванов и обязательных скворцов в клетке. В характере образов, подобных Шекспировским, нет интимной уюти мироощущения и наивной мелкособственнической влюбленности в свой домашний уют. Дела и стремления их огромны и реальны и, конечно, в прямом смысле слова, ничего не имеют общего с Чеховскими героями, которым суждены лишь благие порывы, ибо отразить им дано не мир в широком смысле этого слова и не будущее, а только именно „три аршина“ земли для „мировой души“ духовно оскудевавшего интеллигента. Поэтому сценическое оформление классических героев, в манере МХТ, даже в тех случаях, когда такие герои появлялись действительно с печатью „скорби“, всякий раз неизбежно приводило к резкому противоречию с их социальной сущностью.

Пламенность и титаничность великого Шекспира и классическая монументальность Софокла, полная глубокого философского смысла, попадая в несоответствующие себе тонкие и дряблые формы основной линии мхатовского стиля, сейчас же мельчали, мертвели и обнаруживали между собою и театром разительную диспропорцию. Конечно, спектакли „Венецианского купца“ и „Антигоны“, по внешнему своему виду были даже очень непохожи на Чеховские. Но если это не был стиль, свойственный манере изображения „погибающих“ то это не был и Софокл, и Шекспир. Здесь возникал „первоначальный“ элемент стиливой ткани МХТ, выраставший уже из факта его приспособления к монументальной строгости классического искусства и „книжной учебы“, роль которой в первые годы образования МХТ играла для него западная театральная школа Мейнингенцев¹⁾. Практически по прямой линии, он вылился в „этнографическое стилизаторство“, кстати сказать, явившееся мертвенной струей в творческом стиле МХТ. Вполне понятно, что критика констатировала, что, например, Шейлок — один из главных героев „Венецианского купца“ — даже „сколько-нибудь не приблизился к громадной задаче, ставимой Шекспиром“, отмечая в постановке только „чисто внешнюю характерность образов“ и чисто внешний блеск самого оформления. Та же, примерно, участь постигла и „Антигону“, спектакль которой был назван „реставрационным“, в котором „внимание отвлекалось от текста шумом и блеском обстановки“, в основном при отсутствии у исполнителей красоты в линиях и пластики в стиле.

Между прочим, к этой неудачливой для МХТ творческой струе следует отнести все его пробы своих сил на классической драматур-

¹⁾ Правда, последние, как правильно замечает В. Немирович-Данченко „не решались ставить в своей обстановке современных пьес. Мы начали там, где остановились они. Мы сделали этот следующий шаг“... т. е. подразумевает он, МХТ ограничился подобно Мейнингенцев общими классически-историческими пьесами.

гии. Сюда относится и постановка „Юлия Цезаря“ (1903 г.), которая, по словам самого же Станиславского, „делалась не столько в плане трагедии Шекспира, сколько в историко-бытовом плане“¹⁾. Сюда же входит и Грибоедовский спектакль „Горе от ума“ (1906 г.), по собственному заявлению Немировича-Данченко, переключенный с общественного пафоса на лирическую влюбленность героя и стиль эпохи“). Вполне понятно, что спектакль этот был назван даже друзьями театра „лирически-эмоциональной музейной реставрацией, переобремененной нарочитою характерностью актерского исполнения, а противниками театра так не без яда просто „московской лавкой антикварных древностей под вывеской Станиславский и Немирович“³⁾. Отчасти сюда же относится и Гоголевский „Ревизор“ (1909 г.). Хотя „Ревизор“, в силу некоторого приближения своих обывательски-мелкопоместных черт к обывательщине „погибающих“ интеллигентов буржуа в дворянстве, на этот раз заметно сократил влияние стилизаторской струи, и наоборот, даже позволил основной струе театра несколько социально подняться. Поэтому в мхатовском „Ревизоре“ мы находим наравне с „музейной картинностью“ и элементы некоторого психологического углубления и даже, уже совсем необычный для него элемент — шарж.

Однако, если Гоголевский „Ревизор“ в постановке МХТ явился вроде некоторого отклонения от данной его творческой струи, то зато уже философски-обобщенная фигура датского принца Гамлета („Гамлет“—1912 г.), даже по словам Станиславского „измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом“.

И наконец, такая же участь постигла в 1928 году и „Свадьбу Фигаро“ Бомарше, роскошно оформленную Головинской живописностью, подавившей своим количеством всю остро социальную сущность самой памфлетической комедии знаменитого французского классика XVIII века.

Но Художественный театр пытался выйти из круга своих житейски-повседневных тем не только путем обращения к мировой классической литературе. Такой путь, как мы уже видели, был для МХТ всегда роковым путем. Из поединка МХТ с классиком никогда ничего не выходило путного. Всегда оставался неудовлетворенным театр и всегда искалеченным классик. Читатель помнит, как „погибающие“ в поисках выхода отправились в различные „горные экспедиции“, и как эти их поиски образовывали уже вторую фазу в эволюции творчества театра. Вполне понятно поэтому, что в сценическом стиле театра мы находим какую-то еще новую линию, которая занимает в его творчестве не меньшее место, чем его основания, хотя с первого взгляда на

¹⁾ К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, изд. ГАХН, стр. 352.

²⁾ В. И. Немирович-Данченко „Вестник Европы“, 1906 г., № и монографическое изд. ГИЗ „Горе от ума“ в пост. Худож. театра.

³⁾ „Новости дня“, 1906 г.

нее вовсе не похожая. Театр такую линию назвал „психологическим символизмом“, идеологически аргументируя ее, как средство для проникновения „в сверхсознательную жизнь человеческого духа“ и как метод изображать „не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях и в моменты возвышенных под'емов. Вот это душевное состояние,—писал Станиславский,—и надо было передать сценически, подобно тому, как это делали живописцы новой формации на полотне, музыканты нового направления в музыке, а новые поэты — в стихах“, где „не имеется ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей“¹⁾.

Изучение этой второй стилевой линии приводит к убеждению, что она, являясь логическим переходом из первой, в то же время является фактом не механически принесенным, а имеющим, в последнем счете, один и тот же корень, что и основная линия. Правда, обе эти линии по своему внешнему облику и по структуре весьма не похожи друг на друга. И чем обособленнее выступает „новая линия“, погружая в тень своим непривычным светом социальную линию, тем очевиднее и разительнее становится их несхожесть.

Станиславский, считая эту линию новым этапом в творчестве театра, первое появление ее относит к постановке Гамсуновской пьесы „Драма жизни“ (1907 г.). Между тем, анализ творческого стиля МХТ наглядно убеждает в том, что элементы этой линии, которую правильнее будет назвать импрессионизмом, восходят еще к самой колыбели Художественного театра, и что в „Драме жизни“ они являются лишь ее кульминационным пунктом.

Посмотрите на спектакль Ибсеновской пьесы „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“, который относится еще к 1901 г. и про который сам Немирович-Данченко указывал, что хотя в общем „прыжок был неудачен“ и спектакль был не понят, тем не менее „он и по тогдашнему времени некоторыми частями своими был интересным спектаклем, хотя бы со стороны внешней“, давшей, например, своеобразное динамическое впечатление обвала в последнем акте. Однако, характерная для спектакля его „непривычная“ внешность, как видно, все же была слишком очевидной и неотделимой от него частью. „Спектакль прошел с успехом, скромным и бледным, — писала критика, — при чем громадная доля его (т. е. успеха — В. П.) принадлежит, как это ни странно, не пьесе, а декорации“.

И вот, вспоминая сейчас уже рассмотренный в предыдущей главе социально-психологический мотив этой пьесы с ее разочарованным и опустошенным героем, ушедшим от жизни в горы и там похороненным треснувшей лавиной, понимаешь, что именно заставило театр

¹⁾ К. Станиславский. „Моя жизнь в искусстве“.

еще тогда подумать о введении непривычности во внешнюю сторону своего спектакля. Совершенно очевидно, что этого требовала внутренняя логика самой пьесы, которая, как можно уже судить теперь, еще тогда была близка театру и волновала его творческое воображение. МХТ шел на голову впереди своего зрителя, но в то же время являлся неотделимой частью своего социального целого, которое реально потребовало „символизма“ только спустя почти десять лет.

Где же корни такой стилевой линии, где искать породившие ее причинные истоки?

Искать их в художественных влияниях Запада или русской литературе, следы которых на стиле МХТ бесспорны — все-таки лишено смысла. В последнем счете эффект влияния их здесь все же сравнительно ничтожен. Всеопределяющей силой в этой сфере опять-таки оказывается определенная социальная среда, в определенной фазе своего развития, для которой МХТ нашел наиболее подходящие ее вкусу театральные-разнообразные формы и связь с которой его стилистических элементов неоспорима.

Манера, незаменимая для изображения интеллигентски-мещанской жизни в пределах ее повседневности, естественно, не подходила для воспроизведения миражного бреда эволюционировавшей психики ее представителей. Здесь требовалась уже символическая фантастика, а стало быть, в известном смысле, выход к большим масштабам, для чего, конечно, меньше всего подходило натуралистически-иллюстративное крохоборство. Если бы на такое „миражное бытие“ взглянул художник другого класса, то он, конечно бы, не подошел к его изображению с точки зрения этой самой миражности, как это сделал МХТ, а уже, наверное бы, хорошо высмеял и показал подлинную цену такому дешевому бреду. Не даром даже Л. Толстой, погрозив однажды пальцем Леониду Андрееву, заявил: „он пугает, а мне не страшно“. Но приходится ли удивляться тому, что МХТ поступил совершенно иначе? По-моему московские художественники, являясь резко выявленным фактом своей определенной социальной жизни, только и могли поступить так, как они сделали, ибо, откажись театр от своего „психологического символизма“, он логически должен был бы отказаться и от своей первой фазы и перейти этим самым на сторону другого класса, т. е. перестать быть именно МХТ.

Однако, для того, чтобы нагляднее все-таки понять, что представляет собою „психологически-символическая“ линия в творческом стиле МХТ, я попрошу читателя заглянуть в спектакль „Драма жизни“, являющийся, по-моему, как я уже говорил, кульминацией этой стилевой линии.

„Сюда театр пришел от реализма (12 аршин рукавов у боярских шуб в „Феодоре“), писал Н. Эфрос,—к самому категорическому отрицанию этих 12 аршин, к утверждению противоположного: к художе-

ственному намеку, к декорации, к барельефу, плоскому профилю. Как идеал — ирреальность, полный разрыв с натурой. От полюса — к полюсу. Для пожара, к инсценировке которого еще недавно здесь приглашали брандмейстеров, теперь довольно одного красненького огонька, значка; для бури, от которой недавно ходуном ходили корабли и, пенясь, вздымались валы — одной музыкальной гаммы, звукового значка, заменяющего все детали картины; для пейзажа фиорда, гор и скал, еще недавно изумлявших фотографической верностью — красные и желтые пятна. И вместо лица, на котором прежде были скрупулезно выгримированы каждая морщинка, бородавка — темный силуэт его, еле отступающий от фона. Не символизация даже, а сигнализация действительности, достигающая своего апогея в сцене ярмарки, где эффект ужаса должны дать промасленные транспаранты и на них китайские тени. Заметна тенденция — убийства „третьего измерения“ — живую фигуру заменить барельефом, живое лицо — силуэтом.

Так театр решал возникшую перед ним задачу найти компромисс между извечными своими мотивами мелкой обыденщины со всей ее сутолокой, пошлостью и мелкими страстишками и импрессионистическим изображением трагедии человеческого духа, выросшей на почве этой самой кишасей обыденщины. Но на практике это театру, естественно не удалось, и даже вдвойне. Во-первых, изображение духовных взлетов героя абстрактными „вещными знаменами“ в виде полупризрачных музыкантов, северного сияния на зимнем небе и, наконец, таинственного гула подземных ударов из каменоломни, конечно, далеко не убедительно контрастировало с натуралистическим портретом обывательской натуры Отермана, умышленно и теоретически правильно показанного в привычной театру манере „жизненного правдоподобия“. Между тем, получившийся от этого эффект на практике оказался, разумеется, совершенно обратным. Критика это единодушно формулировала так: „Москвин-Отерман вырвался из этого общего тона — заменить живое лицо силуэтом. Каждая победа Москвина (Отермана — В. П.) — была поражением новых принципов...“¹⁾

Другими словами, все это означает, что даже портрет обывателя, но живого, оказывался в данном случае много сильнее и жизненнее этого громоздкого изображения чахлого миража, которое при малейшем усилии со стороны одного „живого“ Отермана беспомощно рассыпалось, как картонный домик.

Во-вторых, неудачей здесь линии „психологического символизма“ надо признать и то, что, заняв в „Драме жизни“ превалирующее положение, она в то же время оказалась бессильной обнажить подлинную сущность своего изображаемого. Она зрителю не раскрыла содержания „миража“, а как будто еще больше его затуманила и запутала.

1) „Рампа“ М. 1914. Т. II.

Мы знаем, что многие творцы искусств обращались к фантастике. Шекспир неоднократно прибегал к фантастике. Гете, утверждая победу разума и человека над природой, пользовался даже мистическими образами, а, например, знаменитые Гоцци и Гольдони — основоположники литературно-игрового и вещевого театра, сплошь строили свое творчество на фантастике и символах. Между тем, ясно всякому и без анализа, что вся такая фантастика и символика была лишь поводом, средством, удобным в тот момент и занимательным приемом для максимального достижения своей цели, суть которой прежде всего означала — доказать человеку преимущества настоящей жизни над всякими метафизиками, самоутешениями и упованиями на ирреальное.

Однако, в другом убеждает нас „психологический символизм“ Художественного театра. Здесь аккумуляция исходит от иной социальной энергии, а поэтому и возникающая в пространстве ее разрядка получает иные выражения и иной эффект своего действия. „Символизм“ МХТ, кутаясь в тогу жути, несет болезненные, чахлые и зыбкие формы своего выражения.

Но такая тога, как метко сказал Л. Толстой про Андреева, здорового человека „не пугает“. По-моему, она только драпирует собою зияющую пустоту обусловившей ее социальной психике. И не удивительно поэтому что „эти новые принципы постановки, — по свидетельству одного друга театра, — сочувствия ни у прессы, ни у зрителей не встретили“¹⁾. И неудивительно, что один из рецензентов („Русских Ведомостей“) эпиграфом к своему отчету о спектакле поставил такие слова: „очень уж ноньче народ балованный стал; все наровят, как почудней“. В данном случае надо сказать: это мудрые слова. Только их следует отнести не к одному поражению линии „психологического символизма“, столь развернуто представшей здесь в своем „чистом“ виде, а ко всем тогдашним заушничаньям интеллигентов-обывателей, вставших в положение взыскующих града невидимого.

Посмотрим теперь, как ломается линия „психологического символизма“, как синтезируется и дифференцируются ее выражения, и какие, наконец, моменты она собою пронизывает.

И тут смело можно сказать примерно то же, что сказал Плеханов в отношении Ибсена. Символизм — слабая сторона в творчестве МХТ. Его сильной стороной является несравненное изображение мелко-буржуазной интеллигентской жизни. Однако, в данном случае эта качественно слабая сторона все-таки в количественном отношении идет почти наравне с сильной стороной.

¹⁾ „Рампа и жизнь“ МХТ, т. II, стр. 40.

Анатомируя эту линию, приходишь к убеждению, что ее наиболее затянутым узлом являются спектакли, наиболее полно изображающие „миражную жизнь“. Но и тут она имеет разные выражения. То она прикидывается в фантастическую поэму („Драма жизни“); то вы видите, что она развивается перед вами в виде самого сна („Синяя птица“), примерно, того о котором в „Дяде Ване“ еще только мечтает „живая“ героиня; то, наконец, она встает перед вами жуткими картинами настоящего кошмара („Жизнь человека“).

„Из мрака бездны расползается смутный свет, — писала критика об Андреевском спектакле „Жизнь человека“, — в бесформенном пятне которого едва вырисовывается силуэт громадной глыбы. Мягко окутанный бархатом, он словно уходит с его расплывчатыми складками в безначальное, в хаос. Лица не видно. Чуть сереют руки. Вещает: „Суета сует и всяческая суета“. Это Некто в сером. „Рождение человека“.

Вас давит безысходность линий. Треугольная комната с ярко очерченными от потолка стенами и такими же окнами. Ряд симметрически расставленных стульев — схем. Опрошенная опять-таки до схемы — этажерка. Бесшумно скользящие старухи, образы которых сливаются со всем фоном, как бы рожденные из него, как бы его осколки“.

Это, конечно, бредовая, кошмарная фантастика в своем чистом виде. Посмотрите теперь, как рисует Художественный театр самую повседневность.

„Безумным ужасом глубочайшего безверья и отчаяния, — продолжает тот же критик, — веет на нас от фантастического бала в этом черном покое, где вытянувшаяся в ряд толпа разряженных уродов — гостей, глядя в пустоту восхищается призраками несуществующего блеска в то время, как три черных музыканта судорожно выводят рыдающую тоской мелодию.

Голоса уродов то по птичьи перекликаются, то сливаются в чудовищный хор; слова от повторения теряют смысл и превращаются в стихию танцующих и свистящих звуков. Из темного угла авансцены внезапно вырастают в свете звездоподобных огней двух электрических люстр застывшие фигуры Человека и его жены, потом его друзей и врагов — медленно проходят по сцене, и снова утопают во мраке.

Что же это за картина? Зная по предыдущей главе что представляет собой Андреевщина и вообще, что означал собою в тот момент духовный мир более квалифицированных слоев известной нам социальной жизни, мы в данном случае только лишний раз убеждаемся в наличии глубокой и логической связи между социальным корнем Художественного театра и этим вторым лицом его творческого выражения.

На примере таких постановок мы убеждаемся в том, что по мере перехода театра от своего бесподобного бытописания только своего социального мирка к разрешению своими же художественными сред-

ствами уже больших обще-социальных вопросов, его неотразимая художественная убедительность падала, а характерное для его творческой воли противоречие начинало сказываться отчетливее и ярче. И это понятно. Пробуя измерять огромные вопросы жизни, он, к сожалению, мог пользоваться только скудными для этого материалами своего мрачного отрицания действительности, которого хватало здесь не больше, чем для апелляции к отвлеченному призраку или трагического подчинения себя злой воле неисповедимого рока.

* * *

Но Художественный театр недолго задержался на линии „чистого“ импрессионизма. Театр скоро перешел к так называемому „реализму духовному“¹⁾, который, собственно говоря, явился определяющим стилем второй фазы эволюции МХТ. Искания в области „чистых“ условностей оказались своего рода трамплином, переходным периодом, от которого театр уже смело вступил на следующую ступень своего бытия. Здесь уже исчезли фантастические призраки, абстрактных людей снова заменили живые люди, теневые декорации растворились среди живописных павильонов или просто строгого фона. Так что не сходявшие с репертуара Чеховские спектакли как бы снова попадали в родное себе окружение. Однако, несмотря на возвращение театра „на круги своя“, чего, к слову сказать, давно поджидали в зрительном зале, все же новые постановки обнаружили какой-то небывалый раньше оттенок. Новые спектакли заметно выдвигали на первое место человеческие страсти. Театр, как уже говорилось в предыдущей главе, считал, что спектакли эти „являли отточенный до символа образ в реальной оболочке“ и выражали собою „духовный реализм“.

Анализируя постановки этого периода, я, однако, прихожу к убеждению, что установленный театром термин по отношению к таким постановкам, неверен. И хотя в критической литературе, посвященной МХТ, термин этот обосновался довольно прочно, тем не менее я позволю себе отказаться от него и назвать образовавшуюся „новую“ фазу мхатовского стиля стилем натуралистически-импрессионистического романтизма. Сюда я отношу все постановки, начиная от Гамсуновской пьесы „У врат царства“, призывавшей в натуралистических тонах устами Карено к ожиданию „возвращения величайшего террориста, квинт-эссенции человека, Цезаря...“, „Братьев Карамазовых“ и вплоть до богоискательской натуралистической пьесы „Будет радость“ Д. Мережковского, искавшей через „старинное, вечное и потому хорошее“ „новую эпоху человеческого духа, примирявшего землю с небом“.

¹⁾ Таким термином определяли свой „новый курс“ К. Станиславский и В. Немирович-Данченко.

Само собою разумеется, все эти постановки обнаруживают внутри себя различные соотношения между двумя стилевыми линиями МХТ: объективным изображением обыденных фактов и изображениями субъективных настроений. Между тем, нетрудно при этом догадаться, какая из них и где именно превалировала над другой. Совершенно ясно, что как только театр „глубже“ заглядывал в души своих героев, тем больше сокращалась линия натуралистического пейзажизма. На первое место выступали вместо декоратора-натуралиста уже художники-модернисты, а вместо актера-фотопортретиста уже актеры-герои. Ясное дело, что все это нарушало статично-натуралистический ритм, вкрапляя в него уже заметную струю некоторой условности и нервности. Я тут позволю себе напомнить читателю два характерных в этом смысле момента из оценок постановки „Братьев Карамазовых“. Так А. Бенуа называл этот спектакль „действием подлинного религиозного порядка“, „мистерией в русском театре“, а другой критик, говоря об исполнении роли Ивана Карамазова, отмечал, что у последнего „особенно выделялась сцена с чортом“! в то время когда о всей пьесе в целом довольно единодушно признавалось, что „величайшая страница не только русской мировой литературы скомкана, обесцвечена, обезкровлена, обезглавлена“¹⁾. Таким образом, в данной фазе мхатовского стиля отчетливо выступают желания театра облечь своих персонажей непременно в одежды героики, безразлично в рясу или в тогу.

Театр и критики МХТ глубоко уверены, что спектакли этого являлись „реалистическими“ портретами человеческих душ. Увы! Это глубокое заблуждение. Герои МХТ очень далеки от общечеловечности и, наоборот, крайне симптоматичны для персонажей как раз изолированных от общественной жизни, насквозь проникнуты духом обостренного индивидуализма.

Вспоминая сейчас что представляют собою центральные герои МХТ, я определенно утверждаю, что стилем второго периода Художественного театра является романтизм, при чем не тот, который блистал в лице Байрона, когда мелко-буржуазное общество было молодо, а романтизм, уже упадочный, вырождавшийся и применяемый к условиям определенной социальной жизни России.

Декадентский романтизм МХТ должен был использовать и другие средства для своего выражения, чем западный романтизм времен своего расцвета. Бытие мхатовского романтизма обуславливало господство беспочвенных индивидуалистических одиночек русской мелко-буржуазной интеллигенции. Поэтому, единственным средством для изображения таких романтических героев был метод подбора типажа не по признаку его связи с прогрессирующими силами общества, а по признаку

¹⁾ „Раннее утро“—15/II 1910 г. № 237.

наибольшей схожести одного с другим. А отсюда та фотографичность приема натуралистического изображения, которая составляет неотъемлемую особенность МХТ и в которой он не имеет соперника. В этом смысле МХТ дал эстетически законченную картину такой жизни. Здесь у него не было и нет соперников.

Само собою разумеется, что такая двойственность социально-единого организма стиля МХТ и такая противоречивость манеры его выражения особенно резко сказались в третьем периоде творческого развития театра, в периоде, как мы условились называть его приспособленческим.

И вот, попадая в новые советские условия, МХТ пробует изобразить даже такие титанические картины, как события гражданской войны. Правда, спервоначалу он ограничивается изображением фронта белой армии („Дни Турбиных“), но уже через год он подходит к своему сценическому станку с намерением изобразить революционную героиню сибирских партизан в постановке, „Бронепоезд 14,69“ (1927 г.). Но здесь, увы в таких картинах он оказывается, просто-напросто, слабым мастером. У Художественного театра не хватает красок и выразительности, у него ускользает почва из под ног, и он, спотыкаясь, в итоге, запутывается в трех соснах. Его изображение белого фронта, а тем более, красной партизанщины, не убедительно, а новые герои слишком измельчены частностями, и, конечно, очень далеки от подлинно-типических особенностей их социально-исторической правды.

Господство мелких вещей и чрезмерное средоточие внимания на моментах личных переживаний и прочих частностях подавляют здесь неуверенное изображение больших событий и, отодвигая их этим на задний план, снижают общий тон задуманной театром сценической картины.

Тут даже герои белой армии как-то больше не на своих боевых постах, а у себя дома, под сенью тех самых тихих креповых штор, которые, в наивном воображении турбинского племянника Лариосика, „отделяли человека от ужасов гражданской войны“.

А „Бронепоезд“? Та же самая история. Только в силу столкновения с более массивными темами, т. е. где одиночек заменяет патетика самого народа, это ощущается еще острее.

Художественный театр рельефнее и несравненно правдивее изобразил неряшливый сюртук председателя ревкома Пеклеванова и его чаепитие в прикуску, колбасой, нежели нарисовал картину той жизни, которая творила ярких воинов Революции и которая по логике вещей как раз и составляла настоящее „я“ председателя ревкома из „Бронепоезда“. Та же самая картина встает и в изображении вождя партизан Вершинина, нарисованного в образе иконописного пророка, где момент внешней иконописности заметно превалирует над подразуме-

ваемым социальным содержанием образа партизанского вождя. И такая же картина разворачивается и в „Блокаде“, где театр пытается дать даже намек на некое философическое обобщение. Вполне понятно, здесь на сцену неминуемо выплыл знакомый нам „образ, отточенный до символа, в реальной оболочке“, который и здесь, будучи верным себе, взял свое, и театр, наверно даже неведомо для самого себя, в самый патетический момент, когда красные войска идут на лед, где должен погибнуть „железный комиссар“, вдруг выдвигает первым планом статую Будды и погружая всю сцену в рассеянный полумрак, сосредоточил фокус только на одном светлом блике, осветившем лукаво улыбающееся лицо божка, который, как будто говорит вам: „суета сует и вечная суета!“ Словом, когда театр попытался взглянуть на окружающий мир и изобразить нового человека, так он действительно преломил чрез призму своего социально-эстетического восприятия, которое неизбежно выдвинуло перед его глазами уже знакомую нам из „Жизни человека“ тень рока, на этот раз только преображенная в буддийского божка.

Зато как опять богата оказывается палитра МХТ, когда он находит элементы обыденщины и в радиусе гражданской войны. Вечеринка у Елены Тальберг в „Днях Турбиных“, квартирка с самоваром невесты офицера белой армии Низеласова в „Бронепоезде“ и т. д. и т. п.—все это четкие, сочные, неподражаемые и эстетически законченные картины и мизансцены. Сравните их со „сценическими кадрами, изображающими партизанский сход, или даже с генеральными мизансценами самого вождя партизан Вершинина („Бронепоезд“) или железного комиссара Артема („Блокада“), и вы сейчас же убедитесь, как неуверенно и прочувственно изображение всеобъединяющих страстей партизанщины и мужественной Красной армии сравнительно с картинами, изображающими „обычные факты жизни“ или жуткий трагизм донкихотовских героев.

Художественный театр никогда особенно не стремился к произнесению через свои сценические произведения приговора над явлениями жизни. И надо отдать ему справедливость, что все его творчество логично идет под знаком определенного созерцательного изображения жизни.

Это, думается мне, является одной из первопричин той раздражающей двойственности стиля, которая обнаруживается в его картинах из пооктябрьской жизни.

Сделанные им за последнее десятилетие психологические портреты и большие полотна массовых событий особенно резко обнаруживают двойственность природы мхатовского стиля. Нет поэтому ничего удивительного, что современный массовый зритель, привыкший решать жизненные вопросы глыбами, часто просто не понимает собственной трагедии МХТ, и порою совершенно напрасно обвиняет его

в якобы нарочитой яркости изображения эмоций жизненных лужиц, и, наоборот, в сознательной измельченности зарисовок людей революции.

Действительно, получается несомненная диспропорция между театром и запросами новой жизни. Но в то же время не подлежит никакому сомнению, что МХТ в своих возможностях делает максимум того, что он может сделать находящимися в его распоряжении художественными средствами.

Анализ стиля последних постановок МХТ убеждает нас в том, что перед нами тот же натуралистический романтизм, только находящийся в новых условиях и связанный с новым материалом, который, приведя его к логическому концу, окончательно раздвоил обе внутри-стилевые линии, сведя их к взаимному отрицанию и создавая по первому взгляду якобы эклектический характер данного стиля.

Итак, творческий стиль МХТ графически можно представить следующим образом: единый организм, но двойственный по содержанию, который художественно всякий раз выигрывает там, где проходит по своей родной почве и где затрагивает близкие себе мотивы, и в то же время бледнеющий и ломающийся там, где только пытается пробиться к глубинам человеческой души, а тем более, подлинно общечеловеческим устремленностям.

Если стиль МХТ определять филологическими терминами, то, пожалуй, было бы правильнее всего назвать его натуралистически-импрессионистическим романтизмом разочарованного мещанства русской интеллигенции.

В. А. Павлов.

НАСЛЕДИЕ ФЕДОТОВА В ЖИВОПИСИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Постоянные указания художественной критики второй половины XIX в. и искусствоведной литературы, с одной стороны, язык художественных произведений ряда живописцев-передвижников, с другой, заставляют поставить здесь тему о наследии Федотова в русской живописи 60 — 70 гг.

Обращаясь к творчеству П. А. Федотова, можно усмотреть в нем, собственно, всего два сюжетных цикла; это — военная жизнь и купеческий быт, при чем вторая из названных тем развивается, несомненно, из первой. Этот цикл федотовских живописных рассказов может быть, таким образом, сильно сужен. Однако, темы его картин, затрагиваемые им жизненные и социальные проблемы, имели помимо своего, если можно так выразиться, „философского“ смысла, еще и значение направляющих путей для последующего развития русской живописи, в частности для творчества некоторых „передвижников“, притом в их ранних работах.

Разделяя это федотовское наследие на две части, на тему с ее более узким сюжетным воплощением и на формальное выполнение, мы предполагаем здесь рассмотреть ряд произведений художников-„передвижников“ именно с этих двух точек зрения.

Наши сопоставления мы начинаем с области сюжетной тематики.

В 1849 г. пишет Федотов свое „Сватовство майора“; в 1874 г., 25 лет спустя, дает старший передвижник, Фирс Журавлев, вещь, могущую быть рассматриваемой как следующее звено той же темы.

Совсем „по-федотовски“ разворачивается здесь тема во времени. У Федотова это непрерывная цепь связанных друг с другом действующих лиц, необходимых звеньев повествования: горничная у стола, оглядывающая невесту, мать, поправляющая ее платье, отец, подготовляющийся к приему жениха, запахивающий полу свое зипуна, обращенная к нему сваха, в свою очередь указующая на будущего „молодого“. Даже там, где художник заменяет действующих лиц натюрмортом, разрешает он предметы в этой текучей их последователь-

ности. Линия движения дает здесь волнистый график. Несомненно более центрично разрешено повествование у Журавлева: на невесте сосредоточено общее внимание; каждая группа лиц направляет взоры зрителя все на эту же центральную фигуру; таковы посаженные отец и мать, левая группа в картине, пожилая женщина, вероятно мать невесты, шафер и подруга, наконец, мальчик. Правда, и в этом окружении есть также последовательность в предполагаемом действенном вступлении каждой отдельной фигуры. Оставляя пока в стороне формальную общность сраэниваемых вещей, отметим только их сюжетное совпадение и сходство в развертывании самой темы, едва ли нуждающейся в пояснении с точки зрения своей социальной значительности.

Другая федотовская тема подхвачена Перовым. Его картина под заглавием „Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы“ явно перекликается с близкой вещью Федотова — „Утро чиновника, получившего первый орден“. Сходство заключается здесь, главным образом, в центральной фигуре действующего лица, в его псевдо-„марсовском“ выражении, в торжественности выдвинутой вперед босой ноги, в горделивости вскинутой кверху головы, столь ярко характеризующих отуманенное честолюбие этого мелкого человека. Только сосредоточенность федотовской выразительности, проявляющаяся в ограниченном числе двух фигур, распыляется здесь среди ряда изображенных людей. То, о чем у Федотова рассказывают предметы, объясняют у Перова действия многих лиц. Околичности теряют значительную долю своей выразительности. Для них остается лишь бытовой смысл, они служат фоном рассказу, не являясь его отдельными эпизодами. Предметы поняты описательно, они скорее сопровождают рассказ, чем действительно участвуют в нем.

Третий пример дает нам также весьма близкое совпадение. Мы имеем в виду картину Шильдера „Искушение“, которую особенно поучительно сравнить с несколько литературно, но крайне показательным озаглавленным рисунком Федотова: „Мышеловка, или опасное положение бедной, но красивой девушки“. Тема совпадает и здесь буквально. Действующие лица — девушка, сводня и больная мать — задуманы совершенно одинаково, отличаясь лишь своим расположением, своей *mise en scène*. Повторена и обстановка в виде подвального помещения и важнейшие предметы, поясняющие рассказ — рукоделие девушки и драгоценности в руках сводни. Только Федотов охватывает тему гораздо шире. Тут и побочный эпизод разговора дворника с закулисным героем рассказа, тут и аллегорическое повторение сюжета в виде мышеловки, на чем, как мы видели выше, лежит акцент в самом наименовании. Мышеловка эта вполне оправдана как со стороны лейтмотива рассказа, так и со стороны характеристики обстановки сырого и убогого подвала. Последнее дает здесь маскировку очень цельно проводимой мысли. Мы снова находим у Федотова очень свойственное

ему наделение предметов необыкновенно значительной ролью в рассказе, такой ролью, которая помогает им в нем участвовать. Совершенно аналогичное наблюдение позволяет сделать „Завтрак аристократа“ с его предметным разрешением в виде куска черного хлеба; необходимым звеном повествования является также клетка с птицей в предыдущей картине „Свежий клевер“, где едва ли не психическим сопровождением ограниченности и жизненной связанности главного действующего лица служит пернатый узник в своей клетке, столь созвучный „узнику“-человеку.

После этих, вполне очевидных тематических совпадений, вниманию нашему предстоят сюжетно-близкие, не тождественные картины. Таковыми отчасти являются сопоставляемые нами произведения Неврева „Мочалов и его почитатели“ и акварель Федотова „Певница“. Однако, здесь разница заключается в наличии вставного эпизода у Федотова — это хозяин, замахавший руками на входящего в комнату слугу, несущего поднос с графином. У Неврева композиция взята, опять-таки, более центрически, в том смысле, что внимание всех присутствующих направлено на артиста. После этих, более или менее совпадающих тем, перейдем к сюжетам, которые хотя и не фигурируют в творчестве Федотова, но являются, однако, дальнейшим развитием его тематического репертуара. Ранний Перов здесь наиболее близко подходит к Федотову. „Приезд гувернантки“ — это снова купеческая зала, как в „Сватовстве майора“. Перед нами тот же *intérieur*, наполненный почти теми же действующими лицами. Рассказ разворачивается здесь в некоторой временной последовательности. Настоящее — в фигуре гувернантки, повернутой спиной к зрителю, предшествующее — в группе домочадцев, последующее — в семейной группе, находящейся в дверях. Для трех основных моментов этих характерны: траурное платье гувернантки, чемоданы и баулы, наконец, обстановка купеческого дома.

Другая картина Перова, близкая по теме, — „Приезд институтки к слепому отцу“ (1869 г.). Здесь сюжет также разворачивается во времени — момент приезда и момент встречи дополняются необходимым натюрмортом.

К названным вещам Перова мы еще вернемся впоследствии.

Если не больше, то во всяком случае не менее сильно следует федотовским принципам Неврев в своей „Воспитаннице“. Развертывая рассказ в сторону прошлого, художник необыкновенно тонко выражает связанность девушки-воспитанницы и офицера, теребящего ус, общей устремленностью их взоров в одну единую, машинально фиксируемую точку на полу комнаты. Помещица на диване являет самый важный момент рассказа, связывая левую часть картины с правой, где находится „нареченный“ девушки. Священник, встающий со стула, достаточно красноречиво намекает на будущий эпилог разворачивающейся драмы. Детали натюрморта *intérieur'a* ярко сопровождают

рассказ, выступая в роли как бы литературного описания обстановки. В этом же плане разворачивания сюжета находятся и другие вещи Неврева — „Сватовство“, „Расчет по наследству“, картины, являющиеся до некоторой степени вариантом федотовской „Вдовушки“, по несомненному совпадению в фигуре молодой женщины, обличенной в траур. Нельзя также пройти мимо картины „Сватовство“ художника Н. П. Петрова, относящейся к 1861 г., т.-е. все к той же эпохе шестидесятых годов. Картина эта задумана также вполне по-федотовски, являясь совокупностью множества остроумных наблюдений в движениях, жестах и выборе предметов. Здесь и „классическая“ поза портного, и вставной эпизод некоего диалога его с мальчиком, уронившим утюг, и намек на прошлые отношения нареченной с озабоченным подмастерьем, и сосредоточенное внимание мастера, мальчика у стола, прекрасно подчеркнутое собачкой, впервые обнюхивающей жениха. Эта собака выражает здесь также верно настроение сцены, как в „Сватовстве майора“ у Федотова его выражает кошка, зазывающая гостей, или собака, лающая на еще незримого посетителя в „Завтраке аристократа“. Все эти „бытовые“ для поверхностного наблюдателя мотивы являются на самом деле крайне значительными в деле истолкования темы. Обратимся теперь к гораздо менее уловимым признакам общности формальной, возникающей уже из самих художественных произведений.

В области формальных разрешений картин Федотов, помимо уже затронутых нами принципов композиционного построения, оставил последующим художникам еще и интереснейшее наследие в виде двух привходящих живописных проблем — натюрморта и *intérieur'a*. Оба мастера, на которых мы главным образом остановили свое внимание — Перов и Неврев — разделили эти проблемы в своем творчестве.

Натюрморт особенно свойственен Перову. Он дает его именно в федотовском, правда, неполном, но самодовлеющем смысле рассказывания предметами. Формально же он такой же необыкновенно вдумчивый изобразитель вещей. В картине „Приезд институтки к слепому отцу“ ясно чувствуется обдуманность привлеченных художником предметов; знаменательно, например, изменение первоначально написанного на стене портрета юноши двумя более неопределенными картинами; мы склонны рассматривать эту деталь как отказ художника от подробностей, могущих направить зрителя в сторону несколько иного истолкования картины. Исключительно вдумчиво написано кресло, так наз. „гамбсовской работы“ с тем мастерством, с тем любованием вещью, которое видно всегда на федотовских картинках — вспомним „Завтрак аристократа“ или „Разборчивую невесту“. Блики света, отблески полировки, серая клеенка обивки — все это исполнено с большим мастерством, с внимательностью пристальной и искренней. Нemoщность старика подчеркивают коврик под ногами его, бархатный мали-

новый халат, английские часы с боем, стоящие в углу, чашка на столе, под рукой. Приехавшую институтку, ее волнение при встрече подчеркивает превосходно написанная, далеко упавшая на пол лиловая перчатка, переданная с тем же исключительным мастерством. Если здесь и нет превращения предмета в центральный узел рассказа, как это показывает, напр., ломоть хлеба в „Завтраке аристократа“ Федотова, то, все же, все вещи на картине взяты не зря, исполнены необыкновенной значительности. На других вещах Перова живописные куски натюрморта, иногда даже совершенно самостоятельные, не раз встречаются — так в „Приезде гувернантки“ характерен стул в правой части картины с накинутым на него лиловым шелковым платком — деталь разрешенная красочно вочень согласованных тонах. *Intérieur* в этой вещи понят „по-федотовски“, сценично, каждая фигура задумана и взята в определенном архитектурном пространстве так, как это делается на современной нам сцене Художественного театра. Дверь объединяет группу челяди, арка — группу хозяев, пустая зала с симметрично поставленными стульями и симметрично развешанными стенниками своей пустотой и холодностью психически подчеркивает одиночество прибывшей в дом девушки.

Один раз — в „Чаепитии в Мытищах“ —, картине тематически далекой от Федотова, натюрморт делается настолько самостоятельной частью, что не только определяет сюжет, но также и все красочные разрешения картины. Последнее увеличивается еще тем, что зелень деревьев и весь „пейзаж“ красочно совершенно не согласованы с разводами скатерти, глиняной крынкой, отблескивающей своей поливой, баранками и т. п. Предметы же эти „взяты“ настолько хорошо, что прямо дают право предполагать о крупных возможностях Перова, как натюрмортиста, чего, конечно, идейно не могло допустить товарищество художников-передвижников в своих живописных выступлениях.

У другого наследника Федотова, Неврева, преобладает над предметами *intérieur*. В „Воспитаннице“ это гостиная помещичьего дома с портретами предков на стенах в золотых и богатых рамах, с мебелью „Гамбса“, с неизбежным круглым столом, где лежит синяя скатерть с золотым шитьем, с пестрым мягким ковром на полу, „бархатными“ коричневыми с золотой сеткой обоями.

Вся эта сценичность дает такой характерный *intérieur*, мимо которого не может пройти исследователь этой области развития русской живописи, получающей здесь необходимое звено от безымянных мастеров первой полов. XIX в. и Федотова к Крамскому и последующим живописцам.

То, что Неврев умел раскрывать сюжет в предметах, показывает его картина „Торг“ (1866), написанная под свежим впечатлением ушедшей в историю эпохи крепостного права. Деньги, графин, бутылка, трубка — это аксессуары совершенной сделки; баулы, портфель

на столе слева — характеристика „делового“ покупателя; книги в кожаных переплетах на полке, портрет Мирабо на стене в pendant к Александру I, мифологическая картина и рядом с ней кухонные часы — это определение безалаберности продавца-помещика, безалаберности как внешней, так и внутренней. Характерна здесь раздвоенность мироощущения, где крепостничество уживается с книжными „либеральными идеями“. Предметы рассказывают о том расхождении практики и теории в жизни дворянства, на которое столь большое внимание обращалось литературой современной художнику эпохи (С. Атава) и которая коренится в расхождении интересов класса и отдельных его представителей.

Мы могли бы указать на увлечения предметной и *intérieure* живописью и у других художников этого времени — у Шурыгина, особенно в его напоминающей Гаварни картине „Развлечение в приемной“, у Корзухина в его композициях „Разлука“ и „Монастырская гостиница“. Считаем, однако, что сказанного вполне достаточно, чтобы, с одной стороны, установить родственность передвижников с Федотовым в области предметной, постановочной окруженности рассказа, а с другой, чтобы судить о больших возможностях уназванного течения русской живописи в деле создания натюрморта, который за немногими исключениями развивается лишь в конце XIX в. в эпоху живописных исканий, ранее же остается главным образом уделом художников-дилетантов от Теплова до Ф. Толстого.

Прежде чем перейти к последнему разделу нашего экскурса, к выяснению взглядов истолкователей русского искусства на художественное наследие Федотова, нам хотелось бы подчеркнуть здесь, еще раз вернувшись к материалу тематики, и то коренное различие, которое отделяет наследников от завещателя.

Темы Федотова глубоко социально значимы. Недаром литературное обоснование их обращается к мудрости пословицы, басни, изречения. Вспомним темы „Девушке краса — смертная коса“, „Разборчивая невеста“ и многие другие. Отсюда проистекает некоторая вневременность федотовских тем. В разные эпохи находим мы их в голландской и французской живописи, в английской гравюре и т. д. Оттого, нередко, обнаженные от бытового окружения, превращаются они в какие-то фантомы, в какие-то призраки, в какие-то отвлеченные категории. Так в картине „Анкор, еще, анкор“ темой является безысходная тоска, сюжетно разрешающаяся в *intérieure* деревенской избы, где нечего делать чуждому ей человеку, как только выполнять Сизифову работу, столь мастерски показанную бесконечной повторяемостью собачьих прыжков, которые кончаются с тем же равнодушием, как брошенная гитара и потерявшая интерес еда. Быть может перед нами здесь пессимистическая аллегория бессмысленности человеческой жизни.

Эта же мысль, быть может в несколько ослабленном виде, звучит в незаконченной картине Федотова „Карточные игроки“ (Киев, Художественная галерея), завершающей, между прочим, своим эффектом освещения от лампы скрытой за спиной одного из игроков, долгие и упорные искания художника в этой области.

Только что отмеченным вещам подобен по настроению цикл рисунков и картин „Жизнь живописца“, превращающихся в раздумье, местами почти безумное по своей безысходности, о призвании художника.

Наконец, в рисунке „Обманутый муж“ перед нами трагедия человеческой жизни, где почти нет людей, действующих лиц, а остались одни лавры, одни маски, вернее гримасы человеческих страстей. Конечно, все эти общие темы Федотов разрешает и истолковывает в жизненных и близких современности сюжетах. Последний, не является самоцелью его творчества. Пожалуй, в этом кроется причина излюбленного сопоставления Федотова—живописца и Гоголя, мастера слова.

Однако, как раз последнее, самоцельность сюжета, забвение темы характерно для наследников Федотова. Перов, Неврев, Петров и другие, почти все они, почти всегда выступают в области гораздо более узких сюжетов из русской жизни, с подчеркиванием бытового окружения, с разрешением или констатированием скорее частных, чем общечеловеческих тем. Перед нами явление начинающегося эпигонства. Мы видели на нашем примере натюрморта как даже вещь, предмет, видоизменяются у передвижников, становятся из „одухотворенного действующего лица“ чем-то сопровождающим, превращаясь, как сказали бы немцы, в какую-то *Nebensache*. У Неврева это описательный *intérieur*, у Перова — необходимая для сцены бутафория. Отсюда, собственно, один шаг до полного исключения „выразительной вещи“ из картины, до чего, в сущности, многие и дошли.

Мы сознательно отбрасываем здесь не федотовские темы, генезис которых может быть предметом особых исследований. Если же мы попытаемся проследить дальнейшее развитие того, что оставил Федотов русской живописи в произведениях следующего возрастного поколения, то увидим здесь как с бесконечной последовательностью идет вырождение федотовских тем. Поучителен в этом отношении Вл. Маковский. Художественная критика в лице поверхностных своих наблюдателей включала и его в среду федотовских наследников. Это, конечно, глубочайшее заблуждение, оправдываемое, исключительно, расплывчатостью термина „жанр“. У Маковского и близких к нему художников ничего не осталось не только от федотовских тем, но даже и от сюжетной живописи старшего поколения передвижников. Вл. Маковский пишет не жанры, а анекдоты, часто весьма сомнительного качества. Такая вещь его как „Оптимист и пессимист“ никак не выражает темы, выясняющейся здесь исключительно из надписи. И характерно — заглавие Федотова, редко заключающее в себе выражение

идеи художественного произведения, становится у Вл. Маковского чем-то назойливо навязываемым зрителю.

Так, собственно, совершался распад федотовского наследия.

Нам предстоит теперь проверить отмеченные черты разобранных картин, относимых нами к федотовскому наследию по литературным источникам, современной этим вещам художественной критики. Не станем скрывать здесь, что многое из написанного, распыленное по журналам, ускользает от нашего внимания. Н. Рамазанов, автор обзора, выставки в Московском училище Живописи ¹⁾ очень верно отмечает Федотова от узкой группы жанристов указанием на тяжелую драму, лежащую в основе его комизма, наличествующую в каждой из его работ. В том же году Аничков ²⁾, оценивая картину „Сватовство майора“ справедливо пишет, что „каждое лицо говорит, действует прилично своему положению; мысль выражена во всяком месте, взгляде и движении“.

Мы не станем углублять здесь оценку Федотова. Влияние его на русскую живопись признавалось всеми — но толкование этого влияния было различно. Так в письмах об искусстве автора, скрывшего свое имя под инициалами Г. Н. ³⁾, рецензировавшего передвижную выставку 1889 г., находим явно отрицательное отношение к федотовскому направлению в русской живописи именно с общественной, тематической стороны. Критик сетует на „полное отсутствие сцен из аристократического мира или из мира высшей бюрократии, даже цивилизованного подрядчика или влиятельного генерала — и тех тщательно обегают художники, и все по завету Федотова, вращаются в узких сферах мещанства“. Оригинально, конечно, в этом отзыве не то, что здесь ни слова не говорится о формальных достижениях художников, знаменательна близорукость реакционного, довольно одиозного, впрочем, критика.

Перейдем теперь к оценкам вещей, затронутых нами в настоящем очерке. Так, говоря о раннем Перове, П. Ковалевский ⁴⁾ рецензент Вестника Европы, имея в виду картину „Первый чин“, пишет про художника: „Он начал тихо, небольшими, тщательно отделанными, но сразу полными юмора и наблюдательности, картинами всedневногo быта, имея перед собой Федотова“. „Перов кладет за Федотовым камень зданию русской живописи“ — эта фраза звучит, действительно историческим провидением.

Тот же П. Ковалевский ⁵⁾ устанавливает происхождение композиции Петрова „Сватовство“ говоря, что картина эта происходит

¹⁾ Москвитянин, 1853. Февраль; стр. 53.

²⁾ Там же; стр. 113.

³⁾ Русский вестник. 1890; стр. 306.

⁴⁾ Вестник Европы. 1870, апр.; стр. 885.

⁵⁾ Русский Вестник. 1858.

разом от Гоголя и Федотова, приводя далее очень тонкий анализ сюжетной стороны вещи. Собственно то же самое отмечает Авдеев в обзоре выставки Московского училища живописи¹⁾. „Должно обратить внимание на картину „Обольщение“ Шильдера как по драматизму своего сюжета, так и равно по мастерскому выражению идеи целого сочинения действующими лицами картины. Нельзя не согласиться, что на художника имели влияние композиции Федотова, работавшего в том же самом роде и даже скомпоновавшего нечто подобное, но это замечание нисколько не отнимает у картины г. Шильдера ее достоинства“. Далее следует прекрасный анализ уже рассмотренной нами картины. „Как желательно“ пишет обозреватель „встречать подобие таких жанров, где видна искусная обработка мысли, хотя сюжет и заимствован из обыкновенной жизни“.

То же, приблизительно, высказывает П. Ковалевский, отмечая в общих чертах, в своем обзоре выставки Айвазовского и Каминского, группу артели русских художников как дальнейших продолжателей живописи Федотова.

Указанных немногих цитат, пожалуй, довольно, чтобы показать очень рано осознанную русской критикой мысль о значении Федотовского наследия. Нам предстоит теперь, в заключение, обратиться к литературе последних лет, подходящей к вопросу уже в некотором историческом плане.

В своей Русской школе живописи А. Н. Бенуа называет Перова прямым наследником Федотова и, что особенно ценно, указывает на формальную связь художников в области подхода к натюрморту. То же в области сюжета отмечает Грабарь в предисловии к истории русского искусства, имея в виду картину Юшанова „Проводы начальника“, акцентируя здесь чисто-живописные достоинства. Совершенно верно, конечно, что не из картины „Анкор, еще, анкор“ „вычитали они (т.-е. передвижники) свой символ веры, а извлекли его из федотовских шаржей—„В долг“, „Ошибся“ и других безделок“...

Приблизительно в этих же выражениях пишут и другие представители недавней литературы по искусству. Слабым парадоксом звучат слова автора последней книжки о Федотове, В. Блоха.

„Тщетно протягивать от него“ (т.-е. Федотова) пишет он, „нити во вторую половину века, к передвижникам, Перову, Прянишникову Трутовскому и т. д... ко всем создателям живописи анекдота... „Их“, т.-е. последователей, интересовали исключительно анекдотическая сюжетная склонность его к повествованию и не больше“. Всей нашей, пусть очень предварительной работой, мы постарались разъяснить в чем заключалось наследство Федотова и как распространялось оно в живописи второй половины XIX века.

А. Н. Греч.

1) Вестник Европы, 1870, март; 460, 461.

КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ.

Анализ стансов Пушкина — „Брожу ли я вдоль улиц шумных“.

Стихией, в которой живет и развивается лирическая поэзия, является слово. Слово же есть носитель смысла и притом—носитель явного, „предикативного“ смысла. Слово—не картина, в которой смысл дан только через смутное какое-то подразумевание, и не музыка, которая, по выражению Гегеля, есть лишь „неопределенное движение духовного нутра“. И хотя поэтическое слово есть слово особенное, особенное именно неисчерпаемым богатством подразумевания, все же и оно строится существенно, как носитель „предикативного“ смысла.

Не видеть в поэтическом слове стихии „предикативного“ смысла, или не видеть того, что смысл своим движением определяет малейшее движение внешности стиха, это то же самое, что не видеть в монете ее специфического монетного достоинства. И как ребенок, играющий монетой, не понимает и не знает специфических монетных знаков, монетных форм и особой монетной композиции, так и тот, кто игнорирует смысловую данность поэтического слова, упускает невольное множество форм, заметных только в свете смысла,— форм, основных для поэзии.

Композиция всякой осмысленной вещи есть не внешняя композиция ее чувственной видимости, не композиция ее голой величины или временной формы, а внутренняя своеобразная „логика“ ее единства. Композиция же лирического стихотворения, которое не только осмыслено, а целью своей, стихией своей имеет явление смысла¹⁾, тем более подчинена законам своеобразной „логики“, а не внешним законам диспозиции, распределения или распорядка частей.

Я знаю, что мое понимание композиции лирического стихотворения, как своего рода „логики“, встретит живейший протест форма-

¹⁾ В этом и заключается различие между предикативным смыслом слова и скрытой осмысленностью вещей.

листов. Протесту этому я иду навстречу сознательно. И не потому, что не вижу ценного в той работе, которую выполняли они, а потому, что вижу односторонность этой работы. Формалисты замечают только внешние формы: эвфонию, синтаксис, сюжет. В анализе композиции лирического стихотворения, одушевленного единым движением смысла, они не видят главного — смысла. Так, напр., даже Жирмунский¹⁾, толкующий композицию как построение (распределение, расположение) художественного материала, в своей книге „Композиция лирического стихотворения“ — пишет: „Представим себе стихотворение простейшей композиции. В своем построении оно распадается на ряд строф (композиция метрическая). Каждая строфа заключает особое предложение, заканчивается точкой (композиция синтаксическая). Каждая строфа, вместе с тем, замкнута по теме, представляет стансу (композиция тематическая)“²⁾. А где же — спросим мы — сама логика стихотворения: композиция семантическая? Ведь, если не расширять понятия „темы“ до пределов ему не свойственных, то окажется, что в этой схеме нет места для смысла.

В более поздней работе Жирмунский писал решительнее: „Композиция лирического стихотворения развивается из художественно-упорядоченного фонетического материала и соответствующего ему синтаксического членения“³⁾. Внутренняя „логика“ построения как бы уничтожается, таким образом, заранее, поскольку она претендует на иное положение: композиция лирического стихотворения развивается из „логического“ членения материала.

Я знаю, мне возразят, что логика стоит в непосредственной связи с содержанием поэтического произведения, в то время как последнее осуществляет в себе культ мастерства (приема). Еще Гете говорил — „дилеттант смешивает искусство с содержанием“ и в устах Гете эти слова звучали как высшее порицание. В наши дни, после работ русских формалистов, можно ли еще сомневаться в том, что мастерство, именно мастерство, составляет ту подлинную стихию, в которой возникает поэзия, как искусство?

Но ведь это же — непонятное заблуждение, будто содержание само лишено мастерства, будто оно остается бесформенной массой внутри прекрасных лепестков поэтического цветка. Гете никогда не согласился бы с тем, что искусство есть только внешняя скорлупа, форма, прием⁴⁾ —

1) Теоретические построения Жирмунского шире и интересней построений формальной школы, но с более значительным и интересным интересом и бороться.

2) „Композиция лирического стихотворения“, стр. 19.

3) „Задачи поэтики“ в сборнике „Задачи и методы изучения искусства“, Петроград, 1924, стр. 143.

4) Понимание „приема“, как внешней скорлупы, явно следует из анализа отдельных примеров хотя бы у того же Жирмунского. Напр., „Комп. лирич. стих.“, стр. 35 — „одинаковый в формальном отношении прием“ скрывает, собственно говоря, разные смыслы.

„Die Kunst hat weder Kern noch Schale“¹⁾ и он думал бы, наверное, что и внешняя форма, и число лепестков цветка составляют одно с тем главным, из чего они и функционально и зрительно развиваются—„Alles ist sie mit einem Male“. А так как содержание слова есть смысловое содержание, а не только чувственное („музыкальное“) и не только сюжетное („кинематографическое“), то и мастерство поэтическое есть мастерство „смысления“, мастерство утверждения всех внешних лепестков стиха в свете смысла.

Я знаю, мне и здесь возразят, мне скажут: — нельзя же смешивать логическое, наукообразное и публицистическое содержание с содержанием поэтическим, которое потому и формально насквозь, что есть сама эта чистая форма. А если признать какое-нибудь своеобразие поэтического содержания, то почему же не искать его дальше в звуковой внешности стиха или в синтаксическом членении, почему нельзя сказать, что звукослово — вот это и есть то специфическое содержание, с которым имеет дело лирическая поэзия? Наукообразная теоретическая или практическая речь пользуется словом в целях сообщения мысли, в целях взаимного разумения людей. Напротив, поэтическая речь не сообщает мысль, а выделяет и охраняет самое слово, как дорогую вещь, которой бессмысленно пользоваться.

Но ведь сообщение мысли есть только обратная сторона ее разумения. И если можно говорить о мастерстве, как содержании поэзии, о выделении чистого и драгоценного слова, то что же это за слово — вне разумения, что же это за мастерство — вне разума, которому слово призвано не только подчиняться, но который оно призвано являть. И почему искание „логики“ поэтического произведения есть непременно искание наукообразного, публицистического в нем?²⁾ Слово — есть явленный разум. — Отсюда и „логика“, как общий внутренний закон всякого слова, отсюда особые „актные“, подлинно динамические формы, „алгоритмы“,³⁾ пути разумения. В теории — своя логика и свои алгоритмы, в поэзии особая логика и особые алгоритмы, но

¹⁾ Перефразировка, вполне законная для Гете.

²⁾ Такова именно судьба формалистов: отождествлять логику и смысл с наукообразной сентенцией. Поскольку они не видят внутренних „логических“ форм слова, они принуждены или вовсе игнорировать содержание стихотворения, или понимать его, как внехудожественную данность. (Ср. анализ пушкинского стихотворения „Для берегов отчизны дальней“, сделанный Жирмунским в „Задачах поэтики“).

³⁾ Термин „алгоритм“ введен в область логики Г. Шпетом. См. „Внутренняя форма слова“, стр. 119—„я... называю правила, методы, законы живого комбинирования словесных единиц, понятий, со стороны их формальной повторенности, словесно-логическими алгоритмами“. Но ничто не противоречит применению этого термина также и в области поэтики (ср. анализ внутр. поэтич. формы там же, спец. стр. 158) и притом не только для обозначения форм собственно поэтических (обратная сторона речи), но и форм фигуральных (эмоционально насыщенная сторона речи, реторика).

следовательно, во всяком случае, — „актные“, живые, динамические формы, а не абстрактные категории „начала“, „середины“ и „конца“¹⁾.

Конечно, мое сближение композиционных форм лирического стихотворения и форм „логических“ не следует толковать в том смысле, что композиция лирического стихотворения ограничена стихией чистого смысла. Я не могу считать возражением напоминание о роли эвфонии и синтаксического членения в поэзии. Да, это верно, что поэзия считается и с эвфонией, и с внешним порядком слов. Но откуда следует, что эвфония, метрика и синтаксис определяют композицию лирического стихотворения? Легко показать, что соответствие (гармония) внешней конструкции и смысла может быть с большим успехом истолковано в пользу смысла. Легко показать, что даже количественная внешность стиха может пониматься, как знак движения и исчерпания смысла.

Всякое слово идет к концу. Не потому, что к концу идет некоторый звуковой ряд, звуковой ряд может быть продолжен в бесконечность, а потому, что к концу идет смысл: смысловой конец полагает и конец звукового ряда. Но если для логики теоретического построения закон движения к концу легко переходит в закон чистого смыслового исчерпания (исчерпания смысла в себе самом), для которого длина звукового ряда — безразличная данность, то для поэтической „логики“ и особенно для лирической „логики“ длина звукового ряда отражает „длину“ смыслового движения. Длина звукового ряда отражает эту длину или, как абсолютную длину, или, как длину относительную (конец строфы, конец стиха). И непременно, последний внешний предел становится знаком абсолютного смыслового завершения. Конец венчает дело. Конец венчает и лирическое стихотворение.

Но как сказано, и отдельные количественные единицы, из которых слагается стихотворение, как внешние единицы, становятся знаками смыслового движения, смысловых переходов и пауз—

„Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя.

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит; задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне“.

Поразительно, как внешнее строфическое членение отражает в этом восьмистишии смысловое членение. Две части там и тут: тезис и анти-

¹⁾ На много ли изменится дело, если мы категорию „начала“ назовем „введением“, „зачинном“, категорию „середины“ — „развитием темы“ и категорию „конца“ — „замыканием“, „концовкой“? Ср. Томашевский, „Теория литературы“, Жанры лирические.

тезис. Конец первой строфы—знак завершения тезиса. Конец второй строфы—знак завершения антитезиса и, поскольку он также конец всей пьесы,—знак исчерпания всего смыслового движения.

Конечно, „движение стихотворения к концу“ не следует понимать в том смысле, что в конце стихотворения непременно содержится какой-то общий вывод, итог смыслового движения. Стихотворение может быть построено так, что некоторый основной образ—смысл получает затем свое развитие в ряде следствий своих, короллариев. Напр., у Пушкина—

„В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности—ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча;
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит;
Последний ключ—холодный ключ забвенья.
Он слаше всех жар сердца утолит¹⁾“.

Но и здесь конец продиктован внутренним каким-то исчерпанием ряда. Стихотворение может оборваться на полуслове, но и тогда внутреннее утверждение самой оборванности будет подсказывать нам, что смысловое движение дальше немыслимо.

Словом, даже наиболее абстрактная, количественная внешность лирического стихотворения может быть истолкована, как отражение его внутренней логики. Если взглянуть с одной стороны, она становится знаком внутреннего движения, в ней мы читаем и предугадываем смысловые синтагмы. Если взглянуть с другой стороны, она сама, как знак, дана впервые в свете смысла, как отблеск смысла, его игра на звуковой поверхности²⁾.

Но интереснейшие проблемы композиции стихотворения заложены глубже. Ничего не говорят ссылки на какую-то „логику“ и на какое-то соответствие внешнего и внутреннего ряда. Стихотворение движется не какими-то смысловыми синтагмами и не к ка-

1) Кстати интересно задуматься над тем, почему это стихотворение бессмысленно разбивать на четверостишия, а следует разбивать на двустишия. Формально мы имеем дело с двумя четверостишиями. А по смыслу?

2) Перечисленными моментами не исчерпывается роль количественной внешности лирического стихотворения в движении его смысла. Вслед за строфой следует „стих“, который тоже есть знак некоторой относительной смысловой законченности. Мы очень хорошо отличаем широкую волну мысли в многостопном размере от ее легкой игры, в роде—

„Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир“.

кому-то концу, а к определенному содержательному концу, который и предписывает, как венчающая часть здания, ритмическое движение несущих масс.

Пушкинские стансы — „Брожу ли я вдоль улиц шумных“, представляя совершенный образец лирической, „лаконической“ композиции, показывают движение к концу, как движение к особому, эмоциональному утверждению желания, выраженного в последних двух строфах—

„И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Замечателен самый алгоритм этого эмоционального утверждения. Он есть поэтический вариант риторического „credo quia absurdum“. „И хоть бесчувственному телу равно повсюду истлевать, но ближе к милому пределу мне все б хотелось почивать“. Превосходная поэтическая логика! Поэту нужно утвердить желание. Какими аргументами? Если снабдить последние стихи строфы аргументами, в роде тех, которыми мы снабжаем теорию, желание не только не окажется утвержденными, оно явно поблекнет. „Я хочу с Вами видиться. потому-то непременно (увы!) увижу Вас завтра“. Какая тут логика? Если желание сильно, оно не нуждается в соображениях о возможности осуществления, оно мыслимо вопреки рассуждению и рассудку. Напротив, если оно снабжается рассуждениями, оно звучит как насмешка или бессилие. Credo quia absurdum верю, потому что это абсурдно желаю, не смотря на то, что бессмысленно этого желать. Только так (риторически) могут утверждаться чистая вера, как вера, и чистое желание, как желание.

Однако, важно установить отличие риторического credo quia absurdum от его поэтического варианта. Риторическое credo quia absurdum понимается нами по формуле „верю, не смотря на то, что это абсурдно“, но в самом выражении содержится явное преувеличение мысли и постольку—некий полемический пыл. Мы сознаем это выражение, как ответ, ниспровергающий противника. Вы верите? Но, ведь это же абсурд!—Credo quia absurdum! И именно знаменитое quia, как явная смысловая гипербола, лишает формулу всяческого эмоционального равновесия.

Напротив, Пушкин смягчил выражение, придав словам своим известный уступительный смысл. „И хоть бесчувственному телу равно повсюду истлевать, но ближе к милому пределу мне все б хотелось

почивать". Таким образом, вместо атмосферы риторического пыла возникла атмосфера особой чувствительности, вместо силы мажорного выкрика — сила глубокой трогательности. Пушкин привел опасный алгоритм в художественное равновесие и развил его так, что мысль наша не обрывается волнующим выкриком, а допускает известный *Ausklang* в последующей строфе.

Или может быть заключительная строфа сама уравнивает *quasi*-реторический смысл предпоследней, поскольку в ней алгоритм *credo quia absurdum* повторяется только в намеке, через алгоритм образного контраста —

„И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Зачем у гробового входа — младая жизнь? Но Пушкин уже не говорит этого — „зачем“, а довольствуется смутным подразумеванием и почти одной игрой звуков (заглушенные слова „у гробового входа“ и ясные, созерцательные — „младая будет жизнь играть“ и т. д.). И существенно, что последняя строфа, сохранив известные второстепенные отзвуки „смерти“ (в дополнении), развивает, собственно говоря, одно только желание, сообщая ему такую спокойную силу, что в конце стихотворения мы уже вовсе не чувствуем содрогания смерти. А оно могло бы остаться и разрушить созерцательный, „поэтический“ строй.

Отбросив мажорное „*quia*“, и приняв глубокую трогательность, Пушкин увидел новую опасность в самой излишней чувствительности: трогательность сама может стать риторическим выкриком. И потому он развил антитезис фатального „тления“ как более твердое желание —

„И пусть у гробового входа“ —

и со стороны выражения, более созерцательное, образно прекрасное желание —

„И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Последние два стиха находят формулу, в которой волнение предпоследней строфы оказывается отзвучавшим и таким образом, трогательно утвержденное желание, как прекрасное, „поэтическое“ желание оказывается выполненным со смысловой стороны до конца, риторический алгоритм оказывается преодоленным и композиция лирического стихотворения завершенной.

Но мы еще не разглядели детали образного, содержательного преломления риторического аргумента в различных планах, его превращения в поэтический алгоритм. Общий путь, намеченный нами, — это лишь схема —

И хоть телу
Равно повсюду,
Но ближе к пределу
Мне все б хотелось

Автор заполняет эту схему предикатами или эпитетами — „бесчувственный“, „милый“, „истлевать“, „почивать“. И, естественно, возникает вопрос, в чем же логика этого дальнейшего заполнения, в чем его разум?

В жизни и теории мы говорим: „у цветка — лепестки, у книги — страницы, у зверя — лапы, у человека — руки“. Назовем очевидную логику этих слов „следствием во втором плане“ или „связью слов через смысловые обертоны“. Книга и страницы связаны не только как взаимные „дополнения“ (почему не сказать „эпитеты“?), но и более глубоким образом, связаны во втором плане, в плане смысловых *valeurs*. Если терминированная научная речь пользуется алгоритмом такого следствия, как некоторым установленным трафаретом, или еще чаще — не пользуются им вовсе, то поэтическая речь, не смотря на возможность метафорических перестановок, а может быть, именно, в силу этих перестановок (лепестки книги, страницы цветка), доводит алгоритм „следствия в новом плане“ до подлинного культа. Ничто не должно оставаться в поэзии связанным только предметно и синтаксически, все должно „следовать“, кроме того, в плане смысловых *valeurs* отдельных слов, в атмосфере их полного смыслового бытия. Ведь только в атмосфере этого бытия возникает богатство поэтических подразумеваний. И „логика“ поэзии есть поэтому, именно, несравненно более строгая логика, чем даже логика чистой теории, — есть теснейшая область „классической ясности“ и „классической строгости“ сплошных смыслов и следствий.

Мы помним: схема предпоследней строфы требовала противопоставления закона смерти и человеческого желания. Поэтому первые два стиха развивают мотив „бесчувственное тело“, вторые же два — мотив личного местоимения „мне“. А раз „бесчувственному телу“, то и „истлевать“, напротив, „мне“ — „почивать“. С точки зрения предмета, который имеется в виду, и синтаксически — оба глагола совершенно равносильны, но „бесчувственное тело“ может только „истлевать“, а „мне“ — человеку — уместно „почивать“.

Нелепо сказать —

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду почивать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось истлевать.

Еще стройнее и прекраснее последняя строфа. В предпоследней строфе больше схемы, меньше заполнения, больше реторики, меньше образа. Последняя — должна преодолеть риторический алгоритм в пре-

красном образе. Ее схематическое ядро ограничивается словами — „и пусть....“ — всё остальное есть заполнение: и выбор „младой жизни“, и „природы“ с ее „вечной красой“. И опять та же строгая логика во втором плане: раз „младая жизнь“ (в противоположность „гробовому входу“ — отзвук риторического аргумента), то — „играет“; напротив, „красота“ — „сияет“.

Нельзя написать —

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь сиять,
И равнодушная природа
Красою вечною играть¹⁾.

С другой стороны, эпитеты — „младая“ (жизнь), „равнодушная“ (природа), „вечная“ (краса), как и носители этих эпитетов — „жизнь“, „природа“, „краса“ — возникли в силу близкого, но не тождественного алгоритма. Выше мы говорили, что Пушкин развил в последней строфе антитезис фатального тления, как созерцательное, образно прекрасное желание. Таким образом он повторил в заключении главный аргумент, но повторил его не в конструктивной²⁾ форме утверждения желания, а в содержании самого желания. Содержание вытекает из формы утверждения, отражая ее в себе, преподнося, как образный контраст.

Понятно, почему „младая жизнь“, почему „равнодушная природа“ и „вечная краса“. Потому что наступит смерть.

Наконец, и сами эпитеты предпоследней строфы: „бесчувственное“ (тело) в противоположность „милому“ (пределу) — отражают в своем содержании форму того же алгоритма: „бесчувственному невозможно чувствовать милое“. Вернее говоря, отдельные эпитеты составляют в другом плане, в игре своих *valeurs*, те же связи, что и прямые „логические“ связи, выраженные построением фраз, — аргументы в собственном смысле слова.

Для поэзии в высшей степени характерно движение смысла в другом (образном) плане, как по способу „книге страницы, цветку лепестки“, так и по способу отражения или вообще всякого преломления в нем прямой логической связи. — „Пусть светит солнце, ночь темна“ — конструктивный (фигуральный) контраст „пусть..., все же“ отражается в валёрном, образном — „солнце — ночь“. Раз „пусть, все же“, то и солнце — ночь“. Такова логика.

¹⁾ Ср. по этому поводу Г. Шпет „Эстетические фрагменты“, вып. III, стр. 50, 53. Анализируя первое четверостишие Анчара, Шпет говорит: но „стоит“ вместо „растет“ прямо вызвано логикой самого смысла образа. Анчар „растет“, но часовой „стоит“. Я думаю, что в конце-концов и „эпитеты-метафоры“ следуют аналогичной логике (скупая пустыня) и в них следует искать не столько *fundamentum comparationis*, сколько *fundamentum relationis*. — связь-следствие во втором плане, оправдывающее связь в первом плане (обычную связь термина и его „дополнения“, „определения“ и т. д.).

²⁾ „Фигуральной“ по терминологии старых реторик.

Отражение смысловой игры, начавшееся в плане собственно образного заполнения фигуральной схемы, продолжается несомненно и в синтаксическом, и в звуковом плане стиха. Ведь все „лепестки“ стихотворения должны быть утверждены в свете смысла. И в том заключается особенность поэтического слова, что, преломляя в себе смысл и создавая особую атмосферу, его синтаксис и его внешняя звуковая сторона соединяются вместе со смысловым наполнением в общее мерцание звукообраза.

Если выше мы отметили преломление риторического аргумента в смысловом контрасте глаголов „истлевать“, „почивать“ (предпоследняя строфа), то разве не потому так ярко это преломление, что глаголы выделены инверсиями и кроме того связаны рифмой? Инверсия вообще, как и всякое нарушение обычного синтаксиса, обращает наше внимание на слово, проявляет и усиливает смысловую игру. Аналогичная несомненная подчеркнутость звуко слова связывается в рифме с сопоставлением рифмованных слов. Но ведь перед нами глагольная рифма — скажут — бледная и такая естественная, что ее почти не замечаешь: — „истлевать“ „почивать“, „играть“ „сиять“. Да, глагольная рифма! Но и стихотворение не *bijouterie*, а царство более высокой красоты. И вовсе не в том достоинство, что какие-то особенно яркие формы бросаются в глаза своей экзотической необычностью, а в том, что все формы подчинены смыслу и преломляют в себе суровое движение смысла. В данном случае преодоление риторического аргумента требовало инверсии, а рифма еще сильнее выделила сопоставлением основных глаголов образный контраст, сквозь который и тяжелое чувство кажется прекрасным и легким.

Помимо этого в предпоследней строфе вся синтаксическая конструкция как-то особенно мягка и растянута, в полную противоположность аскетическому *credo quia absurdum*: несомненный отблеск уступительного смысла фигуры.

Еще более искусно разрешен синтаксис последней строфы. Попробуйте дать инверсию в первом стихе — „и пусть у входа гробового“, и вы увидите, что нет уже той мрачности и той силы, а какая-то, напротив, сентиментальность, не нужная для смыслового контраста „гробового входа“ и „младой жизни“. Эпитет „младая“ подчеркнут необычной расстановкой — „младая будет жизнь играть“ — и той же расстановкой выделены как „жизнь“, так и „играть“. Только несамостоятельное „будет“ пробегает торопливо, уступая место ясным и медленным „жизнь“ и „играть“. „Играть“ выделено, кроме того, инверсией для того, чтобы связаться рифмою с заключительным словом „сиять“. И, наконец, как второй, так и последние два стиха своей конструктивностью подчеркивают решительно всё свое образное насыщение. Ни одно слово, за исключением союза „и“, не остается здесь не выделенным; даже вспомогательный глагол не повторяется, а всё разверты-

вается в одинаково ясном, созерцательном плане:— и „равнодушная“ — эпитет сам по себе (после „и“) ритмически значительный и не нуждающийся в инверсии, и „природа“, выделенная тем же ритмом, и „красою“ — инверсия по отношению к „сиять“, и „вечного“ — инверсия по отношению к „красою“, и наконец, „сиять“, тоже инверсированное и подчеркнутое как всей необычной синтаксической расстановкой, так и рифмой с „играть“. Положительно ни одно слово смыслового заполнения не проходит в стихотворении даром, а соответственно оценивается и отражается своею значительностью, насыщенностью, в синтаксической конструкции.

И если именно заключительное четверостишие должно было окончательно преодолеть чрезмерную взволнованность риторического аргумента, то можно сказать, что образное мерцание, сквозь которое мы видим теперь этот аргумент, имеет в себе кое-что и от синтаксиса.

Выделяя те или иные слова, синтаксическая конструкция создает или может быть усиливает определенную смысловую атмосферу. И аналогичную смысловую атмосферу или ту же смысловую атмосферу вместе должна преломить в себе эвфония. Мы уже указывали на звуковой контраст „гробового входа“ и „младой жизни“, как отражение смыслового контраста. Теперь всю атмосферу звучания последней строфы мы можем описать, как атмосферу особого „сияния“. Ведь и здесь вновь — в звуковом плане — мы находим не звукоподражание (чему?), а подлинное Sinnbild, преломление смысла, пленение всего звучания звуко-смысловой доминантой одного слова („сиять“ ср. „красою“).

Напротив, в предпоследней строфе нет ни атмосферы „сияния“, ни вообще ясной звуковой атмосферы, а какое-то неопределенное колебание („И хоть бесчувственному телу“... „мне все б хотелось почивать“) с некоторой подчеркнутостью слова „истлевать“, а потому и атмосферы „тления“ („... телу равно повсюду истлевать, но ближе к милому пределу мне все б хотелось почивать“).

Напрасно думают, что эвфония производит независимую какую-то, свою эмоциональную атмосферу. Атмосферу создает смысловое движение, оно выделяет слова, ставит их на надлежащее синтаксическое место, подчеркивает их, делает завершающими и властвующими. И только в созданной таким образом атмосфере преломляется эвфония, сама распространяя дальше тень или свет этого смысла на другие слова по созвучию — тень смысла — образное мерцание, а не только волну эмоции¹⁾.

Однако, если таким образом риторический аргумент преодолен венчающим завершением „Стансов“, возникает новый вопрос, какова

¹⁾ Вот почему некоторые опыты Бальмонта и Брюсова, несмотря на громадную искусность свою, производят впечатление не эвфонии, а какофонии.

логика того фундамента, той общей массы, которая вознесла последние строфы на надлежащую поэтическую, созерцательную высоту, дабы само такое завершение было достаточно убедительным. Завершение легко и прекрасно, только если оно есть завершение достаточного поэтического пути. Так купол прекрасен только вознесенный в небо, а не распластанный у самой земли. К эмоциональной и смысловой насыщенности завершения Стансов ведет тоже длительный путь, который кажется нам тем более интересным, что в своей „сухой“ расчлененности становится антитезисом трогательного завершения—

„Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сию ль меж юношей безумных,—
Я предаюсь моим мечтам.
Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды—
И чей-нибудь уж близок час.
Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.
Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости.
Тебе я место уступаю—
Мне время тлеть, тебе цвести.
День каждый, каждую минуту
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж них стараясь угадать.“

Бросается в глаза, прежде всего, повторяющаяся во всех пяти строфах форма: „Брожу ли я..., я говорю“, „гляжу ль..., я мыслю“, „ласкаю ли..., уже я думаю“. Эта форма подсказывает нам толкование по двум путям: или мы будем понимать смысловое движение, как подлинное качественное движение, или—как повторение, по алгоритму, напоминающему тот, о котором говорил Гумилев, вспоминая одно песнопение¹⁾.

Сходство с логикой теоретической мысли подсказывает первый путь.—Возьмем ли мы число два, мы должны сказать: есть число больше двух; возьмем ли мы три, мы должны сказать: есть еще большее число, возьмем ли четыре, мы скажем то же самое; и вообще, какое бы число натурального ряда чисел мы ни брали, всегда найдется какое-нибудь большее число,—совсем как в Стансах.

¹⁾ „Анатомия стихотворения“.—Алгоритм допускает некоторые вариации в самом повторении.

Конечно, аналогия эта не идет дальше внешнего сходства. Существенно, что если она и касается алгоритма поэтической или „риторической“ мысли, то в очень общем, неконкретном смысле. И прежде всего мы должны показать, как претворяется теоретический алгоритм в алгоритм поэтический, закон исчерпания вводных условий теоретического умозаключения — в закон исчерпания „умозаключения“ поэтического.

Теоретическое исчерпание покоится, очевидно, на полном перечислении отдельных случаев, в приведенном выше примере — на подразумевании закона такого перечисления. Напротив, поэтическая и риторическая „логика“ устанавливают своеобразный „алгоритм крайностей“, своеобразный захват некоторой сферы случаев через переход от крайности к крайности. В простейшей форме новый алгоритм имеется в пушкинском „Пророке“ —

„И внял я неба содраганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье“.

Перечисление означает здесь: я внял, я понял всё. И не вспомнил ли Пушкин в Пророке вторую заповедь Ветхого Завета? — „Не сотвори себе кумира и всякого подобия ему, елико на небеси, горе, елико на земле, низу, елико в земле, под водой“... т.-е. не сотвори его нигде.

Нечто подобное мы имеем и в Стансах. Сами предварительные условия выбраны по контрасту между собой, чтобы в неполном перечислении охватить всю широту встреч и случаев. — „Уединенный дуб“ появляется после „улиц шумных“, после „многолюдного храма“ и „безумных юношей“. „Уединенный дуб“ в каком-то отношении — противоположность „шумных улиц“. Но и „младенец милый“ — несомненная противоположность „уединенного дуба“: старая, величественная жизнь („патриарх лесов“), которая держится только, как долговечность, и возникающая жизнь, еще не расцветшая. В итоге почти как заключение, как обобщение звучат по своему содержанию совсем новые слова: „День каждый, каждую годину привык я думой провожать“...

Но этого мало. Логика пяти строф несравненно замечательнее, и не исчерпывается выбором предворяющих условий по взаимному контрасту. Каждое условие находится, кроме того, в контрасте с мыслью о смерти и по контрасту мотивирует эту мысль. В самом деле, условие первой строфы выбрано так потому, что „шумные улицы“, „многолюдный храм“, „безумные юноши“ суть проявления кипучей, суетливой жизни, противоположные смерти. Согласно тому же алгоритму выбраны и „уединенный дуб“ и „младенец милый“: „уединенный дуб“

долговечен, „младенец“ только-что родился жить. Не было бы никакой силы и никакой логики в словах, где мысль о смерти мотивировалась бы явлениями самой смерти. Нет! мысль о смерти значительна и настойчива только тогда, когда она возникает при виде жизни, когда поэт может сказать: я мыслю о смерти, потому что вижу жизнь кругом.—Здесь тоже своего рода *credo quia absurdum*, оправданное, конечно, высоким разумом движения поэзии и чувства¹⁾.

Не малое нужно искусство для того, чтобы сочетать алгоритм „мотивации по контрасту“ с алгоритмом „крайностей“. Три крайности, три противоположных между собою условия в одном отношении совпадают друг с другом: каждая вызывает по контрасту мысль о смерти!

Но еще больше искусства потребовалось для того, чтобы победить риторическое напряжение „ветхозаветной заповеди“ и развить каждую из крайностей, как самостоятельный образ. Внешним знаком такой победы служит уже то обстоятельство, что алгоритм не сжат, а распространен на несколько строф, произносится не залпом, а с некоторыми смысловыми паузами. Каждая из трех крайностей получает самостоятельное развитие в целой строфе, а первая—даже в двух строфах. Но если длительность требует своего содержательного наполнения, величина—адекватного ей богатства, то и настоящая сила победы заключается не во внешнем факте деления на строфы, а во внутреннем движении отдельной строфы.

Первая крайность развивает мотив людной, шумной жизни, пользуясь уже внутри себя каким-то намеком на исчерпание условий по крайностям: улицы—храм: предсказание в миниатюре всего последующего движения²⁾. Пушкин не жалеет ни звуковых, ни синтаксических, ни собственно „образных“ красок для того, чтобы очертить стихию людной жизни. Вся первая строфа становится как бы средой, светотенью, в которой возникает первая мысль о смерти. Или вернее, становится наружным покровом, лепестками, выражающими внутреннее содержание цветка.

Раз жизнь в этой строфе дана как людная жизнь, в виде суеты городского потока, в виде количества и числа, то и мысль, которую эта жизнь по контрасту мотивирует, говорит о людях, о количестве, обо всех. „Я говорю: промчатся годы, и сколько здесь ни видно нас, мы все сойдем под вечны своды—и чей-нибудь уж близок час“.

1) Жирмунский заметил антитетическое строение отдельных строф Стансов, но он не уловил внутренней „логической“ связи, скрытого „потому что“. (Ср. „Задачи поэтики“, стр. 136).

2) Замечательно, что это движение отразилось и в синтаксисе строфы: „Брожу ли я вдоль улиц шумных, вхожу ль во многолюдный храм“—синтаксическая антитеза—хиазм.

Аналогичную „замкнутую среду“ мы находим в третьей и в четвертой строфе. В третьей строфе новая крайность становится новой образной скорлупой мотивированной ею мысли. В ней развивается мотив „уединенного дуба“, не людской шумной толпы, а одинокой могучей жизни. А раз „дуб уединенный“, „патриарх лесов“, то возникает поединок: „патриарх лесов переживет мой век забвенный, как пережил он век отцов“.

И наконец, в четвертой строфе — новая крайность, новый образный покров и новое содержание мысли о смерти. Теперь мотив долговечности и мощи сменяется мотивом слабого, еще не расцветшего „младенца милого“. Младенец будет расти и жить, ему принадлежит жизнь: раз ты „младенец милый“, то „тебе я место уступаю—мне время тлеть, тебе цвести“.

Как эта „образная“ игра преломляется затем в синтаксисе и в эвфонии пяти строф, читатель может увидеть сам. За неимением места, я ограничусь здесь лишь общими указаниями. Первая крайность дана в сложной синтаксической конструкции, которая заставляет нас выделять все важные эпитеты — „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ (инверсия, ср.— брожу ли я вдоль шумных улиц), „Вхожу ль во многолюдный храм“ (инверсии нет, но по отношению к первому стиху—хиазм), „Сию ль меж юношей безумных“ (инверсия и хиазм по отношению ко второму стиху, кроме того, через синтаксическую параллель и рифму, подчеркивание ряда эпитетов, как известного законченного ряда). Помимо этого, синтаксическая конструкция строфы выделяет и глаголы: „брожу ли“, „вхожу ль“, „сию ль“, создавая с другой стороны ту же атмосферу „медитативного“ смятения.

И в создании этой атмосферы участвует чисто звуковая игра. Поскольку смысл и синтаксическая конструкция выделяют определенные доминирующие слова, сами звуковые повторы становятся звуко-смысловыми отражениями этих слов во всей строфе. Аллитерации и ассонансы первой строфы Стансов давно стали школьным примером, об них говорили все, только не говорили самого главного — того, что сказал по аналогичному поводу Иннокентий Анненский¹⁾.

В противоположность первой строфе, третья строфа, развивающая вторую образную крайность, синтаксически несравненно проще, может быть даже и рассчитана на эту простоту. И только инверсия выделяет

¹⁾ Но лишь в белом венце кризантем,

Перед первой угрозой забвенья,

Этих „вэ“, этих „зэ“, этих „эм“

Различить я сумел дуновенья. (Анненский „Невозможно“).

То-есть—различил только через постижение смысла слова, особенно насыщенного и яркого „перед первой угрозой забвенья“. Он сказал себе „забыть невозможно“—и тут впервые различил дуновение особенных звуков этого слова, звуковое „отражение“ его смысла.

эпитет „уединенный“, нужный, впрочем, для смыслового контраста (в полном соответствии с расстановкой начальных слов третьего стиха второй строфы: „мы все“, а не „все мы“).

И, наконец, третья крайность выделена по отношению ко второй хиазмом — „Гляжу ль на дуб уединенный“ — „Младенца ль милого ласкаю“. Очевидно каждая из трех крайностей решительно обособляется от другой, образуя свою среду, свою особую атмосферу. А как выразительна эта среда в четвертой строфе! Инверсия (и хиазм) выделила глагол „ласкаю“ и все развилось из его звуко-смысловой ласкающей и трогательной среды; замечательный синтаксис выделил слово „прости“ (смысл — „прощай“), выделил и всю группу: „мне время тлеть, тебе цвести“ — сплошные ласкающие „л“, „ст“, „ск“ (ср. „тебе я место уступаю“).

Однако, это еще не все. Есть еще одна сторона в описанном нами движении мысли. Первые пять строф утверждены не только в замкнутой своей системе, где они демонстрируют свое строгое, сухое распределение по отдельным образам (а не только крайностям), они утверждены кроме того в отношении к венчающему завершению. Если все дело только в строгом расчленении образов-крайностей (шумные улицы, уединенный дуб, младенец милый), то отчего же первые пять строф приводят нас к наплыву чувства и трогательному завершению? Каким образом они допускают после себя личное, стремительное обращение?

„И где мне смерть пошлет судьбина:
В бою ли, в странствиях, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?“

Очевидно, в пяти строфах помимо движения смысла идет фундаментальное на нем движение чувства (ср. то, что мы говорили об эмоциональном эффекте мотивации по контрасту). Очевидно, помимо алгоритма крайностей или вернее внутри этого алгоритма есть иные смысловые переходы, сообщающие мысли о смерти все большее и большее личное напряжение. А тогда выбор отдельных крайностей понятен не только в своей общей форме, но и в своем порядке: сначала — „шумные улицы“, потом — „дуб уединенный“ и, наконец — „младенец милый“¹⁾. Тогда то, что мы говорили только что об образной замкнутости приобретает иной смысл. Поскольку трогательность все нарастает, мы вправе сказать, что последовательность об-

¹⁾ Собственно уже здесь видна „логическая“ оправданность всего порядка строф от самого начала и до конца и, смею думать, также оправданность величины стихотворения.

разов есть последовательность расцветания: в отдельных образах расцветает постепенно глубокое чувство.

В самом деле, во второй строфе мысль о смерти звучит отвлеченно и безлично — „мы все сойдем под вечны своды — и чей-нибудь уж близок час“, в силу чего и чувство, вызванное отвлеченной мыслью о смерти само неопределенно, тревожно, медитативно (в полном согласии с медитативным „брожу“). В третьей строфе мысль приобретает уже больше субъективной сосредоточенности — „патриарх лесов переживает мой век забвенный“ —, хотя и остается отвлеченной, потому что, во-первых, дуб „переживает“, здесь не сказано, скоро ли наступит смерть поэта, и во-вторых, „переживает... как пережил он век отцов“: сравнение, притупляющее субъективное острие мысли. Зато в четвертой строфе сказано прямо — „прости! Тебе я место уступаю — мне время тлеть, тебе цвести“. Разве не впервые мы узнаем в этой строфе мысль о близкой смерти поэта (уже „время тлеть!“)? И разве чувство не достигает здесь самым выбором „младенца милого“, и всем движением темы, и даже звуковой „инструментовкой“ строфы, напоминающей заключительные слова стихотворения, полного своего раскрытия? После этих слов уместно сказать —

„День каждый, каждую минуту¹⁾
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж них стараясь угадать“.

и уместно понимать эти четыре стиха, как вывод, если и не теоретический, обобщающий, то все же — „поэтический“, „эмоциональный“.

Все дальнейшее движение стихотворения, не смотря на свою местами медитативную, а местами созерцательную атмосферу, направлено к раскрытию человеческого чувства и завершается утверждением чувства. В этом отношении замечательно шестое четверостишие —

„И где мне смерть пошлет судьбина:
В бою ли, в странствиях, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?“

Составленное из отдельных вопросов, это четверостишие не требует и не получает ответа.

Мы знаем действительные вопросы, вопросы — смысловые корреляты ответов. Мы знаем риторические вопросы, на которые бессмысленно отвечать, потому что они сами — ответы, замаскированные в форму вопросов утверждения. И мы встречаемся, наконец, с этой

¹⁾ Хиазм, вполне оправданный потребным смысловым напряжением.

разновидностью вопросов, где нет ни скрытого утверждения, ни требования ответа¹⁾. В непосредственном наплыве чувства, вопросы имеют мечтательно-медитативный смысл, они — простая игра фантазии. Условно мы могли бы назвать их, вспоминая прекрасный и поэтичный пример, вопросами „поэтическими“—

„Цветок засохший, безуханный,
 Забытый в книге вижу я—
 И вот уже мечтою странной
 Душа наполнилась моя:
 Где цвел? Когда? Какой весною?
 И долго ль цвел? и сорван кем?
 Чужой, знакомой ли рукою?
 И положен сюда зачем?
 На память нежного ль свиданья,
 Или разлуки роковой,
 Иль одинокого гулянья
 В тиши полей, в тени лесной?
 И жив ли тот, и та жива ли?
 И нынче где их уголок?
 Или уже они увяли,
 Как сей неведомый цветок?

И не даром шестое четверостишие Стансов, как эмоциональный наплыв, как стремительное излияние чувства, пользуется для перехода к трогательному завершению алгоритмом „поэтических“ вопросов.

Как эмоциональный наплыв, шестая строфа является, с одной стороны, следствием логики расцветающего чувства. Ведь, после пятой строфы уже не нужна и стесняет оболочка преломляющих мысль о смерти образов, мысль эта достаточно преломлена во всем последовательном нарастании стихотворения. Вместо того, чтобы говорить — „брожу ли я... я говорю“, „ласкаю ли... уже я думаю“, вместо того, чтобы говорить повествовательно — „день каждый, каждую минуту привык я думой провожать“ — поэт обращается прямо к развитию содержания мысли-чувства.

Однако, таким образом ритмически слитная, цельная масса „поэтических“ вопросов выступает не только как следствие, но и как неизбежный антитезис расчлененного движения первых пяти строф. Вот почему переход от пятой к шестой строфе непонятен с точки зрения смыслового членения, является примером незаконной суппозиции²⁾. Сначала речь идет о мысли, как акте и событии,

1) Томашевский называет и эти вопросы риторическими. „Теория литературы“ 48, 49.

2) Суппозиция, как перемена или подмена планов мысли разрушает „теоретический“ аргумент, но служит одним из приемов поэтического движения мысли. Ср. „Художественная форма“ I, А. Губер „Структура поэтического символа“.

затем, вдруг, смысловое движение переливается целиком в содержание мысли. Сначала поэт рассказывает о себе, потом вдруг, становится в план рассказанного или план самого рассказывания претворяет в план непосредственного личного обращения. Вернее, пожалуй,—последнее, потому что теперь все движение первых пяти строф становится для шестой строфы той же звуко-смысловой средой, тем же мотивирующим мысль о смерти событием, что для второй — „шумные улицы“, для третьей — „дуб уединенный“ и т. д.

Однако, нельзя забывать, что и здесь, меняя планы, Пушкин следует строгой „логике“, особой поэтической „логике“ чувства. Чувство, поданное в скорлупе образа,— не чувство. Оно должно разбить эту скорлупу. И в то же время, так как перед нами поэзия,— должно непременно ее сохранить: само освобожденное чувство должно утверждаться не как независимая, единственно важная данность, а как только антитезис образного движения: *Gegenschein* порожденный образным *Schein*.

И в другую сторону шестое четверостишие создает свободное от образных оков движение чувства, вводит нас в риторический аргумент предпоследней строфы.

И замечательны опять отдельные подробности. В переходе от шестой к седьмой строфе если и нет прямой суппозиции, то зато отсутствует всякая ощутимая смысловая связь. Не только нет вывода или контраста, но нет даже текучего перечисления, а одно — „и“ — пустое, „поэтическое“ „и“ (ср. начало строфы)—

„И где мне смерть пошлет судьбина:
В бою ли, в странствиях, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать“... и т. д.

Как будто в новой строфе наплыв чувства и поэтического ритма взял новое дыхание, новый глоток воздуха, новую силу — и только. Это не повествовательное „и“, связывающее смежные события, не „систематические“ „и“, организующие ряд тезисов, это то самое „и“, которое, перебивая мысли, подымает волну чувства¹⁾.

В эмоционально необыкновенно насыщенном „Воспоминании“ Пушкин пишет—

¹⁾ Ср. Жирмунский „Композ. лирич. стихотвор.“ стр. 35. К сожалению Ж. и здесь изображает „и“ как общую форму (прием) для существенно разных смысловых связей.

- Я слышу вновь друзей предательский привет
 На играх Вакха и Киприды,
 (1) И сердцу вновь наносит холодный свет
 Неотразимые обиды.
 (2) (3) И нет отрады мне—и тихо предо мной
 Встают два призрака молодые,

 (4) Но оба с крыльями и с пламенным мечем.
 (5) (6) И стерегут... и мстят мне оба,
 (7) И оба говорят мне мертвым языком
 (8) О тайнах вечности и гроба.

Как очевидно, первое, четвертое и восьмое — мотивированные и связывающие „и“ — отличаются от второго, третьего, пятого, шестого и седьмого. И как мало в последних, на первый взгляд, логики!

Но так как мы уже знаем, что шестая строфа Стансов построена как антитезис расчлененного образного движения и вводит в дальнейшее движение этого антитезиса, то без труда догадываемся: потому-то она и вводит не собственно логическим, связывающим переходом, а отсутствием такого перехода — в этом есть своя безусловная „логика“.

И если можно указать на некоторую связь по содержанию между последними стихами шестой строфы и последними стихами седьмой, поскольку „соседняя долина“ напоминает „милые пределы“, то именно этот род связи (напоминание) свидетельствует о присутствии пустого „поэтического“ „и“. Напоминание случайно. Еще не завершилась полнота мечтательных вопросов, как уже вздымается новая волна чувства, еще более сильная, вздымается по поводу слова, как бы случайно брошенного в предыдущей строфе, и перебрасывает все движение мысли в новый план, план трогательного и последнего аргумента.

Оглядываясь назад, на пройденный нами путь, мы обязаны сделать некоторые общие выводы. Прежде всего — выводы, касающиеся Стансов.

Стихотворение это соткано из „логики“ чувства и „логики“ образов¹⁾. Тезис — трогательное и глубокое чувство последних трех строф. Антитезис — облакающий это чувство, а значит и раскрывающий это чувство ряд образов. Образная „поэтическая“ волна везде опоясывает „логику“ чувства, но кажется, что чувство в конце-концов преодолевает покров поэтической волны. Однако, только кажется, и в этом глубокая сила „лиризма“. Образные формы не кричат о себе, но побеждают. Образный антитезис не может быть отмыслен от трогательного завершения и в самом трогательном завершении еще звучит, как отголосок —

¹⁾ Стоит ли упоминать, что „образ“ в нашем понимании вовсе не есть „наглядное представление“.

„И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Таков первый закон.

Но мы можем установить еще и другой закон, если заметим, что две логики — логика образа и логика чувства, хотя и образуют две крайности, два полюса в стихотворении, присутствуют, собственно говоря, всюду. И в первой части есть своя „фигуральная“, „реторическая“ форма (логика чувства). И в завершении стихотворения — свое поэтическое, образное наполнение (логика образа). При этом реторическая, фигуральная форма всегда создает схему, конструктивный фундамент, а образная, поэтическая форма — наполнение этой схемы. Реторическая, фигуральная форма не заботится о смысловой полноте слова, указывает только общее русло движения. Поэтическая, образная форма, утверждая прежде всего смысловую полноту слов и играя этой полнотой, составляет ту среду, сквозь которую мы видим фигуральное движение, сквозь которую мы видим и самое чувство. И то, что мы видим реторический аргумент сквозь поэтическое, образное преломление, заставляют нас говорить о поэтических вариантах реторических фигур; и то, что мы видим чувство сквозь мерцание образа, заставляет нас говорить об особом „поэтичном“ — „лирическом“ волнении¹⁾, которое никогда не может стать криком и окриком²⁾.

И, наконец, последний закон, который мне хотелось бы установить в связи с анализом пушкинских Стансов, точнее определяет особенность поэтической внутренней формы. Нас могут упрекнуть в том, что, излагая композицию стихотворения, мы относительно меньше говорили о внешней синтаксической и звуковой стороне слова. Если бы все дело сводилось к фигуральной, реторической стороне поэзии, — это было бы, может быть (?), законным. Как небрежна риторика к смысловой полноте слова, так же небрежна она и к его звуковой и синтаксической законченности. Некогда выбирать приятные звуки. Зато „поэтические“ формы немыслимы без звуковой данности и с этой стороны я признаю значение упрека. Но мне легко отвести опасное острие. — Поскольку образная, поэтическая форма всегда покоится на смысловой полноте слова, постольку и звукослово есть лишь *Gegenbild* смысла. И если нам удалось показать, что само звучание слова и сама его синтаксическая, внешняя конструкция — имеют свои смысловые отблески, свою смысловую атмосферу (медитативное „брожу“, созерцательное „сияет“, трогательное „прости“, сумрачное „у гробового входа“ и т. д.), то вернее сказать, напротив, что подлинную природу поэтической формы игнорирует тот, кто видит, самостоятельное какое-

1) „Душа стесняется лирическим волнением“.

2) Бессмысленен, поэтому, для лирики призыв к „барабанщикам и поэтам“.

то значение внешней стороны слова, тот, кто сводит слово на голый чувственный комплекс, в то время как чувственность слова дана конкретно лишь в отражении и мерцании смысла. Не чистый смысл, а полное слово, преображающее фигуральную схему, образует среду подлинной поэтической „логики“¹⁾. Таков третий закон, определяющий композицию Стансов.

Однако, разве названные три закона, а может быть их можно установить на основании сказанного и больше, существенны только для Стансов? Разве мы не можем сказать, что в некоторых общих чертах такова композиция всякого лирического стихотворения?

Н. Н. Волков.

¹⁾ И лишь одну сторону поэтического слова я сознательно обошел молчанием—размер. Размер, как источник образного звукового преломления—тема специального исследования. Укажу только на то, что особая действенность синтаксической конструкции и эвфонии возможна лишь на фоне размера. А много ли говорит внешнее утверждение, что Стансы Пушкина написаны четырехстопным ямбом и изобилуют пеонами.

II

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРЕССА И СОВЕТСКИЙ ОТДЕЛ XVI МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ В ВЕНЕЦИИ.

Открытая с мая по ноябрь Шестнадцатая международная выставка искусств в Венеции закрыла свои двери. Поскольку Академия Художественных Наук принимала участие в организации Отдела СССР на выставке, представляется необходимым дать на страницах „Искусства“ возможно полный отчет о достигнутых результатах. Наше участие в текущем году происходило в несколько иных условиях, чем на XIV выставке в Венеции 1924 года. Тогда имелась возможность в течение всего лета иметь представителя Комитета, дававшего посильную информацию о положении советского искусства. В этом году Комитет был лишен этой возможности; советское искусство было, таким образом, предоставлено своим силам, произведения должны были говорить сами за себя. Очевидцы, бывшие в этом году в Италии, свидетельствуют о крупном успехе Советского Отдела, вызывавшего горячее обсуждение, притягивавшего толпы посетителей, подолгу задерживавшихся в павильоне. Можно смело утверждать, что ни один из иностранных павильонов не оказывал подобной притягательной и возбуждающей силы. Однако, когда после рассказов о личных наблюдениях, знакомишься с многочисленными отзывами итальянской печати, то не встречаешь ожидаемого единодушного признания; наталкиваешься, наоборот, на „агрессивность“ многих суждений; больше же всего поражает полная разногласица мнений; мы находим все оттенки отношений и вариации оценок — начиная от резких выпадов, почти огульного отрицания — вплоть до стремящегося к полной объективности анализа и осторожно выражаемых, но тем более искренних похвал. Два положения можем мы, таким образом, констатировать с полной определенностью: первое, что настроения массового зрителя не нашли своего адекватного отражения в прессе, и второе, что эти настроения все же оказались достаточно сильными, чтобы нарушить единый фронт фашизированной печати, вызвать колебания в ее рядах, вырвать у ее представителей ряд ценных для нас признаний. Скажу, однако, что не менее интереса могут представлять иногда и нападки: враждебная критика, вскрывая наши слабо защищенные места, может оказаться нам тем более полезной.

Разнообразие эстетических взглядов авторов вносит в свою очередь новые элементы черезполосицы в восприятие и оценку художественных достижений советского искусства. „Правизна“ и „левизна“ вкусов стремление опереться в своих суждениях на субъективно подобранные факты, использовать их как орудие своей внутриитальянской художественной борьбы, делает положение еще более сложным, образуя новый источник страстности и предвзятости суждений. Чтобы закончить эту предварительную характеристику, подчеркнем весьма легкий весный историко-художественный багаж значительной части итальян-



Павильон СССР в Венеции. [Центральный зал].

ской критики, подвизающейся в органах широкой прессы; явная неосведомленность авторов сквозит во многих, трактуемых ими, вопросах и приводит нередко к более, чем шатким утверждениям.

Начнем с отзывов, резко враждебных, продиктованных политическими мотивами или художественно-партийной горячностью. Маргерите Сарфати, играющей довольно видную роль в итальянской художественной критике, фашистке, личному другу Муссолини, принадлежит сомнительная „честь“ наиболее резкого, грубо-несправедливого суждения: „Республика Советов уделяет внимание вопросам искусства. Искусство, бывшее „служанкою религии“, для нее является служанкою идей, слугой у алтаря пропаганды... Почти всегда это исторические

картины, напоминающие о людях и событиях революции, которых советское правительство приказывает своим художникам изображать. Жалкие, по большей части, работы... Проблема, которая здесь встает — это странный эклектизм художников, призванных вести пропаганду в искусстве. Древние люди, древние кисти, старые технические приемы. Своеобразие, оригинальность, новизна чувств могут рождаться лишь в душе художника. Но вот ряд картин, принадлежащих музею Красной армии, которые не могли бы быть более банальны и академичны, даже, если нарочно добиваться этого". Пошады у М. Сарфати



Павильон СССР в Венеции. [Центральный зал].

находит лишь один Дейнека („Защита Петрограда“), у которого критик усматривает „задуманные с гениальной схематичностью рисунок и цвет“. „Несмотря на отсутствие пламенного объединяющего видения, несмотря на известные иллюстративность и виньеточность, картина обладает ярко выраженной, можно сказать, кинематографической, художественной убедительностью“¹⁾. Основная тематика нашего павильона потрясла не менее сильно Э. Биссони. „Советская Республика, пишет он, имеет залы, богатые произведениями. Но, кажется, перед любой картиной слышишь звук военной трубы; битвы и госпитали, изображения солдат, командиров, матросов в засаде, умирающих комиссаров. Живопись гладкая, оставляющая нас холодными, даже когда

употребляются яркие краски, детонирующие для нашего латинского глаза" ²). Краток и категоричен в своих суждениях Карло Карра, критик и художник, бывший футурист: „Какую ценность имеют картины В. Яковлева, П. Радимова, как не ту, что приносят лишнее доказательство, что все официальные картины сделаны из одного теста. Уже лучше я предпочту Кузнецова, Штеренберга, даже Мизина" ³). С неменьшим жаром обрушивается на нашу политическую живопись М. Тин-

П. Радимов.



„Возвращение пленных“.

ти, стремящийся „обосновать“ свои положения историко-художественными экскурсами: „Русские, столь оригинальные и жизнеспособные в области литературы и музыки, никогда не имели в области изобразительных искусств ярко выраженных черт. Их гений апластичен и атектоничен. Их иконная живопись создавалась всецело под влиянием византийского искусства. От Персии до Индии и Китая все народы Востока по очереди придавали известный акцент искусствам в России. В XIX веке Россия была художественно колонизирована немцами,

даже поляками. Ныне пришла очередь евреев“. И в качестве доказательств господства евреев в русской живописи М. Тинти приводит двух еврейских художников, наиболее замечательных, по его мнению, в павильоне — Штеренберга и... Павла Кузнецова (!). М. Тинти нападает на Кончаловского, укоряя его в „сезаннизме“, прошедшем через Берлин, доведенном до героических и колоссальных размеров в стиле Вильгельма (!). Наибольший его гнев вызывают картины музея Красной армии; теряя самообладание, он называет их „бессмысленными и вульгарно претенциозными“; „ничего подобного не встречается



Павильон СССР в Венеции. Живопись Д. Штеренберга.

в официальном искусстве других стран, даже наиболее кретински буржуазных и демократических“⁴⁾. После такого „припадка“ уже кажется умеренным и легко объяснимым, „разочарование“ лидера футуристов Прамполини: „От СССР мы ожидали искусства с ярко выраженной революционностью, искусства определенно новаторского — мы же попадаем в искусство буржуазно-царистской России, которое, когда не повторяет старых канонов, рабски следует за различными современными течениями в искусстве других стран“. Критикуя с этой точки зрения ряд художников, Прамполини выделяет Штеренберга: „всем им мы предпочитаем Штеренберга, главу русского импрессионизма и директора музея (!), который выставляет серию работ,

замечательных своим чувством композиции, гармонией тонов, своеобразными эффектами, которые он умеет извлекать из контрастов жирной фактуры и гладкой техники" ⁵).

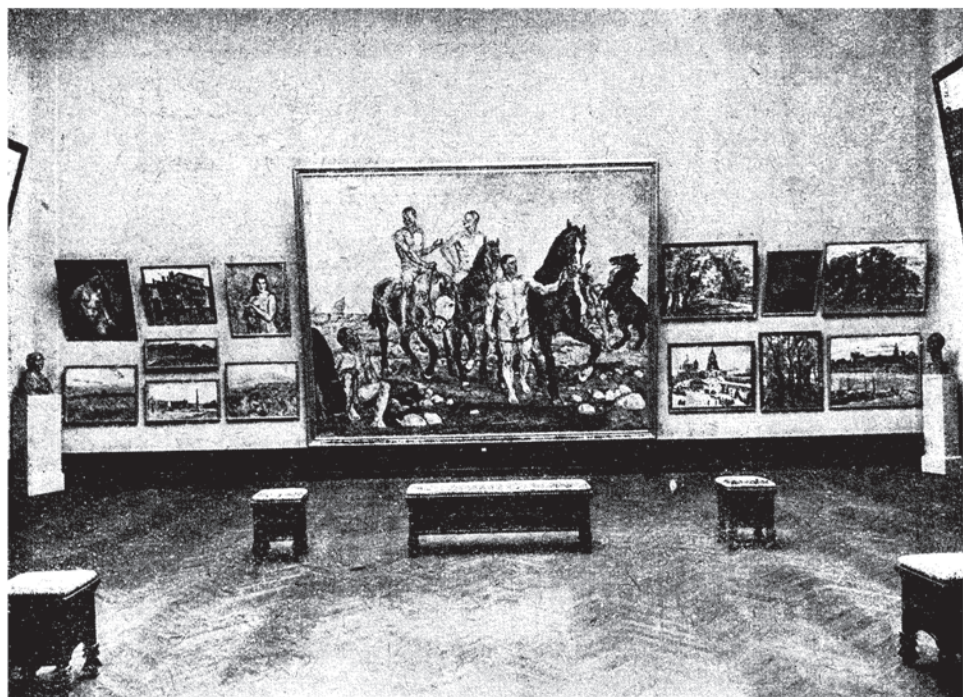
Следует признать, что наиболее трудно усваиваемым для критики моментом оказался отход советского искусства от крайне-левых позиций, преобладание в новой русской живописи реалистических тенденций, с явным интересом к социальной тематике. Эти изменения в установке советского искусства поражают, дезориентируют критику, не находящую правильного подхода к проблеме; поворот искусства СССР к реализму явился, быть может, самой большой „сенсацией“ выставки. Так Туринская „Газета ди Пополо“ пишет: „В России, как кажется, передовое искусство умерло. Официальные коммунистические художники в искусстве являются консерваторами и ретроgrадами“ ⁶), ей вторит веронская „Арена“. В советском павильоне работы построены по старым канонам и заставляют думать об упадочных временах 19-го столетия ⁷). На той же точке зрения римский „Империо“ „Две школы“: „Ост“ и „Ахрр“, первая формально более левая с двумя молодыми живописцами Пименовым и Дейнека; вторая, ищущая монументального стиля в революционной тематике, занимает каждой картиной по целой стене, но лишена, по правде сказать, какой либо ценности; не думаю, чтобы ее последователи: Богородский, Скаля, Радимов встретили одобрение нашего вкуса ⁸).

„Любопытная неожиданность встречается нас в русском павильоне — пишет распространенный миланский „Секоло“: „Здесь, видимо, окончилось царство футуризма, возвращаются со всею поспешностью к Академии. Приходится признать, что академическая живопись является официальным искусством Советской России“ ⁹).

Эти выпады не характеризуют, однако, общего отношения печати: скорее они являются исключениями. Фашистская пресса принуждена все же признать, что советское искусство сильно своим единством и своей содержательностью. И тот же „Секоло“, констатирует: От „Матросов в засаде“—Богородского, от „Группы красных командиров“—Василия Яковлева, от „Купанья конницы“—Кончаловского, от „Смерти комиссара“—Петрова-Водкина, от „Индустрии“—Пименова до „Делегатки“—Ряжского—мы находим следы не только социальной пропаганды, но и стоим перед хорошо скомпанованной и хорошо построенной живописью“.

Эти слова уже звучат, как вырванное признание успеха, воздействия советского искусства. Этому полупризнанию „Секоло“ вторят робко или открыто другие обозреватели: так Аугусто Пачи-Перини, сравнивая Советский павильон с Германским, Французским, Венгерским и Чехо-Словацким, считает его „более серьезным и более богатым по материалу и возможностям“, сейчас же автор прибегает к обычным оговоркам о „вредности советского штемпеля, сковывающего непосред-

ственное развитие искусства“¹⁰⁾ Франческо Сапори восторгается советской графикой „всегда богатой неожиданностями и открытиями“. В живописном отделе он выделяет Пименова, Архипова, Кричевского и Кузнецова; картина последнего „Отдых“, изображающая одетую в голубое платье крестьянку на фоне светлого кавказского пейзажа, особенно его привлекает¹¹⁾. Артуро Ланчелотти относит СССР к числу наиболее выигрышно представленных на выставке государств“, он останавливается на полотнах Кончаловского, Дейнека, Богородского и Яковлева, подчеркивая „живейший интерес“ этих картин. Он признает



Павильон СССР в Венеции. Живопись П. Кончаловского.

за русскими художниками дар сильного и живого колорита, приводя, как доказательство, живопись Архипова, Петрова-Водкина, Альтмана, Штеренберга, Куприна, Фалька и Рождественского¹²⁾.

Среди выставленных в Советском павильоне работ особенным успехом пользовалась большая, строгая композиция Дейнека „Защита Петрограда“. Ни один из художественных критиков не обходит ее молчанием. В наиболее распространенной в Италии газете „Коррьере делла Сера“ влиятельный художественный критик Уго Ойетти отдает дань восхищения этой картине: „Среди молодых советских художников лучшим является строгий Дейнека с его „Защитой Петрограда“, где видишь красные войска, шествующие со знаменами по снегу и среди борцов вооруженных женщин. Яркая характеристика персона-

жей, строгая моделировка в темных скупых тонах на светлом фоне, ставят эту картину среди наиболее достойных внимания на всей выставке ¹³).

Политическое воздействие, оказываемое советским павильоном, волновало и раздражало критику; жалобы на этот факт окрашивают многие отзывы. Чиприано Джанетто начинает ими свою статью, напечатанную во флоринтийском „Национе“ и повторенную в „Patria degli Italiani“ (Буэнос-Айрес). Достаточно характерно, что рассмотрение советского отдела идет под рубрикой „Политическая выставка“. Автор пишет: „Советская Россия ведет дела в большом масштабе, она по всей вероятности решила, что и художественная выставка может явиться хорошим предлогом для политической пропаганды. Живописных богатств, имеющих реальную ценность, здесь не так уж много, но нет недостатка в больших полотнах, любопытных свидетельств Революции. Замечательно, что официальные художники Советов по большей части вовсе не являются революционерами в искусстве. В обширнейших полотнах Яковлев, Богородский, Петров-Водкин, Кончаловский, Родимов, Рянгина и Скаля закрепили эпизоды и типы большевитской революции. Более современным и воздействующим является Дейнека в „Защите Петрограда“ ¹⁴).

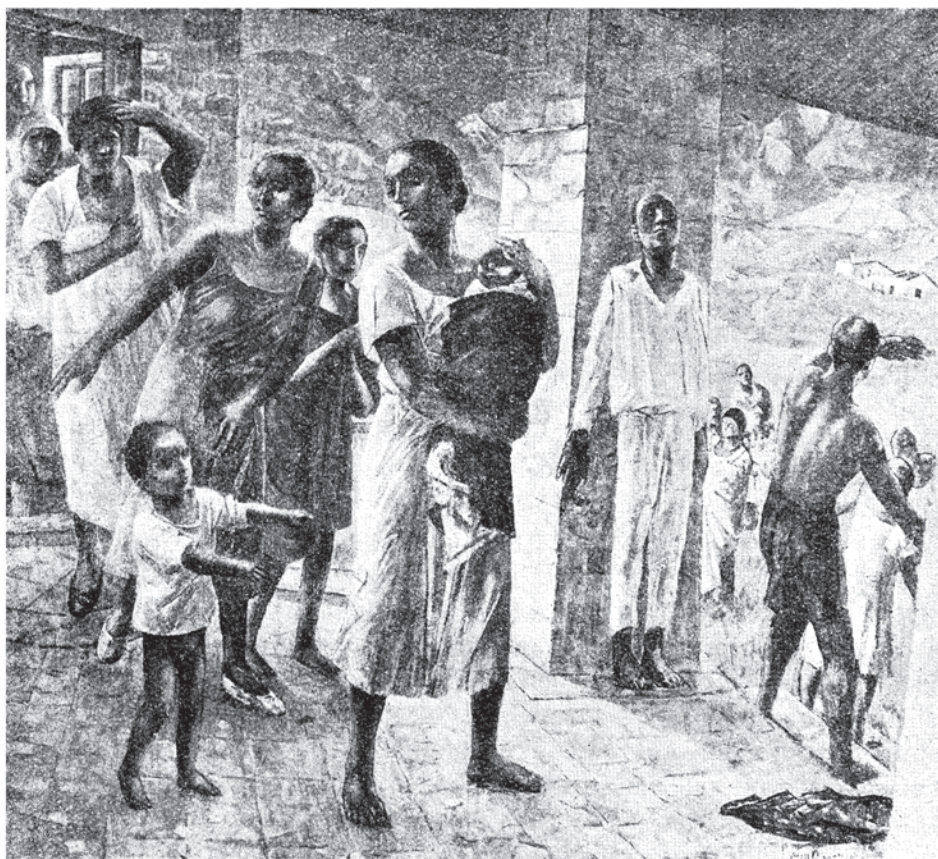
Рядом с павильоном Франции, проникнутым утонченным экстетизмом, рядом с отделами Германии, Венгрии, Голландии, экспрессионистическое искусство которых чуждо мироощущению итальянцев, в павильоне Советской России подходившие без предубеждения итальянские писатели живо ощущали буйный рост молодых сил, страну, полную энергии, неограниченных запасов мощи „Россия в ансамбле, полном разнообразных и противоречивых тенденций, являет какую-то энергию, что-то находящееся еще в хаотическом состоянии, но богатое формирующимися силами, заставляющее с надеждой смотреть на будущее“ ¹⁵). О том же говорит и известный художественный деятель, бывший социалистический депутат Гвидо Марангони; он ощущает в Советском павильоне „дыхание могучей и возражающейся юности“ ¹⁶).

Ряд отзывов, не давая обобщающих утверждений, с интересом и симпатией анализируют отдельные выставленные в Советском павильоне произведения. Здесь можно упомянуть о статьях в венецианском „Газеттино“, в „Джорнале дель Арте“ и других. „Газеттино“ отмечает, что наибольший интерес вызывают большие полотна исторического характера, посвященные эпизодам коммунистической революции. Вопреки приведенным ранее мнениям, критик решается утверждать, что эти картины не несут в себе пропаганды в тесном смысле этого слова, но являются скорее объективными воспроизведениями исторических эпизодов и типов; таковы картины Яковлева, Родимова, Петрова-Водкина, Богородского, которые ему кажутся „мощными и

эффектными“. Из остальных работ критик выделяет произведения Пименова, „светлую и живую“ стену П. Кузнецова, „Защиту Петрограда“ Дейнека и рисунки ¹⁷⁾.

Отдел Графики пользовался особой симпатией; не анализируя его подробно за недостатком места, большинство критиков ограничиваются, впрочем, общими выражениями восторга или приводят, в качестве

П. Петров-Водкин.



„Землетрясение в Крыму“.

примеров, несколько имен. Чиприано Джанетти в цитированной уже статье в „Национе“ говорит о „превосходных рисунках Альтмана“, „о полных вкусах и грации работах Лебедева и Купреянова“, у которого отмечает „умелое и остроумное употребление пятна“ ¹⁸⁾. Критик венецианского „Газеттино“ находит, что внимание посетителя, заинтересованного и очарованного, особенно останавливается на богатом собрании рисунков и акварелей, которым смелость приемов и вкус обеспечили высокую силу выражения“; он говорит о работах Н. Купреянова, где

искусство порой мощное, порой сдержанное и живое, может быть приравнено искуснейшим листам японцев; о серии „балерин“ Лебедева, в которых простота рисунка граничит с виртуозностью, о работах Оболенской, Альтмана, Богаевского, Ульянова, Верейского, и др.¹⁹⁾.

А Ненни, признающий „эклектичным и запутанным“ живописный отдел, восторженно говорит о рисунках Купреянова и Верейского, богатых чувством и стилем и о рисунках „мужественной и аристократичной“ Ю. Оболенской²⁰⁾.

Самый подробный анализ отдела рисунков дает Рауль Вивиани в статье, специально посвященной русскому искусству на выставке. „Наиболее интересная часть этого разнообразного павильона заключается в многочисленном собрании рисунков и акварелей. Можно утверждать, что все тенденции здесь представлены“ пишет автор. Он признает Альтмана уверенным и точным рисовальщиком, называет суровым и величественным Богаевского в его пейзажах, он находит удачно синтетичными рисунки Жегина, добросовестными работы С. Лобанова, полными прекрасной искренности работы Герасимова, превосходными непринужденные рисунки Купреянова, подчеркивает остроту работ Ю. Оболенской. Он хвалит Кацмана, Павлова, Дормидонова, скептически относится к Тышлеру и Гудиашвили, называет крепким рисовальщиком В. Воинова, выделяет Лебедева, в особенности его изображения балерин, полные, по его мнению, глубокой эlegantности и вкуса. Тырса представляется ему широким, искренним аквалеристом. С особой теплотой отзывается критик о работах Б. Зенкевича, „наполненных сладкой жизнью“, называя художника „нежным и убедительным живописцем одиноких деревьев, бредущих стад и голубых рек“²¹⁾.

Следует отметить, что с определенной симпатией относилась критика к небольшому украинскому отделу. Большинство выделяло „Семейный портрет“ Кричевского, пользовавшийся вообще большой популярностью, судя по обилию репродукций с него в журналах. Критик „Ведетта Фашиста“ называет украинскую секцию разнообразной, немного рационалистической, но богатой колоритом и чувством поэзии“²²⁾. Джино Корнали в „Секоло“, выделяет из украинской секции М. Бойчука („примитивизм, несколько литературного порядка в „Женской голове“), Гвоздика („полного воспоминаний о Гогене в „Спящем Пастухе“), Кричевского, выставляющего „Семейный портрет“ трактованный с искренним и убедительным архаизмом, Тарана, с его „превосходным пейзажем“²³⁾. Сильвио Бенко в „Пикколо“ говорит о „прекрасном чувстве“, с которым написан „Спящий пастух“ Гвоздика²⁴⁾. Рауль Вивиани называет „легким“ пейзаж Тарана, чистосердечными „полотна Друженко, Бойчука, Голубятникова, Бородиной, Гвоздика, Липкивского, Ивановой; находит черты „японизации и декоративизма“ в „Семейном портрете“ Кричевского, подчеркивает влияние кватро-чентистов в „Рынке“ Мизина. Елева и Пальмов встречают его неодобре-

ние, вполне объяснимое в наших глазах: экспрессионистические черты, свойственные этим художникам, отталкивают, кажутся неприемлемыми для итальянцев²⁵). Наконец Уго Неббиа в статье в „Коррьере Меркантиле“ отзывается с большой симпатией об украинской секции; не называя отдельных художников, он говорит о тенденциях украинской живописи, о „народном примитивизме“ и т. д., считая секцию — достойной и любопытства и интереса“²⁶).

Наряду с живописью, мощно воздействующей на зрителя полнотою своих средств, скульптура обычно как-то теряется, мало привлекает внимание посетителя. Отзывы итальянской критики о наших



Павильон СССР в Венеции. Живопись Р. Фальк.

скульпторах не часты и односложны. Критик „Ведетта Фашиста“ говорит о „прекрасных скульпторах“ нашего отдела²⁶). Уго Неббиа, не называя имен, упоминает о наших „опытных скульпторах из дерева“²⁷). Наиболее внимательным оказывается Р. Вивиани: он хвалит крепкую конструктивность „Трубача“ Чайкова, находит превосходными майоликовых „Баб“ Ефимова, элементарной — деревянную „Татарку“ Фрих Хара, мощным и массивным „Ветер“ Мухиной, точными и живыми портреты Шадра и сильным „Юношу“ Златовратского. Ему представляется оригинальными „Комсомолка“ Вейнера и „Крестьянин“ Сандомирской. Из скульптур Ватагина он считает достойными похвалы „Пантеры“ детскими „Медвежат“ и подлинно изысканным „Суслика“²⁸).

Возвращаясь снова к общим оценкам отдела, мы не можем обойти молчанием большой статьи известного писателя Уго Неббиа, не впервые проявляющего интерес и внимание к русскому искусству ²⁹⁾. Он начинает свою статью констатированием значительного интереса, возбуждаемого советским павильоном. „Советский павильон в числе тех, кто приковывает преимущественное внимание“. Он дает тщательный разбор произведений Кончаловского, Куприна, Фалька, Альтмана, Архипова; называет „утонченным и музыкальным, словно погруженным в грезу“ искусство П. Кузнецова, останавливается на Штеренберге, у которого, он, между прочим, отмечает — „изысканное чувство декоративного упрощения, которое, если и не всегда, имеет интерес новизны, свидетельствует о самобытном темпераменте“. Как и некоторые другие критики, он предпочитает у Петрова-Водкина „Смерти комиссара“ — картины меньшего размера.

Особое внимание возбуждает у Уго Неббиа возрождение реализма в русском искусстве. „Чтобы достаточно ясно представить серьезность формы и замысла этого реалистического возрождения русской живописи, дисциплинированной без сомнения на службе режиму, с явственной целью пропаганды происшествий, типов и характеров новых времен и не теряющейся больше в абстрактных, чисто формальных поисках, — возьмем в качестве примера группу В. Яковлева „Красные командиры“; это большая фигурная композиция, приближающаяся к сюжетной исторической картине, с типичной точностью форм и композиционными качествами, с достаточной глубиной структуры и выпуклостью характеристик, хотя и мало симпатичная по своей цветовой гамме. С ней может быть сопоставлена, поскольку она проникнута родственным духом, „Мастерская Красной армии“, С. Рянгиной, не менее типичная работа для характеристики среды, в которой выковывается новая московская эстетика“. Критически относясь к работам Соколова Скаля, Радимова и Богородского, Уго Неббиа останавливается на небольших работах Модорова и Юона и подчеркивает интерес, который представляет для итальянцев об'ективизм и характерность персонажей Кацмана и Ряжского.

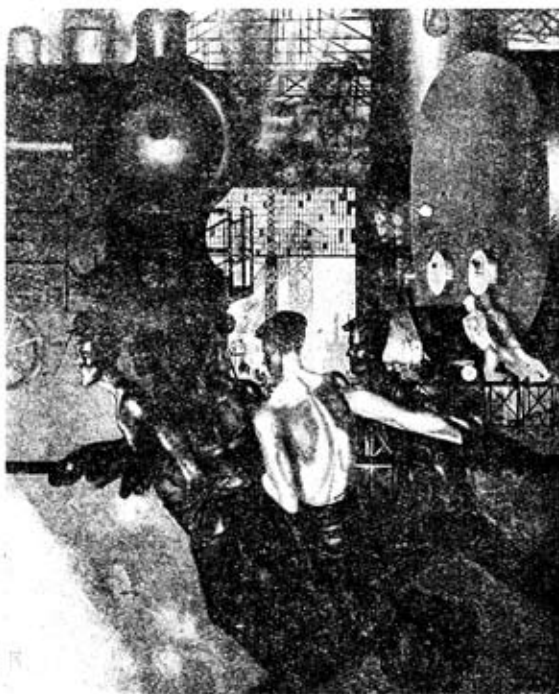
„Чтобы подчеркнуть живописную и экспрессивную концепцию, а также чтобы восхвалить определенные оздоравливающие тенденции молодой русской живописи, достаточно хотя бы одной строгой картины А. Дейнека — „Защита Петрограда“ — столь глубокой и по замыслу и по форме, ритмизированной в походе революционных войск, построенной с выразительной ясностью, притом техническими приемами, настолько откровенными и четкими, что отпадает мысль о всякой технической и стилистической преднамеренности; хочется выделить эту работу, как одну из наиболее впечатляющих картин в советском павильоне, если не сказать на всей выставке“. Отзываясь затем с симпатией о нашей скульптуре и графике, Уго Неббиа заканчивает

свою статью утверждением, что Советский Отдел „заслуживает внимательного, сознательно внимательного осмотра, ибо, пусть это признание не понравится известной части нашей критики, отвлекаемой весьма посторонними тонкостями,—здесь есть, что посмотреть, а также есть, что понять“³⁰).

Не менее ценное признание делает триестинский „Пикколо“: „Русский павильон производит впечатление со многих точек зрения. Прежде всего уже потому, что Россия единственная страна в мире, которая отразила в современной исторической живописи потрясения последних десяти лет. Во всех других странах мы не замечаем, что вчера еще была великая война, правильно приравняемая ко всемирному потоку. Не то в России: в ее искусстве Война и Революция два главных автора трагедии. Пусть это искусство не передовое по своим формам. Оно не лишено из-за этого напряжения и силы“³¹).

Большие холсты, выставленные нами в Венеции — результат государственного заказа — особенно поражают журналистов и публику: возможность возникновения этих громадных холстов в столь бедной, по общему убеждению, стране, кажется фактом удивительным и полным неожиданности. Фашистская печать усматривает здесь, прежде всего, пропаганду политическую; так „Ведетта Фашиста“ пишет: „Павильон СССР с художественной точки зрения сделал решительный шаг вперед и теперь ведет, на глазах публики, политическую пропаганду своими большими, полными силы, насыщенными цветом картинами. Здесь есть и тенденция к декоративности, но одновременно пробуждение силы и агрессивной мощи. Искусство, которое ошеломляет и опутывает. Чувство еще примитивное и грубое, переданное мощным рисунком и дерзкими, но убедительными мазками краски. „Матросы в засаде“ Богородского, „Защита Петрограда“ Дейнека, „Красные Командиры“ В. Яковлева, „Смерть Комиссара“ Петрова-Водкина, „Инду-

Ю. Пименов.



„Дашь тяжелую индустрию!“.

стрия“ Пименова — вот новое русское искусство, торжественное и строгое, даже в выражении непривычных господствующих страстей ³²). Аналогичен отзыв пармского „Иль Коррьере“: „Павильон России, проявившей, как нам кажется, тенденцию к политической пропаганде, содержит ряд работ чрезвычайно экспрессивных, показателей молодых энергий замечательной ценности ³³).

Марциано Бернарди, в статье запутанной, но характерной по наплыву чувств, охвативших его под влиянием советского павильона пишет: „В русском павильоне получаешь впечатление, что живопись, перейдя

П. Кузнецов.



„Пейзаж с облаками“.

границы художественного вкуса, выявляет самыми очевидными способами усилия к моральному возрождению; мы здесь стоим не только перед художественными ценностями, но также и общественными. Поле обширно, все что хотите, только не однообразно, хотя одинаковый дух дисциплинирует все разноречия мысли. Здесь можно найти колористическую виртуозность в крестьянках Архипова, почти итальянское спокойствие в ясных пейзажах Куприна (в тексте сказано ошибочно — Рязского) успокаивающую гобеленовую красоту живописи у Павла Кузнецова, который сделал своими поисками Матисса и Гогена, наполнив их собственным ощущением мира, можно остановиться удивлен-

ными перед натюрмортами Штеренберга... Но от Петрова - Водкина, Василия Яковлева, Федора Богородского, официальных живописцев больших полотен, этих иллюстраторов политических или военных эпизодов, к художникам, если можно так выразиться „более чистым“, как Фальк или Кончаловский — стиль развивается со всей внутренней непрерывностью, видный даже и там, где, как в „Защите Петрограда“ А. Дейнека художник синтезирует свое видение почти в кубистических формах. Это стиль людей, которые после долгого блуждания во мраке стремятся прежде всего видеть со всей ясностью, собирают необходимые материалы для восстановления разрушенного дома. И этот дом,

по крайней мере здесь, на выставке — растет прекрасным и прочным, уравновешенным в своих формах, смелым и дисциплинированным в своих линиях. Здравый смысл и врожденное моральное здоровье — единственный оплот в судьбах народов — вновь получают преобладание. („Туринская Стампа“) ²¹).

Весьма показательной является большая статья в феррарском „Коррьере Падано“, известного фашистского журналиста и критика Джузеппе Галасси. Разбору произведений советского павильона он предпосылает любопытную общую характеристику тенденций искусства в эпоху революции: „желание казаться новыми и получить название революционеров также и в области искусства было доминирующим; от кубистов до футуристов, от импрессионистов, до сезаннистов, все передовые течения расположились под сенью Кремля, встречая по большей части официальные почести“. Говоря о русском искусстве, Галасси отмечает „черты расы оригинальной, упрямой, фанатичной“. „Когда эти русские вступают на какой-нибудь путь, они не знают узды и меры; вот почему иногда они могут показаться словно охваченными манией. Любовь к Сезанну, кубистам, футуристам не знала границ... Каждая, наиболее смелая теория развивается и подвергается экспериментированию до крайних выводов“.

И. Фриххар.



Голова.

Переходя к конкретному обзору нашей художественной действительности, Галасси констатирует, что у большинства наших последователей Сезанна и Пикассо доминирующей, быть может бессознательно, — стала проблема цвета. Разбирая подробно, и иногда с большой тонкостью, произведения Кончаловского, Рождественского, Куприна, Фалька, Штеренберга, Альтмана и Кузнецова, Галасси преимущественно останавливается на колористической стороне их живописи. Задерживаясь особенно на анализе Петрова-Водкина, Галасси находит, что его искусство, вышедшее из постсезаннистических и кубистических течений, ищет новых путей в стилизационных приемах восточных икон. Галасси не без удивления констатирует, что созвучание элементов, столь разно-

родных, не только не вносит разногласицу, но сообщает творчеству Петрова-Водкина характер поэтически оригинальный, хотя и не лишенный странности. Галасси анализирует колорит, композиционные и технические приемы Петрова-Водкина, его тематику. Он заканчивает мыслью о близости нашего мастера к молодым художникам „novescento“: „в описанных попытках примирения старинных и современных элементов можно усмотреть аналогию с известными стремлениями итальянских художников“. Наоборот, несколько холодно относится Галасси к Пименову, укоряя его в рационалистичности; он, однако, правильно констатирует формальные связи Пименова с Дейнека, сюжетный лаконизм и силу воздействия которого он отмечает. Констатируя упадок этнографических тенденций в русской живописи, Галасси пишет: „Сильнее,

В. Вагагин.



Пантеры.

чем живописные уголки своей бесконечной родины, художники большевистской эпохи сумели почувствовать новую жизнь, стремящуюся преобразовать, вплоть до первоначальных ячеек, весь характер их общества; они пытаются оставить нам ее адекватное и убедительное отображение. За это приходится воздать хвалу русским и тем в большей степени, что в этой попытке связать искусство с современной жизнью страны они кажутся почти одиночки. С этой точки зрения, русские заслужи-

вают быть отмеченными, в особенности в Италии, где преобразование жизни не нашло аналогичной сублимации в искусстве. Нельзя, правда утверждать, что стиль апологетов революции всегда точно соответствует объекту. Юон, Яковлев, Скаля, Богородский, Радимов, Ряжский — все это художники достаточно боязливые в своем новаторстве (*modernita*), у которых характер самых объектов превалирует более или менее иллюстративно, над способностью к преображению и стилю. Чтобы найти отображение жизни, действительно „революционное“, где стилистические средства представляются столь же современными, как и аспекты жизни, схваченные сюжетным образом, следует обратиться к двум, уже названным выше, художникам: Дейнека и Петрову-Водкину. Нет сомнения, что выразительная суровость первого, как и углубленность, характер и стиль второго, много содействуют возвышению в памяти людей и происшествий новейшей России“.

„Вот почему—заканчивает Галасси свою статью—среди иностранных павильонов русский павильон кажется нам в этом году в особенности заслуживающим внимания“ ³⁵).

О чем говорят эти отзывы, эти постоянные упоминания о тесной связи у нас искусства с жизнью ³⁶), эти утверждения о глубоком интересе советского павильона? Не являются ли они показателями несомненного общественного воздействия, притягательной силы нашего отдела? Холодному неоклассицизму итальянцев, утонченности французов, пессимистическому экспрессионизму северных стран—советский павильон противопоставляет активное, бодрое, тесное связанное с жизнью искусство. В больших драматических композициях проходит рассказ о пережитых днях великих потрясений и бурь. Такое искусство не может оставить равнодушным зрителя-иностранца.

Общественное значение нашего художественного выступления в Италии неоспоримо: советское искусство с честью представляет СССР на Западе. Мы не должны, однако, закрывать глаза и на критические замечания, на упреки в „консервативном характере нашей художественной формы“, „грубости средств“ и т. п. Пусть эти нападки раздаются из уст враждебной нам критики. С тем большим рвением должны мы заняться укреплением слабых участков нашего художественного фронта. Проблема поднятия качественного уровня нашего искусства, стремление к полноценной художественной форме, ставятся жизнью настойчиво и императивно. Молодое советское искусство должно воздействовать не только своим содержанием, но и самой своей художественной формой, своим мастерством ³⁷).

Б. Териовец.

П Р И М Е Ч А Н И Я:

- 1) „Popolo d'Italia“ — Милан, июль.
- 2) „Il Quotidiano“ — Кунео, май.
- 3) „L'Ambrosiana“ — Милан, август.
- 4) „Resro del Carlino“ — Болонья, июнь.
- 5) „L'Impero“ — Рим, июнь. Статья перепечатана дословно в „Brillante“—Рим, октябрь.
- 6) „Gazetta di popolo“ — Турин.
- 7) „Arena“ — Верона, май.
- 8) „L'Impero“ — Рим, май.
- 9) „Secolo“ — Милан, май.
- 10) „Unione“ — Лоди, август.
- 11) „Mezzogiorno“ — Неаполь, октябрь. Статья также повторена в „Brennero“—Тренто, октябрь.
- 12) „Gazetta del Mezzogiorno“—Бари, июль; аналогичные мысли тот же автор высказывает в газете „Il Corriere d'Italia“ — июль.
- 13) „Corriere della sera“ — Милан, июнь.
- 14) „Nazione“ — Флоренция, май. Статья повторена в „Patria degli italiani“ — Буэнос-Айрес, июнь.

- 15) „La Fiera letteraria“ — Милан, июнь.
- 16) „La grande Illustrazione d'Italia“ — Милан, июнь.
- 17) „Gazzettino“ — Венеция, май.
- 18) „Nazione“ — Флоренция, май.
- 19) „Gazzettino“ — Венеция, май.
- 20) „Lavoro d'Italia“ — Рим, май.
- 21) „Giornale dell'Arte“ — Милан, октябрь.
- 22) „Vedetta fascista“ — Виченца, май.
- 23) „Secolo“ — Милан, май.
- 24) „Piccolo“ — Триест, май.
- 25) „Giornale dell'Arte“ — Милан, октябрь.
- 26) „Vedetta“ fascista“ — Виченца, май.
- 27) „Corriere mercantile“ — Генуя, июнь.
- 28) „Giornale dell'Arte“ — Милан, октябрь.
- 29) См. книги Ugo Nebbia „La XIV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia“. Bergamo, — 1924. стр. 159 — 175.
- 30) „Corriere mercantile“ — Генуя, июнь.
- 31) „Piccolo“ — Триест, май.
- 32) „Vedetta fascista“ — Виченца, май.
- 33) „Il corriere“ — Парма, май.
- 34) „Stampa“ — Турин, май.
- 35) „Corriere Padano“ — Феррара, июнь. Тому же Галасси принадлежит и статья о советском искусстве („J russi“), появившаяся в № 9/10 журнала „Le Biennale“, издаваемого Институтом Искусств венецианской выставки. Статья эта осталась мне неизвестной.

36) Следует особенно отметить, что система наших государственных заказов произвела сильнейшее впечатление на итальянских художественных и государственных деятелей, справедливо увидавших в ней мощное средство воздействия на направление современного искусства. В статье, озаглавленной „Искусство и жизнь“, генеральный секретарь выставки Антонио Маранини ставит проблему приближения искусства к обществу и его жизненным задачам, констатируя вместе с тем, глубокую пропасть, существующую в Италии между художниками и жизнью.

Избегая рассмотрения вопроса во всей его сложности (художественная школа выставочная политика, профессиональные объединения и т. д.), Маранини приводит в качестве образца большие полотна, заказанные художникам советской властью для увековечения событий и борцов Революции. „Этимй средствами, пишет Маранини, советская власть привязала к себе художников, пробудила в них интерес к жизни страны, создав вместе с тем собрание картин, которые через десять, через сто лет будут иметь историческую и, возможно, художественную, несравненную ценность. Почему то же самое не может быть приготовлено Италией для грядущих поколений? Почему искусство не может запечатлеть жизнь этих замечательных лет? Быть может из-за недостатка доверия к художникам, из боязни, что старики прибегнут к отжившим формам, а молодые используют заказ, как повод к непонятным пластическим и живописным поискам? Но существуют ведь средства избежать этих опасностей и направить и координировать работу, заставляя искусство быть мощным призывом, воздействующим на всех. Самое важное — это начать дело широко, великодушно, с ясным сознанием целей и желанием их достижения. И тогда государство сможет дать толчок к сближению искусства и жизни гораздо более действенными средствами, чем обычные жалкие покупки на выставках“. Статья в Tribuna, Рим, 24 октября 1928 г. Эту же тему затрагивает редакционная статья „Propositi fascisti“ той же газеты и др.

37) Автор должен отметить, что несмотря на все свое старание, ему не удалось ознакомиться со всеми появившимися отзывами итальянской прессы о советском отделе. Ряд статей не был в Москве получен. Отмечу, что из-за недостатка места

приводимые отзывы цитировались мною по большей части частично урезанными. Чтобы не расширять рамок статьи отзывы иностранной печати — французской, немецкой и т. д., были оставлены без рассмотрения.

Сообщаю вместе с тем краткие сведения о советском отделе выставки: отдел был организован особым комитетом при ГАХН, под председательством П. С. Когана. Для развертывания отдела в Венецию ездил с краткой командировкой член комитета выставки В. Э. Мориц. За этим исключением, советский отдел не имел в Венеции своего постоянного представителя, что не могло не отразиться на количестве продаж. Советский отдел заключал в себе 266 художественных произведений, из которых 105 работ по живописи, 19 работ по скульптуре и 142 рисунка и акварелей. С „персональными“ группами произведений выступали живописцы: Кончаловский, Кузнецов, Фальк, Штеренберг, Петров-Водкин; среди графиков — Альтман, Верейский. Богаевский, Тышлер, Купреянов, Лебедев; Украинская секция была представлена 17 работами. С выставки „Десятилетия Красной армии“ был взят ряд полотен, из них восемь (Богородского, Кончаловского, Дейнека, Соколова - Скаля, Радимова, Яковлева, Рянгиной, Петрова-Водкина) очень значительных размеров; полотна эти занимали главный центральный зал выставки, давая основной акцент советскому отделу; коридор и первая комната были посвящены секции рисунка; в первой же комнате находилась группа украинских художников; в третьей, последней зале были выставлены работы П. Кузнецова, Штеренберга, Фалька, Рождественского, Альтмана и др. Скульптура была размещена по всем залам павильона, преимущественно в главном зале.

К моменту написания статьи в ГАХН'е имелись сведения о продажах произведений Архипова (две картины), Ефимова (керамика), Купреянова, Лебедева (рисунки)

ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗ- СКОГО ИСКУССТВА В МОСКВЕ.

Французская выставка в Москве явилась крупнейшим событием начинающегося художественного сезона. Она внесла большое оживление в нашу художественную жизнь, вызвала горячее обсуждение, споры. При всей своей фрагментарности, она давала материал для постановки ряда интереснейших общих проблем. Поскольку, однако, мне приходилось уже высказываться в печати по ряду принципиальных вопросов, ею поднятых)¹, представляется, быть может, излишним вновь ставить их на обсуждение. Мне казалось более необходимым зафиксировать некоторые моменты внешнего существования выставки — возникновение идеи выставки, методы ее осуществления, окружающую в Москве выставку атмосферу, отголоски, которые она встретила в печати. В этом плане и строится дальнейшее изложение.

Многообразие и оживленность франко-русских довоенных художественных отношений делали вполне понятным стремление русских художественных кругов ознакомиться со сложной эволюцией французского искусства после войны; уже в первые месяцы после признания Францией СССР вопрос об устройстве французской выставки в Москве был поставлен на очередь. Участие СССР на международной выставке Декоративных искусств в Париже в 1925 году, сопровождавшееся определенно выраженным успехом, направляло мысль на организацию ответного выступления французского искусства в Москве. Уже тогда в передовых художественных кругах Парижа обсуждался список желательных участников подобной выставки; одним из пропагандистов этой идеи являлся блестящий руководитель журнала „L'Amour de l'Art“ — Waldemar George, всегда с большим вниманием относившийся ко всем исканиям передовых кругов советского искусства. Ряд лиц, в том числе

¹) Общие вопросы французских художественных отношений освещены мною в статье, помещенной в „Печати и Революции“ кн. 7-ая; там же дан анализ художественного материала, принесенного выставкой. Принципиальная ориентировка в основных течениях французской живописи, в связи с материалом выставки, дана мною в статье „Французская живопись на выставке“, предпосланной каталогу выставки.

Д. П. Штеренберг, подготовляли почву для устройства выставки в Москве¹⁾. Быстро сказавшаяся напряженность франко-советских отношений не могла, однако, не отразиться на судьбе проектируемой выставки; 1926 год отмечен безрезультатной перепиской и разрозненными шагами с той и другой стороны. Пребывание в Париже в 1927 г. А. М. Эфроса и В. М. Мидлера сдвинуло, наконец, вопрос о выставке с мертвой точки. Поддержанные в своих усилиях т. Раковским, тогдашним полпредом во Франции, А. М. Эфрос и В. М. Мидлер могли предпринять ряд решительных шагов, в частности договориться об участии на выставке со многими крупнейшими художниками или представляющими их маршанами. Последовавшая затем санкция Наркомпроса и согласие французского правительства²⁾ переводили вопрос о выставке из стадии достаточно еще шаткого проекта в стадию реального осуществления. Был создан комитет выставки в Москве³⁾, его представителями в Париже были избраны М. Ф. Ларионов и С. Фотинский. Труд собирания выставки в Париже любезно взяла на себя галерея Билье. Список художников был составлен комитетом в Москве на основании работы, проделанной в Париже А. М. Эфросом и В. М. Мидлером. Можно смело утверждать, что все виднейшие имена, достойно представляющие художественную Францию, входили в этот список. К сожалению, в процессе собирания выставки, первоначальный состав участников потерпел значительные изменения: ряд крупных художников и коллекционеров, давших свое предварительное согласие на участие на выставке, уклонились от нее под тем или иным предлогом, когда вопрос встал на реальную почву⁴⁾; маршаны в большинстве случаев „бойкотировали“ выставку; их уклоняющееся и негативное отношение может быть иллюстрировано нижеприводимыми письмами: так напр., Леви, представитель Утрилло и Сегонзака, пишет Галлерее Билье в ответ на ее приглашение:

„М. Г.

У меня в руках Ваше письмо от 11/IV; я сожалею, что не могу удовлетворить Вашу просьбу, но мне было бы неприятно разлучиться с моими картинами в данный момент и на период времени, который будет поневоле достаточно долгим“.

Маршан, представитель Дерена, Вламинка, Пер Крога и др. еще более краток и категоричен, но не более убедителен:

1) Упомянем хотя бы на резолюцию, принятую п/секцией ИЗО Научно-худож. Секцией ГУС'а зимою 1926 г.

2) Последнее, однако, в дальнейшем не оказывало никакой существенной поддержки организации выставки.

3) Председатель Комитета Выставки — А. В. Луначарский, председатель бюро комитета П. С. Коган, в Комитет вошли представители ГАХН'а, Гос. Музея Нов. Зап. Искусства и Гос. Третьяковской Галереи.

4) Так воздержались от участия нижеследующие приглашенные художники: Матисс, Пикассо, Сегонзак, Дюфи, Брак, Боннар, Майоль, Бурдель, Фриез, Л. А. Моро.

„Милый друг!

Тысячу сожалений. Но меня мало восхищает перспектива путешествия картин, в Москву менее, чем куда-либо. Оттуда не всегда возвращаешься“.

Лишь в ответе Леонса Розенберга (торговца работами Леже, Пикассо, Брака, Кирико и др.) улавливаешь реальные обстоятельства, препятствующие принять участие на выставке:

„М. Г.

К моему глубокому огорчению я вижу, что для меня невозможно предоставить на выставку что-либо достойным образом рисующее художников, которыми я занимаюсь.

Не только здесь, в Париже, но по всей Западной Европе, по Америке — Северной и Южной, я организую серии выставок, на которые я направляю, само собою разумеется, самые лучшие работы. Таким образом получилось, что в данный момент я беден картинами первого ранга, а я ни за что не хотел бы, чтобы те значительные художники, которых я защищаю, были бы плохо представлены в Москве.

Но дело только этим откладывается и я надеюсь, при ближайшем же случае исполнить все, Вами просимое.

Если бы меня предупредили за 2—3 месяца раньше, я, конечно, мог бы сохранить для выставки хорошие работы, но с тех пор я заключил обязательства с различными иностранными галереями“...

Нет нужды подчеркивать абсурдность опасений, так неумно выдвинутых во втором из приведенных писем, а также всю шаткость позиции Л. Розенберга: вряд ли кто-либо из торговцев Парижа оставляет свои магазины без всяких запасов. Но в какой-то степени Розенберг может быть и прав: в определенный момент лучшие работы могли оказаться взятыми на другие выставки.

Основная причина всех этих отказов и воздержаний все же была иная: она коренилась в чрезвычайной натянутости франко-советских отношений, выразившихся в целом ряде враждебных актов со стороны Франции (кампания прессы и отношение правительственных кругов в вопросе об отозвании т. Раковского, выступление с требованием об аресте советского золота в Америке и т. п.), в непрекращающейся кампании против коммунистов, особенно усилившейся в связи с происходившими весной парламентскими выборами и т. д. Вот источники враждебности, колебаний, равнодушия, проявленных коммерческими и художественными кругами Парижа.

По другой линии шел, наоборот, напор художников, желавших подчеркнуть свою связь с Советским Союзом, или возобновить прерванные отношения. Эти стремления были особенно заметны в многочисленной русской художественной колонии Парижа, значительная часть которой состоит из старожилов, людей, переселившихся в Париж

еще до войны. По этой линии пришлось включить ряд имен, не входивших в первоначальные предположения. Таким образом непропорционально разрослась русская часть выставки, задуманная первоначально, как небольшой придаток к основной французской части.

Указанные изменения, происшедшие в процессе собирания выставки в Париже, нарушили, к сожалению, компактность и целостность картины, первоначально задуманной; все же, и в таком измененном виде, выставка получалась достаточно свежей и интересной, в особенности для лиц, не бывавших за границей. Ряд крупных имен был впервые показан Москве: Утрилло, Модильяни, Громер, Кирико, Фужита, Кампильи, Бранкузи, Деспио, Липшиц, Орлова; о других, представленных на выставке художниках, Москва до сих пор имела чрезвычайно неполное и случайное представление, и выставка существенно пополнила наше знакомство с такими мастерами, как Леже, Озанфан, Ле Фоконье, Люрса, Сюрваж, Северини, Цадкин, Ван Донген и др.

Этим и объясняется, почему, несмотря на все свои пробелы, ничуть не скрываемые организаторами ¹⁾, выставка сумела заинтересовать широкие круги зрителей, начиная от профессионалов, художников, музейщиков, учащихся художественных школ, вплоть до массового посетителя. За полтора месяца своего существования выставка пропустила свыше 19000 посетителей, т.-е. достигла цифры годовой посещаемости Морозовского Отделения Гос. Музея Нов. Зап. Искусства, в здании которого она разместилась. Размеры посещаемости,—принимая во внимание небольшое помещение музея,—должны быть признаны вообще рекордными. По воскресеньям перед зданием музея стояли очереди, в залах с трудом можно было передвигаться. Теперь, по окончании выставки, можно признать, что устроители совершенно не ожидали подобного массового наплыва. Это видно хотя бы из того факта, что каталог выставки был отпечатан первоначально в 1500 экземплярах, количестве, хватившем лишь на одну неделю; выставка существовала затем десять дней без каталога, покуда не подошло второе издание, в 2000 экземпляров столь же быстро раскупленное; последние две недели выставка вновь оставалась без каталогов. Издательский успех, редко встречающийся в практике наших художественных выставок ²⁾.

¹⁾ Как это видно хотя бы из вводных статей к каталогу.

²⁾ Интересно зафиксировать некоторые цифровые данные о выставке; через выставку прошло 8873 платных посетителя, 4091 учащихся платных и 1597 экскурсантов платных. Бесплатно выставку посетило 4474 человека, из них значительная часть экскурсантов; на выставке было проведено 129 экскурсий, из которых сотрудниками музея 42 экскурсии, МГСПС—14 и другими организациями 73 экскурсии. Из общего числа экскурсий было 64 экскурсии учащихся, 48 экскурсий совторгслужащих, 9 экскурсий преподавателей и т. д.

Интерес, возбужденный выставкой, перекинулся далеко за пределы Москвы; провинция все время осаждала вопросами о сроке выставки и о возможности ее посещения; из провинции поступали специальные заказы на каталоги выставки: художники, посетившие Москву ради выставки, насчитывались многими десятками; наиболее эффектной была в этом смысле массовая экскурсия профессоров и студентов Киевского Художественного Института. Украина, и в особенности Ленинград, все время добивались переноса выставки к себе, что к сожалению, оказалось невозможным по ряду чисто организационных причин (ограниченный срок страховки в иностранной валюте, усиленные требования французов о скорейшем возвращении выставки в Париж и т. п.).

Было бы, однако, односторонним повествовать об одних успехах выставки; не следует скрывать, что в художественной среде она оставила известную неудовлетворенность, вызвала разочарование в определенных художественных группировках Москвы. В отличие от искусствоведа, производящего с относительным беспристрастием социологический и формальный анализ определенного художественного факта, художник переживает каждое новое явление в области искусства остро субъективно: для него все новые явления говорят за или против его искусства, оправдывают его, усиливают его жизненную позицию или же подрывают ее, указывая на иные пути, цели и решения. Лишь определенный круг явлений может быть принят, усвоен художником; за чертой этого круга начинается чуждое царство, к которому художник склонен относиться с нетерпимой враждебностью, в лучшем случае с холодным равнодушием. Состав выставки, где сравнительно ярко были обрисованы современные кубистические, экспрессионистические, неоклассические тенденции и совсем слабо были выявлены новейшие „реалистические“ течения (Сегонзак, Моро, Дерен и др.), и все еще сильные переживания импрессионизма (Боннар, Вюйар и др.),—делает понятным ограниченный круг воздействия выставки, непринятие ее центральными нашими группировками, вышедшими из своеобразного сочетания сезаннизма, импрессионизма и местных, коровинских и суриковских традиций. Здесь отсутствие интереса было в известной мере „законным“, оправданным всей психологией художника. Не менее естественной казалась и враждебная реакция правых натуралистических группировок. В противовес этому можно указать на глубокую заинтересованность выставкой других групп; можно было отметить не мало виднейших художников, посещавших выставку по 5—6 раз.

Выставка оказалась вообще „дискуссионной“, и в этом ее основное значение и смысл; она всколыхнула широкие художественные круги, поставила новые вопросы, пробудила реальный интерес к происходящим на Западе перегруппировкам художественных сил. Она обсуждалась в художественных и научных кружках, на открытых засе-

даниях наших научно-исследовательских учреждений. Упомянем о шумном диспуте, устроенном АХР'ом (с докладчиком М. А. Нюренбергом, энергично критиковавшем систему устройства выставки), о диспуте во ВХУТЕИН'е, где докладчиком был покойный Я. А. Тугендхольд, о заседании РАНИОН'а, посвященном проблемам, выдвинутым выставкой (интересный доклад А. И. Михайлова), о докладах в Гос. Музее Нового Западного Искусства (С. И. Лобанов — „Проблема цвета и фактуры“) и о целой серии стройно задуманных докладов, проводимых в п/секции Современного Искусства в ГАХН'е: укажем на доклады Н. В. Яворской „Экспрессионистические и неоромантические тенденции в современной французской живописи“, В. А. Сидоровой „Основные течения современной Парижской скульптуры“, А. М. Эфроса „Русские художники, работающие в Париже и советское искусство“; и на предстоящие там же доклады Б. Н. Терновца „Посткубизм и неоклассицизм“ Т. М. Пахомовой „Сюрреализм в живописи“ и т. д.¹⁾.

Не менее оживленными и разнообразными были отклики прессы; можно отметить длинный список газетных и журнальных отзывов, который все еще продолжает расширяться: „Правда“, „Известия ЦИК'а“, „Комсомольская Правда“, „Рабочая Москва“, „Прожектор“, „Красная Нива“, „Экран“, „Жизнь Искусства“, „Советское Искусство“, „Печать и Революция“, „Новый Мир“, „Красная Панорама“, „Рабис“ и ряд других газет и журналов Москвы, Ленинграда, провинции и заграницы отозвались на это крупное в нашей художественной жизни событие. Большинство отзывов, отмечая дефекты выставки, расценивали ее, как явление значительное, давно назревшее, знакомящее нас с рядом новых и поучительных фактов. Таково отношение П. С. Когана („Вечерняя Москва“) и Я. А. Тугендхольда (статья в „Правде“). В обширной статье в „Новом Мире“ Тугендхольд пишет: „Показанного на выставке достаточно, чтобы убедиться, что современное искусство Запада отнюдь не только формально, что поэтому нельзя отворачиваться от него, как от продукта „Гнилого Запада“... Разумеется, мы должны иметь свою сюжетику, свое революционное содержание, но нам надлежит усвоить все уроки высокого западно-европейского мастерства: цветное богатство французов, композиционную крепость итальянцев“ („Новый Мир“, 1928, книга десятая, статья „Парижская школа“). А. В. Луначарский в большой статье в „Прожекторе“ (№ 43) характеризует основные течения французского искусства, дает оценку ряду художественных явлений, затрагивая во введении вопрос о качественном уровне выставки. В ответ на высказываемое разочарование выставкой (внешнее, формальное и глубокое, внутреннее) А. В. Луначарский „должен констатировать, что в общем и уровень произведений,

1) Комитет выставки подготовляет сборник, посвященный затронутым выставочной проблемой, куда войдут большинство перечисленных исследований.

и разнообразие школ и подходов, и тематическое содержание полотен весьма верно отражают средний уровень почти любой французской выставки". Ф. Рогинская писала: „Нигде, быть может, влияние Парижа не было столь решающим, как в России... Самая животрепещущая связь с французским искусством не прерывалась до начала войны... С тех пор сведения о дальнейшем развитии французского искусства, всегда жадно поглощаемые, были случайными и разрозненными. Сейчас на выставке „Нового французского искусства“ предоставляется первая в сущности возможность ознакомиться с его последними этапами. Полная ли, однако, возможность?.. Справедливость требует ответить отрицательно на этот вопрос. На выставке отсутствуют ряд крупных имен... представленные направления даны не в той пропорции, которая отвечает их фактической роли, и, пожалуй, не самыми показательными полотнами. Наконец, очень большое место на выставке занимают иностранцы... При всем том выставка сохраняет за собою значение крупного события в нашей художественной жизни. Она делает впервые совершенно очевидным высокий водораздел между искусством довоенной Франции и Франции наших дней..." (см. „Известия ЦИК" 22 сент. 1929). Далее следует весьма внимательный и умело обобщающий разбор материала выставки.

Столь же пристален и вскрывающ анализ, данный в другой статье Ф. Рогинской в „Жизни Искусства" (№ 41). Отмечая дефекты выставки, она вновь подтверждает значение выставки, как „одного из крупнейших событий в художественном мире": „Если она не дает французского искусства в его самых высоких вершинах, а раскрывает преимущественно его средний уровень, то ведь именно на этой средней художественной почве и взращиваются те тенденции из творчества „вождей", которые нужны и жизненны в условиях нашего времени".

„Экран" в живом очерке В. Плотника запечатлевает внешнюю картину ожидающей, нетерпеливо рвущейся, разноречиво расценивающей и воспринимающей толпы посетителей. Утверждая, что „для рядового зрителя выставка не представляет большого интереса, поскольку содержание ее отвечает требованиям, которые предъявляют к художникам заказчики — буржуазия", автор, заканчивая статью, пишет: „нашим художникам выставка дает неизмеримо больше. Нашему молодняку надо учиться на хороших образцах, а мастерски сделанными полотнами выставка „Французского Искусства" далеко не бедна. Ему нужно критически усвоить, переварить блестящие достижения французской школы и применить их к темам, которыми живет наша, советская страна". („Экран", № 42).

И. Э. Грабарь чрезвычайно выпукло рисует условия, в которых приходится работать на Западе художнику, закабаленному маршаном, и дает яркую характеристику современной „Парижской Школы". По вопросу о составе и организации выставки И. Э. Грабарь говорит

„... надо быть признательными инициаторам и организаторам выставки, поставившей своей целью ознакомление советского зрителя, и, прежде всего, наших художников с теми путями, по которым идет развитие искусства Франции сегодняшнего дня. Организаторам ставят в упрек неполноту выставки, ее односторонность, не всегда удачный выбор вещей отдельных авторов, представленных либо слабо, либо не типично и многое другое. Все это верно, но, если бы они и были виновны во всех этих промахах, им следовало бы их простить уже за одно то, что они эту выставку осуществили, преодолев совершенно чудовищные препятствия. На самом деле все эти недочеты ни в какой мере не могут быть поставлены в вину устроителям, так как они всецело вытекают из тех особенных, исключительно своеобразных условий, в которых протекает художественная жизнь современного Парижа и которые нам мало знакомы и чужды...“ („Красная Панорама“, № 41).

В этом согласном хоре отзывов, признававших за выставкой, при наличии ряда дефектов, определенный художественный и общественный интерес, резким диссонансом прозвучал отзыв И. Е. Хвойника. В статье более остроумной, чем справедливой, анализируя состав представленных на выставке художников, Хвойник говорит об „удручающем обилии русских художников Парижа“. По мнению И. Е. Хвойника „выставка не дает отражения французской художественной мысли, являясь тусклым зеркалом ее“... „О перемещениях направляющих линий французского искусства, о характерных реакциях против построений раннего кубизма и о его декоративном перерождении, о ярких реалистических и романтических тенденциях последнего времени выставка дает представление очень приблизительное, по второстепенным мастерам и второстепенным их работам“. Не менее парадоксален заключительный абзац статьи И. Е. Хвойника: „Первый и самый значительный итог этой парижской выставки сводится к вопросу: будет ли в Москве устроена выставка современного французского искусства.— Надо думать, что и такая выставка будет“. („Рабис“, № 41).

Было бы возможно полемизировать с И. Е. Хвойником на тему о французской выставке и французском искусстве, но не в этом задача данной статьи; отзыв И. Е. Хвойника нам интересен, как отражение того „разочарования“, которое несомненно наблюдалось в определенных художественных кругах; А. В. Луначарский, в цитированной выше статье, указывает на источник этого разочарования, находя его в излишних ожиданиях от выставки, в слишком идеализированном представлении о состоянии современной парижской школы и т. п. Реплика И. Е. Хвойнику пусть прозвучит не из Москвы, а из Парижа; в только-что полученном номере „L'Art vivant“ (№ 93 от 1 ноября) Waldemar George отзывается на выставку красноречивой статьей: „L'Art français à Moscou“. Waldemar George несколько иначе расценивает значение и характер выставки, чем это делает И. Е. Хвойник. Сожалея о не-

представленных на выставке художниках (Брак, Пикассо, Матисс, Сегонзак, Руо, Грис, Де-ла-Френе) В. Жорж все же считает, что „выбор художников Московскими критиками был сделан с полным знанием дела“ и далее: „В своем целом французская выставка имела прекрасный облик“.

Подведем итоги. Мы можем констатировать, с совершенной объективностью, наличие „встряски“, большого возбуждения, вызванного выставкой в наших художественных кругах; отталкивая одних, притягивая других, выставка дала материал для широкого обсуждения ряда принципиальных вопросов, познакомив с интересными и до того вовсе неизвестными у нас художественными фактами, дала конкретное, хотя, конечно, неполное и не всеохватывающее представление о содержании и поисках французского искусства сегодняшнего дня. После пятнадцатилетнего разрыва, выставка позволила снова говорить о некотором контакте русской и французской художественной действительности. В этом ее интерес и значение. От нас зависит всесторонне учесть опыт французского искусства, сделать дальнейшие шаги к более глубокому и плодотворному с ним ознакомлению. Несмотря на весь свой „формализм“ и „эстетизм“ или, лучше сказать, благодаря им, французское искусство остается превосходной школой живописного мастерства (в узком смысле этого слова). Но „формализм“ уже не покрывает всего содержания французской живописи. В недрах ее зреют изменения, глубокие реакции, нарастают новые силы, свидетельствующие о значительных сдвигах и перерождениях. Не даром „экспрессионистические“ и „неоромантические“ тенденции, не вполне еще выявленные, не вполне еще оформившиеся, казались наиболее волнующими и значительными моментами выставки. Французское искусство не остановилось в своем развитии; оно выдвигает новые проблемы, способные нас глубоко интересовать. Будем ожидать, что за этой выставкой последуют другие, которые осветят эти изменения в еще более глубоких и поучительных разрезах ¹⁾.

Б. Н. Терновец.

¹⁾ Следует отметить, что закупочной Комиссией Главискусства приобретены с выставки для Г. Музея Нов. Зап. Искусства нижеследующие произведения: Утрилло „Улица на Монмартре“, Де Кирико „Римлянки“, Дюфрен „Коммунарки“, Озанфан „Графика на черном фоне“, Кампильи „Швей“, терракота Лоренса, акварель Лота и рисунки Сюрважа и Койначи. Ряд вещей намечен к приобретению Гос. Третьяковской Галлереей.

СУДЬБА ГОЙИ.

1.

Со дня смерти Франсиско Гойи прошло сто лет. Эти сто лет были исполнены движением, до конца взбодордившим все прежние целины. Колебались судьбы мира, умирали и рождались идеи. Искусство несколько раз меняло свою кожу: как змея вечно изменчивое, было оно, может быть, до последних времен все тем же. Имя художника испытывало все, что можно было только пережить посмертной славе. Судьба Гойи в XIX веке более, чем симптоматична. Она была достаточно жестокою. Его почти забыли в течение первых поколений после его смерти. Случилось, однако, хуже: его вспомнили и создали из его жизни роман, исполненный всяких авантур; его искусство сделали иллюстрацией сенсаций. Этого оказалось мало. Для следующего поколения имя Гойи стало рядом с именем—Верещагина: либеральная буржуазная мысль подчеркнула в сложном творчестве художника одну грань, которая оказалась внезапно значительной и агитационно нужной в эпоху особенного политического и социального напряжения. Но стало хуже еще. Декаданс конца девятнадцатого века увидел в Гойе родственное себе явление. Художника объявили творцом поэзии потусторонних кошмаров. Вторичный роман создавался на основе уже не биографии, а всего того, что могла только вложить в содержание искусства заболевшая психика. Гойя оказался столь же любимым для символистов, каким был он для романтиков. Но снова менялась его судьба. Развитие станковой живописи потребовала предков для импрессионизма и экспрессионизма западной Европы. Картины Гойи оказались внезапно привлекательными с точки зрения чисто формальной. Двадцатый век переживает может быть разочарование знаменитой графикой Гойи на счет увлечения его живописью. Но строгому стремлению к упорядоченности и систематизации, которое так характерно для всех стилизаторских исканий предвоенной культуры, Гойя вновь не был приемлем; он представился живописцем расхлябанным и неряшливым для течений, страстно ждавших формулы и закона. А вместе с тем кто отрицал за Гойей темперамент до конца ничего не боявшегося иска-

теля? Столетие Гойи падает на достаточно примечательную эпоху современного искусства. Станковая живопись переживает тяжкий кризис. Но восприятию нашего современника Гойя представляется сложнее и богаче, чем казался он раньше. С удивлением отмечает наш анализ, что в искусстве Гойи даны предпосылки не только романтического импрессионизма, но и экспрессии, но и того центрального явления современного искусства, которое приходится называть „Сезанизмом“. Гойя оказывается очень плодотворным предтечей. Почти символическое значение приобретает тот биографический факт, что у него было 20 детей, из которых, впрочем, остался жить только один сын.

Вместе с тем, искусство Гойи выдвигает для современного искусствоведения ряд новых задач. Если мы не склонны больше к романтическому философствующему словотворчеству, то все-таки те же самые серии офортов Гойи оказываются для современного искусствопонимания и изучения интересными с неожиданно новых сторон. Они поднимают вопросы временного развертывания образа, ставят темы соотношения моментов „показывания“ и „рассказывания“, заставляют к нашему изумлению заметить, что никто еще не производил подробных формальных анализов отдельных исключительно известных произведений. Картины и портреты Гойи оказываются примечательными документами интересного и сложного переходного времени и стиля. В творчестве Гойи дана та исключительно закономерная цепь, которая связывает искусство старое с искусством новым. Срывы и провалы живописи и графики испанского мастера оказываются не менее поучительными, чем его достижения. Казалось бы, что юбилей Гойи должен был означать поток общей литературы с частыми раньше речами на темы, к искусству имеющими самое косвенное отношение. Было иначе. Ряд выставок, обнаруживших прекрасные ряды неизвестных оригиналов, немногие серьезные исследования, и сознание того, что в лице Гойи и в судьбе его творчества нам дана большая и исключительно интересная проблема. Она решается в разных планах и заслуживает, конечно, монографического изучения. Вывод предрешен: может быть по иному и за иное, но Гойя продолжает быть для нас интересным еще длительно. Его искусство никак не может стать благополучно-успокоенным. Самая громкость испанского юбилея была в 1928 году заглушена юбилеем Дюрера, мастера большего. Но голоса искусства Гойи продолжают звучать и после того, как юбилей отошел во вчерашний день.

2.

Биография художника интересует нас, поскольку от нее можно получить данные для предваряющего социологического анализа его искусства. Жизнь Франсиско Гойи, из которой эпоха Теофиля Готье сплела эф-

фектный роман, дана нам в очень существенной диалектической смене событий, воздействий и толкований. Личность художника представляется на первый взгляд как раз такую, которую нельзя вычеркнуть из общего обихода индивидуалистической романтики. Его очень упрямая индивидуальность кажется оправданной и тогда даже, когда увлечение это сменяется трезвым вниманием к тем общим предпосылкам, которые превращают проблему автора в проблему того коллектива представителем коего выявлен данный деятель. Большинство из писавших о Гойе подчеркивают его крестьянское происхождение, противопоставившее его с самого начала аристократической среде испанской столицы, в которой должен был вращаться художник, признанный лучшим своего времени в своей стране. Многие из сатирической установки, которую охотно усматривали биографы в творчестве художника, объяснялось бы различием социального происхождения. Гойя, как в XIX веке Курбз, был бы носителем крепкого земляного начала, может быть бессознательным рупором крестьянской оппозиции, всегда реалистической и материалистической. Вместе с тем, как раз за последнее время, в связи с юбилеем Гойи, в журнале „Aragon“ опубликованы документы, устанавливающие, что отец Гойи был „позолотчиком алтарей“, а дед Гойи — писцом. Мать художника происходила из обедневшей семьи гидальго. Протест Гойи продиктован был, очевидно, не его крестьянским ощущением „связи с землею“. Он от того не перестал быть более острым. Социальное лицо художника будет тем больше интересной проблемой для настоящего исследования.

Франсиско-Хосе Гойя-и-Лусиентес родился 30 марта 1746 г. Его родина — Арагон, одна из старейших самостоятельнейших провинций Испании. Место рождения художника — село Фуендетодос около Сарагоссы. Дом, где родился Гойя, еще сохранился; это достаточно зажиточного вида ферма, ныне гостиница. Детство Гойи — такая же легенда, как многое потом. Некий монах застаёт мальчишку, углем на стене рисующего нечто, выдающее такой талант, что монаху ничего не остается делать, как настаивать перед родителями Гойи, чтобы те отдали сына учиться живописи. Любопытно в анекдоте, который рассказывает почти про всех знаменитых мастеров давнего времени, что в нем упоминается в качестве темы, избранной мальчиком-художником, некая-либо мадонна или овечка (Джотто) — а свинья. Первый, пустивший анекдот в ход очевидно знал последующие вещи Гойи! — Монах (или, по другим версиям, благородный граф Фуентес, владелец местности), — согласно анекдоту, — на деле же, конечно, отец Гойи, к тому времени перебравшийся в Сарагоссу — отдает мальчика на учение к лучшему художнику города, Хосе Луцану, содержавшему бесплатную мастерскую живописи, где Гойе пришлось много заниматься копированием итальянских гравюр.

Самое раннее воздействие прежнего искусства на мастера, которого привыкли считать первым представителем новейшего искусства, было, очевидно, влияние итальянских академиков каррачиевой школы. Нет вообще вопроса, который был бы столь спутан, как вопрос о „влияниях“, любимая тема недавнего искусствоведного крохоборчества. Гойя не был эклектиком. Сам признавая у себя только трех учителей — „Веласкеца, Рембрандта и натуру“, он, конечно, знал впоследствии и англичан (портретистов) и французов (Ватто), и итальянцев (Тьеполо), и немцев (Менгса). Вопрос о воздействиях важен скорее как характеристика художественной среды, в которой складывалась общая эстетика мастера. Отношение художника к окружающему его искусству позволяет осознать его идеологию и теоретические предпосылки его питающей среды. Путь Гойи здесь был не менее своеобразен, чем и его личная биографическая судьба. Его „curriculum vitae“ есть достаточно зигзагообразный, но исключительно интересный путь яркого представителя переходной эпохи. Современное документирующее знание многое в прежней его биографии отнесло на долю недосказанных легенд. Мы знаем, что из Сарагоссы еще не достигший 20 лет Гойя переселился в Мадрид (потому что он убил три человека, говорит легенда). Через немного лет Гойя едет в Италию (потому что его однажды нашли в Мадриде с ножом в спине, сообщает легенда). Через несколько лет Гойя возвращается вновь в Испанию (потому что он в Риме похитил монахиню, повествует легенда). Гойя работает в Сарагоссе, и два года — в Картезианском монастыре Aula Dei в десяти километрах от Сарагоссы (потому, что он, очевидно, находит осторожным провести некоторое время в уединении, предполагает на этот раз не легенда, а ученый биограф, профессор Валериан Лога). „Роман“ Гойи преследует художника всю его жизнь. Он спорит в восьмидесятых годах в той же Сарагоссе по поводу росписи собора с братом своей жены, Франсиско Байе (Байеу), художником, которому поручена была верховная ответственность за роспись, и биография предполагает, что за поверхностью спора можно найти обиду брата за сестру, которую ее муж — наш герой — обманывал на каждом шагу. — Не только мелкие недомыслия недавней науки можно видеть во всех этих попытках вскрыть личное за фактами творческого пути Гойи. В искусстве его дано настолько своеобразное сочетание мотивов тематических и формальных, что попытка объяснить их оказывается сопутствующей каждому исследованию. Объяснение из личной биографии — наиболее просто. Счастье еще, что искусство Гойи не было „психоанализовано“.

Блестящая карьера Гойи общеизвестна. Он добивается в Мадриде исключительного положения как художник портретов, автор картонов для шпалер королевской гобеленовой мануфактуры, как автор нескольких церковных фресковых циклов. Он — придворный художник и стоит в близких отношениях с двором комически-чудовищного Карлоса IV.

Он приветствует Бонапарта на испанском престоле и вновь — вернувшуюся реставрацию Бурбонов. За четыре года до смерти художник добровольно удаляется из Испании во Францию, и умирает в Бордо, окруженный испанской либеральной интеллигентной эмиграцией, 16 ап-

Ф. Гойя.



„Мальчик с фруктами“ собр. Карвальо, Париж.

реля 1828 года, в том же месяце и ровно через триста лет после смерти Дюрера. Легенда ему сопутствует до конца. — Она в годы его мадридского зенита создала ему роман с дукессой Д'Альба, окутывает самым невероятным порою туманом его творчество. Гойя, как и Бетховен, потерял в старости слух. Легенда хочет, чтобы он в старости к тому же ослеп. Когда он умер, восьмидесяти двух лет от роду, и

был похоронен в склепе своих бордосских друзей, эта легенда не кончилась. Сенсация последнего года задавала вопрос — „где голова Гойи“? — потому что, кажется, действительно, когда в 1899 году могила Гойи была вскрыта, чтобы кости его могли быть перевезенными на родину, черепа художника не оказалось в гробу. — Было бы странным моментом биографии мастера, если бы действительно его голова была похищена из могилы каким-либо последователем френолога Галля, пытавшимся найти в соответствующих черепных шишках местонахождение тех многих невероятностей, которые оставил Гойя своей современности!

Потому что понять искусство Гойи — очень не просто. Оно включает в себе явления, как будто взаимно исключаящие одно другое. В течение своей очень долгой жизни Гойя создал достаточное множество картин, рисунков, портретов, гравюр, он пробовал все техники, „халтурил“, писал вещи по заказу и для самого себя, был реалистом и фантастом, последним „декадентом“ умирающего феодализма, разложившегося именно в Испании на редкость неприглядно, и первым романтиком начинающегося века. Отношение к Гойе нашего времени поразительно в силу этого неравномерно. Александр Бенуа и Юлиус Мейер Грефе, оба представителя одной и той же искусствоведческой полосы, пережили приблизительно в одно и тоже время ряд разочарований в Гойе как живописце. И тот и другой признаются в чувстве досады, которое испытывали они, возвращаясь к картинам Гойи в Мадридском Прадо. Ни тот, ни другой не могут, однако, отрицать в Гойе творческой силы может быть вполне иррационального порядка. В своем „Испанском путешествии“ Мейер Грефе, развенчав до конца Веласкеца, не смог этого сделать в той же степени с Гойей. То там, то здесь должен лучший эстет дореволюционной Германии признать, что Гойя — „все мог, что хотел“. Но чего же хотел Гойя? — В силу чего его юбилей оказывается может быть (признаемся) актуальнее Дюреровского?

3.

Декоративная живопись Гойи развивается в двух направлениях. В обоих художник исполняет официальный заказ, и если мы начинаем с этого цикла творчества Гойи, то в значительной мере из симпатии к художнику: наименее интересным предстает он нам здесь. Вместе с тем, если бы в списке живописных работ Гойи не было его шпалер и его купольных фресок, искусство его не было бы столь знаменательно связано с XVIII веком, с умирающим рококо. Один современный немецкий писатель удачно использует для характеристики этого периода образ „Каменного гостя“, чей тяжкий шаг слышится в Моцартовой опере как провозвестие той грозной социальной кары, которая в наиболее передовой стране Европы опрокинула старые троны.

Декоративная роспись Гойи — еще „до“ этих каменных шагов, которые художнику было суждено услышать и показать острее, чем кому-либо из его современников. В своих шпалерах Гойя неожиданно близок к лучшему из французов, к Ватто. В Гойевской шпалерной тематике, взятой испанским мастером, в противовес всякой традиции, из современного ему окружения, если не „галантный праздник“, то ритмическая игра осуществлена дамами и девушками простого народа в группах, скомпанованных нарочито изящно и стройно. Не колоритные сочетания, в значительной мере продиктованные художнику условиями техники изобразительного тканья, являются наиболее примечательными в Гойевых шпалерах, а их композиции. Художник в них себя документирует очень последовательным мастером Рококо. Легкие движения танца — и обязательно вознесется над ними столь же легкая, кудреватая, прозрачная листва дерева, охотно повторяющего своими изгибами и самым силуэтным пятном своей кроны движения людей — будь это романтические пары на прогулке или таможенные сторожа. Прачки на берегу Манцанареса образуют такую же компактную широкую группу, как и разнородная толпа, слушающая слепого уличного певца. Очень любопытно, что во второй серии своих шпалер, относящейся к 80-м годам, к которой примыкают и картины из собрания Монтеллано (Мадрид), Гойя еще более смело использует композиционный прием аккомпанирующей контактной группе людей высокого дерева, уводящего взгляд наверх, в пустоту вытянутого вертикально пейзажного неба. Поскольку, как мы говорили выше, формального анализа искусства Гойи не производил еще никто, можно отметить, что излюбленным декоративно-композиционным приемом его было расположение групп и форм в схеме пятиугольника (или ромба), а также постоянное использование двух широких полукружий, которые замыкают горизонтально широкое полотно как бы в две скобки сверху и снизу (так построена его известная „Свадебная процессия“ 1787 г., Мадрид, Прадо, „Выбор быков“ из бывшей коллекции дворца Аламеда, так и знаменитая „Ярмарка Сан Исидро“ в Прадо). В детали Гойя не вдается никогда. Если он и ритмизирует свои сцены, вовсе нельзя сказать, что он эстетизирует свои персонажи. Правда, они (как это заметил в свое время и В. М. Фриче) еще очень радостны как будто и довольны — но Гойя рано открывает глаза на мотивы социального кризиса. Даже в шпалерах, предназначенных же для королевских дворцов, встречаем мы изображение „Вдовы с детьми“, где на лице ребенка застыла самая острая гримаса неподдельного страдания. Композиционность преодолевается у Гойи реализмом. Детский ужас изображал Гойя охотно и впоследствии.

Вторая группа Гойевых декораций, церковная, радует меньше. Здесь Гойя ближе всего к Тьеполо. Не достигая может быть никогда широкого зрелищного размаха последнего мастера великой итальянской традиции, Гойя пишет скучные варианты на католические темы,

и не биографам его убедить нас в религиозности художника на основании отрывков из писем к его сарагосскому другу, Цапатеру. Письма Гойи вообще достаточно примечательны. В них больше, чем в биографических легендах, можно найти подтверждений бурной судьбе молодости художника. В одном из писем Гойя вспоминает о годах, когда он себя вел как бродяга. В другом он пишет своему другу, что ему надо приготовить к приезду: стол, пять стульев, мольберт, лампу, кастрюлю, мех вина, скрипку, игорную доску (триктрак?). Когда разыгрывается уже упомянутое его столкновение с комиссией росписи Сарагосского собора, письмо Гойи очень ярко выказывает новое осознание его профессионального достоинства. „Честь художника“, пишет он, „очень деликатная вещь. Он должен ее беречь чистою превыше всего, так как от его репутации зависит все его существование. В тот день, когда на нее ляжет малейшее пятно, исчезает все его счастье“. Он не „зависимый наемник“. А если „*vulgo ignogante*“ не одобряет его фресок, то ее побудили к тому его соперники. Под этим „*vulgo ignogante*“, напоминающее античное „*profanum vulgus*“ следует понимать, конечно, в первую очередь духовенство Сарагосской церкви, в процессе работы бывшей ведь недоступной широким массам населения. Гойевская, как и в свое время Пушкинская, „чернь“ обращена к общественным группам, себя отнюдь такую не считавшим.

В церковных росписях Гойя был очевидно свободен только один раз, тогда, когда его кисти был предоставлен купол церкви Сан Антонио де Флорида около Мадрида, где сейчас похоронен художник. Здесь Гойя развертывает всецело свою декоративную веселость. Чудо становится предлогом для демонстрации знакомых лиц, фигуры ангелов — для выявления женских хорошеньких физиономий. Как и впоследствии, в образе Юсты и Руфины Севильского собора, молва называет в качестве моделей для святых Гойи женщин „легкого поведения“. Это похоже на художника, бывшего постоянным носителем беспокойного, может быть бессознательного протеста.

Весьма любопытно, что помимо фресковых росписей своих, в выполнении которых Гойя славился своей быстротою (в Сан Антонио установлена живопись не только кистью, но и губкой), перед художником вставала декоративная задача также иного порядка. Гойе заказываются небольшие, в этом случае серийные, станковые картины для украшения замков дружественных ему вельмож. „Аламеда“ герцогов Д'Осуна имела в себе ряд картинок Гойи, близких по темам его шпалерам и более поздним „Каприччо“. У маркиза де ла Романа сохраняется очень любопытная „бандитская серия“. Здесь Гойя — уже романтик чистой воды. Его вещи несравненно ближе к Делакруа, чем к кому-либо из мастеров XVIII века. Темные пещеры, выступающие на их фоне светлые фигуры женщин, подвергаемых всяким неприятностям, яркие фигуры „бригантов“. У графа де Виллагонцало хранится

диловинная картина Гойи, на которой смуглый палач в некой вполне абстрактной обстановке с удовольствием режет горло коленопреклоненной женщине. Есть у Гойи и картины „людоедства“, попавшие в Безансонский музей недаром из собрания одного из самых страшных романтических иллюстраторов славной поры „Молодой Франции“, Ж. Жигу. Есть и „детективные“ серии: так, арест бандита Марагото изображен в шести последовательных, развертывающих сюжет картинах: целая кинемодрама! Стремление к повествованию, то, что так тщательно преследовалось новейшей эстетикой как „литературщина“, Гойевскому искусству в этом разделе присуще всецело. Что, впрочем, не мешает его картинам быть вполне превосходными по живописи. Знаменательно, что картин, столь частых в его время и в последующие поколения, требующих действительно литературных знаний, мифологии и истории, Гойя не писал вовсе. Историческими документами являются его портреты. На их примере лучше всего вскрывается и подлинное социальное обличие мастера.

4.

Всякий социологический анализ портрета в праве поставить вопрос: „кого“, и „в каком направлении“ организует портрет. Проблемы „формы“ и „содержания“ портрета централизуются вокруг более ответственной проблемы о смысле организованного в портрете образа. А образный мир портретов Гойи конечно допускает исключительно важное по своим результатам социологическое освещение, будущее которого еще впереди.

Портреты Гойи начинаются и продолжаются обликами придворных мадридского дворца. Гойя портретирует королей, инфант, министров, аристократов. „Предшественник Верещагина“, создавший один из самых потрясающих в мировом искусстве документов против войны, оказывается прилежным придворным художником, добивающимся аудиенций и наград. Реалист и предтеча импрессионистов оказывается мастером условных поз, деревянных мундиров и официальной лжи. Но вместе с тем безусловно правы те писатели, которые рассматривали именно придворные портреты Гойи как страшный обвинительный акт против разлагающегося испанского феодализма. И следует подчеркнуть, что „обвинительный акт“ — название более правильное, нежели „зеркало“, как казалось бы на первый взгляд надо было назвать портреты Гойи. Можно ведь представить себе художника-реалиста, который с такою настоятельностью показал бы неприглядную правду жизни верхушек страны, что она бы выявилась, как организующая сама против себя протест, в силу самой своей этой сущности. Но Гойя все-таки — сын своего времени. Как для всех художников XVIII века, портрет для него прежде всего момент и предлог зрелищного показа. Его очень

часто отмечавшиеся неточности и неправильности форм при всей суггестивности воплощаемых им образов и придают его портретной живописи значение незабываемых исторических документов.

Три короля, изображенные Гойей, знаменуют три очень значительных этапа историко-стилистической эволюции. „Карлос III“ дает очень четкий черный силуэт на фоне светлого неба, разрешенный чисто декоративно и весьма ритмично. Сам образ вполне условен, и имеет больше других портретов Гойи близости к Веласкецу. Но „Карлос IV“! На большой картине — семейном портрете в Прадо он напоминает „Бриллиантового князя“ Боровиковского. Тучная фигура короля кажется еще более бесформенной от тяжести мундира, покрытого орденами, расположенными без всякого почтения на его животе. Голова, безвыразительная, кажется маленькой по сравнению с фигурой. В ней всей — удручающее самодовольство, делающее понятным даже и то, что Гойевское изображение было принято и одобрено. А королева! На иные портреты ее нельзя смотреть без отвращения от вызывающего вида развратной и толстой старухи. Официальная ложь в конном портрете Фернандо VII усугубляется общим темным тоном, мрачным, как реакция бурбоновской реставрации. Гойя не умел писать лошадей: так утверждают специалисты. Во всех его конных портретах лошади грузны и деревянны, не имея в себе ничего импозантного или эстетически приемлемого. Интересно, что когда Гойя поставил себе в 1778 г. целью сделать ряд офортов с портретов Веласкеца и осуществил в первую очередь как раз конные его композиции, то лошади XVII века под его рукою приобрели ту же самую застылость и деревянную монументальность. Вместе с тем — сколько выразительности в фигурах конных пикадоров Гойи в картинах, посвященных боям быков, — и сколько собственно движения и силы в фантастических лошадях его поздних гравюрных серий!

Уровень портретов Гойи никоим образом не единообразен. Как обычно бывает, этюд к будущему портрету у художника несравненно живее и красочнее. Но и среди портретов готовых, Гойя создает шедевры рядом с банальностями. Его портреты во весь рост заключают в себе и нечто очень невыразительное, и деревянное, вроде знаменитого портрета дукасы Д'Альба в белом, и, наоборот, нечто очень красочное и красивое: маркиз Сан Адриан напоминает — по концепции и красочным сочетаниям — Брюллова. Иные женские портреты представляются созданными по тому же композиционному рецепту, как и пейзажи конца века: фигура, стоящая во весь рост может быть достаточно обыкновенна — но зато увенчана столь пышной и кудреватой прической, в которой каждый локон образует своеобразный фестон вокруг головы, что мы вспоминаем не столь рококо, как мавританские арки Гранады. Но в полуфигурных портретах Гойя часто создает вещи непреходящего качества. Бледные гаммы красок, акцент

на глазах и тонких линиях бровей придают многим из портретов этих сходство с лучшими вещами Рокотова, как „Смолянок“ Левицкого вспоминаешь порою при рассматривании портретов во весь рост. Занятно, что согласно легенде русской посол в Риме звал Гойю в Петербург

Ф. Гойя.



„Полетели“. 61-й офорт из серии „Каприччо“.

Екатерины II. Но параллель Гойи с русскими портретистами XVIII века не столь праздна, как это представляется на первый взгляд. В обоих случаях нам дан своеобразно провинциальный вариант рококо, подчеркивающий не спонтанную, а заученную грацию, не подлинное лицо, а маску, не естественность, а позу. Здесь Гойя решительно далек от англичан, которых он конечно знал только по гравюрам.

Но все же — как рисуется социальное лицо Гойи-портретиста? Если есть в его творчестве портреты, сделанные с особенной и тщательной любовью, то это, например, его замечательная „владелица книжного магазина“, или госпожа Бермудец, жена художественного критика; Гойя наиболее охотно выступает в роли организатора своей группы — интеллигентного профессионального труда. Его лучшие мужские портреты — художник Байё, его соперник 1780 годов, писатели, актеры. Когда Гойя состарился и в эпоху реакции увидел, как эти все его друзья должны были отправиться в изгнание, он последовал за ними в добровольную эмиграцию. Социальная группа Гойи могла бы быть определена с возможною точностью как та группировка передовых специалистов, которая явилась на рубеже падения старого мира носительницей новых культурных идей, которая требовала „равноправий“ и „просвещения“, т. е. привилегированного для себя положения. Связанная с начинающимся капитализмом (характерно, что Гойя, имевший крупные заработки, вкладывал их сейчас же в банк и в акции), эта группа дает как апологетов французской революции, так и Наполеоновской империи. Нам становится понятным, почему Гойя принадлежит к числу тех, которые приветствовали на королевском престоле Испании Жозефа Бонапарта.

Вместе с тем Гойя, конечно, привносит в свое социальное обличие иные черты теми гранями своего творчества, которые может быть и определяют его подлинное значение и его славу. Параллельно портретам Гойя создает ряд картин, поистине замечательных живописно и идейно, посвящая их ярким и мрачным сторонам общественной жизни Испании. Дом сумасшедших похож на инквизиционный трибунал, этот последний — на процессию флагеллантов, они в свою очередь — на шабаш ведьм. Гойе принадлежит целый ряд сумеречных фантазий последнего рода. Он вряд ли должен быть назван мистиком хотя бы с „дурного конца“. Но процессы ведьм происходят еще на его глазах: последняя сожжена в 1781 г. Знаменитый автор „Истории инквизиции в Испании“, Ллоренте, принадлежит к числу его друзей. Для Гойи сцены с дьявольщиною оказываются чудесным поводом выявить свое отношение к клерикализму и суеверию. Действующими лицами его самых inferнальных сцен оказываются почти постоянно иезуиты, монахи, набожные старухи. Всего меньше в картинах этих какого-либо сладострастия. Гойя здесь исключительно непохож на позднего своего подражателя, Ропса. Но фантастика позволяет как угодно заострить проблему света, проблему исковерканной формы. Гойя в некоторых из этих сцен поразительно нов. Больше всего совпадений у него может быть с немецкими начальными экспрессионистами типа Слефогта. Сюда относится, например, замечательный „Каменный гость“ Гойи. А с другой стороны, разве не предвещает его совершенно поразительный мальчик с фруктами из собрания Карвальо (Париж) не только Манэ, который

всячески восхищался художником, но и Сезанна? К Гойе сходятся очень многие нити от старого искусства: не только от Веласкеца, но и от Мурильо, как это видно на последнем примере. Но от него исходит не меньшее количество плодотворных решений. Испанец поистине не зарыл в землю своего таланта. Может быть расточил его даже с излишней щедростью. Конечно, желаешь, расставаясь с живописью Гойи, чтобы он написал меньшее число неудачных или неважных картин. Но своеобразие Гойи не изменилось бы и в последнем случае.

5.

Наиболее тесный узел завязан в Гойевском искусстве его графикой. Как автор „Каприччо“ впервые прославился он в Европе. Место Гойи в истории гравюры может быть более значительно и знаменательно, чем в истории живописи. Своими „Ужасами войны“ он обезоружил даже отечественного Стасова, отрицающего сплошь все, что сделал Гойя красками. Скверными литографскими копиями „Каприччо“ (так нам кажется вероятнее), вышедшими в 1824 году, восторгается молодой Делакура, которому вряд ли попали в руки оригиналы Гойи. Лист из „Disparates“, как теперь правильнее называть знаменитую серию „Proverbios“, висит в качестве единственного украшения в мастерской молодого Клингера.— „Все здесь нарисовано неверно — и все таки нельзя оторваться“. Новейшая русская графика обязана Гойе Масютиным и Замирайло. Вместе с тем самая концепция, не говоря об отдельных выявлениях, Гойевых гравюрных серий подвержена достаточно основательным сомнениям. Гойя выдумывает ужасы иногда очень „нарочно“. Содержание его гравюр часто настолько на первом плане, что не может не увлекать интересующихся ими в сторону от всякого искусства. Хорошо, если бы кошмарное впечатление было оконцентрировано в двух-трех сильных ударах. Но в „Каприччо“ — восемьдесят листов, в „Ужасах войны“ — еще восемьдесят. Кошмар следует за кошмаром. Хорошо писать Гойе на известном листе, задуманном как фронтиспис к первой серии: „Сон разума рождает чудовищ“. Нам все-таки хотелось бы, чтобы их было меньше. Преизобилие вредит всякому качественному впечатлению.

И все же „Каприччо“ и все другие гравюры позднего Гойи являются поразительным созданием очень важного художественного и не только художественного значения. За кошмарами глаза мы без натяжек угадываем действительность, определившую самое зарождение злого сна. Очень существенно, что действительность эта — не индивидуалистичного, а социального характера. Мелочи своей биографии Гойя не вкладывал в искусство. Он, как известно, протестовал против того, чтобы в его „капризах“ видели личность и конкретные намеки.

Как известно этот протест, вызванный может быть соображениями цензурными, прозвучал втуне. В изображениях осла все-таки продолжали видеть всемогущего министра Гсоя, предпочитали толковать людей, несущих ослов на себе, как олицетворение двух главных провинций Испании—Кастилии и Арагона. Никакого, однако, сомнения нет, что даваемое Гойей фантастическое изобличение окружающей его действительности построено не в плане карикатуры и не в плане сатиры. Гойя был совершенно лишен чувства юмора и оружие смеха для него может быть было недоступно. Вместе с тем в нашем распоряжении есть слово, достаточно точно определяющее отношение автора „Каприччо“ к тематике, использованной им в его серии. Это „инвектива“. Иные листы обличают подлинное, злое и вежливое удовольствие, которое руководит художником, говорящим всяческие гадости своим врагам. Тот же жест может быть без труда учтен и в тактическом приеме—передаче Гойей своих досок государству вместе со всем тиражем отпечатанных 240 экземпляров серии.

Над „Каприччо“ художник работает с 1793 года. Это — знаменательные даты. На них падает зенит революционного периода во Франции. Для Гойи лично—это время тяжелой болезни, кончившейся полной глухотой. Для Испании—это расцвет фаворитизма и полной распущенности двора. Конечно, у Гойи были предшественники, как авторы гравированных серий. Но под „капризами“ и Калло, и Стефано делла Белла, и Тьеполо понимали скорее формальную игру набросков и вещей случайных. Гойя с самого начала берет темы иного порядка. Как ни непреложимы к нему слова в карикатурах (так, между прочим, названа была та серия литографических копий с „Каприччо“, о которой мы говорили), в числе предков Гойи надо вспомнить и Хогарта. „Каприччо“ вообще достаточно сложный конгломерат. Подписи под гравюрами в своей афористической форме напоминают девизы и аллегорические речения всяких ранних сборников эмблем. Сюда относится и временная организация очень на первый взгляд случайно подобранных листов серий. „Каприччо“ распадается явно на две части, приблизительно посредине собрания. Первая, очевидно более ранняя, посвящена образам конкретности. Здесь Гойя охотно посвящает свои инвективы жизни, окружающей его со всех сторон. Его врагом выступает женщина. Он гримасничает над всеми формами ее продажности. Ставит тему неравного брака острее, чем это делал и Хогарт и позднее у нас Федотов. В первой части листы совершенно реалистические, обличающие, что в числе гравюр, бывших знакомых Гойе, находился и Сальватор Роза, чередуются с явно аллегорическими листами „басенного“ характера, более мрачными и пессимистическими, нежели все, что создано от Эзопа до Фенелона. Женщины ощипывают до гола странных птиц с головами мужчин, чтобы в свою очередь подвергнуться тому же в жестоких руках фантастических ночных существ. В этой

первой части можно отметить принципиальную парность следующих друг за другом листов. Так, в двух гравюрах Гойя с изумительной силой разрешает тему „любовь и смерть“ — столь любимую в новейшей французской литературе, может быть центральную тему всякого общественно-упадочного времени. Но на одном листе умерла на коленях любовника женщина, на другом листе умирает в объятиях женщины смертельно раненый мужчина, и одно уже сопоставление двух близко-близко поставленных лиц, мужского и женского, двух полуоткрытых ртов, искажение двух мук, дано с такою силой, которая, конечно, затмевает позднюю повествовательность весьма аналогичных гравюрных серий Макса Клингера.

В первой части „Каприччо“ плетутся и иные нити. Тема „мужчина и женщина“ порою перебрасывается в гротеск. „Кто более раздосадован?“ — спрашивает надпись под довольно отвратительным листом, в котором ухаживание кавалера за дамою сопоставлено почти с тою же композицией ухаживания двух собаченок. Но вместе с тем здесь же потрясающая серия инквизиционных жертв: „Потому что она была чувствительной“... „бедняжки“, говорит Гойя о легкомысленных, асестованных „дурною ночью“ на улице, созданиях. Первая часть „Каприччо“ — извечный „роковой поединок“ двух полов. И снова, как это отмечалось и выше: без какого-либо сладострастия. Во второй части „Каприччо“, где Гойя особенно увлекается сценами колдуний и всякой нечисти, и где достаточное количество обнаженных тел, нет ни одной непристойности. В одном только случае позволил себе Гойя явную гадость: в листе „El Vergonzoso“, в котором он сделал „неприличным“ лицо сидящего. Знаменитая живописная „Раздетая Маха“ Гойи, предшественница „Олимпии“ Манэ, конечно, является в первую очередь формальным этюдом, в сопоставлении с „Махой“ одетой повторяющим частые приемы эпохи Возрождения. — Вернемся, однако, к „Каприччо“.

Тут же и „ослиная серия“, в которой инвектива вполне допускает заострение против общественного явления, против фаворита Годоя, против того или иного сильного мира сего, против подхалимства или человеческой податливости. Общественно-историческая сатира Гойи впрочем достаточно спрятана. Считается, что он боялся инквизиции, которая, хотя и сильно надломленная в своем влиянии, продолжала конечно быть еще страшной. Но Гойя зато гораздо более открыт в своем антиклерикализме, который явно переходит в антирелигиозность, осмеивает не только монашескую плотоядность, но и гримасничает над догматами. Именно здесь важен прием Гойи, начинающего вторую часть „Каприччо“ с упомянутого листа „El sueño de la razón“. Ведьмы и порождения демонологического фольклора некончаемой армией выпущены на человечество. И кто в соседстве с обнаженными колдуньями станет очень обращать внимание на то,

что лист „Los chinchillas“ явно посвящен очень злой инвективе на дворянство, а в ряде других гравюр „Привиденьица“ одеты в монашеские сутаны? „Как вы смеете, ведь это мы“ — скажет Гойе „Santa“, как называет он сам инквизицию сокращенно-пренебрежительно. „Что вы, ведь это порождения моей большой фантазии. Наступит день, они уйдут“. Поучительно, что вся серия кончается на этом выводе: час пробил. Убирайтесь!

Но формальная сторона „Каприччо“! — Технически Гойя использовал для своих офортов усиление акватинтой, изобретение француза Лепренса, опубликованное в 1791 году. Его листы поэтому имеют исключительно интересный, своеобразно полуживописный характер. Наименее в Гойевских гравюрах Рембрандта. Совсем отсутствует характерное для голландца напряжение сгущенных штрихов. Если первые офорты Гойи (с Веласкеца) имели чисто штриховой характер, то они ни разу не поднялись до подлинной экспрессивности самой линии и техники. Зато акватинты „Каприччо“ конечно всячески примечательны. Они дают две или три совсем плоских тональности рядом и за линейным узором рисунка. Полученный результат очень плоскостно-декоративен, хотя вряд ли пространственно-живописен. Моделировка же форм у Гойи в его офортах весьма примечательна. Он отвергает контурный рисунок. В эпоху классицизма, Давида, Флаксмана, Энгра, скольких других, он через Делакруа оказывается снова с современниками, с началом двадцатого века. В расположении форм, в композиции листов своих, Гойя вырабатывает себе прием, могущий быть прослеженным в ряде гравюр „Каприччо“. Это прием „угла“. В прямоугольнике гравюры пересекаются две диагонали, обычно из левых углов направленные к середине правого края. Или же балансируется в очень хитром сочетании верхняя и нижняя части офорта. Все они очень тщательно подготовлены в рисунках, которые, может быть, остались в гравюре непревзойденными. Многие из рисунков сделаны в том же отношении правого и левого, как и гравюры, Гойя, значит, пользовался для выполнения последних зеркалом. Но именно в самых фантастических гравюрах второй части „Каприччо“ можно отметить и постоянно им ставимую формальную проблему — разрешить изображение полета человеческой фигуры. Стоит проследить, как Гойя чередует все варианты этой достаточно неубедительно решаемой раньше задачи. За спиной любимой его герцогини Альба (ее портрет на листе „Volaverunt“ единственный, выдержавший критику „личностных“ мотивов в современных исследованиях) вьется подобно несущим плоскостям аэроплана мантилья, неуклюже барахтаются в воздухе, совсем по Замирайловски, неопытные колдуны предыдущего офорта „Ensayos“.

В раздел задач скорее формальных следовало бы отнести и чудовищные лица и фигуры „Каприччо“. У них свои предки, начиная от характерных голов Леонардо да-Винчи и вплоть до физиономий Лафа-

тера, сближавшего, как памятно, человеческое лицо с головами животных. Гойя без сомнения знал Лафатера, как и других аналогичных писателей. Но изобразить чудовище трудно — так, чтобы оно было убедительно. Гойе это удалось в предельной степени; в его офортах, где без труда можно отметить нескончаемое количество погрешностей против „правильности рисунка“, без остатка веришь в то диковинное сочетание человеческой и птичьей природы, которое воплощено в листе „Как они серьезны“.

„Каприччо“, конечно, не исчерпаны. Плодотворно было бы сопоставление ряда листов с мотивами искусства прежних лет (например тема „Суеты сует“, старухи перед зеркалом, которая позволит провести через Гойевский офорт „Hasta la muerte“ линию от генуэзских живописцев и Яна Лейса до Отто Дикса в наши дни). Можно было бы остановиться подробнее на письменных комментариях Гойи и его современников, которым, впрочем, нельзя слишком доверяться. Важнее попытаться решить вопрос о конкретном смысле всей серии. Ее пытались истолковать, с одной стороны, как безнадежный кошмар человека, переживающего крушение социального строя и экономической базы своего времени; — с иной стороны, чуть ли не революционной сатирой представлялась серия „Каприччо“ другим. Была бы интересна чистая статистика. 80 листов „Каприччо“ распределяются на следующие группы. Тема „мужчина и женщина“ в той или иной трактовке занимает 20 офортов явно, 4 гравюры могли бы быть отнесены и к этой, и иным группам. Группа „суеверий“ образует: одну небольшую подгруппу, в 3 листа, разоблачающую реалистику страха, и большую группу чистой фантастики, с темой полета ведьм и чудовищных форм в качестве основного задания. Сюда относится 20 офортов, при чем новая переходная группа сочетает фантастическую инвективу с определенно антирелигиозной пропагандой — 7 листов. Такое же сочетание фантастической формы с возможно конкретным политическим намеком дано в 2 листах, к которым примыкает группа листов „басенного приема“ из первой части „Каприччо“, где фигурируют, с одной стороны, животные (ослы и обезьяны — 7 листов), или где мы можем без особой натяжки предположить скрытый „эзоповым языком“ конкретный какой-либо намек (3 листа). Несколько листов являются вполне реалистическими, сюда относится „тюремная серия“ — жертв инквизиции, 5 листов, или чисто жанровые сцены и типы (3 листа). Выпадает из серий только „El vergonzoso“, 2 офорта являются фронтисписами. Думается, что оба указанные толкования „Каприччо“ модернизируют подлинный смысл серии, которая очевидно тесно связана со своей испанской современностью, стилистикой, может быть, и литературой. Не только с испанской, возможно; сильно напоминают Гойевскую „ведьмовщину“ французские „romans cabalistiques“ с их полуюмористической установкой по отношению к самым „дьявольским“ сценам.

Свою роль, как художника крупного, революционного почти, общественного темперамента, Гойя сыграл впоследствии, в „Desastres de la guerra“.

6.

Настоящее заглавие этой последней серии, созданной в 1810—1813 годах, звучит: „Фатальные последствия кровавой войны Испании с Бонапартом и другие фантазии в 85 гравюрах“. „Другие фантазии“ — „otros caprichos enfáticos“ — относятся к заключительным гравюрам серии, в которых уже о войне и ее ужасах речи не идет. Сама же война —

Гойя был очевидцем ее, подчеркивая это и в подписях к гравюрам. Война Испании с Наполеоном была вариантом одновременно крестьянских восстаний и избиения безоружных. Самое название „Desastres de la guerra“, приданное серии ее официальными издателями, подчеркивает связь гравюр Гойи с давно прославленными сериями старого искусства, в первую очередь конечно с Калло, которого вспоминают все писатели, говорящие о данной Гойевской сюите. Противопоставления легки и поучительны; вместе с тем именно здесь важно подчеркнуть социальное своеобразие того, что дает Гойя. Он берет войну как активное противопоставление организованного милитаризма и неорганизованного мирного населения. Его симпатии всецело на стороне последнего. Оно распределено на город и деревню. В городе толпа порою характеризованных как буржуазно хорошо одетых жителей оказывает только пассивное сопротивление. Оно уничтожается залпами и штыками. В деревне зато полувооруженные ножами и камнями крестьяне борются до конца, на смерть, без пощады кому-либо. Стасов упрекал Гойю в отсутствии „реальных фонов“ его изображений. Многие листы, однако, сейчас соотнесены к реальным событиям. Сила гравюр может быть именно в том, что художник в них не боится стать документатором, почти хроникером всего самого ужасного, что видел он. На иные листы и ныне нельзя смотреть без содрогания. У Гойи должны были быть исключительные нервы: многие темы его заставляют разрываться по всем швам всяческие эстетические каноны и теории. Все, что давали современники империалистической войны в нашем поколении, все Верещагинские трупы не выдерживают сравнения с холодно-горячей Гойевской наблюдательностью. Как режиссер, сменивший ужас мысли на ужас факта, Гойя умеет концентрировать впечатление в предельной его силе. Мотив расстрела безоружных, который он использовал в знаменитой картине „3 мая“ (1808 г.), Гойя несколько раз повторяет в офортах „Последствий войны“, но несравненно сильнее: он опускает самое изображение стреляющих врагов. Злою щетиной только вре-

зайются справа в поле гравюры штыки и концы ружей. Гражданская война до Гойи не была темой серьезного искусства. Никто до него не давал таких злых сцен пыток и казней. Предшественники Гойи — летучие листки, изображающие наказания преступников, лубки „Отечественных войн“, не могут дать никакого представления о том самоотерзании мучительством, которое дает Гойя в иных офортах своих. Здесь не выдерживает никакой эстетизм. Поучительно читать, как быстро сползла формалистическая корка с Мейер-Грефе, когда он в Испании натолкнулся на одну из картин Гойевской войны. Самое поразительное в серии „Desastres“ это то, что Гойя остается в ней все-таки большим художником. Что это искусство — ужасное, мучительное — но искусство.

„Desastres“ кончаются на ряде офортов, в которых с меньшей концентрацией повторяются темы „Каприччо“. Мы снова видим антиклерикальные композиции, ставшие в инвективности своей острее и мрачнее того, что давала первая серия. Неожиданно и некончаемо остро прорывается Гойевский атеизм в знаменитом листе „Nada“, где поднявшийся из могилы полуразложившийся труп пишет свое роковое „Ничего нет“ на крышке гроба. „Правда умерла“ „Воскреснет ли?“ оканчиваются двумя листами, в которых Гойя на этот раз сознательно соперничает со световыми проблемами Рембрандта—его вторые Каприччо. Вокруг могилы „правды“— мрачный хоровод теней, призраков в одеждах королей и священников...

И третья, наименее крупная по количеству, но не по качеству серия „Disparates“ („безумства, излишества“, как теперь установлено название серии, неправильно именовавшейся раньше „Proverbios“ или „Suenos“), продолжает „Каприччо“. Здесь старый Гойя монументален и порою превосходит сам себя. Тема нерасторжимого брака, которую Гойя с мучительной силой изображал в „Каприччо“ в виде двух привязанных к дереву фигур, корчащихся в своих путах, в „Disparates“ привела его к изображению двух сросшихся тел, мужского и женского, образовавших нечто до конца ужасное и убедительное в ужасе своем. Над жизнью сгустился мрак. Гойя был, очевидно, не раз близок к сумасшествию. Его биография сообщает нам о припадках бешенства и болезненной вспыльчивости. Один из таких случаев бросает новый и интересный свет на общественно-профессиональное самосознание Гойи, полтверждающее данный нами выше анализ его социальной группы. В эпоху „Desastres“ Гойя пишет портрет знаменитого английского победителя Наполеона, герцога Веллингтона. Веллингтон позволяет себе высказать какое-то критическое замечание о живописи Гойи. Художник приходит в бешенство и хватает пистолет. Единственная в истории искусства трагедия (хочется почти сказать „к сожалению“, а не „к счастью“) предотвращена находившимся здесь сыном Гойи.

Последние годы его жизни — это мрачные фрески собственного дома Гойи, который в получасе от Мадрида давал старому художнику иллюзию уединения, и две „Тавромахии“, офортная, в иных листах которой Гойя предваряет монументальные впечатления эгейских фресок из Тиринфа, и литографическая. Последние годы в Бордо — отдых и новый ряд портретов. Исключительная жизненность до конца не бросала Гойю. Когда испанский знаменитый портретист Винсенте Лопец написал с Гойи известный портрет, Гойя захотел отплатить ему тем же. Но рука восьмидесятилетнего старика ему не повиновалась больше. Тогда Гойя предлагает Лопецу продемонстрировать приемы тореро, убивающих быка на арене. Свои литографии Гойя рисовал как картины, ставя камень на мольберт, отходя и приближаясь к ним. Здесь может быть дана разгадка поразительного их живописного впечатления.

Оно диковинно концентрируется и в фресках Гойевского дома, где в последней монументальности еще раз вернулись к Гойе сумрачные кошмары людоедств, убийств, дьяволиад. Поражаешься самому наличию всех таких тем, когда речь идет об искусстве для себя, не предназначенном для распространения — как, впрочем, оказались не распространенными при жизни Гойи и его гравюрные серии кроме „Каприччо“. Показ ужасов с целью „попугать“ легче понятен. Мы встречаем его в воспоминаниях об историческом докторе Фаусте в начале XVI века. Какой „магический фонарь“ лежал в основе обманых шалостей знаменитого кудесника и шарлатана? Гойя же принадлежал к поколению Гете. Его ужасы есть средство освобождения. „Um sich persönlich zu befreien“, „чтобы лично избавиться“ или, как сказал Лермонтов про своего демона — „я от него избавился стихами“. Но надо было быть особо емким резервуаром для времени своего и всей бродящей идеологии поколения, стоявшего на грани двух миров, чтобы дать такую концентрацию дурным снам своего коллектива.

Делакруа не знал Гойю лично; Гойя попал в Париж на краткое время осенью 1824 года, и вряд ли ходил по французским мастерским. Но весной того же года Делакруа вносит в свой дневник после того, как он записал „vu le Goya dans mon atelier“ (цитата эта между прочим, вовсе не понята в русском издании „Дневника“): „начать рисовать много людей моего времени... Людей этого времени: „du Michel Ange et du Goya“. Это хорошая концовка. Сопоставление с Микель Анджело выдержит Гойя хотя бы как автор единственной своей меццотинты „Гиганта“. А в людях эпохи Делакруа — и в последующих поколениях, — конечно, было „du Goya“, как и в нем самом бурлило до конца его невероятное и во многом столь нам созвучное время...

А. А. Сидоров.

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА ЕРМОЛОВА

(Опыт сценической характеристики¹⁾).

I

Наиболее субъективная актриса, какую только можно себе представить, Ермолова, однако, создала громадное число образов, сильно друг от друга отличавшихся по психологическим, социальным, национальным и т. п. признакам.

Давая бесконечно много для понимания каждого созданного ею образа и для постижения через образ ее „я“, Ермолова, благодаря тому, что она не прибегала к какой-либо характерности внутренней и тем более внешней, давала бесконечно мало возможностей для суждения о сценических приемах своего творчества.

Не случайно в сравнительно богатой литературе об Ермоловой мы найдем так много страниц, посвященных содержанию ее творчества, указаний на разнообразие вызванных этим творчеством мыслей, чувств, ассоциаций, наконец, глубоко верных формулировок той общественной роли, которая принадлежала Ермоловой—и так мало попыток вскрыть формальную сторону ее мастерства. Если эти попытки и делались—в частности Н. Е. Эфросом²⁾, то они касались лишь первой половины ее творческого пути, когда в общей и специальной прессе раздавались еще упреки в ее неумении владеть порой своим голосом и своим телом³⁾.

Но вскрыть приемы ее воздействия на аудиторию не только бесконечно трудно, но—при попытке установить их на основе анализа образов героического порядка—даже вряд ли и возможно. И в этом главнейшая и основная особенность ее игры.

Вспоминая образы, созданные актером любого типа—будь это Сарра Бернар, Муне Сюлли, Южин или Горев, Грассо, Моисси, Дузе—

1) Речь, произнесенная 30 сентября 1928 г. на объединенном заседании Об-ва Любителей Российской Словесности, ГАХН и ее Театральной секции, посвященном памяти великой артистки.

2) См. С-к „М. Н. Ермолова“, изд. А. А. Бахрушина М. 1905 г., а также Н. Е. Эфроса „М. Н. Ермолова“ М. 1896 г.

3) „Это была ахиллесова пята артистки, и вы видели, как больно язвили ее в эту пята, сколько злых нападок вытерпела Ермолова в ранние годы своей деятельности за отсутствие... красоты игры“. (См. с-к Бахрушина, с. 107).

все равно,—ясно сознаешь те слагающие образ элементы, которые в своей совокупности и определяют особенности воспроизводимой психологической категории. При этом одни актеры добиваются часто поразительных результатов путем нанизывания отдельных частностей — изменения их собственного жеста, тембра голоса, темпа речи, походки и т. п.; другие — не привнося в образ черт внешнего порядка и не прибегая к жанровым или характерным штрихам — всегда остаются на сцене с неизменным материалом их собственной психо-физической конституции: ими в какой-то мере модифицируется лишь что-либо основное (как это делали, например, В. Ф. Комиссаржевская или О. О. Садовская), что по их мнению с наибольшей полнотой или яркостью выявляет их замысел. Мало того: у любого крупного актера в каждой его роли ясно сознаешь основное звучание образа и слышишь отдельные наиболее яркие интонации, видишь сопровождающие их движения, жесты, мимику и т. д. Зачастую внимательный анализ позволит даже установить путем какого изменения манеры — ему самому свойственной — произносить слова, путем какого изменения движений — свойственных ему самому, наконец, путем какого преломления в его сознании основного характера играемой роли актер достигает той или иной характеристики образа и создает нужное ему впечатление.

Не то у Ермоловой: воспроизвести в памяти манеру говорить, двигаться, жестикулировать того или иного играемого ею персонажа нельзя: всегда — во всех ее ролях — слышишь и видишь, как говорит, ходит и движется сама Ермолова.

Сохраняя всегда (за одним лишь случайным, вероятно, исключением, о котором ниже), во всех своих созданиях и на каждом повторном представлении ей одной присущие Ермоловские движения, Ермоловские жесты, Ермоловские интонации, а также Ермоловскую походку, мимику, голос и т. д., она, однако, умела в каждую роль вносить что-то своеобразное, что — оставаясь неуловимым — определяло, вместе с тем, и характер и национальность и внутренний склад воспроизводимого лица. Чем, какими приемами достигала этого Ермолова — сказать, вспоминая ее наиболее крупные создания, нельзя. Недаром даже ее долголетний партнер, тонкий знаток актерского мастерства Южин-Сумбатов, давший одну из лучших статей об Ермоловой¹⁾, вынужден был прибегнуть к почти метафизическим объяснениям „перерождения“ Ермоловой и ее слияния в одно целое с создающимся в ее душе образом, слияния растущего с каждым часом и приводящего в конечном результате к полному отождествлению образа с его воплостителем.

Мне выпало на долю, начиная с сезона 1904/1905 гг. видеть Ермолову во всех ее ролях, игранных ею до конца ее жизни. При этом

¹⁾ „Мария Николаевна Ермолова“ изд. Светозар, 1925 г., стр. 11—50.

технике может показаться каким-то *pensens'om* — и не только в том понимании термина сценической техники, которое противопоставляет его переживанию, захвату, потрясенности, нервному под'ему (назовите как угодно), но в смысле умения владеть собой на сцене, владеть всем своим актерским аппаратом, владеть, наконец, зрительным залом. Абстрагировать при таких условиях из всего сложного комплекса ее творческого процесса то, что должно быть отнесено на счет ее технических приемов, представляется делом необычайно сложным и вряд ли осуществимым даже для крупнейшего аналитика. Недаром А. Р. Кугель писал: „Ее сценическая техника, которая, конечно, необычайно велика, совершенно не замечается, а сливается с внутренним содержанием роли“¹⁾.

В те моменты спектакля, когда лицо Ермоловой покрывалось смертельной бледностью, или вспыхивало яркой краской — проступавшими через обычно легко наложенный грим, — в тех сценах пьесы, когда Ермолова словно переставала сдерживать свои движения, сдерживать свой голос, она вызывала незабываемый экстаз, заставлявший зрительный зал замирать в напряженной тишине, всегда сопутствовавшей игре Ермоловой и зачастую державшейся и после падения заключительного занавеса (как это было, по свидетельству современников, в „Татьяне Репиной“ и как приходилось наблюдать пишущему эти строки на всех спектаклях „Привидений“). В такие моменты зрители долго не могли притти в себя; в публике были слышны только рыдания, прерывавшиеся бурей рукоплесканий, переходивших на каждом спектакле в овацию.

Пытаться по таким спектаклям вскрыть технику великой актрисы и нельзя.

II

Были в репертуаре Ермоловой и роли иного плана — комедийного — „Когда цветет молодое вино“, „Стакан воды“, „Горе от ума“ (Хлестова), — роли, в которых актриса создавала образы также огромной ценности, но которые позволяли вскрыть средства ее воздействия на публику и хотя бы до некоторой степени ощутить ее сценические приемы и в трагедийных ролях.

По ролям комедийным, так не соответствующим качествам Ермоловой как человека, со всей очевидностью может быть установлено, что Ермолова никогда не лицедействует, ничего не разыгрывает, никем не притворяется — она всегда сама собой; найдя в себе нечто соответствующее создаваемому образу или переплавив образ для себя, сделав его близким своему „я“, она на сцене — она сама. Заставляя

¹⁾ А. Р. Кугель — Homo Novus „Театральные портреты“. Изд-во „Петроград“, 1923 г., стр. 142.

молчать какие-то ненужные для образа струны своего „я“, но никогда не присоединяя к нему того, что ей самой не свойственно, Ермолова скорее отступит от автора, от установленного, но не изменит себе.

Среди ролей, ею сыгранных (их 281), бывали и такие, которые в глазах критики, подходившей в те времена к анализу игры актера с точки зрения литературного театра, считались неудачными; существенно, что это касалось главным образом ролей классического репертуара, и понятно почему: переплавление этих ролей применительно к индивидуальным качествам, даже не актрисы, а человека, не могло не смущать критику, тогда еще не привыкшую ни к „переоценке традиций“ ни к праву художника-актера выявлять в образе свою индивидуальность. При этом любопытно, что критика, прощавшая ей явное отступление от замысла драматурга (напр., в роли Протич в „Симфонии“ М. Чайковского, где много любившая героиня изображалась Ермоловой, как полюбившая в первый раз), или даже от исторической правды (напр., в роли Мессалины, вызывавшей в изображении Ермоловой сочувствие и симпатии зрителей), высказывала ей строгое осуждение за своеобразную интерпретацию Софьи в „Горе от ума“, Марины Мнишек в „Борисе Годунове“, „Федры“ и т. д. или замалчивала замечательнейшее исполнение роли Хлестовой¹⁾.

В указанных ролях Ермолова, живя на сцене своей собственной жизнью, окрашивала создаваемые ею образы своим личным отношением к ним: так, ясно ощущалась добродушная насмешка Ермоловой над фру Сервин в пьесе Бьернсона, ироническое сожаление к королеве Анне в пьесе Скриба, сочувствие идеалам Чацкого в „Горе от ума“.

Не касаясь ряда особенностей творчества Ермоловой, давно уже установленных и заключающихся опять-таки в содержании ее игры—

¹⁾ Роль Хлестовой в нескольких отношениях показательна:

1) волнение в Фамусовском доме перед приездом Хлестовой передавалось в зрительный зал волнением ожидания появления Ермоловой, на каждом спектакле встречаемой рукоплесканиями; это создавало ряд апперцепций для восприятия образа, как наиболее значительного в Грибоедовской Москве, но кроме того, делало образ заранее любимым, и в отношении к нему со стороны зрителя наблюдалась горячая симпатия; 2) этому способствовал весь облик Ермоловой—ее статная фигура, величественная походка и внутренне благородная манера держать себя, присущая Марии Николаевне и не дававшая возможности усмотреть в этой „Фрейлине Екатерины первой“ отрицательные черты, приданные ей Грибоедовым; это с очевидностью показывало неумение актрисы приспособить себя к роли и со стороны внешней; 3) наконец, самое существенное: в Ермоловской Хлестовой чувствовалась крепкая союзница... Чацкому, хоть его и журившая, но с какой-то родительской внимательностью; хлесткость ее реплик в устах Ермоловой звучала в тоне выпадов Чацкого. Своеобразно интерпретированный образ явно изобличал симпатии самой исполнительницы, во всем Фамусовском обществе сочувствовавшей лишь Чацкому и, резко меняя перспективы пьесы, делал из Хлестовой в исполнении Ермоловой фигуру столь же симпатичную, как Ахросимова в „Войне и Мире“.

протестующее начало, поэтичность ее созданий, оптимизм и т. д.—нельзя не обратить внимания на одну особенность, касающуюся формальной стороны ее мастерства, сколько я знаю не отмеченную и, вместе с тем, встречающуюся вообще чрезвычайно редко во всей роли с начала до конца (на моей памяти лишь Дузе с такой же отчетливостью поражала меня этой особенностью); затрудняюсь назвать эту особенность иначе, чем абсолютным присвоением авторского текста. Хочу этим сказать, что Ермолова так говорила все слова роли, что казалось, что это слова самой Марии Николаевны, вот тут, сейчас, на наших глазах пришедшие ей в голову¹⁾.

Наконец, еще одно, что отчетливо выявлялось в ролях плана комедийного и что, несомненно, было налицо и в ролях героических: всегда чувствовалось, что актриса дает лишь небольшую часть того, что она могла бы дать, что, не думая о впечатлении, производимом ею на публику, она не дает всего своего нерва, всей полноты звука, не исчерпывает себя до дна. В этом, думаю мне, заключалась одна из причин того, почему восприятие ее игры в любой роли всегда сопровождалось, несмотря на сильнейшую потрясенность аудитории, ощущением бодрой радости от созерцания не напряженного до предела творчества.

Среди образов Ермоловой был один, на котором позволю себе несколько остановиться, не только потому, что он стоит особняком по приемам его воплощения, не отмеченным (сколько мне известно) с этой стороны в печати, но и потому, что в нем можно найти объяснение одной из существеннейших особенностей ее творчества. Имею в виду роль Васильковой в „Авдотьиной жизни“ Найденова, где единственный раз на моей памяти Ермолова не избегала внешней характерности. Начиная от костюма и прически, от манеры нервно крутить в руках папироску и порывисто ее закуривать (не так, как это делала Мария Николаевна в жизни), до мелодии речи и отдельных интонаций, все поражало непривычной для Ермоловой любовью к будничным, обыденным, прозаическим подробностям, обилие которых изобличало в ней исключительную наблюдательность.

В ответах на анкету по психологии актерского творчества, принятую ГАХН, Ермолова несколько раз подчеркивала, что ни жизненные события, ни жизненные переживания не служили ей материалом для

¹⁾ Для пояснения своей мысли приведу две ее фразочки из „Горя от ума“: первая—„Не мастерица я полки-то разбирать“—звучала в ее устах так, точно Ермолова говорит это о себе самой и осознала она это именно в сегодняшнем спектакле; вторая—„А ты, мой батюшка, неизлечим, хоть брось“—звучала совершенно разным обращением, в зависимости от того, кто играл Репетилова—Лепковский или Южин; и казалось, что каждого из них она упрекает за что-то иное, что при-суще Лепковскому или Южину и что сейчас ею замечено в каждом из них.

творчества¹⁾ и что как образ в целом, так и отдельные его частности — жесты, интонации и т. п.—рождались у нее всегда сами собой (кроме того, „большею частью образ приходил непосредственно, сразу“). Но, по ее словам, она „не могла начать учить роль, не увидев все до последнего бантика, как говорила и Н. М. Медведева“. Но, увидев „все до последнего бантика“ (а ведь „роль постепенно оживает“ „когда кончается обдумывание и заучивание роли“ и „когда увидишь всю целиком“), Ермолова не прибегала к показу публике этого „бантика“, видимо в чем-то другом усматривая ценность спектакля и себя в спектакле. По тому, как она играла Василькову, можно, думается, хоть несколько разгадать причину того, что Ермолова так редко пользовалась красками характерности.

В пьесе есть момент, когда Василькова, никем не любимая старая дева, говорит кому-то, что хочет от него иметь ребенка (передаю общее содержание по памяти, так как под рукой не нашлось пьесы). В эту сцену Ермолова вкладывала глубокую жажду материнства, страстную тоску по ребенку, ради которого она готова на унижения, оскорбления, и ощущалось, что это убежденная проповедь самой Ермоловой — проповедь великого счастья быть матерью. И этот момент выпадал из образа Васильковой: здесь на глазах у зрителя обыватель превращался в проповедника, актер становился глашатаем сокровенных стремлений человека и художник думал не о том как, а о том что. Ермолова, отходя от какой-либо характерности, бессознательно жертвовала цельностью образа для ценности мысли²⁾.

III

Устанавливая генеалогию Ермоловой справедливо вспоминают двух основоположников русского сценического искусства — Мочалова

¹⁾ Она так отвечает на вопрос о том, что такое творческое воображение: „Никогда в жизни не знала чувства ревности и получив роль в *Сумасшествии от любви* подумала: „что я с ней сделаю? черная какая-то мавританка и ревнивая...“ но начав играть ее, вдруг почувствовала что-то странное, новое, сама испытывала сильное чувство, видела в публике экстаз, уяснила себе, что такое художественное творческое воображение“.

²⁾ Бессознательность ее творчества поразительна. Приходилось слышать, как в ответ на выраженное ей кем-либо восхищение тем или иным местом ее роли, она с изумлением спрашивала: „Разве я это делала?“ Утверждая, что ни до спектакля, ни после она не живет чувствами роли, она на первых же репетициях, сосредоточенно ожидая своего выхода, вся была охвачена предчувствием предстоящих ей переживаний, заставлявшим ее иначе здороваться или бросать разговорные фразы. Пишущему эти строки она не раз давала возможность наблюдать, как после многочисленных вызовов, проходя к себе в уборную, она продолжала рыдать, никого и ничего не замечая вокруг себя (тоже свидетельствует ее постоянный партнер Южин).

и Щепкина¹⁾ чье наследие воспринято было Ермоловой и получило благодаря ей дальнейшее развитие. Взаимозараженность актера со зрителем в момент спектакля, сила захвата ролью, благодаря которому в момент самого спектакля рождается творческий порыв, по-новому и в каждом спектакле в ином куске роли освещающий образ, умение слить в одно целое тысячную толпу, характеризуя Ермолову, позволяют видеть в ней наследницу Мочаловского гения. Но вместе с тем, это не Мочаловское „нутро“, лишившее его возможности самоконтроля и мешавшее ему из спектакля в спектакль организовывать свой материал.

Далее: всегда суб'ективная в своем творчестве, не переливающая себя в роль и далеко в ней не растворяющаяся и в каждом образе не только сохраняющая, но и выявляющая свое „я“, Ермолова — актриса исключительного сценического лиризма. Но ведь и Мочалов каждый свой образ вскрывал суб'ективно, транспонируя его для себя и пользуясь при этом индивидуально присущими ему приемами (вспомним знаменитый Мочаловский шопот). Вместе с тем Мочалов — по выражению Герцена — актер „порыва не приведенного в покорность и строй вдохновенья“; он играл не равномерно: иногда оставляя зрителя равнодушным или даже вызывая пренебрежительное осуждение, в отдельных спектаклях, а чаще в отдельные моменты спектакля, воздействовал на зрителя с потрясающей силой, вызывая восторги, но о художественной цельности его образов и об удельной ценности их вряд ли приходится говорить. Актер „трагического нутра“, не владевший своим искусством, Мочалов так же, как следовавшие слепо за ним многочисленные его подражатели — типа Корнелия Полтавцева — быстро изжил себя, в то время как Ермолова с каждой новой ролью совершенствовалась: не случайно каждая юбилейная дата позволяла современной общественности установить ее новые достижения и постоянный рост в умении владеть своим мастерством. Мало того: ее пятидесятилетие дало возможность единодушно подчеркнуть всю непосредственность и силу впечатляемости ее игры на зрительный зал, которым она попрежнему, если не больше прежнего, умела владеть.

Но Ермолова следовала и по пути предуказанному Щепкиным.

Если последний открыл тайну сценического говора, то никто лучше Ермоловой не умел этим воспользоваться. Как мы указали выше она обладала способностью абсолютного присвоения авторского текста, но ведь и Щепкин полагал свою заслугу в том, что говорил „просто, и так просто, что если бы не по пьесе, а в жизни... пришлось говорить эту фразу, то сказал бы ее точно так же“.

¹⁾ Детальное сопоставление сделано Н. Е. Эфросом в книжке, посвященной М. Н. (и изданной Малым Театром к 50-летию ее сценической деятельности, М. 1920 г.), основные положения которой повторены в его же статье в сборнике в издании „Светозар“ (М. 1924 г., II глава, стр. 67—73).

Щепкин требовал тщательного изучения и отделки всех частных. „Не пренебрегай отделкой сценических положений и разных мелочей—говорил Щепкин,—но помни, чтобы это было вспомогательным средством, а не главным предметом“, и Ермолова не случайно даже позы свои—по собственному ее признанию—выверяет перед зеркалом, но никогда, как мы видели, не делает мелочи „главным предметом“.

Если Щепкин, говоря словами Герцена, „ничего не оставлял на произвол минутного вдохновения“, то Ермолова считала необходимым, сверх того, длительную проверку образа на публике, полагая, что „серьезная роль может быть закончена только по прошествии нескольких публичных спектаклей, а иногда и нескольких лет“.

Если, говоря словами С. Т. Аксакова, „когда театр, наполненный восхищенными зрителями, дрожал от восторженных рукоплесканий—был в театре один человек постоянно недовольный Щепкиным—этот человек был сам Щепкин“, то и Ермолова была тем же взыскательным художником, ничем не подкупным судьей. Эта строгость к себе заставляет ее вновь и вновь пересматривать ранее созданный образ (напр., Евлалия в „Невольницах“ 1880 г. и 1895 г.), вынуждает ее отказываться от ролей, которые она, по ее мнению, не сумела почувствовать (Софья в „Горе от ума“), или от образов, которые, как ей казалось, она уже не могла играть (Негина в „Талантах и поклонниках“). Это та строгость, которая заставляет ее признать, что лишь в молодые годы переживания на сцене сопровождались радостью: „Позднее чувство самокритики и неудовлетворенности боролись с этой радостью“; как известно, единственной своей заслугой перед русской сценой она считала исполнение роли Жанны Д'Арк.

Ермолова была носительницей Щепкинских традиций и еще в одном отношении: она своим художественным инстинктом чувствовала необходимость общения с передовыми кругами лучшей интеллигенции ее времени и если, говоря о Щепкине, всегда вспоминают Московскую профессию во главе с Грановским, то имена Юрьева и Стороженко стоят в первых рядах длинного списка друзей Ермоловой из среды виднейших ее современников.

Наконец, подобно Щепкину, всегда наполнявшему свое творчество содержанием общественно-значительным, и Ермолова, как всегда подчеркивалось, была трибуном, бойцом, протестантом, и внутреннее содержание ее игры, по ставшему классическим выражению Стороженко заключалось в „страстной любви к свободе и не менее страстной ненависти к тирании“. Подобно Щепкину, „ничего не оставлявшему на произвол минутного вдохновения“, и Ермолова, заставляя зрительный зал забываться, сама, по ее собственному признанию (анкета ГАХН), не забывалась на сцене „целиком“. Лишь один раз—вспоминает Ермолова—она „почти совсем забылась—в сцене смерти Татьяны Репиной—

разорвала ожерелье, искусила подушку“ и не помнила, „что было“. При этом существенно, что, как сообщает Ермолова, ее партнеры думали, что она умерла на самом деле. В публике же после конца акта были и обмороки и истерики, а сама Ермолова, не понимая в чем дело, волновалась и спрашивала: „не пожар ли в театре“. Не случайно Ермолова, даже под влиянием настроения спектакля, никогда не вносила в текст никаких изменений и дополнений, никогда не импровизировала на сцене и, давая иногда какую-либо новую интерпретацию отдельному куску роли, всегда заботилась, по собственному признанию, чтобы не помешать своим партнерам¹⁾.

IV

Блестяще сочетая в своем творчестве особенности двух столь различных индивидуальностей, какими были Мочалов и Щепкин, Ермолова не только способствовала дальнейшей разработке ими заложенных традиций, но и сама была основоположницей своих собственных — Ермоловских традиций. Понятно, эти последние далеко не многими смогут быть применяемы, потому что требуют того же всестороннего развития многогранной творческой личности, которое отличало Ермолову. Но наличие их несомненно, и после Ермоловой всякий художник сцены, претендующий на видное место в театре, не может не признавать необходимости их применения.

Выступая в ролях, выявлявших самые разнообразные свойства самых различных женских образов, Ермолова убеждала зрителя в своем умении перевоплощаться. Оставаясь субъективной, лиричной и максимально-индивидуальной и не прибегая к каким-либо внешним приемам, Ермолова умела дать четкую характеристику играемого персонажа.

Во всех ролях (по крайней мере, последних пятнадцати-шестидцати лет ее творческого пути) были у ней движения и жесты — дрожал ли у ней подбородок или с громадной внутренней силой передергивала она плечами, порывисто вставала, подносила ли платок к заплаканному лицу или комкала его нервным движением руки —

¹⁾ Нельзя не подчеркнуть ее изумительного отношения к партнерам, не раз и по разному ею проявлявшегося. Так, напр., когда в одном спектакле — свидетелем чего мне довелось быть — в сцене с ней исполнитель, не расслышав суфлера, внезапно остановился, великая актриса, спасая положение, пожертвовала выгодной для нее мизансценой, подошла к исполнителю и подсказала ему слова роли. Или, напр., на репетициях одной из пьес текущего репертуара не ладилась сцена; М. Н. по просьбе партнера проходила с ним эту сцену у себя на дому, но один кусок упорно „не шел“. На предложение партнера сделать вымарку в своей роли, М. Н. сказала: „Вот хорошо! Мне так будет гораздо легче, а я боялась, что это вам мешает, никак не решалась просить вас вымарать это место“ (пользуюсь случаем принести благодарность М. Ф. Ленину за сообщение этого факта).

которые, несмотря на то, что все они были Ермоловскими, при-
сущими ей не только на сцене или в концерте, но и в жизни —
казались в каждой роли подходящими именно к данному образу,
именно в данном образе вскрывающими что-либо существенное.

Это наблюдение подтверждает и Южин, который пишет: „У Ма-
рии Николаевны была характерная привычка на сцене склонять не-
сколько голову направо. И эта особенность не покидала ее ни в Иоанне,
ни в Эстрели, ни в Негиной, ни в Купавиной — нигде.... В каждой
из этих ролей этот склон шеи и головы, совершенно одинаковый везде,
в связи со всем выражением ее лица, глаз, всего существа, оттенял
совершенно различные, даже противоположные черты: в Иоанне —
ее голубиную кротость и чистоту, в Эстрели — негу и упоение ожидае-
мым счастьем; в Негиной — какую-то особенную чисто русскую полу-
насмешливую нежность; в Купавиной — все ее овечьи свойства слепой
доверчивости и тупой покорности¹⁾. „И опять тот же чисто Ермо-
ловский склон головы и шеи, но каким-то чудом превращенный
в прием, свойственный именно грузинской женщине — в царице Та-
маре²⁾).

Подобно Пушкину, который своим Пушкинским языком, Пушкин-
ским стихом создавал произведения, выявлявшие чуждую народность,
и Ермолова без внешних усилий, своей, Ермоловской речью, Ермо-
ловским „нутром“ убеждала зрителя в национальных и психологических
различиях каждого создаваемого ею образа. И убеждала она не внеш-
ними приемами и даже не внутренней характерностью, поддающейся
учету, а глубокой верой в правдивость изображаемого.

Помню спектакль „Последней жертвы“, когда она уже пятидеся-
тилетней женщиной играла молоденькую героиню. У меня, пятна-
дцатилетнего мальчика, еще не знавшего ценности и значения Ермоло-
вой и не находившегося под обаянием ее славы, первое появление
ее вызвало глубокое огорчение: далеко не молодое лицо актрисы
так не соответствовало облику героини, о красоте которой много
говорится в пьесе. Но помню, что ходом спектакля и потрясающей
игрой Ермоловой я был не только захвачен, но и убежден и в ее
молодости и в ее красоте.

Эта внутренняя сила убеждения, действовавшая на зрителя даже
вопреки физической стороне ее „я“ (что так блестяще было подтвер-
ждено на незабываемом спектакле в день ее пятидесятилетнего юби-
лея, когда она выступила Марией Стюарт, заставляя верить в свою
молодость), — одна из основных особенностей Ермоловой, отличавшая
ее буквально от всех актеров и создававшая иллюзию внутреннего
перевоплощения.

¹⁾ Южин-Сумбатов, *ibid.* Стр. 49—50.

²⁾ *Ibid.* Стр. 55.

Вспомнить Пушкина заставляет еще одна из основных ее особенностей, являющаяся редкостным качеством: простота — не простота обыденности, не нарочитая простота, стремящаяся на сцене жизненно действовать (ходить, говорить, двигаться и т. д.) и так боящаяся под'ема, героики, пафоса, а та великая простота, которая кажется единственно правильной. Это — говоря словами Кугеля — „совершенная простота, как у Пушкина, отличающаяся тем, что как будто иначе сказать нельзя, а между тем никто никогда еще не выражал так своей мысли“¹⁾.

Наконец: если для подавляющего большинства крупнейших актеров приходится признать правильным то, что они являются по преимуществу актерами Островского или Гюго, Мольера или какого-нибудь другого драматурга, то для Ермоловой это не так. Правда, в первый период художественного пути Ермоловой Эфрос, например, считал возможным полагать, что „особенно близок ей Шиллер. Она — актриса Шиллера по преимуществу. У них столько точек соприкосновения“²⁾. Если это и справедливо для первой половины творчества Ермоловой — судить не беремся — то для всей совокупности созданного ею это вряд ли верно. Ей, несомненно, не было свойственно заботиться о выявлении стиля драматурга: она сама обладала своим собственным стилем, применявшимся ею ко всем игранным ею ролям. Поэтому Ермолова никогда и не была интерпретатором, а тем более иллюстратором творчества драматурга. Поэтому-то из всех ролей, ею сыгранных, лишь около пятидесяти принадлежат классикам, и не случайно из них в ее исполнении только половина была признанными шедеврами, тогда как около двухсот образов современной ей драматургии только благодаря ей и получили жизнь.

Являясь самостоятельным композитором образа, для которого драматург — лишь первый импульс творчества, один из многих источников, откуда актер черпает материал для себя, Ермолова всем своим творчеством сумела убедить в праве сценического художника создавать произведение не воспроизводящего искусства, а искусства творческого. Ее восторженный ценитель Эфрос даже к 25-летнему юбилею ее считал возможным с упреком писать: „А она никогда не умела совершенно отрешиться от своей природы, особенно в юные годы, и всегда ее игра носит сильную суб'ективную окраску“³⁾. Среди многих заслуг Ермоловой перед русской сценой нельзя не упомянуть и о том, что она больше чем кто-либо сумела убедить в праве актера выявлять свою индивидуальность, в его обязанности это делать, если он не хочет оставаться актером-иллюстратором, а стремится стать художником-творцом, которому есть что сказать.

1) Кугель, *ibid.*

2) С-к М. Н. Ермолова, изд. А. А. Бахрушина, стр. 116.

3) *Ibidem*, стр. 89.

Несомненно, благодаря Ермоловой сценическое искусство получило у нас признание как искусство самостоятельное.

Всем своим творчеством Ермолова говорила, что „нет в мире виноватых“. Со всей страстью крупнейшей личности протестуя против социальной неправды жизни и насыщая все свои образы всепрощающей любовью к человеку, Ермолова являет собой прекрасный символ русского сценического искусства, она — волнующая легенда, воплощающая в себе гармонический синтез актера-борца, актера-художника, актера-человека, и в этом та великая традиция, основоположником которой был гений Ермоловой.

Вл. Филиппов.

ВЫСТАВКА ДЕТСКОЙ КНИГИ И ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА ЯПОНИИ

Москва в минувшем году удачно и близко познакомилась с двумя явлениями современной японской художественной культуры. После гастролей „Кабуки“, оставивших глубокое и сильное впечатление, в Историческом музее была устроена выставка детской книги и детского творчества Японии¹).

Выставка вызвала напряженный и острый интерес по отношению к обеим группам представленного материала. Наши собственные искания в области содержания и художественной формы детской книги так настойчивы и серьезны, но вместе с тем в них так еще много спорного и нерешенного, что всякое сопоставление добытых нами результатов, провозглашаемых нами принципов с опытом других народов и других культур приобретает для нас особую значительность и глубокий смысл. Мы увереннее и по-новому воспринимаем наше положительное, острее чувствуем наши ошибки и недостатки. Минувшая выставка немецкой детской книги в этом отношении дала очень много. Еще больше даст, повидимому, выставка японская,—прежде всего, в силу яркой контрастности культур — нашей и японской, а также и их художественных форм.

Япония — классическая страна утонченной, строгой и очень древней в своих истоках графики. В этой области для культуры японской так же, как и для китайской, никогда не существовало различия между рисунком и письмом. Все это — единая область каллиграфии. Изящный иероглиф так же ценен и в сущности то же самое, что и безукоризненный рисунок. Многими веками воспитанная культура глаза и руки создала в этой области непогрешимую традицию накопленных навыков как основы для формы, математически выверенной и органически оправданной. Характерное свойство этой культуры в отношении к создаваемым вещам — их завершенность. Такова живая основа и современного искусства детской книги в Японии.

¹) Выставка была организована Всесоюзным Обществом Культурной Связи с границей и Государственной Академией Художественных Наук (кабинетом по изучению примитивного искусства).

Подходя к этой книге и ее оценке со стороны ее содержания и руководящих здесь педагогических тенденций, отметим прежде всего многостороннее и чуткое внимание к детским духовным запросам, к естественным этапам детского развития. Японцы очень положительно и бережно относятся к органической потребности ребенка в фантастике. Поэтому они очень ценят сказку и ее положительное воздействие на психику ребенка в раннем детстве. Главное место у них занимает сказка народная,— не только японская, но и европейская в ее простых и ярких образах. Очень интересно подчеркнуть то глубокое и верное чутье, то большое педагогическое мастерство, с которыми японцы дают для того же младшего возраста фантастику сказки как близкую и понятную ребенку реальность художественного образа, вполне живого и убедительного в ткани сказочного повествования, а вместе и рядом с ней — чисто сказочную современную действительность с ее реализованной фантастикой великих и удивительных изобретений: завоевания воды и подводного царства, необъятных просторов суши и небесного пространства современными средствами передвижения. Поэтому в японских детских книжках для младшего возраста мы видим и чудесные образы сказок, и не менее чудесные для детей паровозы, пароходы, подводные лодки, автомобили, аэропланы. Все это — носители и орудия движения, притягательные для ребенка по соответствию с напряженной активностью, потребностью в неудержимом действии и движении, свойственным возрасту. Мечта ребенка о ковре-самолете становится для него реальностью в аэроплане.

Рядом с сказкой японцы признают педагогически очень важной героинку родного эпоса, закаляющего волю, направляющего на благородные подвиги. Эпос считается пригодным для всех возрастов, как основа гражданского воспитания. В отношении к этому материалу конечно, невозможно закрывать глаз на значительную опасность заострения воспитательных задач в сторону шовиннистических тенденций, легкого перехода от навыков социальных к антисоциальным. Для возрастов более поздних предлагается широкий круг исторического чтения в целях не только общественно-воспитательных, но и широко-образовательных. Исторические книги с материалом, умело и ярко подобранным и проработанным, прекрасно характеризуют историю не только Японии, соседнего Китая, но и стран Запада,— полно, обстоятельно и строго применительно к возрасту.

Художественная литература индивидуально-творческого происхождения в виде рассказов и повестей отдельных писателей, изданных для детей, подростков и юношества, отличается большой широтой и высоким качеством подбора. Выставка показывает в японских переводах многое из классиков мировой литературы,— в том числе и русской. Отлично, напр., изданы рассказы Л. Толстого, басни Крылова и даже ставших историческим прошлым, почти забытых нами Хемницера и Дмитриева.

Группа журналов и учебных книг очень широко по содержанию обслуживает самые разнообразные запросы школьного возраста. И здесь проведена строгая классификация всего материала по возрастным ступеням, хотя она, вообще говоря, далеко на способна еще себя оправдать с точки зрения научно-педагогической. Мы отлично знаем по состоянию вопроса у нас и на западе, как пока крайне трудно и условно всякое жесткое определение емкости и четких свойств каждой возрастной ступени.

Переходя к художественно-формальным впечатлениям от выставки, необходимо признать в общем ее высокий качественный уровень и такую же нередко высоту производственной техники.

Художественное оформление японской детской книги превосходно и безукоризненно по большей части там, где оно более или менее крепко обусловлено национальной традицией. Это традиция строгого, легкого и острого рисунка, декоративного, сдержанно-построенного цвета и разнообразной, изысканной фактуры древних „какемоно“ и „макимоно“. Позднее — это традиция великих и малых мастеров деревянной гравюры с ее приемами и стилем, близкими, несмотря на всю мануфактурность техники, к задачам современной полиграфии.

Поэтому те издания детской художественной литературы, которые находятся непосредственно в стилистической зависимости от формы и приемов старой деревянной гравюры и легкого, характерно японского рисунка-иероглифа, рисунка-почерка, очень хороши, радуют глаз, являются органическим порождением всего своеобразия японской культуры. Так же обычно хорошо, а часто и с утонченным вкусом решена задача художественной формы для учебника и учебного пособия, — задача, которую мы себе только-что начинаем ставить, как художественно-воспитательную и очень важную.

На японской выставке во всех ее разделах, по всем вопросам, даже далеким от непосредственных задач художественной культуры, мы видим ряд книг, которые вполне можно назвать произведениями искусства строгого и ясного стиля.

Но выставка дает значительный материал и для критики отрицательной.

В самом деле, стоит только сопоставить здесь же впечатление от старой японской гравюры и ксилографическим способом напечатанной книжки, — напр., замечательной книжки-ширмы с изображениями рыб, — как хочется отметить два отрицательных явления, заметных достаточно четко в ряде экспонатов: значительное огрубение техники и подчинение изысканности прежней формы современному полиграфическому производству. Это нужно в особенности сказать о дешевой детской книжке: книжке-картинке и книжке-ширме. Японское искусство еще не успело покорить печатную машину своей великолепной традицией. Такое явление, конечно, не случайно. Оно

непосредственно связано с стремительным развитием тех новых экономически-производственных форм жизни Японии, которые после ее великого перелома не могли быть взяты из национального прошлого, а явились результатом воздействия мировой экономики и в первую очередь европейской и, конечно, этими обстоятельствами в свою очередь приходится объяснять другой факт, также достаточно оформившийся на материале выставки: растущее засилие европейских художественных влияний в современной японской культуре. Японская книга все более испытывает на себе воздействие современной европейской графики, современных европейских направлений в искусстве. Все это заметно и далеко не всегда утешительно оставляет свой след в детской книге. Иногда приходится здесь наблюдать и такие явления. Японское влияние, отразившись в европейской книжной иллюстрации эпохи импрессионизма и *modern'a*, отчасти современного экспрессионизма, — преимущественно немецкого, — создало ряд характерных черт европейского книжно-иллюстративного и декоративного стиля. Эти-то черты с их преломлением, нередко искажением японских воздействий воспринимаются вновь современной японской книжной графикой. Получается некий круг, путь бумеранга. И реальные результаты такого двойного отражения в японской детской книге по правде не вызывают радости. Особо тяжело видеть в японской современной книге отражение ходовых шаблонов, журнальных иллюстраций и украшений в англо-американском духе. Такова, напр., серия детских и юношеских журналов с их слащавыми и безвкусными обложками, с изображенными на этих обложках пошлыми „пупсиками“ и дешево-хорошенькими „личиками“.

Таковы подмеченные нами „свет в тени“ в живом облике японской современной детской книги, насколько можно судить об ней по экспонатам выставки.

К тому же разделу необходимо отнести несколько замечательных образцов народной детской игрушки из папье-маше. Это удивительные в своей простоте и выразительности символы животных, — игрушки, хранящие явные признаки их полуизжитого ритуального смысла. Утонченная культура формы органически, несмотря на грубость и дешевость материала и техники, соединена в них с подлинным примитивизмом концепции, очень близким к детскому мировоззрению. Эти игрушки должны быть особенно понятны и приятны для детей. Некоторым игрушкам сообщено такое же примитивное движение, убедительно и мастерски разрешенное.

Вторым центром обострения нашего интереса к выставке является японский детский рисунок и методика преподавания изобразительного искусства в японских школах. Здесь еще труднее, чем в области книжной, сказать, — в какой мере мы можем судить об этом по представленному материалу. Его очень трудно классифицировать по недостатку точных сведений о каждом из присланных рисунков.

В большинстве случаев можно лишь догадываться о возрасте, культурном уровне, социальной среде, степени самостоятельности темы, формы, техники. Тем не менее, общие впечатления довольно яркие и определенные.

Прежде всего, обращает внимание материал, характеризующий с полной убедительностью внерасовую общность того пути, который проходит ребенок в своем художественно-творческом развитии. Здесь, как и в рисунках русских, европейских, американских детей наблюдаем те же закономерности смены одних форм другими в зависимости от фазы развития и возраста. Этим закономерностям психо-биологического порядка строго подчиняются вариации, вносимые расой, особенностями культуры, социальной средой. В младшем возрасте тот же схематический образ со всеми его характерными признаками: преобладанием статически-уравновешенной композиции на плоскости, декоративностью, любовью к раскрытому цвету контрастных отношений, к таким же контрастам фактурным. Изображение пространства также без перспективы с типичным разворачиванием изображаемых форм на плоскости. Позднее, в следующем периоде развития, видим аналогичное появление индивидуального образа на смену схеме, изображение характерных для него подробностей, рост натуралистических тенденций, опыты передачи в рисунке внешнего движения, жеста, внутренней выразительности. Отсюда появление динамической композиции. Пространство уже изображается перспективно, а объемы стереометрически. В этом возрасте рисунки японских детей обнаруживают очень определенное, нередко жесткое вмешательство педагогического воздействия. Начинается обучение, внешне эффектное и, повидимому, форсированное со всеми достоинствами и недостатками такой системы.

На фоне очерченной нами выше общечеловеческой схемы возрастного развития детского художественного творчества мы наблюдаем и характерные, чисто японские признаки: силу и скупость цвета, каллиграфичность линии. Контур в этих детских набросках нередко так тверд, так аристократически-изящен и выразителен, что его форма может найти свое объяснение лишь в наследственной культуре длинного ряда поколений, ставивших искусство каллиграфии предельной целью всякой изобразительности. Все это специфически-национальное, главным образом, проявляется в тех детских рисунках, которые, видимо, необходимо отнести к самому младшему возрасту, и которых так, к сожалению, мало на выставке.

Самостоятельно-детское, и самобытно-национальное в дальнейшем развитии все более испытывает на себе тяжкий груз чуждых наслоений. Все то, что сказано выше о влиянии Европы и Америки на японскую детскую книгу, здесь придется еще более подчеркнуть и усилить. В старших возрастах преобладает старательное подражание европейским формам и приемам новейшего искусства, начиная с

импрессионизма, продолжая сезаннизмом и заканчивая разными оттенками экспрессионизма. Перед этим материалом выставки зритель проникается значительным разочарованием. Перед ним явное крушение самобытности старой художественной культуры и досадная ее замена сомнительными ценностями подражания последнему крику европейской художественной моды. Чисто японским в этих рисунках оказывается, может быть, лишь высокий качественный уровень и завершенность каждого рисунка. В них обычно острое чувство цвета, уверенная композиция, очень свободная и разнообразная техника, — европейская по своим приемам. Однако, все они очень аналитичны и в малой степени эмоциональны. Что в этом рационализме художественного творчества японских детей и подростков от японской культуры и что от американских методов не столько художественного воспитания, сколько изо-обучения, которые, видимо, господствуют в японской школе, сказать трудно по недостатку материала. Одно только ясно. Система жесткого обучения приемам живописи и рисунка на европейско-американский лад создает лишь новую художественную провинцию Европы и Америки. Эта система крайне обезличивает как индивидуальность японского ребенка, так и национальное своеобразие его облика.

Японская художественная культура дала очень много европейскому Западу и нам ярким своеобразием ее традиционного искусства. Так было в эпоху зарождения и укрепления импрессионизма, а также и позднее, в наших поисках нового декоративно-графического стиля на грани XX века. Ныне роли, как будто, меняются. Японское искусство идет в обучение к искусству европейскому в гораздо большей мере, чем это было в эпоху первого знакомства японцев с европейской деревянной гравюрой. Тогда была воспринята и основательно переработана, главным образом, техника; использовано в известной мере учение о перспективе. Но взамен был создан японией свой неподражаемый стиль ксилографии, оказавший сильнейшее влияние на ту же Европу. Хочется эту небольшую статью закончить искренним пожеланием Японии: переработать силами своей большой и древней художественной культуры европейско-американские влияния так же органически, как она это сделала когда-то в отношении к Китаю.

А. Бакушинский.

30 ЛЕТ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

(1898 — 1928)

31 октября в зале Государственной Академии Художественных Наук состоялось торжественное заседание Академии и Общества Любителей Российской Словесности, посвященное юбилею Художественного театра. После приветственных речей президента Академии П. С. Когана и председателя Общества П. Н. Сакулина с докладами выступили Н. Д. Волков (Творческий путь МХТ), В. Г. Сахновский (Приемы воздействия Художественного театра) и Н. Л. Бродский (Зрители Художественного театра).

В зрительном зале присутствовали сами юбиляры во главе с В. И. Немировичем-Данченко, служившие весь вечер предметом горячих оваций со стороны многочисленных участников заседания.

Ниже мы печатаем доклады выступавших ораторов в порядке их произнесения.

I. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Речь Н. Д. Волкова.

Очень трудно в юбилейные дни делать какой-нибудь строго-научный доклад, потому что мысль невольно облекается в приветственное слово, а раз приветственное слово, то это уже не доклад. И, во-вторых, очень трудно рассказывать о творческом пути Художественного театра, видя, как перед тобой находятся те, кто этот творческий путь вместе с театром проделал. Ведь скажешь не то, что было, ошибешься, а поправить тебя нельзя, и получится впечатление, что докладчик „наврал“, сказал не то, что есть на самом деле. Поэтому рассказывая „биографию“ театра я буду делать ее таким образом, чтобы она была скорее биографией эпохи Художественного театра, чем самого театра, таким образом, Художественный театр вернется в то течение времени, которое его создало и которое на него наложило свой отпечаток.

Это очень важно, потому что самое большое несчастье, когда читаешь большинство статей о Художественном театре, в том числе и свои собственные, это потеря чувства определенного исторического времени. В этих обобщающих статьях Художественный театр как бы перестает жить во времени и становится лишь итогом и результатом всей своей жизни. По существу же 30 лет Художественного театра это столь разнообразная, столь по-разному слагавшаяся дорога, что если говорить о ней в плане истории, то окажется, что было очень много различных периодов, много различных кусков, и только в порядке отвлеченной мысли можно из всех разнообразных кусков извлечь какой-то общий принцип и общее начало. Эти общие принципы, разумеется, есть, но они создавались не сразу, а постепенно и с немалым трудом. Позвольте же обратиться к истокам.

Впервые зародился и открылся Моск. Художественный театр 14 октября 1898 года. Это—факт казалось бы незыблемый, но когда я внимательно вдумывался в материалы истории Художественного театра (к сожалению история эта еще по-настоящему не написана), то мне пришла в голову мысль, что 14 октября 1898 года Художественный театр в сущности еще не открылся, потому что, для того, чтобы сказать, что театр открылся, нужно было ему пережить известный период времени и узнать:—подходят ли люди, вошедшие в театр, друг к другу настолько крепко что им можно пускаться в дальнюю творческую дорогу.

Что же происходило в первые годы МХТ? Да происходила пришлифовка, присматривание творческих групп друг к другу,—с одной стороны окончивших филармонистов,—с другой — членов Общества искусства и литературы. Эта пришлифовка продолжалась года четыре и для меня, например, ясно, что по-настоящему Художественный театр открылся вероятно в 1902 году, и поэтому „юбиларом“ он будет, еще раз, когда на календаре будет стоять 1932 год. Почему это произошло? Потому что все 4 года с 1898—1902 происходил период становления театра, создавалась, самое главное в театре, его труппа, а труппа же создавалась не сразу. Качалов, например, вступил в театр в 1901 году, а Леонидов в—1903 году, это одно показывает, что процесс формирования основной труппы Художественного театра затянулся на годы. С другой стороны, целый ряд людей не спелись, и в 1902 году, как известно, ушла из Художественного театра довольно большая группа актеров. Вместе с тем сам театр пережил новую организационную реформу, стал товариществом, и образовалось так называемое полное товарищество, которое и держало потом Художественный театр в своих руках.

Для этого первого периода характерна известная пестрота репертуара, особенно в сезон 1898-99 года. Затем господство в режиссуре мейнингенского принципа, в таких исторических постановках, как „Царь Федор“, „Шейлок“, „Смерть Иоанна Грозного“. В это же время

был дан лозунг: реконструкции старинного театра, который был осуществлен в постановке Софокловской „Антигоны“.

Сразу же появились новые ходы в репертуаре (Ибсен, Гауптман, Чехов) и создавалась одна из важнейших традиций Художественного театра, оставшаяся и до наших дней. Эта традиция — поиск и нахождение своего автора.

Очень существенно было и то, что Художественный театр начался тогда, когда вообще в России начиналась какая-то новая жизнь, ранее не бывшая.

Вот несколько фактов из различных областей искусства. В ноябре 1898 года вышел № 1 „Мира Искусства“, и начала слагаться одна из важнейших художественных группировок. Символизм уже сильно окреп. В „Северном Вестнике“ начали, напр., печататься статьи А. Волынского, подводившие первые итоги. В сезон 1898-99 года происходило много важных юбилеев, напр., 25 лет прошло с тех пор, как мейнингенцы впервые поехали с гастролями по Европе и вот через 25 лет в создании МХТ закрепилось и у нас их культурное влияние. В 1900 году впервые Александр Бенуа начал делать театральные декорации, т.-е. были брошены семена того декоративного искусства, какое докатилось до Художественного театра в предвоенные годы. В музыке начал разворачиваться А. Н. Скрябин. В общественной мысли стал слагаться русский марксизм.

Все это доказывает, что появление Художественного театра было связано с целым рядом сдвигов во всех областях русской культуры. Если бы дело создания нового театра не взяли в свои руки Владимир Иванович Немирович-Данченко и Константин Сергеевич Станиславский, то пришли бы другие, и все равно русский театр на месте не остался.

1898—1902 гг. можно назвать прологом театра. К окончанию этого пролога стали обозначаться новые перемены.

Во-первых, принцип мейнингенцев успел уже настолько стабилизироваться, что новое применение его стало выглядеть, как повторение, но так как в театре есть всегда известная инерция, то поэтому еще появился „Юлий Цезарь“, и только тогда стала ясной необходимость покинуть позиции бытового и исторического натурализма.

Не забудьте также, что к этому времени фактически кончился Чеховский репертуар, потому что „Вишневый сад“ не был еще написан, и остался не сыгранным только „Иванов“. Значит у театра выходил из оборота тот драматург, на которого были все надежды.

Его только отчасти заменил Максим Горький (в 1902—1905 годах прошли в МХТ 3 его пьесы). А когда Художественный театр обращался к другим современным авторам, то они давали вещи мало удачные. Пьесы Ярцева, Чирикова, Найденова, это было все очень недостаточно для молодого Художественного театра, так как в 1902—1905 года он на 10 голов был выше этих авторов.

Вместе с тем влияние новой драмы, приходящей с Запада, также способствовало усилению внутреннего кризиса. С Ибсеном у театра не ладилось, а метерлинковский спектакль и прямо не вышел из-за применения неверных методов режиссуры. Так что в этот период обо-значился кризис режиссуры и начался поиск новых путей. Создалась (1905 год) Студия на Поварской. Очень любопытно, что на открытии этой студии, где говорили речи Станиславский и Мейерхольд, Константин Сергеевич, между прочим, сказал что сейчас, когда пробуждается общественное движение, театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, он должен отзываться на общественные нужды, выяснять их пути и быть рычагом общественности. Вот вам и легенда об аполитичности театра!

В 1905 году, однако, наступила буря и вот оказалось, что Художественный театр имеет одну особенность, — он не может творить в бурю. И хотя на юбилее было сказано, что чайка носится и перед бурей, но когда наступает буря, чайка Художественного театра складывает крылья и не носится. Так было в 1905 году, когда, сыграв „Дети солнца“, театр испытал острые минуты растерянности и должен был уехать за границу, чтобы собраться и с мыслями и с силами.

Когда в 1906 году Художественный театр вернулся, то уже наступила полоса реакции.

В 1906 году была разогнана 1-я Государственная Дума, появилось выборгское воззвание, началось действие военно-полевых судов.

Реакционное настроение сопровождалось театральным кризисом. Когда говорят слово „кризис“ без конкретных примеров и фактов, тогда очень трудно видеть, действительно это кризис или нет. Но вот в 1906 — 1908 годах был кризис настоящий, потому что публика отвернулась от серьезных театров, и серьезные театры не могли говорить серьезные слова. Факты были налицо. В 1906 г. был открыт В. Ф. Комиссаржевской театр на Офицерской, но уже осенью 1907 г. наступил разрыв Комиссаржевской с главным режиссером театра — Мейерхольдом. Вера Федоровна Комиссаржевская порвала с Мейерхольдом, в 1906 году он был режиссером в этом театре и через полтора сезона наступил крах этого театра.

К этому же времени относится крушение реформ Ал. Павл. Ленского в Малом Театре. Художественный театр, правда, ставит смелую условную постановку „Драма жизни“, — но уже в зрительном зале этот спектакль не находит отклика.

К этому периоду наступает зрелость Художественного театра. Это значит, что что-то успокоилось и что-то разошлось. В книге „Моя жизнь в искусстве“ К. С. Станиславский говорит о том, что к этому времени и он, и Владимир Иванович внутренне созрели как художники и пожелали каждый вести кроме общей работы еще свою собственную. Это было в 1908 году и не могло не остаться без

влияния на дальнейшую жизнь театра. К этому времени сделано было много ценного. В области театральной живописи Художественный театр, который до тех пор крепко держался за живопись Симова, увидел, что существуют и другие художники. А так как в период времени с 1908 г. по 1915 г. появились в обществе созерцательные настроения, то это отразилось и в области театра и искусства вообще. Люди устали, с одной стороны, а с другой стороны, не было возможности действовать. И вот начались созерцательные настроения, людям хотелось смотреть все красивое и изящное. Нельзя было обойтись без художника в театре и уже „Месяц в деревне“, где работает М. В. Добужинский, сближает Художественный театр с настоящей живописью, и этот союз с живописцами „Мира Искусства“ продолжается и дальше, вплоть до Пушкинского спектакля — последней постановки 1915 года в декорациях А. Н. Бенуа.

В это „тихое время“ Художественный театр, сделал еще один важный шаг—ставку на психологическую трагедию. Когда мы говорим о Чехове, как о современном драматурге того времени, то там мы имеем дело с психологической драмой. Когда Художественный театр поставил „Братья Карамазовы“ и „Ставрогина“ он от психологической драмы перешел к психологической трагедии. И этот курс на психологическую трагедию и в наши дни звучит как урок современным драматургам. Совсем не нужно писать, как Достоевский, если так не умеешь, но не надо бросать самой формы психологической трагедии, т.-е. надо уметь ставить живого человека в трагический конфликт с обществом ли или с самим собой, и это будет залогом появления настоящей большой вещи.

Этот период с 1908 по 1915 г. был периодом медлительным, в Художественном театре установился правильный ритм, каждый год давалось 3 постановки, внешне все было очень спокойно, все вошло в хорошее хозяйственно-художественное русло. Были устойчивые „абонементы“, хорошие актеры и хорошие отзывы критики. Было спокойное время, но уже в это спокойное время сеялись семена будущей театральной культуры революционных лет.

Например, если мы возьмем годы 1910—1911, то в эти годы происходили очень важные вещи. В 1910 году окончил театральную школу М. А. Чехов, в 1911 году — Е. В. Вахтангов, осенью этого года были приняты в Художественный театр в качестве сотрудников Эггерт, Фердинандов, Бебутов—будущие молодые режиссеры. В это же время из Германии писал в „Театре и Искусстве“ письма о пьесах и театре Грановский и в 1910-11 году из Парижа присылал первые корреспонденции Ан. Вас. Луначарский.

Когда наступила война, русский театр в первые годы жил по инерции, в 1914 году осенью стали ставить военные пьесы, и любопытно отметить, что их было написано в одну осень около 150, ставили

„Разрушение Реймского собора“, „Король, закон и свобода“, но уже в январе 1915 года оказалось, что эти спектакли не нужны, так быстро прошло это настроение, и стали ставить в театрах пьесы другие — несовременные. В театре наступило жуткое время. И война, и тыл, и окружающая обстановка были страшны. Пришла волна богатых беженцев, новые богачи ворвались в театральный партер; среди них было множество тех, которые попали в столичные театры в первый раз, и они наложили на театры свои торгашеские руки.

Летом 1915 года немецкой армией была взята Варшава, русская армия панически отступала, в тылу происходили большие изменения, общественное мнение требовало ответственного министерства,—театр стал местом только развлечения.

И вот с 1915 года, по-моему, для Художественного театра начался ущербный период, затянувшийся на долгие годы. Поэтому когда говорят, Художественный театр растерялся перед революцией—это не верно. Художественный театр „растерялся“ в 1915 году, когда почувствовал невозможность творить. Когда же пришла революция, фактически эта растерянность лишь продолжалась. Конечно, эта растерянность окончилась бы очень быстро, если бы не случилось катастрофы 1919 года, т.-е. не очутилась за границей так называемая „качаловская группа“. Это еще продлило бездейственный период Художественного театра.

Но так ли он был „бездействен?“ Ведь мы поступаем очень неблагодарно по отношению к Художественному театру, когда говорим, что действенный период начинается с „Бронепоезда“. А до „Бронепоезда“? Ничего не было сказано о создании МХАТ II, о постановке „Ревизора“, о создании театра Вахтангова, Оперной студии К. С. Станиславского, Музыкальной студии Вл. Ив. Немировича-Данченко, о Реалистическом театре. Что это, как не „постановки“ Художественного театра, как не результаты работы в то время, когда театр жил, по выражению Конст. Серг., не как театр, а как подобие театра? Поэтому нужно быть также справедливым и сказать, что не „Бронепоездом“ и даже не „Пугачевщиной“ началась работа МХТ на пользу современности, а тем, что Художественный театр создал ту сеть московских театров, которые ставят и будут ставить революционные пьесы.

Когда в 1922 году вернулась качаловская группа, то это опять было трудным временем. Умер Вахтангов. Кончался какой-то театральный период. Как-то все совпало, было тревожно. Вот, после „Гадibuка“ и „Принцессы Турандот“ думалось, что пришел великий режиссер, а этот великий режиссер умер. Приехали люди, скитавшиеся 3 года по Европе, именно не жившие там в свое удовольствие, а скитавшиеся с большими лишениями и большим трудом,—приехали, надо было начинать сезон, а как было начинать, когда опять снова нужно было пришлифовываться, снова надо было повторять в миниатюре историю

1898 года. И тут Художественный театр уехал снова в заграничное плавание и там свершил эту пришлифовку в течение 2 лет.

В это же самое время в Москве оставался Владимир Иванович Немирович-Данченко и он произвел большие и нужные реформы в организации студийной системы. Студии перестали быть студиями и стали театрами. Тут получилось нечто вроде Сев. Ам. Соед. Штатов, с их отплатением от Англии в свое время.

Но вот наступил 1924 год, вернулись заграничные странники, нужно было создавать труппу. Это было нелегко. Труппа, правда, была создана, но, когда шло возобновленное „Горе от ума“, пропасть лежала между игрой К. С. Станиславского и выступлениями молодежи. Получалось впечатление очень приятное, но совсем не согласное. Нужно было еще добиться того, чтобы одни подросли, другие — помолодели. Для этого нужны были годы. И любопытно, что эти годы для Художественного театра прошли очень быстро, потому что уже осенью 1925 года Художественный театр показал новую постановку „Пугачевщина“, в которой были заняты на равных началах и старые, и молодые члены труппы.

Период с 1924 года можно назвать вновь периодом становления или строительством нового Художественного театра, это не есть замена старого, а это есть строительство заново. Это уж аксиома, что театр существует тогда, когда налицо труппа, а труппа не делается в один сезон. Чтобы сделать первую свою труппу, Художественный театр прожил 4 тяжелых года, и теперь в результате 4 лет (1924 — 1928) новая труппа театра сделана.

Мне остается сказать несколько слов об юбилейном спектакле. Кто был на нем — тот никогда его не забудет, ибо человеческая душа никогда не забывает того, что ее потрясло. В этот вечер у зрителей „слезы невольные и сладкие текли“, а раз так, то значит произошло событие и значит, говоря о Художественном театре, можно сказать словами Достоевского: „Мужички за себя постояли!“. Пожелаем же, чтобы мужички Художественного театра постояли за себя и дальше.

II. ПРИЕМЫ ВОЗДЕЙСТВИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Речь В. Г. Сахновского.

Я спрашиваю себя, почему с таким волнением о Художественном театре говорят и явные друзья, и тайные враги. Не потому ли, что Художественный театр оказал колоссальное влияние, влияние как некая личность на современное ему поколение. Наше поколение ощущает на себе его влияние так, как если бы в самом существе этого театра таилось некоторое лицо. Не есть ли на самом деле Художественный театр некое коллективное, и вместе с тем единое лицо, которое столь решительно повлияло не только на художников сцены, но и на своих зрителей?

Но ведь у каждого есть свои черты, у каждого живого лица есть свои особенности, есть своя манера поведения, есть нечто такое, что неотразимо входит в человеческую душу, и с чем человек живет и умирает. Может быть нет ли чего-то и в существе этого коллективного художника, не угадал ли он нечто такое, что своей выразительностью так неотразимо воздействует на тех, кто ему современен.

Художественный театр имеет мировую славу. Художественный театр стал почти живой формулой сценического искусства, он создал школу, он создал стиль. И все-таки из всего того что он сделал, самое огромное, пожалуй, это его личное влияние, его живое подлинное влияние как некоего лица. И когда всматриваешься в его черты, не кажется ли, что на них лежит печать бурных страстей, которые могут родиться под нашим небом, печать напряженной, тонкой мысли, печать загула, а в глазах искры юмора и хитрости.

Этот театр был всегда дерзким, в разные эпохи, в разных условиях, при разных обстоятельствах. И в первую минуту, когда появился он с „Чайкой“, и в дальнейшие этапы, и в постановках исторического характера он всегда был дерзок. Он никогда не был придворным, какими были раньше государственные театры. И это особое его качество пленяло. У него была своя особая манера воздействия на тех, кто приходил в его зал. У него был своеобразный прием воздействия, о котором нельзя не вспомнить именно сейчас.

В свое время он захотел, чтобы в его зрительном зале не раздавались аплодисменты. Таким способом он внутренне накалял зрителя, заставляя выходить его из своего зрительного зала воспламененным. И это был один из его путей к человеку. Замечательно, из кого бы ни состоял его зрительный зал, этот зрительный зал, в котором люди заставляли друг друга сидящими молча, когда шел занавес, этот зрительный зал закипал, как взбаломученное море, выливаясь в коридоры и двери театра. Зритель уходил, вынося то, что было введено в него театром, вынося нажитое в зрительном зале уже в самую жизнь.

Разве это не тонкий прием, превращать и направлять человека, так накалить его, накалить до белого каленья, как это может сделать художник, и бросить его в живую жизнь?

У Художественного театра в его манере воздействия на зрителя есть еще один интереснейший прием. Он заставляет своего зрителя становиться острым и чутким, психологически напрягаться. Он заставляет зрителя быть обостренно чутким для того, чтобы вникнуть в ряд препятствий, преодолеваемых исполнителями. Своего рода нагруженность, психологическая затрудненность, в которые ставятся актеры, исполняющие отдельные образы, эта затрудненность заставляет зрительный зал вникать и думать. И зритель, непосредственно отдаваясь обаянию искренней игры исполнителей, напряженно внимателен.

Способ подачи текста и раскрытие его, которым идет Художественный театр, очень сложный. Пожалуй, психологический прием Художественного театра,—это способ жить душевной жизнью предреволюционного человека, человека, который ходил по длинным коридорам дома, запинался за пороги, путался в дверях и лестницах большого дома, ходил на антресоли, гулял по залам, глядел в окна, умел подолгу думать один.

Черты затрудненной и сложной психологии предреволюционного человека, который, прежде чем позволить себе высказывание, долго смотрит в себя и тогда только позволит себе сказать — это черты людей МХАТ'а. Смотрение в себя, прислушивание, когда шаги громко зазвонят, потому что сошел с ковра и пошел по паркету, напряженность, строгость к себе,—это все приспособления для решения сценических задач в Художественном театре.

Ритм жизни человека, идущего за сохой, ритм падающего снега, ритм того, как колосится рожь,—это ритм дореволюционной России. Несомненно, то был иной ритм, чем тот, с которым сейчас подлетает автомобиль, из которого выскакивает человек в кожаном пальто, но и этот ритм революционной России нужно уметь увидеть глазами той страны, над которой ползут серые тучи, падают листья осени. Нужно уметь выразить нашу революцию в тех условиях, в которых она живет, почувствовать людей, которые создали нашу революцию, которая имела своих отцов, дедов и прадедов.

Эстетика Художественного театра родилась от 770 лет города Москвы, от города, который состоит из кривых улиц, кривоколенных переулков и обладает своеобразной манерой быть. Художественный театр — театр слушающий природу; театр, приглядывающийся к людям своей страны; он слышит их голос потому, что он слушает. Но вот еще два, три приема, о которых я позволю себе упомянуть.

Художественный театр выхаживает в актере правдивость, но это пестование правды в актере связано с жесточайшим скептицизмом к тому, что может вызвать в себе своей правдой актер. И все же, раз в каждом моменте есть сомнение, раз каждый большой кусок тысячу раз проверяется, пытливы ищут, где таится ложь, где есть эта правда, когда так выхаживают актера, когда так воспитывают его, с таким трезвым скептицизмом подходят к его работе,—открывается неслыханно широкая дорога для творчества.

Художественный театр как бы облек всех своих актеров в некую униформу, если артисту не идет эта форма, он не может быть в Художественном театре.

Сдержанный такт исполнения характеризует Художественный театр. В сцене „Колокольни“ в „Бронепоезде“ и там живут обаятельность и такт. В Художественном театре внутренний образ выступает как главный предмет действия на сцене, внутренний образ есть

то подчиняющее зрителя начало, которым он живет, о котором он думает и с думой о котором он уходит из театра, едет за тысячи верст, эта дума покоится в нем на протяжении десятков лет. Приемы воздействия театра как бы переделывают зрительскую психологию, но они бросают зрителя в жизнь перерожденным.

Художественный театр, потому что он лицо—личность, не может не перекликаться с окружающей действительностью. И он всегда был таков, это его манера, это его основная черта—жить и нагибаясь прикидываться ухом к земле, как пастух слушает землю и узнает, не усккала ли лошадь, как можно прислушиваться к пульсу, как можно прислушаться к внутренней музыке своего существа. Это прислушивание к шевелящейся мысли, к каждому внутреннему толчку, великое мастерство Художественного театра. Живая жизнь, к которой он все время прислушивается, разворачивается на его сцене. Когда мы смотрели в свое время Штокмана, мы слышали, как перекликался Штокман с русским обществом. Когда мы слушали Брандта, мы слушали, как он перекликался со своими современниками. Слушали Юлию Цезаря, и театр знал, что спектакль перекликается с русской действительностью. Слушали Катерину Ивановну и знали, с чем перекликается театр. Спектакль Художественного театра перекликался с жизнью. Есть глухие, ибо не все одинаково слышат, и наоборот, есть обладающие болезненным слухом, таким людям мешает, когда бежит таракан, которого нормальный человек может и не услышать. Когда наступила русская революция, Художественный театр показал свой отклик на нее.

Его умение перекликаться, умение слушать, быть действительно живым лицом, которое своими глазами впивается хотя бы в тьму будущего, чтобы увидеть наступающую зарю, это—необычайная зоркость, необычайная талантливость театра.

И вот основоположники театра и молодые, выходящие изнутри театра артисты, рождающие нового зрителя, ищут путей показать внутренний образ революции и лицо новой России. И Художественный театр это может показать блестяще, потому что всю свою жизнь рисовал внутренний образ своей страны.

III. ЗРИТЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Речь Н. Л. Бродского.

В моих руках справка, полученная сегодня от Художественного театра, о посещаемости Художественного театра московскими зрителями. Справка неполная, только от 1919 года по сезон 1927/28 г. И вот оказывается, что за эти годы в Худ. театре сидело 2.500.000 зрителей. Если прибавить количество зрителей первых десятилетий, за 1928/29 г., если прибавить зрителей первых петербургских гастролей и гастролей в революционную эпоху, если взять еще театральные

экскурсии по провинции, то наберутся поистине миллионы зрителей. И какая пестрота, какое разнообразие типов этих зрителей! Вне всякого сомнения, сегодня мне не удастся нарисовать всю пестроту этой массы разнообразных типов нашего русского зрителя.

Должен сказать сразу, что я никогда так не чувствовал бессмыслицы термина „зритель“, как в применении его к Худ. театру, ибо в Худ. театре если есть равнодушный зритель, так это заведомый враг Худ. театра. Все же остальные — это не зрители, это не созерцатели, это активные участники того действия, которое совершается на сцене. Когда я буду говорить о зрителях, прошу вас иметь в виду всю условность этого термина в отношении к данному театру.

В частности, располагая личным опытом за 28 лет, я могу сказать, что на всех спектаклях, на которых мое поколение бывало, поколение Москвы в синих студенческих фуражках, мы никогда не были зрителями, мы всегда были активными участниками, всегда испытывали на себе действие сценического гипноза, шедшего оттуда, из той освещенной половины к нам в неосвещенную половину. Мы не знали различия между сценой и зрительным залом, перед нами неслась творческая реальная жизнь. Творчество актеров-мастеров лишь наиболее заостряло то, что уже было предметом наших самых затаенных настроений, наших чувств, ибо новые веяния в среде этой молодежи жившей в 900-х годах, питали то общественное возбуждение, о котором нужно поговорить более подробно, ибо в этой общественной атмосфере и зародился наш театр. Только всмотревшись в некоторые факты эпохи перед началом Худ. театра, можно понять, почему он стал таковым и не мог стать иным.

Это были годы во многом примечательные. Во многих статьях, написанных к юбилею Худ. театра, говорится о том, что в эти годы в общественной жизни происходила реакция, что типичными были люди, которым было не по себе, что они были как-то странно подавлены, были какими-то вялыми. Это все не верно. Может быть такими были наши деды, наши отцы, но то поколение, к которому принадлежу я, то поколение, которое создало Худ. театр, в силу своей внутренне-социальной эволюции не было таким; то поколение, когда зарождался Худ. театр, было поколением не деревенских усадеб и усадебных настроений, а было поколением урбанистичным, городским. Об этих городских настроениях прекрасно говорили некоторые современники:

„У нас в Москве, даже зимой, даже ночью нет тишины. Жизнь миллиона людей пробивается сквозь стены на улицу, и вечный неуловимый шорох ли, трепетание ли, вздохи ли проносятся в пространстве и делают его живым и беспокойным. Войдите поздней ночью в какой-нибудь глухой переулок, станьте неподвижно и закрыв глаза, и вы услышите дыхание бесчисленных грудей, биение сердец, шорох и во сне работающей мысли“.

Годы, когда начинался Худ. театр, были годами социальных катастроф, надвигавшейся социальной бури; под влиянием сложных хозяйственных процессов нарастали общественные сдвиги в мастерских, на фабриках и заводах, подымались волны стачечного движения и перекидывались в стены университета, в эти годы передовая студенческая молодежь близко соприкасалась с организованными революционными массами.

Когда припоминаешь некоторые хронологические даты, видишь, что то были годы буревестника, кануна революции. Ходила по рукам книга Бельтова „К вопросу о развитии монистического взгляда на историю“ (1895 г.). Вышла брошюра Ленина „Что такое друзья народа?“ (1894). Вышла книга „Критические заметки по вопросу об экономическом развитии России“ Струве (1894). В эти годы по всей России ходили зелененькие книжки „Знания“, и голубая рубашка книжек „Мира Божьего“ заставляла трепетать юные сердца. Организовывались соц.-демократические журналы „Начало“ и „Жизнь“. Это были годы, когда за несколько лет до рождения Худ. театра у Максима Горького прозвучала „Песнь о соколе“, был написан „Челкаш“, был напечатан рассказ Вересаева „Поветрие“,—словом это были годы величайшего торжества той новой социальной темы, которая говорила о социальных толчках в городах, о социальных кризисах страны. Поэтому, в новой городской массе, в городской интеллигенции были сильно развиты настроения жажды перестроить современный общественный порядок, потому-то эта городская масса, кто бы ни входил в ее состав—либеральная интеллигенция или интеллигенция радикально-социалистически настроенная,—гремела, шумела, желая разрушить старый порядок до основания. Кто мечтал о конституции, кто мечтал о республике, но во всяком случае одно было желание, желание обязательное, принудительно-властное—перестроить все. В эти годы общественного возбуждения и зарождался Худ. театр. Массы разночинной интеллигенции, оппозиционной, революционной движутся, они толкают в определенном направлении и вы видите, что основатели Худ. театра ставят своей задачей, чтобы „небогатый класс людей, в особенности класс бедной интеллигенции мог иметь за небольшую цену удобные места в театре“. Это была определенная установка на демократические массы, демократическую интеллигенцию. Вот почему в первые годы этот театр носил название Общедоступно-Художественного театра. Этот принцип демократизации театра был слит органически с демократизацией тогдашней общественной жизни.

И дальше, когда припоминаешь голоса современников той эпохи, кого они видели в зрительном зале, они в один голос отмечают, что „это была часть обычной публики, той, что, после дня труда или трудового безделья, рассыпается каждый вечер по театрам для отдыха, для веселья, для необходимых художественных эмоций, ординарная серая толпа, составляющая самое ядро жизни“.

Эта ordinaria серая толпа, приходившая в театр после дня труда, и была по преимуществу разночинная демократическая интеллигенция.

В одном из органов прессы говорилось, что „у Худ. театра есть своя определенная публика, которая вынесла Худ. театр на своих руках, создала его славу. Публика Худ. театра это—передовая прогрессивная партия“.

В одной иронически написанной статье „Письма к тетеньке“ („Новости дня“ 1903) так характеризовалась публика московских театров:

„У нас в Москве надо вам сказать, тетенька, в каждом театре своя публика. У Корша, к примеру, больше сидят брюнеты с прямыми проборами, усы завитые, перстни на пальцах, в Малом—зритель больше лысый, а в Художественном—больше всего попадаетея интеллигентный блондин“.

Вот эта публика сразу и встала на защиту Худ. театра, определила тематику его репертуара и создала особый тип зрителя.

Необходимо сказать, что еще Худ. театр не раскрывал дверей, а уже по Москве пошли разнообразные толки; в „Новостях“ от 22 сентября 1898 г. читаем:

„Ни одно театральное предприятие не вызывало столько толков, горячих споров, суждений вкривь и вкось, как новый театр Станиславского и Немировича-Данченко. Новизна дела, новизна приемов, оригинальность организации—все это уже теперь нашло горячих поклонников и, как всегда, пессимистически настроенных скептиков. Театральные предприниматели, актеры, режиссеры, литераторы обсуждают степень серьезности предприятия, его шансы на успех, его значение“.

Эти заметки внушаются определенным типом зрителей, которые потом будут говорить, что для разночинной интеллигенции приходится уничтожить личность актера, что в Худ. театре актер сведен к нулю, что лучше смотреть блестящие спектакли Мал. театра, а тут путного не выйдет и т. д., и т. д. По Москве начинает ходить статейка в стихах: „Знай наших“:

„Самоновейший театр живых ма-
рионеток, состоящий под особым по-
кровительством московских джен-
тельменов.

Абсолютная темнота, справа сви-
шет буря, слева соловей. Пауза 5 1/2 м
Станиславский (из „Демона“).

Я тот, которому ни мало
Себя стеснять охоты нет,
И раз мне в душу блажь запала,
Ценой презренного металла
Спешу ее пустить я в свет.
Я тот, что роль за ролью губит,
Но от себя в восторге сам,

Я тот, кого никто не любит,
 Но все мне курят фимиами.
 Ничто искусства мне законы,
 Свои придумал я взамен,
 Традиций враг неугомонный,
 Актеров бич, погибель сцен —
 Мне нет узды, мне нет препоны,
 Я в полном смысле джентельмен . . .
 Поднимаю протест
 И поход объявил
 Против Малого звезд,
 Против Корша я сам.
 Мой всегдашний девиз:
 Коль иду — сторонись!
 Для меня, для купца
 Нет причудам конца!

Далее в том же тоне рисуется Немирович-Данченко.

Актеры вместе с Станиславским движутся к театру.

- Рецензенты говорят: 1-й: Кто они, куда их гонят?
 И почему весь этот шум?
 2-й: Мельпомены труп хоронит
 Наш московский толстосум.
 1-й мужик: Это кто ж такие будут?
 2-й мужик: Чудак, нешто не видишь, купцы ряженные.
 1-й „ Да разве ноне святки?
 2-й „ Вона, у купца завсегда праздник, потому денег много.
 1-й „ Вот, стало-быть, и забавляются. Так, так.

Эти документы чрезвычайно интересны: за легким налетом либерализма и демократизма чувствуется резкий недружелюбный памфлет по адресу и руководителей, и актеров нового театра, театра - новатора.

В подобных настроениях—вражды одних и страстного желания других увидеть пьесы любимых авторов—Чехова, Горького, Гауптмана, Ибсена надо представлять себе зрительный зал первого спектакля Худ. театра, открывшего свои двери в Каретном ряду.

Итак, наступило 14 октября 1898 года. Один из самых чутких зрителей и друзей этого театра—Н. Е. Эфрос оставил прекрасное описание этого первого спектакля, впечатлений первого зрительного зала:

„Я очень четко помню залу на премьере „Царя Федора“ и до начала спектакля, и после первого действия, в шумном говорливом антракте. Мне запомнились слова одного журналиста: „А ну-ка, посмотрим, как Фердинанд изворачивается!“ Мне кажется, так можно бы изобразить настроение большинства. Ожидание, с уклоном к уверенности, что „не вывернется“, ничего путного не выйдет. И для меня тогда же было несомненно, что если одни ощущают это с болью, то другие, как будто большинство—с некоторым злорадством. Злорадствовал ли обиженный принцип, злорадствовала ли потревоженная косность или просто—распространенная склонность поиронизировать,—не знаю.

Но то настроение, о котором я говорил, ощущалось достаточно отчетливо. И было как-то жутко. Это крепко живет в моем воспоминании...

...Раздался, тяжело шурша, занавес. Медленно задвигались его полотнища вправо и влево. Открылась крышка над домом князя Ивана Шуйского. Небольшие группы бояр в многоцветных одеждах. Прозвучали слова Дарского—Андрея Шуйского: „На это дело крепко надеюсь я“ (в них точно было пророчество в будущей судьбе театра). Первый спектакль Художественного театра начался... Ровно 74 года день в день отделили это начало от начала Малого театра. Это была случайность, на нее обратили внимание много позднее. Но в ней как бы было заключено некое счастливое предзнаменование...

В зрительном зале слегка покашливали, перешептывались, слушали не очень внимательно; глаза бегали по непривычным подробностям сценического убранства. Холодок был упрямый, но прогревался теплом сцены. Да и тепло это было еще совсем малое. Мейерхольд и Дарский, Василий и Андрей Шуйские, говорили как-то подчеркнуто-вятно и в то же время робко, скучновато. Сцена коротенькая; занавес зашуршал, сдвинулся, опять раздвинулся, открыл одну из лучших по исторической стилистике и красочной разработанности картин спектакля — золотую цареву палату, показал величавую фигуру Бориса—Вишневого в низко надвинутой червленой мурмолке, чрезвычайно выразительное по плутовству, грузное, лепкое лицо Луп-Клешина—Санина. Отличный грим „репинский“. Стало интересно. И яркий декорационный фон, и отдельные образы персонажей на нем произвели впечатление. В зале „шу-шу“; ухо улавливало в этих перешептываниях какую-то нотку одобрения. Вбежал, запыхавшись немного, Федор—Москвин, сбросил короткую шубу, утирает широкое лицо и шею лиловым шелковым платочком. Царек-мужичок, волосы под скобку, лицо слегка пухлое и изжелта-белое, маленькая, тощенькая, какая-то немощная бородка, глаза тихие, точно недавно плакавшие и немного больные; на слегка подергивающихся губах—виноватая улыбка. Какой-то уловимый знак, предшествовавший слову. Дрогнувшим голосом, но так просто, наивно, по-домашнему Федор спросил: „Отчего конь подо мной вздыбился?“ И как балованный мальчик капризно приказал, под сдерживаемые „любующиеся“ улыбки окружающих: „Не давать ему овса, пусть сено есть одно“. Потом такая ласковая нежность залила это простенькое лицо, точно засветилось оно все: „Ну, так и быть, уж я его прошу“. В звучании голоса, немножко слобного, но не переслащенного, в интонациях была какая-то умиляющая прелесть. Выглянула в них душа, если и нищая, то в евангельском смысле. Я думаю, в эти секунды лед подался, дал первую трещину, пока—еле заметную. Мое внимание было раздвоено: между сценой и этой недоброй зрительной залой. И я подумал: кажется они злорадствовали напрасно...

Но и у меня уверенности еще далеко не было. Ведь мало, что у Москвина такие — „тихие“ глаза, такие ласковые ноты, такая хорошая, не его, актера, а Федора, суетливость в мелких движениях, такая благолепная скромность... Очень это хорошо, обещает, но надо еще раскрыть всю душу, чудом оказавшуюся в Ивановом сыне, развернуть ее трагедию...

Счастливые—благоприятные впечатления, волнующие звуки простых задушевных в передаче слов, вызывающие на любовное подробное—накапливалось. „Актив“ первого спектакля рос. Теперь мне уже трудно восстановить, как именно он перевесил в глазах зрительного зала „пассив“, когда она бросила придирчиво критиковать, ловить промахи или „принципиальные“ ошибки и целиком отдалась во власть очарованию спектакля; когда первая трещинка раздалась широко, и лившееся со сцены художественное тепло совсем растопило лед. Что „любование“ нарастало,—чувствовалось ясно. И большие скептики, на которых была особенно толста броня предубеждения и иронии, не могли не поддаться обаянию картин, групп, многих подробностей, не почувствовать, что здесь пахнет Русью XVI в. Когда на бледном рассвете к Борису в горницу, под тяжелым темно-серым сводом, пришла царица, и белые девушки светили ей, по залу пробежал определенно сочувственный шопот. Такой же шопот, когда Федор, зябко пожимаясь от утреннего холода, шагнул в грустной задумчивости по своему богатому, но вдруг ставшему таким унылым покою. Толпа бояр и выборных жила скрещиваниями и переливами настроений,—это опять шевелило сочувственное внимание. Не стало в зрительном зале рассеянных и совсем равнодушных.

Но все-таки какая-то последняя капля, вокруг которой начало бы кристаллизироваться общее сочувствие зала,—она еще не упала.

Я думаю, этими последними каплями были: сцена благородной гневной вспышки Федора на Годунова — „я царь или не царь?“, сцена трагической беспомощности и растерянности побеждаемых внятными голосом совести и добротой сердца и заканчивающая это—безвыходно скорбная и столь же нежная сцена с Ириной, одинаково удачная, по силе искренней прочувствованности и по простоте выражения, у Москвина и Книппер. Образы раскрылись полно в волнующей и заражающей силе. Спектакль со всеми своими большими красотоми получил крепкий центр. Зритель полюбил тех, которые раскрывали перед ним свои смятенные души. И уже посылал на сцену „обратный ток“, о котором мне приходилось упоминать, как о неперемennom условии успешного сценического творчества. Мне как-то случилось говорить с И. М. Москвиным об его сценических самочувствиях, в частности в „Федоре“. Я знаю от него, что он тогда же, в описываемый спектакль, ощутил в сейчас названных сценах этот „обратный ток“.

Не подлежит никакому сомнению, что последний сокрушающий удар по льду нанесла сцена на мосту через Яузу. Пестрая, характерно-

живописная толпа во власти сменяющихся чувств и настроений, в последний момент подхваченная бурной волной зажженной Шаховским страсти. Когда эта толпа бросилась, в стихийном порыве, к тюрьме выручать Шуйских,—зрительная зала заволновалась, наэлектризованная происходящим на сцене. Такой театральной „толпы“ она еще не видала и охотно простила некоторую грубость за чрезвычайную яркость. И полное торжество, в смысле победы над зрителем,—последняя картина перед белым собором, с богатою характерными гримами толпою, с пышным царским выходом, под малиновый звон. Когда несчастный Федор узнал, что Иван Шуйский казнен,—Москвин был страшен в своем беспомощном отчаянии, в бессильном приступе гнева. Когда Москвин говорил, весь — безысходная скорбь,—„а я хотел добра, Арина, я хотел всех согласить, все сгладить“,—а по лицу Книппер прокатились две крупные слезы,—в зрительном зале, собиравшемся несколько часов назад позлорадствовать и подтрунить над „самонадеянными мальчиками“,—послышались всхлипывания. Зала плакала.

Движение успеха было хорошо обозначено С. Васильевым в его спокойном отчете о спектакле: „сначала, после первых двух картин, если судить по силе аплодисментов и количеству вызовов, впечатление у публики было неопределенное, какое-то неясное. Но внешний успех пьесы и исполнителей значительно усилился во время второго акта, а по окончании девятой картины, изображающей берег Яузы, раздались шумные восторженные аплодисменты, доказывающие вполне сочувственное и одобрительное отношение многочисленной публики к дебюту труппы“.

Вполне понятно, почему именно эта сцена, массовая сцена толпы, сыграла решающую роль, ибо тот зритель, который в большинстве присутствовал, этот зритель был уже наэлектризован волной собственных настроений, в этой сцене он увидел, что творится подлинная органическая жизнь. Он сам был активным участником сцены, где есть коллектив, есть масса, отражающая бунтарские настроения, о которых читалось на страничках книг, которые были знакомы по опыту жизни. Производила впечатление именно динамика данной сцены. Этот зритель и решил: новый театр наш, в этом театре выковывались представления о подлинных ценностях, о подлинных движущих силах окружающей современности.

Зритель-разночинец из класса небогатой интеллигенции выказал свое одобрение театру. Судьба театра была решена.

17 декабря 1898 года была поставлена „Чайка“, пьеса совершенно иной тематики, но если горожанину интересно было созерцать массовое движение на улицах, если горожанину интересно было созерцать жизнь коллектива, то тот же горожанин, представляя собой определенную индивидуальность, дорожил раскрытием собственного „я“, и тонкий разбор его индивидуального „я“ был ему дорог, социально

нужен. А эту тему как раз и пытался разрешить Художественный театр новой постановкой чеховской пьесы. И этот второй спектакль окончательно решил судьбу Художественного театра. Какое беспокойство, какая наэлектризованность были в зрительном зале 17 декабря 1898 года, об этом рассказывает тот же историк Художественного театра.

„Помню отчетливо, хотя прошло уже четверть века, то беспокойство, которое овладело мною, когда раздвинувшийся серо-синий занавес показал вдали таинственно мелькавшую белую завесу в правой части сцены, жуткую игру светов — всю эту грустную „рамку сюжета для небольшого рассказа“. И это чувство беспокойства все нарастало, с каждой фразой на сцене, с каждым переходом актеров. И там, по ту сторону рамп, где Маша нюхала табак и носила „траур по своей жизни“, учитель уныло, невпопад говорил о своей любви, о маленьком жалованьи. Нина давала взбудораженному Треплеву поцелуй, который не был подарком подлинного чувства, потом, выйдя на помост, облитый голубой луной, декламировала такое странное — про „людей, львов, орлов и куропаток“, — и там все совершалось в смертельном волнении. От всех актеров пахло валерьяновыми каплями. „Мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной — вспоминает Станиславский — и я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась“. Не его одного, — всех трясла лихорадка. И так же ясно мне чувствовалось волнение, нервность в зрительном зале. Пожалуй, какое-то недоумение. Непривычно темно на сцене, непривычно сидят актеры, — спиной к публике, какие-то непривычные слова и какие-то непривычные интонации в их произнесении... Иногда улавливался в шопоте залы, как-будто, протест. И такое взволнованное недоумение залы сообщалось туда, за рампу, еще больше усиливало взволнованность бывших за нею... Потом актеры рассказывали, что это состояние залы они определенно ощущали, как ее враждебную настроенность. А между тем наперекор некоторым странностям, непривычному в спектакле, — он уже и тут, в самом начале, как-будто подчинял себе, давал какое-то особое очарование. Так настроение было в состоянии устойчивого равновесия. Какой-то толчок со сцены — и оно решительно склонится в ту или в другую сторону, оформится, как приятие или как отрицание этого нового спектакля, этого нового сценического искусства.

Самый рискованный момент в первом акте — монолог Нины, произносившийся протяжно, нараспев, как до того еще не говорили у нас на сцене. И было страшно — вдруг прозвучит где-то в зале смешок, зашелестит иронический шопоток... Не покатится ли тогда все под гору?

И мне в эти минуты казалось, что общественное мнение залы оформляется, как недружелюбие, как отрицание. Вот „Чайка“ опять погибнет и засвидетельствует о сценической неосуществимости Чехов-

ской драматургии... Было тревожно до жути, до боли. Шла какая-то двойная внутренняя жизнь — волнение от „Чайки“ и волнение за „Чайку“...

Но страх был напрасный. Тонкий психологический рисунок новой драмы, нашедший новые приемы сценического оформления, пленил зрительный зал; „плакала жизнь“ на сцене; зрители были во власти театра, сумевшего потрясти сердца с небывалой силой. Зрители „перестали чувствовать, что есть у тебя ноги, голос, тело... все слилось в одно сумасшедшее ликование... зрительная зала и сцена были что-то одно... Многие сидели (после 4 действия) точно в полузабытии. А кругом шумела бурная орация“...

Так второй спектакль — глубоко личная драма, с тончайшими интимными переживаниями — переключил внимание зрителя из недавнего зрелища седой старины и бесповоротно решил судьбу театра.

С этого момента количество „зрителей“ стало уменьшаться. Правда, был целый ряд очень тонких театральных критиков и великолепных актеров, которые резко отрицательно относились к Худ. театру. Когда была прочитана в Москве лекция Ю. Айхенвальда „Отрицание театра“, то в глазах А. Р. Кугеля лектор с этой темой мог появиться только в Москве, где возник и работает Худ. театр, играющий жизнь, а играть жизнь — по словам петербургского критика — подлинное мещанство. То, что радовало нового зрителя, видевшего в театре подлинную действительность, сгущенно представленную на сцене, что давало особое наслаждение, признавалось признаком упадка театральной культуры.

М. П. Садовский, блестящий представитель старой сцены, большой мастер, боялся новой манеры игры, получившей прозвание „настроения“. В публике ходила его эпитафия „Станиславскому и Компании“:

Вы славу „настроениями“ стяжали,
И я по совести обязан вам сказать:
„Настройщиками“ вы действительно все стали,
Но „музыкантами“ вам долго не бывать.

Целый ряд других театральных критиков и литературных деятелей относились резко отрицательно к тому, что Худ. театр выдвигает принцип художественного реализма, художественного натурализма, стремится превратить игру театра в натурализм подлинной жизни. На страницах журнала „Мир Искусства“ появилась статья Валерия Брюсова под названием: „Ненужная правда“, где отвергались приемы нового театра во имя условности, присущей настоящему искусству.

Но все эти отрицатели, эти „зрители“ быстро сходили со сцены; оставался тот актуальный участник спектакля, который решил судьбу театра, который вынес его на своих плечах. Да и принципиальные

противники Худ. театра, вроде Кугеля, признавались, что „Чайка“ произвела на него неизгладимое впечатление, а один из тех театральных деятелей, кто выдвигал принцип романтического театра, яркий противник натуралистического Худ. театра, в своей книге писал: „Я никогда не забуду представления „Моцарт и Сальери“, я ходил всю ночь по Москве“, потрясенный виденным и т. д.

Так, многие принципиальные противники, отрицавшие то воздействие, которое шло со сцены, склонялись перед высоким мастерством театра, но те, кого мы называли условно зрителями, те исключительно остро испытывали всю гамму эмоций, что звучала на сцене в игре актеров. Достаточно было только войти в зрительный зал на представление любого спектакля, как условно называемый зритель сразу чувствовал, что им начинает овладевать совершенно особое настроение, он забывал, где он. Зритель знал, что тут он найдет поэтическую, художественную исповедь себя, своей собственной жизни, собственных индивидуальных настроений, философских раздумий, социальной патетики, жгучих вопросов современной жизни.

В итоге получался такой гипноз, такое заражение, которое влияло на всех присутствующих на спектакле Худ. театра, которое делало из массы индивидуальностей один коллектив, живший одной жизнью со сценой. И стоит только перелистать в памяти, что давал Худ. театр, перед вами встает вся интеллектуальная жизнь русской городской интеллигенции первых десятилетий XX века. Обо всей массе постановок я не буду говорить, но должен напомнить некоторыми иллюстрациями, что испытывал зритель этого театра. Конечно, те зрители, которые чувствовали тяготы нашей общественной жизни, которые в этих постановках находили отклик на злобу дня, смотря, напр., „Доктора Штокмана“, должны были переживать настроения, подобные тем, о которых повествует один из таких зрителей. Вот он идет туда...

„Приятно было вдыхать крепкий и бодрящий воздух, слушать звонкие удары копыт и колес по подмерзшей мостовой, слухом ловить все разнообразные и теперь, в этом чистом воздухе, красивые звуки большого людного города, глазами пробегать по стройным силуэтам побелевших деревьев и думать, что впереди предстоит еще наивысшее наслаждение: ведь сегодня в Художественном театре впервые идет ибсеновский „Доктор Штокман“...

...До настоящей минуты я не могу отрешиться от впечатлений того вечера, глубоких, пронизывающих душу, даже страшных в своей поработавшей силе, и если краски мои покажутся слишком густы, то я не виноват в этом: нельзя безвредно для душевного равновесия переживать минуты такого высокого под'ема, при этом еще с т а д н о г о под'ема, какой дал всем присутствующим „Доктор Штокман“ в исполнении артистов Художественного (но не „общедоступного“) театра.

И я не боюсь подробно остановиться на описании этого вечера, так как общественное значение подобных редких моментов, когда тысячи людей, дурных и хороших, умных и глупых, волнуются одним и тем же властным чувством, становятся единым сердцем и единым разумом, сами превращаются в толпу с ее стихийностью чувствований и поступков, велико и заслуживает самого внимательного рассмотрения.

Уже в первые минуты после входа в театр, когда занавес был еще закрыт, по оживленным и даже возбужденным лицам входящих было заметно, что ожидается что-то новое, необыкновенное и страшно интересное. Трудно понять язык, на котором говорит в эти минуты толпа: немного более обыкновенного блеска в глазах, шумнее разговоры, оживленнее и ярче жестикуляция, но этого достаточно, чтобы мгновенно создалось ощущение необычного, праздничного и с силой охватило каждого. И когда зал погрузился во тьму, и, колыхаясь, раздвинулся серый полог, открыв квартиру д-ра Штокмана со всей ее поразительно переданной интимностью жилища частного лица, недоступного посторонним, я уже готов был плакать, радоваться, улыбаться, страдать,—делать все то, что прикажут мне со сцены. А тут, как на зло, вопреки слухам о закрытии дверей, по всему залу рыщут темные тени запоздавших, наполняя воздух шмурыганьем ног, сдержанным шопотом и к самому лицу вашему подставляя недоумевающие, растерянные физиономии с явно обозначенным вопросом:— а где тут пятый ряд?—и с видимым желанием бросить дальнейшие поиски и в отчаянии сесть на ваши колени,—если вы позволите.

Но вот вошел в свою квартиру д-р Штокман и все затихло. Может быть опоздавшие еще рыскали, может быть кто-нибудь уже сидел на моих коленях, но если бы даже на спину мне уселся слон из Зоологического сада, я не почувствовал бы в эту минуту. Штокман (мне невольно хочется прибавить „господин“,—так трудно поверить в действительность, в небытие этого человека) только что вошел, он только еще сказал несколько „домашних“ слов, а вы уже видели его всего, как на ладонке, уже знали, что за дивно светлая, наивно честная и глубоко любящая душа сидит в длинном теле этого ученого, с его добродушной, конфузливой близорукостью, быстрой, топающей, нащупывающей землю походкой и бесконечно милой суетливостью домовладыки, наивно, по девичьи влюбленного в свое крохотное, свежеспеченное хозяйство. И вы уже всем сердцем любили его, как старого, немного смешного друга, как живое воплощение всего человечески-светлого, о чем в ненастные ночи тоскует ваша душа, и в чистых звуках его счастливого смеха вы уже чувствовали трагические нотки: ведь не на радость осуждены такие люди... „Не из праха выходит горе и не из земли вырастает беда, но человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремиться вверх“ (книга о Иове, гл. 5,

стих 6—7). Если бы с такой чудной правдивостью на сцене был изображен не честный человек, а негодяй, не поручусь за то, что публика сумела бы сохранить хладнокровие и не вытолкать его за двери. За себя во всяком случае не ручаюсь, и Станиславский пусть подумает об этом на будущее время.

...Антракт. Удобный случай оглохнуть. Отдельных звуков не слышно. Все кричат, все рукоплещут, все тянутся к сцене. Красные лица, сверкающие глаза, открытые, но бесгласные в этом гаме рты,— вот картина той толпы, что была в зале. Медлят выходить и с последними остатками голосовых средств провожают венок, который подносится Станиславскому,— и как раз впору, потому что дает хоть некоторое удовлетворение чувству восторга и благодарности за гениальную игру. В первых рядах Ант. П. Чехов. На него смотрят чуть ли не с чувством некоторого превосходства: „смотри-ка, дескать, как у нас-то играют: здорово?“

В четвертом акте сила внушения, волнами идущего со сцены в зрительный зал, достигает высшего напряжения. Драма одного человека превращается в драму всего человечества. На глазах возмущенных зрителей под натиском безумной, эгоистичной, ослепленной толпы гибнет сама честь, сама справедливость и истина. Штокман вырастает. Он уже не главный доктор купален, живущий там-то и на днях купивший скатерть на круглый стол,— он страждущий дух самого человечества, изнывающего в частых сетях пошлости, глупости и грошевой злобы. И злая ненависть поднимается против безумной толпы, со смехом гасящей свои светочи, и зрители перестают быть спокойными зрителями, и в зале рождается новая толпа: толпа героев, толпа защитников права и справедливости, толпа, всей своей сокрушающей силой готовая ринуться на врагов Штокмана и грудь грудью сцепиться с артистами. Свет, как и тьма, имеет своих безумцев и не мало их зародилось в эти трагические минуты, и, к сожалению, только на эти минуты. Но теперь все охвачены одним огнем. Штокман бледнеет, безыскусственно бледнеет — и мало ли людей побледнело в толпе? С какой радостью, злым, удовлетворенным смехом встречаются беспощадные упреки, которые бросает Штокман в самое лицо окружавшим его безумцам:

— Вы звери! говорит Штокман,— и зрительный зал единым своим судорожным вздохом отвечает ему:— да, звери.

— Вы глупцы!—говорит Штокман,— и как эхо отвечает зал:— глупцы.

— Право только меньшинство, потому что только меньшинство умно и благородно. Вы лжете, что грубая масса, чернь имеет такое же право осуждать и санкционировать, советовать и управлять, как немногие представители интеллигентного меньшинства,—говорит Штокман,— и толпа, та, что в зале, с гордостью вторит ему: да, ты прав, человек среди зверей, свободный и несчастный дух среди рабских и скотских блаженствующих душ.

И говорящие это люди забывают, что сами они — великие грешники перед свободой, правом и справедливостью и что не раз, быть может, каждый из них бросал камнем в такого же д-ра Штокмана и своей глупостью да пошлостью, как пуховой подушкой, душил его. Забывают они об этом — да разве и нужно об этом помнить? Разве не дорого пережить такой момент духовного очищения и потом на всю, быть может, жизнь запомнить, что хоть несколько минут тебе удалось жить, чувствовать и мыслить, как человеку, а не блять и не вертеть угодливым хвостом, как одному из великого стада...

... Антракт. Разговоры с характером той же горячности, что ни на минуту не покидает зрительный зал. Часто слышится выражение „гениально“. Один старый театрал и такой же старый журналист на мой вопрос о впечатлении хватается руками за голову, трясет ее с попыткой оторвать и говорит:

— Как они только могут говорить против этого театра!

Другой помоложе, но уже порядочно втянутый в грязь жизни, хлопает себя пальцем по лбу и кричит одно и то же:

— Фильтрует. Голову фильтрует!

Дальше слышится: „Исторический вечер!“ „Это что-то невероятное!“ „Это уже я и не знаю. Ах!“

Эта исключительная сила внушаемости, сценического заражения идет на протяжении почти всего спектакля Художественного театра. Когда теперь читаешь рецензии, где говорится, что сотни тысяч зрителей шли в театр в поисках каких-то созерцательных эмоций, что в настроении этих зрителей было что-то тоскливое, хочется сказать, что ничего подобного не было в переживаниях нового зрителя, выросшего не в 80-х годах.

Вот характерные толки среди публики после спектакля „Три сестры“, но разве элегически настраивала эта Чеховская пьеса с ее знаменитым призывом: „В Москву“?

„То, что почти каждый вечер творится в Художественном театре, в высшей степени любопытно и поучительно... Добрые люди предупреждали меня:

— Не ходите, не портите себе сна, настроения и аппетита. Сходите в другое место. Вот, говорят, на Ваганьковском кладбище новенькие памятники есть, прогуляйтесь, подписи почитайте, все веселей.

— Но неужели же так сильно действует? — не доверял я.

— Поверьте, что так. Сам я не был и не пойду, так как только с той недели начал полнеть и очень этим обстоятельством дорожу. А вот сестра была. Пришла из театра ничего: „ах, Андреева, ах, Книппер!“ а ночью истерика, валерьянка и скрежет зубовой. И у вас в комнате я видел в потолке крюк — так если на „Трех сестер“ пойдете, то крюк этот выньте. На что он вам?

И много таких доброжелательных речей услышал я. У кого сестра, у кого жена или брат, а кто и сам пострадал, и всякий предупреждает: „не ходите“.

И всякому я отвечал:

— Пустое. Выдержу!..

...Прежде всего сознаюсь, что ни я, ни мой храбрый спутник не выдержали. До половины первого акта мы еще сохраняли какое-то смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и не опустился занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы. Никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот. Временами он переставал даже быть художественным, ибо и для искусства есть граница, за которой оно перевоплощается в жизнь и входит в нее, как один из ее основных элементов. История о трех сестрах, рассказанная А. П. Чеховым устами артистов Худ. театра,— не вымысел, не фантазия, а факт, происшествие, нечто столь же реальное, как выборы в кредитном обществе. Мне и до сих пор жалко господж Савицкую, Книппер и Андрееву, и что бы они потом ни играли, я ни за что не поверю им и не перестану их жалеть. Бедные, милые сестры.

В свое время критики находили крупные недостатки в драме, рецензенты в ее исполнении, но я не критик и не рецензент, я просто профан и искренний человек и никаких недостатков не видал.

...Я видел жизнь. Она волновала меня, мучила, наполняла страданием и жалостью — и мне не стыдно было моих слез. И мой храбрый спутник плакал, не скрываясь, и куда я ни смотрел, всюду видел я мелькающие носовые платки и потупленные головы, а в антрактах — красные глаза и носы. Серая человеческая масса была потрясена, захвачена одним властным чувством и брошена лицом к лицу с чужими человеческими страданиями. Человек шел в театр повеселиться, а там его, как залежавшийся тюфяк, перевернули, перетрясли и до тех пор выколачивали палкой, пока не вылетала из него вся пыль мелких личных забот, пошлости и непонимания. Да, повидимому, мы еще не совсем привыкли к театру и сила его внушения бесконечно велика.

Когда после окончания пьесы я выходил из театра, это был единственный случай, когда вполне безнаказанно у меня могли переменить калоши, надеть на меня дамскую ротонду и шляпу — я ничего бы этого не заметил. И первые слова, какими обменялись мы с спутником, очутившись под звездным небом, были таковы:

— Как жаль сестер! Как грустно!.. И как безумно хочется жить!

И целую неделю не выходили у меня из головы образы трех сестер, и целую неделю подступали к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! Результат чрезвычайно неожиданный как для добрых людей, предупреждавших меня о необ-

ходимости убрать соблазнительные крюки, так и для меня самого. „Три сестры“, слезы, уныние — и вдруг: жить хочется! Однако, это верно — и не для меня одного, а для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме...

— В Москву. В Москву!

Как солнечный луч из-за облака, как золотистая нить, пронизывает этот ключ серую мглу и непобедимо живет в трех женских сердцах.

Не верьте, что „Три сестры“ — пессимистическая вещь, родящая одно отчаяние да бесплодную тоску. Это светлая, хорошая пьеса. Сходите пожалейте сестер, оплачьте вместе с ними их горькую судьбу и на лету подхватите их призывный клич:

— В Москву!

— В Москву. К свету. К жизни, свободе и счастью!..

Что значил Худ. театр для этой толпы, — еще одна иллюстрация: когда москвич-зритель узнал о том, что „Юлий Цезарь“ больше не пойдет, что наступают последние спектакли этой постановки, на страницах московской прессы появились характерные строки:

„На-днях погибнет крупное художественное произведение, находящееся в Москве. Погибнет вследствие того, что для него нет места. И нам об'явят: сегодня и еще через три дня вы будете иметь возможность последний раз смотреть это создание искусства. Затем оно для вас исчезнет.

Меня это известие глубоко уязвило в самое сердце.

Погибнет Рим. Погибнут улицы, храмы. Погибнут Капитолий, форум, здание сената, сад Брута. Исчезнет полная мистического ужаса, бороздящая и небо, и землю грозовая ночь над вечным городом. Не станет пестрой, разнообразной толпы, стекающей сюда со всех концов мира. Не станет ни рабов, ни граждан, ни сенаторов, ни триумфиров, отойдет в область дорогих воспоминаний изумительная фигура слабого в беспредельном величии и трусливого в сверхчеловеческой храбрости Юлия, — фигура, выкованная из золота и высеченная из гаросского мрамора чудесною рукою молодого, славного артиста. Не верится, чтобы эта фигура была создана современностью. Она целиком вышла из тьмы времен, десятки веков наложили на нее свой угрюмый отпечаток.

Все это исчезнет. Седьмого и десятого марта „Юлий Цезарь“ будет поставлен в последние два раза — и уже более не возобновится. Декорации к нему будут проданы, и вторично шестидесяти тысяч на его постановку не затратят.

...Уничтожается „Юлий Цезарь“, тот самый „Юлий Цезарь“, который стал сокровищем Москвы.

Когда приезжие в Москву знакомые спрашивали меня, на что им здесь посмотреть, я перечислял Третьяковскую галерею, всякие музеи, памятники старины, говорил:

— Ну, разумеется, посмотрите „Юлия Цезаря“.

И вот через несколько дней не станет Рима, не станет Цезаря. О, бедные сценические создания, как вы не прочны. Я плачу над развалинами Рима, я оплакиваю кончину Цезаря.

Седьмого и десятого марта над ним будет совершен обряд погребения. Театр должен расстаться с ним: его помещение мало, статисты и многое другое обходится слишком дорого...

„Так умри же, „Цезарь“!..

Вот чем был Худ. театр для его зрителя и как этот зритель относился к тем художественным созданиям, которые исходили со сценических подмостков.

Вспоминаешь значительные постановки Худ. театра, в частности создания Достоевского... Я помню, как многие выдающиеся театральные деятели и журналисты критически относились к постановкам „Бесов“ и „Карамзовых“, как многие шли в театр, глубоко возмущенные мыслью, что театр осмелился варварски коснуться художественного текста величайшего в мире гения. Мне известен целый ряд документов, которые в один голос говорят: „Да, мы шли возмущенные, но вышли восхищенные“.

Какое огромное количество фактов, вскрывающих действительную роль Худ. театра я мог бы раскрыть перед вами, но к сожалению позднее время лишает меня возможности это сделать! А как не хочется расставаться с этими признаниями—оценками восхищенных поколений, воспитавшихся на спектаклях этого театра!

Я должен все же хоть вкратце сказать, что в театре были неизбежные моменты, которые остаются в памяти на всю жизнь.

Вот, напр., один из таких моментов: 17 января 1904 года шел „Вишневый сад“, этот день совпал с днем ангела Антона Павловича Чехова. И современники вспоминают: „Мы шли, как на свидание, в Художественный театр, мы шли, как на какую-то общественную демонстрацию“. Сохранились подробные описания этого спектакля, всех речей всех депутатов, в особенности замечательна была лирическая речь Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Сам Чехов был на этом спектакле...

Второй момент: 100-е представление „Царя Федора“.

Третий момент—постановка „На дне“, когда Максим Горький был кумиром массового читателя-зрителя.

И сколько таких моментов в жизни Худ. театра было! Театр этот организовывал психологию зрителя, он создал нового зрителя, он был эхом и вождем этого зрителя.

Говорят, что Худ. театр в настоящее время якобы не созвучен революции. В моих руках имеется документ, доказывающий, что наша красноармейская масса, в революционности которой мы сомневаться не можем, воспринимает этот театр так же социально, как зритель

пореволюционный. Худ. театр продолжает организовывать общественную стихию так же, как это было в предреволюционные годы.

В моих руках имеется анкета красноармейцев, бывших на пьесе „Декабристы“. Спрашивается:—Что вам хотелось бы еще посмотреть?

Ответы:—То же, только побольше билетов на 2-ю роту. Второй ответ:—Посмотреть весь репертуар Худ. театра. Вопрос:—Что вам больше всего понравилось? Ответ:—Вне критики. Вопрос:—Какие недостатки? Ответ:—Вряд ли они были. Или:—Увлечся, недостатков не заметил. Или:—Никаких пока не заметил.

Но один из зрителей, впрочем, отнесся критически, говоря, что один артист очень часто вытирает очки. Это недостаток. А другой указывает на такую погрешность: артист, исполняющий роль Трубечкого, когда повернулся, сделал первый шаг с правой ноги,—для военного это недопустимо.

Наконец, вопрос:—Какое впечатление вообще вынес красноармеец от постановки? Ответ:—Побольше трагических вещей. Или:—Я как красноармеец, вполне понимаю данный спектакль, желательно было бы перебросить побольше таких вещей в нашу деревню, где еще не так-то уяснили задачи Советской власти, а нам чего-нибудь другого, как, напр., „На дне“ или „Ревизора“ и др. Один ответ в особенности замечателен: „Меня обжигала речь, когда читал не знаю кто, а также все остальное так было поставлено, что я лучше бы не хотел. Впечатление на меня произвело такое, что при первом столкновении я бы с голыми руками бросился на буржуазию и царских палачей. На такие постановки чаще нужно водить красноармейцев“.

Вот голос революционного зрителя, громко свидетельствующий каким мощным аккумулятором социальной энергии является Худ. театр, как организует он нового зрителя, к каким действенным, волевым движениям направляет этот театр. Такова сила великого искусства сцены нашего любимого театра. Дайте ему подлинно художественный репертуар, созданный драматургией Октября, он так же будет творить динамические образы, как делал в старые годы, когда крупнейшие мастера драмы—европейской и русской,—созвучные общественным настроениям передовых социальных групп, давали возможность раскрывать сложнейшие темы жизни в волнующих театральных формах. Худ. театр умел претворить в перл создания творения Чехова и Горького, гениально показывал вершины мирового творчества в чудесной игре своего актерского коллектива. Худ. театр обладает, как ни один театр, системой таких приемов воздействия на зрителя, когда зритель выходит из театра возбужденный, потрясенный, перерожденный.

Великий художник жизни, учитель искусства, жизни, творец красоты личного подвига и общественной драмы, Худ. театр—яркая, не-

забываемая страница русской культуры. Зритель этого театра, та миллионная масса, о которой я говорил, никогда не забудет Моск. Худ. театр. Пусть новый зритель уносит из нашего театра новые думы и чувства, но пусть Худ. театр сохранит прежнюю, старую силу воздействия на зрительный зал, где нет зрителя, а есть соучастник театрального действия, дающий токи сочувствия творимой легенде на сцене и впитывающий в себя действенные образы чудесных актеров всем близкого, всем дорогого театра.

III

НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЗОРЫ

ЗНАЧЕНИЕ ПОНЯТИЯ „ИЗОБРАЖЕНИЕ“ ДЛЯ ТЕОРИИ ЖИВОПИСИ

(Kurt Theodor. „Die Darstellung auf der Fläche“, Zeitschrift für Aesthetik B XV, 2 heft, 1920)

Вряд ли я ошибусь, если скажу, что, несмотря на большое количество исследований по истории живописи, у нас нет до сих пор убедительного анализа принципов живописного искусства. Но мы слишком невнимательны даже и к тому немногому, что сделано в этом направлении на Западе, все еще находимся под гипнозом исторических учений о стиле и теоретических отражений подобных учений.

Понятно, что историки, рассматривая отдельные искусства со стороны того, что они называют „стилем“, меньше всего обращали внимание на специфическую сущность и жизнь каждого отдельного искусства, или, ограничиваясь биографической и внешне-технической стороной дела, меньше всего вникали в принципиальную структуру данного искусства. Но всякому историку-эмпирику все же в известной мере приходится быть теоретиком, и тут сказывается отсутствие убедительного анализа идеи искусства и общей природы художественного воздействия. Слишком большое внимание уделяется внешним формам, слишком большое — той внешней „стилизирующей“ деятельности, которая коренится во всяком (почему только художественном?) импульсе оформления.

И эту внешнюю „стилизирующую“ деятельность возводили в принцип искусства и отсюда извлекали как стилистические, так и формально художественные категории. Удивительно ли, что когда говорили о „единстве“, о „движении“, о „симметрии“, оставляли совершенно невыясненными такие основные понятия, как понятие „изображения“, понятие „внутренней атмосферы“, „внутренней формы“, „фактуры“, „выражения“, раз в тумане исчезало само понятие искусства и вытекающая отсюда классификация? А между тем, например, понятие „изображения“ есть такое понятие, без основательного уяснения которого всякое рассуждение об „изобразительных“ искусствах грозит оказаться бесплодным.

Впрочем, мы уже сразу попадаем здесь в гущу запутанных терминов и проблем. Термин „изобразительные искусства“ является, как известно, переводом немецкого „bildende Künste“, а термин „изображение“ переводом немецкого Darstellung. Термин же Darstellung воспринимается современным сознанием двояко; или в связи с проблемой „подражания“ или в связи с общей проблемой „образа“. В первом случае уместно говорить о неадекватности перевода термина „bildende Künste“ русским термином „изобразительные искусства“, ибо „bildende Künste“ включают кроме пластики и живописи—архитектуру, где проблема изображения, как „подражания“, естественно отпадает. Русское выражение „изобразительные искусства“ следовало бы тогда сохранить для перевода мелькающего в немецкой литературе последних лет термина „darstellende Künste“. Кстати, такому ограничению термина „изобразительные искусства“ соответствует и обиходное употребление термина „изображение“ в наши дни: мы не связываем больше изображения с образом вообще, с „воплощением идеи в образ“ (Darstellung в более ранней традиции), а связываем его с „имитативным“ содержанием искусства.

До какой степени плодотворным может оказаться данное понятие для теории живописи, как искусства, показывает, на мой взгляд, рецензируемая здесь статья. Изложим вкратце ее основные мысли.

Идея подражания природе не может быть отброшена без всяких оговорок. Напротив, для теории живописи она составляет проблему, определеннее говоря, открывает подлинную проблему изображения (1). Конечно, „подражание“, как изображение, не означает того, что какой-то предмет создается, строится, выполняется вторично. Подражание есть всегда преодоление прообраза (Vorwurf), не повторение его, а разрешение инородными средствами или в инородной среде. В живописи такой инородной средой является поверхность. „Картина вызывает впечатление пространства, телесности, движения и материала; однако она дает пространство и тело на поверхности, движение посредством неподвижного, всевозможные виды материала при помощи однородной красочной субстанции“¹⁾. Поверхность в известном смысле „отрицает“ полноценное бытие пространственных предметов, — с тем чтобы затем это отрицание было преодолено мастерским разрешением самой поверхности, и преодолено — не благодаря сведению поверхности на нет: в несогласии (Spannung) двух миров необходимо, чтобы каждый из двух был бы своеобразно утвержден — и поверхность, и изображенное на ней. И только натуралистическое, бессмысленное подражание, уничтожая поверхность, уничтожает тем самым и художественную тайну живописи, как изображения.

¹⁾ S. 131

Очень важно заметить, что острие подлинной проблемы „подражания“, как изображения, направляется против всякого рода натурализма. По сути дела натуральный, естественный прообраз вовсе не важен, а важно „несогласие“ поверхности и изображенного на ней. По сути дела „отрицание“ полноценного бытия предмета не обедняет, а своеобразно возвышает и углубляет предметы. Не эмпирическое, случайное пространство, движение передаются на поверхности, а более идеальная, „общая“ данность. „Ведь обычно“, говорит автор: „меня интересуют лишь особенности тела, движения, материала. То же, что существуют вообще пространство и тело, материал и движение — есть для меня само собою понятная предпосылка и не производит на меня впечатления. Иначе на картине. Если живописцу удастся вызвать на поверхности впечатление чего-то пространственного, то на меня действует не только особая фигура или величина пространства, а факт самой пространственности“... „Это действие может быть столь могучим, что все особенные качества изображенного предмета исчезают перед лицом переживания существования *an und für sich*, проистекающего для нас из факта изображения“¹⁾.

Если утверждение поверхности и воссоздание пространства в новой среде соответствуют специальному понятию „живописного изображения“, то можно было бы оправдать и более общее понятие „изображения“, исходя из той же идеи „отрицания полноценного бытия“ и своеобразного преодоления этого отрицания. Так в пластике „трехмерное существование не отрицается, а скорее остается в качестве само собой разумеющейся предпосылки. Зато здесь безжизненность и неорганическая структура материала стоят в плодотворном противоречии с органической жизнью и одушевленностью изображенного тела. Соответственно в поэзии абстрактная обобщающая сущность языка противоречит живому созерцанию, которое он в нас возбуждает“... „поэзия, передающая жизнь через посредство слов, именно этим заставляет нас чувствовать значение непосредственности“²⁾.

Развивая дальше сущность художественной структуры живописного изображения, автор различает три способа „возникновения“ предмета на поверхности. Во-первых, простое знание о его значении, то лишенное чувственной наглядности знание, которое сопровождает всякое наше восприятие, знание, подобное знанию о скрытой стороне вещи. Во-вторых, непосредственное экстенсивное созерцание предметов. И в-третьих, то интенсивное созерцание, которое ведет нас к предметам через атмосферу чувства. Положительное значение для искусства имеют только две вторых формы данности. Непосредственное экстенсивное созерцание осуществляется, как

1) S. 131.

2) S. 132—3.

преобразование чувственного материала поверхности в глубину и телесность изображенного мира. „Сначала мы имеем распределенную на поверхности сетку расположенных друг возле друга штрихов. Если же мы поддадимся пространственной суггестии, то те же самые штрихи будут расположены друг за другом в разных слоях“ и т. д.¹⁾ Но поскольку живопись оперирует только экстенсивной наглядностью, нагромождением подробностей—она находится на пути бессильного и ложного подражания. Экстенсивное созерцание изображенного мира, преобразуя поверхность в глубину, уничтожает поверхность и уничтожает тем самым плодотворную борьбу двух миров.

Источником подлинных художественных ценностей является, поэтому, интенсивное созерцание, осуществленное в некотором минимуме духовно насыщенных средств. Образцом для анализа интенсивного созерцания может послужить набросок. В наброске, с одной стороны, выбраны те элементы, которые обладают в отношении пространственной полноты наибольшей выразительностью и потому легко дополняются нами. С другой стороны, графические средства наброска легче вплетаются в структуру поверхности и сильнее подчеркивают эту поверхность. И вообще, оставаясь на поверхности и утверждая ее, фактурные элементы подлинной живописи должны таить в себе, вместе с тем, какое-то внутреннее напряжение, какую-то силу в отношении изображенного мира.— „Ein Pinselstrich, dem wir die Energie ansehen, mit der er hingesezt ist, verleiht dem Mund, den er andeutet, energischen Ausdruck“²⁾. Автор рецензируемой статьи называет действие, рассчитанное на интенсивное созерцание, метафорическим действием элементов поверхности (III).

Однако, если набросок и открывает нам специфические художественные ценности, в нем все же есть известное лишение. Мы ищем в художественном произведении не только тонкости воздействия, но также известной стихийной полноты, роскоши (*Wucht*)³⁾. Как же в таком случае может быть преодолено противоречие поверхности и изображенного мира, без того, чтобы картина вызвала грубо натуралистическое впечатление? Автор видит такое преодоление на трех путях.

Во-первых, в борьбе изображенного мира и поверхности сам изображенный мир может взять на себя роль посредника. Примирение между изображенным миром и поверхностью может развиваться безнаказанно, если впечатление глубины, присущее данному ландшафту незначительно и ландшафт относительно приближается к поверхности, которая тогда, не разрушая ландшафта, легко подчеркивается своими обычными средствами. Или живописец может, вовсе не подчеркивая

¹⁾ S. 138.

²⁾ S. 144.

³⁾ S. 147.

поверхности, выбрать предметы в таком явлении, где впечатление глубины совсем затемнено, с тем, чтобы теперь, напротив, интенсивные средства фактуры и поверхности создавали бы глубину вещей. Автор подробно рассматривает различные случаи борьбы изображенного мира и поверхности: при помощи света, уничтожающего вещественность явления, в силу чего интенсивные средства фактуры достигают высочайшего напряжения, а вся порождающая вещи среда—глубокой одухотворенности (Рембрант); при помощи особой пространственной атмосферы (Терборк); при помощи растворения твердых границ вещей (импрессионизм) и т. д. (IV).

Во-вторых, преодоление антитезы возможно на пути фактурного искажения и стилизации. Первым принципом стилизации является уже всякое „уменьшение оформленности“. Небольшое количество свободно набросанных мазков создает интенсивными средствами впечатление целого предмета и вместе с тем — особо сильное впечатление живописности. На ряду с „уменьшением оформленности“ можно назвать также известное затемнение разнообразия материала: одни и те же мазки передают различный материал различных вещей особыми, опять и здесь интенсивными, „метафорическими“ средствами. Можно отказаться от индивидуальной оформленности вещей и давать схематическую, но в схематичности экспрессивную линию, можно разрушать линейную перспективу: везде мы получим впечатление своеобразной стилизации и везде — подчеркнутую интенсивными фактурными средствами поверхность на ряду с полнотой изображенного мира (V).

Наконец, в-третьих, следует отметить и роль композиции в разрешении противоречия между изображенным миром и поверхностью. Целое в картине всегда рассчитано на преодоление поверхности, а отдельные части всегда подчеркивают поверхность с ее фактурными средствами, как-то, из чего рождается целое¹⁾. В известных направлениях живописи это свойство целого и частей картины может быть использовано как сознательное средство утверждения поверхности и изображенного мира (Рубенс, Рюисдаль).

Автор заканчивает свою статью краткой интерпретацией понятия „живописности“, которое, правда, не предполагает непременно изображения предмета на поверхности, однако, строится согласно той же идеи, что и понятие живописного изображения. По мнению автора живописно все, в чем имеется антитеза непосредственной оптической, неполной или, вернее, по своему полной данности с данностью целостного восприятия и известное разрешение этой антитезы (VI).

Значительность и интерес какой-нибудь статьи определяется не только теми положениями, которые в ней сказаны, но еще, а может

¹⁾ Не следует думать, что таким образом уничтожается поверхность, как целое она только создается в другом синтезе, чем полнота изображенного мира.

быть главным образом, теми горизонтами, которые окружают названные положения. Всякое утверждения имеет в себе какие-нибудь диалектические конвенции, определяющие с некоторой стороны дальнейшее движение нашей мысли. Рецензируемая статья отнюдь не бедна такими горизонтами. И вместо того, чтобы указывать отдельные неясные места, отдельные сомнительные анализы, может быть важнее показать здесь эти горизонты.

Такие горизонты становятся очевидными уже в результате самого выбора понятия изображения для передачи существа живописи, как искусства. Ведь, если мы до сих пор знали речь, напр., о конструктивных формах живописи, или об ее экспрессивных формах, то теперь мы не можем не видеть, что конструкция в живописи есть конструкция изображения, экспрессия — экспрессия изображения, и что таким образом проблемы конструкции и экспрессии приобретают новый смысл: они уже не могут рассматриваться в своей отвлеченности, как общие для всех искусств, а должны рассматриваться в свете той новой формы и содержательной данности, которые несет в себе изображение.

Однако, пока еще мы только предвидим плодотворное поле. Понятие изображения само может быть лишено специфических черт, которые мы предвидим. Все дело в экспозиции этого понятия. Автор рецензируемой статьи, исходя из понятия подражания, противопоставляет изображение тому, что мы могли бы описать как „повторение“ предмета, как созидание другого такого же. Таким образом он открывает в изображении антитезу предмета изображения и тех средств, тех условий, в которых разрешается изображение этого предмета. А отсюда видно, как разрешение предмета в чуждой среде неизбежно ведет нас в категорию знака, ибо это знаку присуще давать через себя не самого себя и разрешать в себе не самого себя. Правда, автор рецензируемой статьи не делает этого вывода, но нельзя не признать, что именно тут основной интерес его постановки проблемы изображения, как антитезы изображенного предмета и среды изображения. Ведь если мы хотим найти специфические черты живописи, как искусства, мы должны найти специфический живописный знак. Классификация искусств не может быть простой классификацией чувственных данностей (зрительные, слуховые, двигательные и др. искусства), такое деление содержит в себе отрицание внутренней стороны искусства, как определяющей стороны. Но она не может быть, тем более, и классификацией по признакам формально-предметным (пространственное, временное искусство и т. д.).

Поскольку искусство есть образное явление содержания в чувственной внешности, постольку и классификация искусств должна быть классификацией форм знаков, независимо от того возможно ли будет открыть принципиальную связь данной чувственной сферы с данной категорией знака (и искусства) или же нет. Повидимому, автор рецензируемой

статьи понимает изображение на поверхности, как специфический знак, когда он говорит: „пространство дается на поверхности, движение в неподвижном“, когда он, наконец, устанавливает в качестве содержания изображения не эмпирическую единичность формы, а нечто „an und für sich“ сущее, нечто, сказали бы мы, являющееся через знак, как „идеальное“ содержание.

Но тут уже лежит новая проблема, которую неизбежно все время ставит наш автор, нигде ее теоретически не формулируя. „Изображение на поверхности“ есть особый знак, где преодоление антитезы возможно на пути известного сближения изображенного и поверхности, потому что изображенное на поверхности есть не только „идеальная“, но и внешняя данность. Автор не видит плодотворнейшего противопоставления изображения и выражения. Говоря об изображении в поэзии, он имеет в виду несомненно выражение и тем лишний раз доказывает, как-то, что, изображение для него есть знак, так и то, что он не умеет указать специфической природы „изображающего“ знака, по сравнению со знаком „выражающим“. Бесспорны его замечания о пластике — „зато здесь находятся в плодотворном противоречии безжизненность и неорганическая структура материала с органической жизнью и одухотворенностью изображенного тела“, но все же он не видит, что в пластике „изображающий“ знак дает нам в чувственных средствах внешнее тело, внутри которого мы дальше уже разгадываем одухотворенность его, понимаем изображенное тело, как выражение чего-то внутреннего.

Плодотворное противопоставление выражения и изображения, тем не менее, предполагается всей конкретной постановкой темы. Вещи заставляют видеть то, что закрыла на время неясность понятий. Живопись все же имеет дело с изображением на поверхности, а здесь, отношение между терминами антитезы поневоле формулируется, как отношение внешнего к внешнему.

В пластике внешность изображенного тела и внешность оформленного куска мрамора — одна внешность. Но участвует она в двух предметных синтезах: она, с одной стороны, — внешность мрамора, как неподвижного, неодухотворенного камня, с другой стороны, — она внешность изображенного тела и, следовательно, несет на себе выражение жизни и движения. В живописи внешность поверхности с нанесенными на ней „графемами“, как правильно замечает автор рецензируемой статьи, утверждается в противовес внешности изображенных предметов. Между тем и другим вырастает своеобразная борьба, где именно, посредствующая, объединяющая данность выступает, как тайна живописного знака и тайна живописного искусства.

Следуя отдельным деталям анализа нашего автора, мы находим, что это, с одной стороны, та оптическая данность, которая создается внутри фактурных элементов поверхности, когда мы сообщаем

им предметное значение, когда линия уходит в глубину, когда краска распределяется по планам („экстенсивное“ созерцание). С другой стороны, это — эмоциональная атмосфера, заложенная внутри фактуры и тоже ведущая нас к изображенным предметам [интенсивное, эмоциональное (gefühlsmässige) созерцание].

Таким образом в анализе специфического живописного знака мы находим между внешностью поверхности и внешностью изображенных предметов тоже, если хотите, внешнюю данность, своеобразный „свет“, участвующий одновременно в двух предметных синтетах: в утверждении поверхности и в возникновении изображенного мира. Если мы проводим на клочке бумаги линию, в качестве очертания, мы видим, как она модифицируется, создавая мерцающую среду вокруг очертания и своеобразную моделировку очерченного. Ничего не добавилось в смысле начертательной внешности, но возникла изобразительность через чувственный световой и вместе эмоциональный синтез двух противостоящих данностей: внешней внешности и внутренней внешности. Нам даже кажется, что традиционная и специальная речь о светотени содержит намек на этот внутренний, порождающий „свет“, который неизбежен, по нашему, везде, где начертание переходит в очертание, графема, как след, — в изображение, как специфический знак.

Автор рецензируемой статьи, погружаясь в детали и случаи, не делает нашего общего вывода. Однако все его описания предполагают возможность такого вывода. Например, нельзя не согласиться с автором в том, что уничтожение поверхности, свойственное натурализму, уничтожает и живопись, как искусство. Но мы хотели бы сказать, оно уничтожает живопись, как искусство, потому что уничтожает специфический живописный знак: предметы помещены теперь лишь в своих собственных отношениях, а не вытекают из иного по отношению к ним из знака, через тот „фактурный“ свет, который вместе является и насыщенный носителем „духовной“ атмосферы картины.

В заключение я должен привести слова автора: „Во избежание недоразумений следует указать на то, что данная статья вовсе не претендует на исчерпание сущности живописи и ее воздействия. Воздействие искусства протекает во множестве измерений и тот, кто устанавливает его значение в одном направлении, вовсе еще ничего не сказал об его полном объеме. И лишь тогда, когда все отдельные функции данного предмета будут постигнуты в их своеобразии, возможно будет понять их взаимоотношение и тем самым цельность художественного воздействия“¹⁾. Думаю только, что в данной статье поставлена специфическая для живописи проблема, от решения которой в значительной мере зависит решение остальных.

Н. Н. Волков.

1) S. 131

CHARLES LALO. L'ART ET LA VIE SOCIALE. PARIS DOIN 1921. 376 p.p.¹⁾.

Среди все более умножающихся в западной науке социологических анализов искусства, книга автора известной, переведенной и на русский язык, „Эстетики“ обращает на себя внимание широтой охвата материала и, одновременно, множественностью точек зрения, с которой последний рассматривается. В отличие от ранних социологов искусства, типа Дюссье, современный социолог-искусствовед — поскольку он не стоит на позиции последовательного исторического материализма — лишен твердой предпосылки в виде устойчивой теории так наз. социологической базы, социальных фактов или „социальных условий“. Географическая среда, этнические элементы, экономика, организация труда или политический режим? Что ставить во главу угла? В разное время и разные исследователи давали на это неодинаковый ответ: но до сих пор не было сделано ни разу опыта учета сравнительной значимости, а следовательно и методологической ценности каждой из этих категорий в применении их к искусству. Далее, другой основной вопрос остается также недостаточно освещенным: искусство само по себе является одной из социальных сил — иногда, „страшную силу“, и, следовательно, как социальный фактор, само стоит в ряду других факторов и подлежит обсуждению, как непосредственный предмет самой социологии: отсюда еще далеко до социологического метода в искусствознании, в его сопоставлении с другими методами последнего, как-то: историко-культурный, формально-стилистический и др. Установим сразу, книга Лало дает несравненно больше в области первого (социология искусства), нежели второго (социологическое искусствознание).

Лало устанавливает отношение искусства к пяти явлениям социальной жизни совершенно разнокалиберного порядка: А. ремесло, Б. социальные классы, В. семья, Г. политический режим и Д. религия.

Первый раздел в свою очередь распадается на три главы: а) прямое влияние труда на искусство, б) принцип разделения труда в искус-

¹⁾ См. также его *Notions d'esthétique* P. 1925.

стве и в) искусство, как источник существования художника или, в типично французской формулировке: *travail comme l'art, et l'art comme un travail*. Пластические искусства складываются под влиянием трех моментов: назначения, материала и техники. Но влияние труда на искусство становится социологически значимым фактором лишь постольку, поскольку речь идет о воздействии не чисто физических элементов его, а лежащих в плоскости организации труда. Формула утопистов прерафаэлитов: искусство, как выражение удовольствия, получаемого человеком в труде (Рескин), кажется на редкость чуждой современному искусствознанию, где идеалисты, типа Фидлера, видят в искусстве особый метод познания и след. особую форму интеллектуального труда отнюдь не легкого, романтики типа Готье видят в художнике просто рабочего (*„l'artiste est un ouvrier“*) и, наконец, „материалисты“ типа Земпера сугубо подчеркивают в самом искусстве элементы специфической целесообразности, а вовсе не легкости труда. Попытке сближения экономики и искусства на почве общего им закона наибольшей экономии средств и максимальной эффективности, сделанной в работе стоящего на почве экономического материализма Маццола, Лало противопоставляет пожелание более точного обозначения условий специфической производительности художественного труда. Отвергнув известную теорию Бюхер-Валлашека на том основании, что у примитивных народов совершенно отсутствуют специальные песни труда и, наоборот, песенные напевы сопровождают трудовые процессы, лишенные ритма (как напр., керамические), Лало целиком принимает воззрение Гроссе, исходящее из факта теснейшей зависимости между типами хозяйства и формами искусства, как известно, приписывающее охотничьему и рыболовному населению склонность по преимуществу к изобразительным формам, изображающим человека и в особенности животных, а пастушески-земледельческому — предпочтение стилизованных и растительно-орнаментальных форм. Совершенно правильно отмечая наличие такой же зависимости художника от требований „публики“ цивилизованных народов, Лало и не идет дальше установления такого, в сущности говоря, трюистического положения, потому что корень всей проблемы может быть усмотрен лишь тогда, когда будет учтена социабельность тех художественных произведений и тех художников, которые хотя не отвечают прямому заказу непосредственных потребителей, тем не менее впоследствии оказываются предельно насыщенными тем и формальным, и идейным содержанием, которое сказывается необычайно родственным новой среде заказчиков-потребителей и актуально воздействующим (а следов., и социально значимым) на развитие художественной культуры (молодой Курбэ!).

Если ранее Лало рассматривал отношение труда „неэстетического“ к искусству, то в дальнейшем он изучивает труд самого художника, и здесь останавливается подробно на проблеме „чистого“

искусства и ремесла, которая проделала своеобразную эволюцию в течение XIX-XX вв. через теорию „искусства для искусства“, своеобразно-производственную теорию Рескина и идею „тайлоризации“ искусства. Лало выступает с рядом возражений, и совершенно основательно, против традиционных представлений о безличности средневекового мастера-ремесленника, о преимуществах средневековой организации художественного труда в условиях теснейшего взаимодействия чисто производственных и художественных процессов и, следовательно, против утопических мечтаний о возвращении к таковой, в целях „оздоровления“ современной художественной жизни. Совершенно верно и интересно сформулированы также указания Лало на то, что искусство и в средние века развивалось не благодаря связи с ремеслом, а вопреки ей, и если искусство было в какой-то мере ремеслом, то, напр., в области живописи, начав с чисто ремесленного „копирования византийских книг“ (курьезная терминология далекого от прагматической науки об искусстве автора!), искусство кончило в конце-концов обособлением в самостоятельное ремесло живописи в период Ван-д'Эйков. Тщетно взывать к средневековому консерватизму и традиционализму в искусстве уже по одному тому, что если бы на такой же точке зрения стояли сами Средние века, они не внесли бы никакого вклада в историю искусства. Однако, кардинального вопроса о формах рациональной организации взаимоотношений между собственным ремеслом, художественными ремеслами и так наз. чистым искусством Лало все-таки не разрешил, во-первых, потому что он, как и все предыдущие авторы¹⁾, писавшие об этом, ставят его лишь в плоскости художественной политики, а не научно-объективного анализа, а во-вторых, потому что и прагматических исследований исторического характера в этой области до сих пор, в сущности говоря, нет. Такие, по своему ценные работы, как, напр., Bouchot об организации парижских мастерских по миниатюрной (рукописной) живописи уже заведомо устарели. В этом отношении, антиковедение, в особенности что касается классического периода скульптурно-вазовой живописи²⁾ сделало огромные успехи. Самую же большую ошибку, — кстати сказать, очень распространенную — совершает Лало, преувеличивая индивидуализм и анархию современного художнического уклада: в действительности, и сейчас традиционализм известного направления (салон!), зависимости от мастера и его индивидуальной манеры (сезаннизм или подражания капризно сменяющейся эволюции Пикассо, немедленно в каждой своей фазе рабски имитировавшейся во всех углах мира).

1) Н. Leeweeyn Smith. The economic Laws of Art production. London. 1924 — см. нашу рецензию в „Печ. и Рев.“. 1925, кн. 6.

2) Работы Blümmel, Furtwängler Reichhold'a и др.

В главе о материальных ресурсах художников Лало приводит большое количество фактов из истории движения цен на художественные произведения, заработков отдельных художников (совершенно игнорируя новейшие данные в этой области, относящиеся к художникам северно-европейского Возрождения) и указывает некоторые новые тенденции, как напр., стабилизацию цен на крупнейшие произведения при общем значительном повышении уровня оплаты среднего мастера. Допуская и тут крупные промахи, выдающие его прагматическую неосведомленность, как напр., утверждение о вытеснении репродукцией художественной гравюры (р. 74-75) или, напр., незнание его с фактами эксплуатации таланта крепостных художников на стороне, приносившей подчас немалые доходы помещику, Лало в особенности грешит против требования анализа, идущего в глубь,—быть может, и правильно установленных—фактов, совершенно игнорируя, например, специфичность законов рыночной ценности и товарооборота художественных произведений. Автор переходит к анализу искусства, как социального фактора и решает весь вопрос самым неожиданным, казалось бы, образом. Искусство есть „наиболее организованная форма роскоши“ или, иначе, „социальная дисциплина роскоши“, дающая выход и накопление излишку экономической и психической энергии, конкурируя здесь со спортом. Впрочем, инстинкт роскоши и самое искусство делает предметом спорта. Однако, в дальнейшем, из сопоставления (весьма любопытного, правда—не оригинального) эволюции и первичной групповой ячейки всякого класса — семьи и эволюции искусства, Лало делает вывод о том, что „в то время, как избыток энергии экономической, религиозной или патриотической находят себе исход в других формах, эротическая энергия, за пределами семьи, находит себе выход только в искусстве“. Искусство является единственной формой социализации полового инстинкта *jouant librement* (р. 206). Таким образом, здесь перед нами очевидное возвращение к давно похороненной „теории игры“. Точно так же в понимании искусства „народного“ Лало все еще остается целиком в плоскости старых представлений о недифференцированности этого явления, и для него остаются совершенно неизвестными категории крестьянского и мещанского вообще классового, а также бытового искусства. В частности, и в анализе проблемы моды совершенно остаются без рассмотрения проблемы темпа распространения модных мотивов от центра к периферии, от верхов в толщу общества и др. Зато весьма интересными представляются наблюдения автора по вопросу о роли политических центров в общей художественной культуре страны, хотя и здесь вряд ли можно с ним согласиться в его оценке современного „регионализма“, как насквозь „парижского“. Для советской России, кстати сказать, вопрос, имеющий первостепенное значение. Само собой разумеется, что здесь первостепенную роль играет фактор, именно, политической организации страны.

В общем, Лало прав в своей характеристике искусства, как наиболее „международного из всех социальных учреждений“ (стр. 236), но и тут он не идет в конце-концов далее поверхностного, хотя также бесспорного утверждения о том, что иностранные влияния прививаются только тогда, когда они имеют благодарную почву в местном искусстве, несмотря на то, что в специальных науках искусствознания уже давным давно вокруг проблемы миграции художественных тем, мотивов и самых мастеров накопилось достаточно нового материала; укажем хотя бы на новейшие тенденции так наз. художественной топографии.

В заключение следует остановиться на тех весьма релятивистических выводах, к которым приходит автор: „невозможно, или во всяком случае преждевременно, устанавливать какое-либо общеобязательное соподчинение анэстетических социальных условий искусства по степени их эстетической важности или с точки зрения их исторического происхождения. Практически можно только указывать на их влияние в ту или иную эпоху, на ту или иную школу или какое-либо отдельное произведение: притом же это дело не столько эстетики, сколько критики и истории искусства, по отношению к которым первая должна быть методическим и философским обобщением“ (стр. 349).

Книга Лало оправдывает лишь первую часть этого вывода; действительно, собранные Лало по крохам наблюдения из различных областей контакта социальной жизни и художественной культуры имеют интерес только с точки зрения феноменологической ценности этих связей. И, наоборот, в направлении превращения социологической эстетики в нормативную дисциплину Лало сделано не очень много.

М. И. Фабрикант.

IV

МАТЕРИАЛЫ

ПОРТРЕТЫ Л. Н. ТОЛСТОГО ПО МАТЕРИАЛАМ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ.

У Толстого в его романе „Анна Каренина“ есть место, в котором он обнаруживает свое глубокое понимание творческого пути художника; в частности, здесь Толстой освещает проблему художественного портрета. Это — главы V части, изображающие посещение Анной Карениной и Вронским художника Михайлова, который затем написал портрет Анны Карениной. Из всего этого эпизода для нас особенно интересно и важно замечание Толстого о художнике Михайлове: „Он подходил быстрым шагом к двери своей студии и, несмотря на его волнение, мягкое освещение фигуры Анны, стоявшей в тени подъезда и слушавшей горячо говорившего ей что-то Голенищева и в то же время очевидно желавшей оглядеть подходящего художника, поразило его. Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впечатление так же, как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится“ (V часть, конец X главы). „Проглотив“ это впечатление и „спрятав“, художник вынул его, когда ему понадобилось писать портрет Анны. „Портрет с пятого сеанса порастил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенно красотой. Странно было, как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту. Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение, думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его“ (V часть, XIII гл., начало).

Мы видим, что Толстой глубоко осознавал и с гениальной силой выразил в приведенном эпизоде особенности создания художественного портрета. А может быть, и сам эпизод внушен Толстому встречей с художником в работе над его портретом. Как раз во время работы Толстого над „Анной Карениной, начатой в 1873 году, осенью этого года художник И. Н. Крамской писал портрет Льва Николаевича. Естественно, что это первое общение Толстого с художником, автором

его портрета, вызвало в нем размышления над существом художественного портрета,— что впоследствии и отразилось в одной из последних частей романа, в эпизоде с художником Михайловым.

Откуда же убедительность портрета и вся значительность образа Анны, созданного художником Михайловым? Здесь Толстой выдвигает тот основной момент в создании художественного портрета, который заключается в интуитивном познании внутреннего образа изображаемого лица. Создавая портрет, художник озабочен не только внешним сходством; полнота и цельность образа возникают лишь благодаря тому, что внешне воспроизводимые черты преобразуются в творческом переживании художника, и это сочетание видимого оригинала с невидимым видением, встающим в художественной фантазии, и создает то, что можно назвать „художественный портрет“. Такие портреты убедительны, психологически верны и в их выразительности большая внутренняя сила, раскрывающая нам познанную художником индивидуальность.

Такого же проникновения в глубины своего духовного мира мог ждать Толстой и от художников, работавших над его портретами. Многих художников привлекала к себе своей могучей внутренней силой личность Толстого. Не раз настойчиво добивались они возможности запечатлеть на полотне его образ. Как же понимали они его и что стремились воссоздать на полотне? Был ли среди них, действительно,

Михайлов*? Чтобы осознать это, мы сделаем попытку разобрать ряд художественных произведений, связанных общей темой изображения Толстого. В анализе художественной формы мы покажем их характерные особенности, определяющие собой создавшийся в представлении художника образ Толстого. При этом, мы воспользуемся лишь изображением Толстого в Третьяковской галлерее, где наиболее полно представлена художественная иконография Л. Толстого. Заметим еще, что тема изображения Толстого не исключает возможности выполнения в отдельных случаях различных художественных заданий, то-есть, изображение может не осуществлять собственно портретного замысла.

Наиболее ранним и, вообще, первым художественным изображением Толстого является уже упомянутый нами портрет работы художника Крамского, относящийся к 1873 году. Толстой изображен сидящим. Лицо обращено к зрителю; взгляд сосредоточен, руки спокойно сложены на коленях. Широкие складки серовато-синей длинной блузы скрывают фигуру. Колорит сдержан, почти скуп. Красочность ему сообщают лишь тон лица, да белый цвет воротника и манжеты. Но эта скупость красочных сочетаний здесь не кажется скучной и бедной, быть может, именно, в силу особенного стремления художника воплотить на полотне создавшийся в его представлении образ, оправдав его данными внешними формами выражения — композиции и цвета. Некоторый характер строгости присущ здесь образу Толстого и внут-

ренне и внешне. Интересные данные о создании этого портрета сообщает Н. Н. Гусев в своей книге „Толстой в расцвете художественного гения“ (М. 1927). Крамской, имея целью написать портрет Толстого, заказанный ему П. М. Третьяковым для его собрания, приехал в Ясную Поляну. 5 сентября 1873 года они увиделись. Толстой долго отказывался позировать для портрета и только после многих настояний согласился, приняв предложение Крамского,— а именно, сохранить за собой право уничтожить портрет в случае недовольства им. Кроме того, Толстой в случае удачности портрета требовал написать второй портрет для своей семьи¹⁾. Позировал Толстой только для головы, фигуру же Крамской писал, надев блузку на чучело. Уже в сентябре того же года С. А. Толстая пишет своей сестре Т. А. Кузминской о законченных портретах, что оба портрета, написанные Крамским „замечательно похожи, смотреть страшно даже“. О настроении самого художника во время работы над этим портретом говорят строки из письма Крамского к Репину от 23/II 1874 г.: „... Граф Толстой, которого я писал, интересный человек, даже удивительный. Я провел с ним несколько дней, и, признаюсь, был все время в возбужденном состоянии даже. На гения смахивает“. Очевидно, это приподнятое состояние Крамского вызвало в нем и творческое возбуждение, которое и сопровождало его на всем пути работы над портретом Льва Николаевича. Крамской в этом простом, не рассчитанном на эффектность портрете сумел передать всю характерно своеобразную значительность образа,—его внутреннюю собранность и сосредоточенность. Во всем облике Толстого мы видим покой самопогруженности, самоуглубления.

Совершенно иное впечатление производит портрет Толстого, написанный художником Ге. Образу внутреннего бытия на портрете Крамского здесь противостоит образ внутреннего становления. Здесь Толстой изображен за работой; он сидит за письменным столом, весь уйдя в свой любимый труд. Напряженность творческого труда дана в фигуре, в жесте пишущей правой руки и в склоненном над рукописью освещенном лице, где так живо передана характерная складка между бровями. Четкая форма лица открывается зрителю лишь одной своей стороной, слева но блики света на лице справа помогают

¹⁾ В это же время Л. Н. Толстой писал Фету: „У меня каждый день, вот уже с неделю, живописец Крамской делает мой портрет в Третьяковскую галерею, и я сижу и болтаю с ним и из петербургской стараюсь обращать в крещеную веру. Я согласился на это потому, что сам Крамской приехал, согласился сделать другой портрет очень дешево для нас, и жена уговорила“ (Фет. Мои воспоминания). Из собственных слов Крамского, сказанных П. Н. Ковалевскому (см. его „Встречи на жизненном пути“, приложение в книге: Д. Григорович. Литерат. воспоминания. Л. 1928) явствует, что из двух портретов Л. Толстого, написанных Крамским, в Третьяковскую галерею был передан второй, а первый портрет Л. Толстой, выбрал для себя. Сам же Крамской был более доволен как раз вторым портретом, так что в Третьяковской галлее находится, повидимому, лучший.

цельно воспринять изображение, и лицо на темном фоне портрета выделяется ярким пятном. В портрете удачно сочетались освещенный черный тон блузы и белый цвет лежащей на столе рукописи. Другие цвета, привлеченные в портрет,—светло зеленое сукно на столе, коричневатый тон стола и заднего плана и золотистые мазки очертания мелких вещей на столе—дополняют общую цветовую выразительность портрета и создают своеобразную динамику цвета, что вполне согласуется с общей характерной для портрета напряженной динамичностью. Задний план портрета—не обычный условно данный фон, а живо ощущаемое пространство, где из темноты выступает выделенная светом фигура в темной почти черной блузе с выразительным движением пишущей руки. Здесь художник ушел от обычной формы портретной композиции, сосредоточив все внимание на искании новых путей воплощения на полотне образа Толстого. Здесь не нарочитое позирование для портрета, которое может внести некоторую условность, а естественная сосредоточенность писателя над работой. Но в свое время на передвижной выставке 1884 г. портрет этот в общем не был оценен по достоинству. Его необычность не нашла путей к зрителю. Публика, подойдя к нему с обычными требованиями к портрету, нашла его чуждым для себя. Особенно останавливали опущенные глаза Толстого. Не было понято, что обычная на портретах, выразительность взгляда заменена у Ге не менее сильными средствами создания образа ¹⁾.

Ге писал свой портрет в то время, когда у Толстого создавался новый период его жизни, когда его морально философские воззрения стали принимать все более законченные формы. Уже была написана „Исповедь“. Самое время создания портрета Ге выпало именно на эту полосу жизненных исканий Толстого. В 1884 г. Ге, приехав в Москву, в первый же день стремится встретиться с Толстым. Ге был захвачен его личностью и учением. Со всей страстностью увлечения потянулась душа „человека“ Ге к Толстому, а Ге—художник, следуя ее призыву, пишет портрет Толстого в кабинете Хамовнического особняка в то время, когда Толстой углубленно работает над созданием „В чем моя вера“ ²⁾.

¹⁾ О том, как Ге писал портрет Л. Толстого, интересное сообщение дает дочь последнего Т. Л. Сухотина: „Прекрасный портрет отца, находящийся теперь в Третьяковской галлерее, был написан им в несколько сеансов в Москве в то время, как отец занимался писанием у себя в кабинете. Я помню, как доволен был Ге тем, что во время работы отец иногда совсем позабывал о его присутствии и иногда шевелил губами, разговаривая сам с собою.“ („Друзья и гости Ясной Поляны“. М. 1923 г.).

²⁾ Среди немногих, понявших значение портрета Толстого работы Ге, назовем А. Стаховича, лично хорошо знавшего Л. Толстого. В его „Клочках воспоминаний“ 1888 г. (напечатан в Толстовск. Ежегодн. 1912 г.) читаем: „Изобразить великого писателя, когда он пишет—великая мысль! И в совершенстве исполнил ее Н. Н. Ге... я говорю о поразительном сходстве, о жизни в каждой черте, о художественной правде... Этот портрет достоин оригинала...“

Эта же тема изображения Толстого за работой увлекла также и скульптора Андреева, исполнившего в 1905 году бронзовый бюст Толстого, в котором в новом материале дана та же формальная композиция, что и в портрете Ге. Скульптором схвачен наклон головы, положение фигуры и характерное движение пишущей руки. Благодаря смелой и выразительной манере, изображение, не обладая законченностью, приобрело особую живость. В скульптуре многое лишь намечено; формально она несовершенна, но все же *en face* мы воспринимаем действительный облик Толстого.

Можно думать, что на композицию этого бюста-портрета оказал влияние портрет Ге, написанный много ранее; мысль, вдохновившая Андреева, создать в скульптуре образ писателя за работой, нашла себе поддержку в уже осуществленном образе искусства — в чудесном и исключительном по выразительности портрете Ге¹⁾.

В той же импрессионистической манере, что и скульптура Андреева, дан бронзовый бюст-портрет Толстого, исполненный Трубецким в 1899 г. Все внимание художника здесь сосредоточено на воссоздании характерно-обобщенного образа Толстого, полного исключительной жизненности и своеобразия. Толстой с истинным удовлетворением художника отмечал в работах Трубецкого умение в скульптуре дать главные линии, схватить основные формы. (Гольденвейзер. Вблизи Толстого, ч. II). Перед нами фигура Толстого с головой, обращенной слегка влево, и скрещенными на груди руками; художником больше внимания уделено обработке лица. Оно строго и несколько сурово смотрит на зрителя.

Теперь обратимся к изображениям Толстого у Репина, который был связан с писателем годами долгой дружбы и много раз писал его. Картины Репина с изображением Толстого весьма различны по характеру. Рядом с портретом в собственном смысле, мы видим произведения, в которых художник вводит иные живописные темы, лишь связав их с образом Толстого.

В 1887 году в августе, приехав на несколько дней в Ясную Поляну, Репин в течение трех дней (подпись: 13-15 августа) написал Толстого покойно сидящим в кресле с книгой в руке, словно только оторвавшись от чтения. В простой, обычной для портрета композиции художник дал образ Толстого в его конкретной жизненности. Обрамленное большой седой бородой, выделенное светом лицо обращено к зрителю. Фигура Толстого в черном отчетливо выделяется на светлом сером фоне. Яркий белый свет, удачным мазком брошенный на

¹⁾ О работе Андреева мы имеем следующую запись д-ра Маковицкого: „Андреев надеется в три дня вылепить бюст Льва Николаевича. Сегодня он лепил в то время, как Лев Николаевич занимался. Мне говорили, что это не мешало Льву Николаевичу, потому что Андреев не прерывал его занятий, а только смотрел на него“. (7 марта 1905 г. Д. Маковицкий. Яснополянские записки, вып. II).

спинку кресла, и белый цвет раскрытой книги оживляют этот черный тон. Сочно и живо написанная рука спокойно лежит на ручке кресла. Смелая и широкая манера делает этот портрет интересным своей живописной стороной; вместе с тем, он воссоздает знакомые черты Толстого эпохи его мировой славы.

Интересны и несколько рисунков Репина, в которых есть те же портретные задания, но которые являются всего лишь набросками. Два одинаковые по манере рисунка — портрета Толстого, исполненные графитным карандашом. Крупным планом дана голова и фигура погрудно. Прерывистой линией, определяющей собой искание формы, Репин дает характерный контур Толстого; отдельные штрихи, идущие внутри контура, передают знакомые черты лица. Более четко и законченно исполнены голова и лицо; в остальном же даны две-три ломанных характерных линий, и мы, дополняя воображением, создаем привычные формы фигуры Толстого. Тем же техническим приемом исполнены два другие рисунка Репина — „Толстой аккомпанирует Кузминской“ и „Шах королю“. В первом более разработанной является фигура Толстого у рояля, и лишь легко намечен облик стоящей за стулом Толстого Кузминской; во втором мы видим Толстого за игрой в шахматы. В лице сосредоточенность; левой рукой он крутит бороду, правая рука, едва намеченная, протянута вперед; но все же в ней мы чувствуем присутствие волевого напряжения. Самая незаконченность всех этих рисунков сообщает им особую непосредственность и большую выразительность. В этой импрессионистической манере, конечно, художник далек от воспроизведения всей полноты деталей, но он схватывает главное и стремительно быстрыми и сильными штрихами укладывает это на рисунке, давая лишь характерные черты.

Упомянем еще о небольшом карандашном рисунке Борисова Мусатова „Лев Толстой и П. И. Бирюкова“. Они изображены за столом: Толстой мешает ложкой варящуюся на керосинке пищу; на столе тарелка и кувшин. Технически рисунок слабый; художественная форма не создает цельного и действительного облика изображаемых. Этот рисунок может быть интересен лишь своим сюжетом, освещающим Толстого в жизни.

Сюда же отнесем и картину Пастернака „Толстой в кругу своей семьи“ 1901 г. Это небольшой эскиз к картине, хранящейся в Ленинграде. В глубине изображены две женские фигуры, сидящие за круглым столом. На переднем плане эскиза в стороне от стола затененная фигура Толстого; его лицо темным пятном выделяется на фоне светлой стены. Зажженная лампа с желтым абажуром заливает золотистым светом стол, стирает четкий контур очертания правой фигуры, левую же вырисовывает более темным пятном на светлом фоне. Нет здесь большого стремления к передаче внутренней характеристики Толстого, нет и типичной жанровой сцены, которая бы характеризо-

вала Толстого в жизни, но разлитое во всей картине настроение тихой сосредоточенности воссоздает некоторые черты домашней обстановки, в которой жил и отдыхал от работы Лев Толстой. Перед нами интимный *interieur*.

У Репина есть еще два замечательных произведения, изображающие Толстого. Одновременно с рассмотренным нами портретом Репин написал „Толстой на пашне“ (1887 г.). На картине изображен Лев Толстой, идущий по пашне за сохой, которую тащит белая лошадь. Движение дано из глубины картины к левому нижнему ее углу. На Л. Толстом синяя до колен рубаха с расстегнутым воротом. На голове белый картуз. Ветер дул на сторону седую бороду. За Толстым идет еще белая лошадь с бороной, привязанная к сохе. Вдали виднеется другой пахарь. За пашней желтоватая зелень полей. На горизонте узкая темная полоса леса. Светлое облачное небо. В чем же основное художественное содержание данного произведения и была ли у художника мысль дать в этой картине портретное изображение Л. Толстого? Картина вся проникнута глубоким чувством русской природы. Бедная по цвету, она в то же время правдиво передает русский деревенский пейзаж и создает особое настроение, а незавидные лошаденки дополняют это впечатление. Какую же роль играет в этой картине Л. Толстой? Образ Толстого-пахаря, образ человека, слившего свою жизнь с народной, с трудом земледельца, действительно воспроизводит важную для нас черту личности Толстого; каждый найдет здесь правду в сюжете и сходство. Но на этом как бы и кончается самостоятельный интерес к Толстому, и снова мы во власти пейзажа, во власти нам знакомой, нам родной весны с пробуждением природы и работой крестьянина в поле. Образ Толстого здесь поглощается образом просто пахаря-крестьянина. Здесь мы имеем уже не портрет, а сочетание пейзажа с жанром.

Рисунки Репина на ту же тему очевидно являются подготовительной работой к картине, уже рассмотренной нами—„Толстой на пашне“. Любопытно, что здесь, в этих первоначальных работах, при той же композиции, что и в картине, есть разница в направлении движения. В рисунках Толстой изображен спиной к зрителю,—дан уходящим в глубь картины. Это обстоятельство еще более убеждает нас в том, что в задание художника входило не столько портретное изображение Толстого, сколько стремление дать образ просто пахаря среди поля за работой. Один из этих рисунков исполнен графитным карандашом, тонкой прерывистой линией. Штрих мелкий, мало экспрессивный; такое же впечатление в целом создает и весь рисунок.

Второй рисунок с тем же названием исполнен пером и легкой намывкой кистью слабого тона туши. Отдельные штрихи пером тушью определяют собой построение пространства; четко намечены планы и контуры фигур. Легкий акварельный тон туши, покрывающий этот

рисунок, придает ему еще большую характерность пейзажа. Возможно, что этот рисунок предварительно был исполнен с натуры карандашом, и здесь мы видим уже вторую стадию — более законченное и проработанное изображение.

В 1891 году Репин снова в Ясной Поляне, где он пишет Л. Толстого, изображая его лежащим с книгой на траве под деревом. В глубине картины освещенная солнцем зелень листвы. На лице, на белой одежде и вокруг на земле отдельные солнечные пятна. Сопо-

И. Репин.



„Толстой на пашне“.

ставляя эту картину с предыдущей („Толстой на пашне“), можно сказать, что здесь художник еще дальше ушел от портретных исканий духовного облика Толстого. Перед нами скорее летний пейзаж, чем портрет. Мы обращаем внимание на игру солнечного света на зелени, на белой одежде Толстого, и нам кажется, что именно задача передать солнечный свет и увлекала художника в творческой работе над этим произведением. Солнечный свет, пронизывая всю картину, сообщает ей концепцию близкую к той, когда личность изображаемого начинает играть подсобную роль и служит для выражения чисто живописных задач. Быть может, именно в силу сказанного здесь даже самая фигура Толстого потеряла свои привычные формы и, следовательно, сходство.

Тоже среди природы, но иной, чем у Репина, по характеру изображения и по замыслу, дан образ Толстого у Нестерова. На переднем плане спокойно стоящая фигура в три четверти влево, в светлой серовато-синей длинной блузе. Изображение занимает собою почти до верха всю правую часть картины. Фон — река, дальний берег, зеленый

луг с маленькими крытыми соломой избушками. Темную воду слева пересекает светлая полоса. Из-за головы Толстого видны темные ветви елей, растущих на берегу. Светлое небо. Все выдержано в блеклых сочетаниях цвета; серовато-синий тон объединяет всю картину, сообщая ей какой-то особенный оттенок. Мыслилось ли художнику дать в этих формах выражения портрет Л. Толстого? Здесь мы встречаемся с произведением, являющимся лишь подготовительной работой для определенной картины. Нестеров задумал большую композицию, где среди других персонажей должны были быть изображены Достоевский, Толстой и Вл. Соловьев (как группа религиозных мыслителей). В 1906 году художник приезжает в Ясную Поляну, чтобы сделать рисунки с Толстого для задуманной картины. В 1907 г. Нестеров, по приглашению С. А. Толстой, снова в Ясной Поляне, где пишет Толстого уже красками, но все же только как подготовительную работу для той же большой композиции. Толстой в это время был болен; он позировал, играя с Чертковым в шахматы. С натуры фигура писана лишь по пояс; для полного изображения понадобилось одеть в костюм Толстого доктора Маковицкого. Работал Нестеров в серый день на любимом месте Толстого, где он часто гулял и откуда видны насаженные им самим ели, которые художник сохранил на картине. Но внешняя ли обстановка, или само устремление художника повлияло на то, что изображение Толстого все же создано неестественным и несколько условным. Быть-может, подсознательно это была связанность заданием, так как в композицию, для которой Нестеров делал этот подготовительный портрет, Толстой внесен именно таким, каким мы видим его в рассмотренном нами изображении в Третьяковской галлерее. Художник, быть-может, даже не желая, дал в этой работе с натуры образ, говорящий, пожалуй, более о символическом значении, чем о чисто портретном¹⁾.

В заключение мы вернемся к теме, затронутой в начале нашей статьи. Именно, мы попытаемся рассмотреть сам собой возникающий вопрос о том, какое из всех изображений Толстого является наиболее значительным и характерным? По осуществлению собственно портретного задания выделяются три произведения: Крамского, Ге, Репина. Напоминая о сказанном нами вначале о существовании портрета и выделяя из общего ряда произведения, отвечающие этим требованиям, мы считаем нужным добавить следующее. В каждом из этих портретов мы сталкиваемся с той проблемой в художественном творчестве, которая определяет собою исключительное положение художественного пор-

¹⁾ На юбилейной выставке в Толстовском музее можно было видеть подготовительные рисунки и этюды Нестерова: наброски головы и два пейзажа (масло), из которых на одном дана в уменьшенном виде та же композиция, что на портрете в Третьяк. галлерее. но только вместо Л. Толстого стоит в его костюме д-р Маковицкий.

трета, как произведения, возникающего из соотношения оригинала и лица творящего. Тот или иной характер портрета зависит от различия индивидуальностей художников. Художественный портрет есть некоторый синтез, в котором сочетаются личности художника и изображенного лица. Чем глубже и проникновеннее восприятие художником личности изображенного, тем значительнее создается портрет. Каждый художник в написанном им портрете вскрывает ему более близкое и созвучное в оригинале.

Каким же представляется нам образ Толстого по этим портретам? Как толковало его искусство, отражая его внутренний облик, с одной стороны, а с другой, вскрывая в Толстом именно те черты, которые были близкими художникам, работавшим над его портретами? Мы видим в каждом из них то общее, что их объединяет, и в то же время то отдельно характерное, что принадлежит только каждому из них. и что делает их такими различными. В этом нас убеждает наше непосредственное восприятие портретов Толстого. Общее их—это, конечно, их вполне достигнутое сходство с оригиналом и передача исключительной внутренней силы, которая в Толстом поражала всех.

Чтобы четче выявить особенности каждого из портретов, мы в заключение добавим теперь к уже сделанной нами характеристике портретов — указания на то, каким осознавали Толстого сами художники-авторы. Это поможет нам вскрыть их замыслы и искания.

Репин подошел к заданию портрета Толстого так, как ему вообще было свойственно подходить к натуре. Не внутренний духовный мир занимал его, а убедительная почти до осязательности передача физического бытия человека во всей полноте его живой конкретности. Это, несомненно, было и одной из сторон художественной индивидуальности Толстого. Но в творчестве Толстого воспроизведение и внешней, физической и внутренней, духовной сторон были в гармонии; у Репина же первая преобладала над второй. К Репину по праву больше, чем к Толстому, подходят слова Мережковского: „тайновидец плоти“, сказанные им о Толстом, который был в неменьшей степени и тайновидцем духа. Реализм в отношении к жизненным явлениям и делал близкими этих двух людей, но идеи, стремления и внутренняя борьба Толстого Репина не захватили глубоко. Отсюда и в портрете мы видим лишь в совершенстве воссозданный живой облик Толстого, но вовсе не находим в нем выражения того исключительного своеобразия его духовной личности, которое с таким проникновением дает нам в своем портрете Толстого Крамской.

Портрет Крамского, как мы уже сказали, поражает особенной глубиной выражения, собранностью и строгостью. Конечно, Крамской, человек чуткий в понимании чужой души, работая над портретом Толстого, хотел дать в этом образе его самое сокровенное. Не только внешний облик дает он в портрете, но выявляет в нем то, что как бы

определяет собою личность и что в данном случае сосуществует неразрывно вместе с именем: Лев Толстой. Перечитывая письмо Крамского к Толстому, написанное через десять лет после их встречи в 1873 году, поражаешься проявленной здесь Крамским способности суждения о личности. В этом письме, написанном, в 1885 году, Крамской силой воспоминания воссоздает нам полный своеобразия и законченности духовный мир Толстого, который в свое время дал ему яркие впечатления и возможность пережить творческий подъем. „Вы были тогда уже человеком с характером сложившимся...“, пишет Крамской Толстому, „...с умом и мирозерцанием совершенно самостоятельным и оригинальным: до такой степени самостоятельным, что я помню очень хорошо, какое впечатление вы делали на меня, и помню удовольствие в первый раз от встречи с человеком, у которого все детальные суждения крепко связаны с общими положениями, как радиусы с центром... я перед собой видел в первый раз редкое явление: развитие, культуру и цельный характер, без рефлексов“¹⁾. Эта внутренняя законченность личности Толстого Крамскому казалось несомненной, и тем сильнее он был удивлен переломом и новыми устремлениями Толстого в области морально-философских исканий, то-есть, всем тем, что влекло к себе душу другого художника — Ге, давшего новый образ Толстого, своего учителя жизни, носителя новых идей.

В напряженных исканиях растет новое формирование личности, рождается „толстовство“, включившее в круг своих последователей и Ге, который подчинил Толстому—мыслителю и свою личность, и свое творчество. В образе Толстого за работой Ге передает нам его искажение пути. Эту художественную идею творческого труда нельзя более убедительно передать, чем взяв тот момент в изображении, который использовал Ге. Таким образом, напряженное устремление мыслей Толстого как бы отразилось в своеобразном построении всего портрета. Необычность композиции вводит нас в новый, более сложный вид творчества портрета, и мы воспринимаем это изображение Толстого, далеко раздвинув рамки обычного восприятия портрета. Ге в своем портрете Толстого как бы стремился к соединению свободного живописного мастерства Репина, его могучего реализма с углубленной психологичностью и мудрой живописной сдержанностью Крамского.

В заключение следует заметить, что предпочтение, оказываемое тому или иному портрету, при отсутствии резкой разницы в их художественных достоинствах, вообще зависит от того, какая сторона личности писателя нам кажется более близкой и понятной. Это как бы новый род синтеза, в котором сочетаются восприятие зрителя и художественный образ портрета.

Москва, 1928 г. Май.

Ф. Мальцева.

¹⁾ К графу Л. Н. Толстому 29 января 1885 г. СПб.—„И. Н. Крамской“. Изд. Суворина.

Науки и искусства все совершенствуются, а люди становятся хуже.

РУССО.

МОЛОДОЙ Л. ТОЛСТОЙ, КАК КРИТИК „РУССОИЗМА“¹⁾.

I

Вопрос о влиянии Руссо на Толстого, или иначе об элементах „руссозизма“ в „толстовстве“, уже сравнительно давно был поставлен на очередь. Но, если не считать таких общих рассуждений, как статья французского ученого Г. Бенруби „Толстой — продолжатель Руссо“²⁾, или ответная статья М. М. Ковалевского „Можно ли считать Толстого продолжателем Руссо“³⁾, то необходимо признать, что до последнего времени вопрос этот не получил еще своего надлежащего разрешения. И только в текущем году появился первый опыт решения данной проблемы — в плане научного литературоведения.

Такова академическая речь М. Н. Розанова „Руссо и Толстой“, сказанная им на торжественном заседании Всес. Ак. Наук и появившаяся недавно в виде отдельного оттиска из отчета Академии⁴⁾.

К сожалению, методологические особенности этой блестящей в литературно-стилистическом отношении статьи известного у нас знатока и ценителя Ж. Ж. Руссо заставляют думать, что к данному вопросу необходимо будет еще вернуться, чтобы осветить некоторые моменты его как с точки зрения другого, и, как нам кажется, более правильного метода, так и прежде всего, исходя из такого материала, который в данном случае оказался совершенно неиспользованным.

¹⁾ Доклад, читанный 15 июня 1928 г. в Литературной Секции ГАНН, в ее Подсекции русской литературы.

²⁾ Толстовский сборник, Москва, 1912 г.

³⁾ Вестник Европы, 1913, книга шестая.

⁴⁾ Руссо и Толстой. Речь акад. М. Н. Розанова. Читано в торжественном собрании Акад. Наук СССР 2/II 1928 г. Оттиск из отчета.

Необходимо однако отметить, Л. И. Аксельрод-Ортодокс в своей книге „Лев Толстой“ (2-е издание, 1928) отводит особую главу „параллели“ Толстого с Руссо.

Ред.

Поскольку речь идет о молодом Толстом, мы имеем единственную в своем роде неиспользованную еще никем рукопись, в которой последний выступает не в качестве апологета своего первого „философского руководителя“, а как раз наоборот. Такова неопубликованная¹⁾ статья Толстого, озаглавленная: „Философские замечания на речи Ж. Ж. Руссо“ (Толстовский архив при Ленинской библиотеке). Не будучи лично знаком с текстом ее, М. Н. Розанов, несомненно, попадает в заблуждение, когда, пытаясь догадаться о ее содержании пишет: „Легко догадаться (!),—что комментарий этот отнюдь не был опровержением парадоксального трактата женевского мечтателя“ (стр. 4).

В действительности, в этой первой сравнительно небольшой, но зато вполне самостоятельной философской статье молодого Толстого²⁾, мы имеем отнюдь не „комментарий“ в обычном смысле, а довольно критический анализ основных положений первого трактата Руссо.

В конце 1846 г. Лев Николаевич, будучи студентом юридического факультета Казанского университета, „в первый раз, — по его словам, — стал серьезно заниматься и нашел в этом даже некоторое удовольствие“. Сверх обще-обязательных занятий, проф. Мейер задал Толстому работу по внефакультетскому предмету — гражданскому праву, на тему: „Сравнить „Дух законов“ Монтескье с „Наказом“ Екатерины“. Это философское задание „очень заняло“ студента и открыло ему, по его словам, новую область самостоятельного умственного труда. Между тем, университет со всеми своими официальными требованиями не только не содействовал такого рода самостоятельным занятиям, но, скорее, мешал им. Это последнее обстоятельство и послужило одной из главных причин того, что 12 апреля 1847 г. Толстой подал ректору прошение с просьбой об исключении его из числа студентов университета. Поселившись, вслед за тем, у себя в деревне, он с жаром отдается своим новым философским занятиям. Как впоследствии любил говорить с особой гордостью сам Толстой, это было первое его увлечение чисто отвлеченными умственными интересами. По всем данным, именно к этому периоду, т.-е. во всяком случае не раньше 1847-48 гг., и относится анализируемая нами статья „Философские замечания на речи Ж. Ж. Руссо“³⁾. Этим обстоятельством легко объясняется и некоторая противоречивость тех настроений, которые нашли себе место в анализируемой нами философской статье. С одной стороны, под влия-

¹⁾ Теперь рукопись этой статьи опубликована в I т. полного юбилейного издания 1928 г. Ред.

²⁾ Предшествовавшая ей работа — „Дух законов“ Монтескье и „Наказ“ Екатерины—еще носила полуофициальный студенческий характер.

³⁾ Статья эта переписана начисто наряду с другими мелкими философскими заметками, в совершенно простой обьемистой книге—величиной в лист, которая в деревенском обиходе могла служить в доме Толстого для разных записей по хозяйским делам.

анием романов Руссо и своих университетских неудач, Толстой инстинктивно как-будто даже несколько сочувствует „руссоизму“, но, с другой стороны, в нем еще слишком крепко сидят традиции его аристократической среды, для которой идея цивилизации служила главным оправданием господства одних людей над другими и чуть ли не самого института крепостного права.

Перед нами, таким образом, весьма любопытный документ, доказывающий, как увидим ниже, что, увлекаясь романами Руссо, молодой Толстой, вместе с тем, к самому началу своей литературной карьеры, вопреки общераспространенному мнению, еще считал для себя совершенно неприемлемыми основные положения, т. н., „руссоизма“, как определенной доктрины.

II

Как известно, вопрос, предложенный в 1749 г. Дижонской академией на предмет соискания премии, — „Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов“, получил в первой диссертации Ж. Ж. Руссо самый неожиданный и категорический ответ — в чисто отрицательном смысле. По выражению В. Виндельбанда, это оригинальное сочинение „одним ударом обосновало его европейскую славу и поставило в ряды наиболее прославленных и читаемых писателей Франции“.

Отнюдь не придерживаясь исторического метода в научном смысле, но, тем не менее, ссылаясь на самые разнообразные исторические факты и наглядные примеры, Руссо, как опять-таки достаточно известно, блестяще доказывает, что науки и искусства не улучшают, а наоборот, ухудшают нравы и взаимоотношения людей, а т. н. культура и цивилизация ни в коем случае не ведут к той высшей цели, какая составляет, казалось бы, главное их назначение — к наибольшему счастью для наибольшего числа людей.

Но выросший и воспитанный, в отличие от женеvского плебея и бездомного скитальца, в барской усадебной обстановке, среди наиболее родовитых и цивилизованных русских помещиков, молодой граф еще сам к тому времени бредил тем идеалом светского человека, т. н. „*comme il faut*“, который мог выработаться у него под непосредственным влиянием известных духовных традиций французской аристократии XVIII в.

При таких условиях внешней и внутренней жизни для молодого аристократа-помещика, окруженного знатными и просвещенными крепостниками — с одной стороны, и глубоко невежественными, полудикими крепостными рабами — с другой, было ясно пока лишь одно. Не все люди, разумеется, одинаково свободны. Наоборот, одни — свободные господа, другие — подневольные рабы. Первые самоопределяются по собственному своему соизволению, будучи в состоянии, при

малейшем с их стороны желании творить людям не только зло, но и добро,—как угодно и сколько угодно. Другие же, которые расцениваются окружающими, как полу-люди, полу-скоты, будучи лишены всех элементов просвещения и культуры, вместе с тем, лишены и счастливой возможности свободно творить людям добро.

Но вот вопрос, который, повидимому, уже начинает смущать молодой пытливый ум будущего великого моралиста: как понять странные причины этого вопиющего самого по себе векового неравенства между людьми? Влияние родной поместной среды знатнейших—от самого Рюрика ведущих свою родословную—князей и графов, привыкших свое господство объяснять исключительно личными, „культурными“ достоинствами, далее, влияние французского рационализма и „просветительного абсолютизма“, наконец, собственная противоречивость несложившейся еще личности недавнего казанского студента,—все это сказалось в том, что юный философ и вопросы о неравенстве, свободе и культуре решает еще довольно примитивно и противоречиво. Не поняв истинных причин социального неравенства, которые, в свою очередь, обуславливают и духовное неравенство людей, молодой граф в данном случае принимает следствия за причины и, наоборот: свободное состояние людей господствующих классов, казалось ему, именно, следствием, а не причиной их „высокой культурности и цивилизованности“. Вот почему первое возражение, которое он делает Руссо, формулируется в виде такого вопроса: „Согласен ли он (Руссо), — недоуменно спрашивает юный философ, — что человек, пользующийся свободой, в состоянии сделать более добра и зла, чем человек, лишенный оной, и что люди вообще, разорвав связующие их узы невежества, в состоянии сделать более добра и зла, чем люди, невежество которых ограничивает их свободу?“

Но в том-то и дело, что по учению французского философа, как раз это „невежественное“, иначе говоря, первобытное естественное состояние и делало когда-то людей наиболее независимыми, свободными и счастливыми, преисполненными к тому же органического влечения к добру, между тем, как вся т. н. культура и „лжецивилизация“ в действительности,—как думал Руссо,—создала самые губительные развращающие условия неравенства, эксплуатации и порабощения одного человека другим. Не поняв этой основной мысли Руссо, молодой русский рационалист дает такой ответ на поставленный им же вопрос: „я уверен, что всякий рассудительный человек согласится, что чем менее развиты способности человека, тем более ограничена его свобода, и наоборот“.

Поскольку основная мысль Толстого имеет в виду освобождающее влияние просвещения не только в социальном, но и в чисто духовном отношении, она для нас, разумеется, в настоящее время не нуждается в особых пояснениях. Но все дело — повторяем — в том

и заключается, что величайший вождь сентиментального направления, как известно, решительно отрицает, всякую рассудочность и весь этот чисто-отвлеченный интеллектуализм, который, по его мнению, в действительности не освобождает людей, а наоборот.

Не поняв главного положения Руссо, Толстой приходит к такому заключению: „следовательно, чтобы решить этот вопрос (т.-е. вопрос о влиянии наук и искусств на нравы), надо сперва решить вопросы, которые при этом рассуждении сами собою представляются рассудку“.

III

Основные вопросы эти, по мнению Толстого, таковы.

Во-первых, — „имеет ли человек наклонности врожденные,“ а во-вторых и в-третьих, — „ежели он имеет оные, то равносильны ли наклонности к добру и злу, или одна из них первенствует“.

Для Толстого „ясно, что для того, чтобы решить прямо из основных начал разума вопрос, заданный Руссо“, необходимо предварительно рассмотреть вышеуказанные основные вопросы, которые при этом „сами собою представляются рассудку“. Ограничиваясь в данной статье лишь рядом высказанных умозаключений и предположений, он обещает вернуться к ним позже: „которое из этих предположений справедливо, я постараюсь,—пишет он,—решить в другом месте“. Здесь же мы имеем лишь предварительное их рассмотрение.

Решение первого вопроса очень сжато формулируется им так: „ежели врожденные наклонности человека к добру и злу равносильны в душе человека, то ясно, что добро и зло зависят от воспитания“. „Ежели же добро и зло, зависят от воспитания, то ясно, — умозаключает он далее,—что науки вообще и философия в особенности, на которую так нападает Руссо, не только небесполезны, но даже необходимы, и не для одних Сократов (как это еще допускает Руссо), но для всех“.

Далее, по второму вопросу мы имеем такое умозаключение: „ежели же наклонности к добру и злу неравносильны в душе человека, то, чем менее будет свобода человека, тем менее будет доброе и злое влияние, и наоборот“.

Отсюда Толстой, опять-таки, делает тот же логический вывод, что Руссо, объявивший науки и искусства вредными, неправ, так как, —говорит он, — „ежели предположим это (т.-е. указанное выше второе условное предположение) верным, (то) науки и художества не могут (вообще) произвести никакой разницы в отношении между добром и злом“.

Наконец, Толстой переходит к третьему и самому главному случаю. „Ежели,—говорит он,—начало добра первенствует в душе человека, то с развитием наук и искусств будет развиваться и начало добра. И, наоборот“. Отсюда делается вывод, что с основным по-

ложением Руссо можно было бы согласиться исключительно в том случае, „если допустить, что начало зла первенствует в душе человека“.

Однако, сам же Толстой „уверен, что со всем своим красноречием, со всем своим искусством (убеждать) великий гражданин Женевы не решился бы доказывать такую мысль“, „всю нелепость которой“ он надеется, по его словам, „доказать после“.

Между тем, уже из этого первого трактата Руссо совершенно ясно, что „великий женевский гражданин“ не только не решился бы доказывать подобную „нелепую мысль“, но даже наоборот: главная предпосылка, из которой Руссо исходит, это как раз мысль обратного характера. Согласно его учению, из рук природы человек выходит преисполненным истинной добродетели и подобным счастливому ребенку, покоящемуся на груди матери, удовлетворяющей все его потребности; но просвещение и культура развращают его нравственную природу и делают злым, своекорыстным, невосприимчивым к добру. Все это происходит, по мнению Руссо, именно от того, что истинная добродетель несовместима с сухим рассудочным просвещением и той чисто-внешней показной цивилизацией, которая так особенно характерна была для XVIII века.

IV

Стараясь, таким образом, довести основную мысль французского философа до такого нелепого логического вывода, который в корне противоречит основным предпосылкам самого же Руссо, молодой Толстой, однако, этим не ограничивается. В свою очередь, он пытается даже вскрыть главную причину такого рода неправильных философских построений вообще.

По его мнению, ошибка, которую делает Руссо, объясняется его историзмом, который, будто бы, не выдерживает никакой критики, как определенный метод для решения основных философских вопросов. По убеждению молодого Толстого, вся беда в том, что знаменитого французского мыслителя, как и многих других, решавших подобные проблемы и с т о р и ч е с к и, более забавляют „листочки дерева“, нежели „серьезно интересуют его корни“. Осознав свою неспособность решить важнейшие философские вопросы „из начал разума“, многие авторы „бесполезных“ (как полагает Толстой) книг, пытаются решить такого рода философские проблемы на основании истории, забывая, что „история есть одна из самых отсталых наук и есть наука, потерявшая свое назначение“.

Весьма любопытно, что молодой Толстой, для которого именно история и оказалась главным камнем преткновения при завоевании научного систематического образования как во время вступительных,

так и переходных университетских экзаменов (получал по истории круглые единицы), питал к этой науке глубочайшее органическое отвращение, считая ее совершенно бесполезной и ненужной. По его твердому убеждению, даже „самые жаркие партизаны ее не найдут (для нее) никогда приличной цели“. В лучшем случае, она могла бы быть лишь подсобной дисциплиной при изучении философии.

Будучи, таким образом, сознательным противником истории, как самостоятельной науки, и, тем более, историзма, как метода познания, Толстой считает непростительным заблуждением, когда ее изучают, как науку самостоятельную, существующую „для самой себя“. Характерно, что вполне аналогичные соображения были им высказаны и университетскому своему сокурснику Назарьеву, с которым ему пришлось провести в университетском карцере один-два дня за непосещение лекций все по той же злополучной истории.

Так, в своих воспоминаниях последний свидетельствует о студенческих взглядах Толстого, между прочим, следующее: „История,— рубил он с плеча,— это не что иное (так передает слова Толстого Назарьев), как собрание басен и бесполезных мелочей, пересыпанных массой ненужных цифр и собственных имен. Смерть Игоря, змея, ужалившая Олега, что же это, как не сказка, и кому нужно знать, что второй брак Иоанна на дочери Темрюка совершился 21 августа 1562 г., а четвертый — на Анне Алексеевне Колтовской — в 1572 г.; а ведь от меня требуют, чтобы я задолбил все это, а не знаю, так ставят единицу. А как пишется история? Все пригоняется к известной мерке, измышленной историком. Грозный царь, о котором в настоящее время читает проф. Иванов, вдруг с 1560 г. из добродетельного и мудрого, превращается в бессмысленного тирана. Как и почему — об этом не спрашивайте¹⁾).

Как выше было указано, Руссо в своем трактате всецело базируется на многочисленных исторических фактах и наглядных примерах, заимствованных из истории. По мнению же Толстого, именно история и „не откроет нам, какое и когда было отношение между науками и искусствами и добрыми нравами, между добром и злом, религиею и гражданственностью, но она скажет нам, и то неверно, — говорит он, — откуда пришли гунны, где они обитали, и кто был основателем их могущества“...

Отвергая, таким образом, необходимость изучать исторический генезис явлений, а тем более чисто описательную историю в „идеографическом“ смысле, молодой Толстой, считавший философию основной „наукой о жизни“, с тем большим увлечением относится к французской рационалистической философии, под влиянием которой обнаруживает даже иногда точку зрения французских материалистов XVIII века. Быть может, последним объясняется, напр., то, что он, самым решительным образом отрицает утверждение Руссо, будто нивелирующее стремление

¹⁾ П. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого т. I, изд. тресты, „Госиздат“ М.-Л. 1923 г., стр. 53.

к общежитию и общественности возникло у людей под непосредственным влиянием все тех же наук и искусств, как особых идеологических построений.

У Руссо это утверждение формулируется таким образом: „К искусству писать,—говорит он,—присоединилось искусство мыслить—последовательность, кажущаяся странной, но она, может быть, только слишком естественна,—и люди начали чувствовать¹⁾ главную выгоду влияния муз, делавшего их более способными к общежитию, внушая им желание нравиться друг другу произведениями, достойными их взаимного одобрения“.

В ответ на это положение, молодой Толстой обрушивается на Руссо такой филиппикой, которая странно звучит в устах будущего великого идеалиста, так как он категорически отрицает при этом влияние такого рода идеологических факторов на исторический процесс возникновения общественности и стремления людей к общежитию. „Во-первых,—пишет он,—люди никогда не имели и не будут иметь желания нравиться другим для других, но не для себя. — Все, что мы делаем, то делаем единственно для себя; но, когда мы находимся в обществе людей, то все, что мы не делаем для себя, выгодно для нас только тогда, когда наши деяния нравятся другим, или мы получаем их одобрение“.

В отличие от Руссо, молодой Толстой еще рассматривает человека, как существо чисто эгоистическое, способное делать исключительно лишь то, что ему лично приносит материальную выгоду. „Следовательно,—продолжает он далее,—стараясь делать то, что каждый человек (делает), стремясь отдельно к своей индивидуальной пользе, он способствует к общежитию“.

Иначе говоря, стремление людей к общежитию и общественному строю жизни объясняется Толстым не идеалистическим желанием друг другу нравиться, а чисто материальными интересами и соображениями людей — к их же собственной личной и взаимной пользе.

Отсюда делается такой вывод: „и так как не все люди находили свою индивидуальную пользу в произведениях наук и искусств, то и нельзя предположить, чтобы способность к общежитию происходила из одних произведений наук и искусств“²⁾.

Здесь невольно напрашивается параллель с проектом решения крестьянского вопроса, который был составлен в эпоху великих реформ тем же Толстым и по сию пору также не опубликован: освобождение крестьян диктуется, по его мнению, прежде всего, чисто эгоистическими интересами самих же помещиков, которым, в противном случае, все равно нельзя было бы удержаться...

1) С этого места — перевод самого Толстого.

2) Курсив наш. — Л. Я.

V

Не может молодой Толстой согласиться с Руссо и тогда, когда последний обвиняет науки и искусства в том, что они обычно идеализируют, украшают и даже укрепляют деспотический строй правительственной власти, главного источника—по мнению женевского демократа—всякого насилия и рабства. И здесь с особой яркостью и наглядностью обнаруживается коренное различие классовой психологии этих двух писателей, которые по социальному происхождению и жизненному пути до начала их литературной деятельности представляют собой самые настоящие антиподы.

„Между тем, как правительство и законы,—пишет об этом Руссо,—заботятся о безопасности и благосостоянии людей, собранных вместе, науки, литература и искусства, менее деспотические, но быть может, более могучие, набрасывают гирлянды цветов на железные цепи, которыми они окованы, душат в них чувства той первоначальной свободы, для которой они как-будто рождены, заставляют их полюбить свое рабство и делают из них то, что называется цивилизованными народами. Потребность возвела престолы; науки и искусства укрепили их“ (разрядка Толстого).

В ответ на это серьезнейшее обвинение наук и искусств в косвенном содействии тому деспотическому строю, который основан на насилии, неравенстве, эксплуатации и порабощении народных масс, молодой русский аристократ выражает ту, несколько странную и невразумительную мысль, что делу упрочения „единодержавия“, которое произвела необходимость, науки и искусства действительно оказали огромные услуги, но что именно это-то обстоятельство(!) вопреки мнению Руссо и доказывает весьма благотворное влияние наук и искусств на нравы людей!!!

Как это ни странно, но для молодого Толстого достаточным аргументом против Руссо и в защиту наук и искусств оказывается при этом,—как он пишет,—тот факт, что „наш автор (т.-е. Руссо), согласен, по крайней мере в том, что науки и искусства поддерживают единодержавие“... И он при этом патетически восклицает: „Ежели бы они, т.-е. науки и искусства, не поддерживали его (единодержавие), то оно бы рушилось, и сколько бы рушилось с ним добродетелей! В сколько невольных пороков впало бы человечество!“

Но совершенно очевидно, что, защищая такого рода аргументами нравственное воздействие наук и искусств, воспитанный в светском духе молодой граф „comme il faut“ даже и не мог, повидимому, понять, основную мысль вольнолюбивого демократа-республиканца, пред-

ставителя широких народных масс во Франции,—этого бесприютного плебея-скитальца, который, в отличие от Толстого на собственном опыте испытал все те „благодетения“, о которых у Толстого идет речь. Для этого Руссо слишком долго наблюдал тяжелые условия крестьянской жизни во время своих многолетних скитаний.

Если Руссо оказался рупором широких народных масс — крестьянства, цеховых рабочих и мелкой буржуазии, то молодой русский аристократ, при всем своем личном благородстве, оказался в начале своей литературной карьеры слишком органически связанным тончайшими нитями с наиболее родовитым русским дворянством и с господствовавшим тогда еще всецело классом помещиков-крепостников.

Это глубокое классовое различие двух великих писателей XVIII и XIX вв. делает для нас вполне понятным, почему даже ничем еще неограниченное русское самодержавие, считавшееся в Европе совершенно исключительным по своей варварской дикости и жестокости по отношению к широким трудящимся массам, особенно к закрепощенному крестьянству, могло восприниматься будущим автором известной статьи „Не могу молчать!“, как самое естественное „ограждение людей от всякого рода пороков“, мало того, даже казаться источником всевозможных „добродетелей“...

Между тем, для Руссо, как истинного сына французских трудящихся масс, даже самая демократическая республиканская власть рассматриваемая им, как „неизбежная необходимость при ограждении безопасности и благосостояния людей“, оказывается фактически тем орудием или даже теми „железными цепями“, при помощи которых одни люди всецело господствуют в жизни и, как таковые, эксплуатируют и порабощают других. Вот почему, когда науки и искусства идеализируют и оправдывают такого рода деспотический строй и систематическое насилие господствующих классов над угнетенными массами, когда они таким образом „набрасывают гирлянды цветов на железные цепи“, в которые последние закованы, то тем самым они приносят им, по решительному утверждению Руссо, ничем не возмездимый вред, т. к. „душат в них чувства той первоначальной свободы, для которой они, как-будто рождены и, мало того, даже заставляют их полюбить свое рабство“.

Из всего вышеизложенного нетрудно понять, что такого рода революционные взгляды Руссо, которые с особой силой были им развернуты в его дальнейших трактатах—„О неравенстве между людьми“ и „Общественный договор“, естественно, должны были его превратить, в конце-концов, в пророка и предвозвестника великой французской революции 1789 г.

Но, с другой стороны, из анализа философских взглядов молодого Толстого—аристократа и монархиста — всего легче вскрыть те незатемненные еще пока классовые корни и будущего „толстовства“ в целом

поскольку в нем сплетаются причудливым образом величайшие общечеловеческие идеи и чисто-крестьянские революционные настроения с теми психоидеологическими тенденциями, которые, несомненно, исходили от влияния передового „кающегося“ родовитого помещного дворянства.

Совершенно исключительная сложность и противоречивость психоидеологии „великого писателя земли русской“ в том именно и заключается, что в ней нашли свое преломление и гениальное художественное выражение, столь противоречивые стихии—отличающиеся между собой, точно свет и тени,—как, с одной стороны, крупное помещное родовитое и высоко-просвещенное дворянство, а с другой,—чисто-крестьянские настроения и революционные стремления всей эпохи, предшествовавшей у нас революции 1905 г.

Отсюда становится ясным, что для социологического, а тем более марксистского решения вопроса об элементах „руссоизма“ в классовой психоидеологии Толстого, исследователю необходимо остановиться, главным образом, на двух основных моментах: 1) как и под какими влияниями складывалась классовая психоидеология молодого Толстого к самому началу его литературной карьеры, и 2) какую роль сыграл воспринятый им в первой молодости „психоидеологический комплекс Руссо в общем мирозерцании Толстого 80-х годов, когда, под влиянием глубочайшего нравственного кризиса, возникшего у него в связи с экономическим кризисом всей его социальной группы, образовалось то учение, которое известно под названием „толстовства“.

VI

Переходя к дальнейшему анализу первого трактата Руссо, Толстой останавливается особенно внимательно на следующих пунктах критикуемого им сочинения.

Как известно, Руссо утверждает, что культура и цивилизация в своем влиянии на нравы по существу сводят все к тому, чтобы люди научились наиболее умело и ловко скрывать то, что они представляют собой в действительности, приобретая особое искусство друг другу нравиться, для чего и служат одинаковые, общеобязательные для всех, но чисто условные „правила, приличия, вежливости, внешнего лоска,“ „показной учтивости, т. н. „хороших манер“ и т. д.

Но с точки зрения женевского критика цивилизации все дело в том, что под этой однообразной и трафаретной искусственно-лицемерной формой обхождения среди тех, кто считаются просвещенными, особенно светскими людьми, в действительности постоянно скрываются такие черты характера, как „подозрения, мрак, страх, холодность, сдержанность, ненависть, предательство“...

По словам Толстого, большая часть „оппонистов“, которые нападали на это рассуждение Руссо, утверждали, „что, ежели бы зло не было скрытым, то было бы еще более прилипчиво“.

Но как раз в данном пункте будущий великий русский моралист вполне солидаризируется с женевским мыслителем, указывая, с своей стороны, что при отсутствии той лицемерно-однообразной условной формы обхождения, под которой одинаково скрывается как зло, так и добро, последнее, несомненно, больше заражало бы людей, нежели первое. „Я же скажу,— пишет он по этому поводу,— что (правда) под покровом скрытности, зло не прилипчиво, но и добро тоже; между тем, как ежели бы добро и зло действовали открыто, всякий согласится, что добро нашло бы больше подражателей“.

VII

Стремясь доказать свои основные положения на исторических фактах, Руссо, между прочим, приводит в своем трактате такого рода поучительные,— по его мнению,— исторические примеры.

Египет, „который сперва пышно процветал“, и в лице Сезостриса шел покорить мир“, последовательно становится добычей Камбиза, греков, римлян, арабов и, наконец, турок,—после того, как эта плодородная страна вскормила и взлелеяла философию и изящные искусства.

Греция—„этот народ героев, которые два раза победили Азию, один раз под Троею, а другой раз у своих очагов“, под влиянием прогресса наук и искусств и связанного с ним развращения нравов, подпали под македонское иго и „рабски подчинились первому пришельцу“. „Все красноречие Демосфена,—говорит Руссо,—не могло вдохнуть новую жизнь в это мертвое тело: оно ослабело от роскоши и искусств“.

Так же точно обстояло дело, по утверждению Руссо, и с Римом, и с Китаем, и с другими народами, культивировавшими науки и искусства.

Но всем этим странам, в которых господствовали науки и искусства, а в связи с ними и неизбежное будто бы развращение нравов, Руссо противопоставляет те народы, которые, как он выражается, „разумно поняли, что есть знание выше книжного, и есть работа, более полезная, чем ученая болтовня“. Среди них на первом плане Руссо ставит, что само собой понятно, Спарту, где „люди с молоком матери всасывали в себя нравственную доблесть, и где самый воздух проникает их этою силою души“.

Но весьма характерно, что молодой Толстой, защищающий в данном случае науки и искусство, решительно не поддается всем этим увещаниям со стороны знаменитого французского философа, к патетическому красноречию которого относится необычайно трезво и критически. Будучи, как мы уже видели, непримиримым противником всякого

историзма и исторического генезиса, Толстой совершенно отводит все эти исторические доказательства, как ничего не доказывающие. При этом он ссылается даже... на короля Польского, который только подтверждает, по словам молодого графа, его мнение, что „история в настоящем значении слишком мало нам известна“, чтобы решения подобных основных философских вопросов могло на ней базироваться.

Мало того, от проницательного внимания молодого философского критика не ускользнули и те места, где Руссо сам „явно себе противоречит“. Так, в числе главных зол, которые, по мнению последнего, принесли с собой науки и искусства, это — изнеженность, расстройство военной дисциплины и вообще полное исчезновение всех тех военных качеств, напр., выносливость, храбрость и проч., которыми отличались такие народы, как Спарта.

Но, во-первых,—возражает Толстой,—та самая история, на которую все время опирается автор, показывает, что, с одной стороны, народы процветали тогда, когда науки и искусства были уже вполне известны, и что, с другой стороны, они завоевывались тогда, когда не знали ни наук, ни искусств. А во-вторых, для чего же, собственно,—недоуменно спрашивает Толстой,—нужны людям „добродетельным“, которых все время имеет в виду Руссо, все эти разнообразные воинские качества, перед которыми он почему-то так необыкновенно преклоняется и благоговеет?...

VIII

Обращаясь к ученым и философам Руссо, в заключение, говорит: „Ответьте же мне, знаменитые философы, вы, об'яснившие нам, почему тела притягиваются в пустоте, каково в обращениях планет отношение пространства, проходимого в равное время; у каких кривых сопряженные точки, точки уклонения и точки возврата, как душа и тело, без всякой взаимной связи, соответствуют друг другу, как двое часов; какие звезды могут быть населены; какие насекомые воспроизводятся удивительным образом,—ответьте же мне, говорю я, вы, научившие нас стольким удивительным истинам: если бы вы не научили нас ничему этому, были ли бы мы менее многочисленны, хуже управляемы, менее грозны, менее цветущи или более развратны?“

В ответ на это знаменитое патетическое обращение, Толстой высказывает ту любопытную мысль, что подобная постановка вопроса в самом корне неправильна, так как Руссо совершенно произвольно отождествляет при этом „благосостояние частных лиц и всего рода человеческого“, между тем, как большею частью благосостояние частных лиц бывает, по его мнению, в обратном отношении к благосостоянию государства. В этих последних знаменательных словах, указывающих на противоречия, существующие между интересами отдельной лично-

сти и общества в целом, нельзя не почувствовать первоначальные зачатки того индивидуализма и анархизма, которые впоследствии, как известно, привели Толстого — „непротивленца“ к полному отрицанию всякой государственной власти, как организованного насилия во имя каких бы то ни было обще-государственных интересов над индивидуальными интересами отдельных граждан. Между тем, Руссо уже в этой первой диссертации своей выступает, наоборот, убежденным сторонником идеи государственности, подчиняя ее интересам индивидуальные цели отдельных граждан и стремясь лишь к такому свободному демократически-республиканскому строю, при котором власть основывалась бы всецело на полном суверенитете народа.

Наконец, остается еще один-два пункта, по которым Толстой не согласен с Руссо. Это вопрос о возникновении роскоши и причинах пагубного влияния женщин на мужчин.

Что касается первого, то Руссо горячо ополчается на самое страшное зло цивилизации, в котором опять-таки винит науки и искусства — на роскошь и связанное с ней ненасытное стремление людей к наживе и богатству. Считая эти стремления несовместимыми с истинно нравственными потребностями человека, он спрашивает: „и куда денется нравственная доблесть, если надо будет богатеть во что бы то ни стало. Древние политики постоянно говорили о нравах и о нравственной добродетели и правде; наши говорят только о торговле и деньгах“. С своей стороны, и Толстой вполне соглашается с тем, что „за деньги можно добыть все что угодно, но только не добрую совесть и хороших граждан“, и что роскошь — действительно „одно из величайших зол“. Тем не менее, он никак не может согласиться с тем, что породили-то это величайшее зло именно науки и искусства.

Происхождение роскоши молодой Толстой, в отличие от Руссо, объясняет не влиянием наук и искусств, а — как это теперь ни покажется странным — чисто экономическими причинами, а именно: разделением труда, которое установило иерархическую зависимость одних людей от других. Именно это обстоятельство, по его мнению, в конце-концов, и привело к тому, что экономически более сильные стали злоупотреблять этой иерархической зависимостью для удовлетворения чисто личных эгоистических потребностей, насильно заставляя других служить своим собственным интересам. „Совершенно условно, — пишет Толстой, — когда все люди ходили без одежды, первый, который одел шкуру какого-нибудь зверя, был человек роскошный; в наше же время, — продолжает Толстой, — человек, который заставляет трудиться несколько сот тысяч человек для своего спокойствия, почитается только исполняющим потребности жизни. Источник гордости есть удовлетворение потребностей. Время увеличивало потребности, в увеличении потребностей (обнаружилась) трудность каждому человеку удовлетворять все свои потребности. С увеличением этой трудности, явилась мысль о

разделении труда: одни занимались удовлетворением потребности более, другие менее важной“. „Это есть,—формулирует Толстой,—одна из причин неравенства людей“.

Таким образом, Толстой приходит к выводу, что главная причина вызвавшая роскошь, как „источник большей части зол“ — это принцип разделения труда. Что же касается наук и искусств, то они могли только способствовать ее развитию, но никак не породили ее.

В заключение, Толстой указывает и на ту ошибку, которую допускает Руссо, когда касается влияния одного пола на другой. Последний (Руссо) утверждает, что все зло, которое происходит от неизбежного влияния на мужчин со стороны женщин зависит исключительно от неправильного воспитания последних. Толстой же полагает, что источник этого пагубного влияния лежит не в воспитании женщины, а в общих условиях роскоши и праздности. При этом, будущий противник эмансипации женщин исходит из таких соображений. „Природа, — говорит он, — по слабости способностей женщин (!) поставила их в зависимость от мужчин в удовлетворении потребностей жизни, в исполнении своего назначения (рождения и воспитания детей) первые совершенно зависят от последних“. При такой зависимости женщин их вредное влияние есть неминуемое следствие господствующей роскоши, которая, порождая праздность, тем самым вызывает и всякого рода пороки: „неминуемым следствием роскоши была праздность, неминуемым следствием праздности были пороки, ибо вместе со всеми стремлениями души человека находится стремление к выражению во внешность всех побуждений“.

Таким образом, сравнительный анализ основных философских положений Руссо и его молодого русского критика — вначале их литературной карьеры приводит нас к следующим выводам.

1) Являясь, почти полным опровержением „парадоксального трактата женевского мечтателя“, первая самостоятельная философская статья Толстого доказывает, что ответ, который Руссо дал на вопрос Дижонской Академии, можно было бы признать правильным лишь в том случае, если допустить, что в душе человека первенствует именно начало зла; но подобную „нелепую мысль“ не стал бы, — как полагает молодой критик, — защищать и сам Руссо.

2) Такое неправильное и противоречивое решение вопроса о влиянии наук и искусств на нравы молодой Толстой объясняет, главным образом, историзмом Руссо, утверждая, что история и вообще-то есть наука „бесполезная“, а исторический метод абсолютно непригоден для решения основных философских проблем, которые в действительности должны решаться не исторически, а рационалистически, т.е. „из основ разума“.

3) При всем своем горячем сочувствии к французскому романисту, как увлекательнейшему художнику и, фактически, единственному своему

в ту пору „философскому руководителю“, молодой граф, однако, обнаруживает полное с ним расхождение по всем основным философским и социально-политическим вопросам.

4) Объяснения этого знаменательного с марксистской точки зрения факта необходимо искать в глубоком различии психоидеологии того и другого писателя в начале их литературной карьеры: если плебей Руссо оказался идеологом широких народных масс — французского крестьянства, цеховых рабочих и мелких буржуа, то молодой русский помещик-аристократ оказался еще органически связанным тончайшими нитями с родовитым поместным дворянством и господствовавшим еще всецело тогда классом помещиков-крепостников, для лучших представителей которого Руссо был не более, как модный автор занимательных экзотических романов.

5) Главное влияние, т. н. „руссоизма“ на молодого Толстого сказалось не столько в идеологически-философском отношении, сколько в чисто-художественных особенностях его литературного стиля, определяя собой тематику, настроения и общий стиль первых его рассказов: „Казачи“, „Люцерн“ и друг.

6) Только к 80-м годам, в период глубочайшего нравственного кризиса Толстого, заставившего его, в связи с экономическим кризисом всей его социальной группы, стремиться в качестве „кающегося дворянина“ окончательно порвать со своим классом и примкнуть идеологически к трудящемуся крестьянству, великий русский моралист сумел по новому истолковать и по-своему использовать, на этот раз уже в чисто философском и психо-идеологическом плане, весь тот готовый „комплекс идей“, который был им воспринят от своего первого философского руководителя и социального учителя.

Но вопрос о влиянии „руссоизма“ на Толстого 80-х годов и на „толстовство“ в целом составляет предмет особой статьи.

Лев Якобсон.

V

НЕКРОЛОГИ

Я. А. ТУГЕНДХОЛЬД И ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР.

С неожиданной столь преждевременной кончиной Якова Александровича Тугендхольда выпало крупное звено нашей современной советской культуры, в ее важной отрасли искусства.

Яков Александрович по праву считался одним из активнейших и одушевленных участников великого строительства новой преобразенной культуры.

Роль Якова Александровича в истории искусствоведения и самого искусства в прошедших десятилетиях XX в. для нашей страны признана всеми. Особенно развернулась его многосторонняя деятельность после Октября.

Тонкость эстетического чувствования, острота критического взгляда, широта мирозерцания и какое-то непосредственное ощущение социальной природы искусства, а главное не только теоретическое „приятие“, а органическое „слияние“ с культурой строящегося социализма создали из Тугендхольда не только знатока, но и чуткого толкователя столь сложного, многообразного и столь беспрерывно-движущего искусства нашей революционной эпохи.

Этому глубокому „сопереживанию“ эпохи и удивительной способности улавливать в искусстве ее дыхание Я. А. Тугендхольд обязан умению по некоторым черточкам распознавать начало крупных фактов, рождение новых сил и веяний.

Исторической — в полном смысле этого слова — заслугой Тугендхольда является не только предчувствие, но и утверждение за искусством народов СССР значения существеннейшего фактора советской художественной культуры.

„Западник“ с ног до головы, крупнейший знаток и блестящий истолкователь художественных достижений и высот европейского искусства Тугендхольд явился пламенным провозвестником поднимающихся новых сил Евразии — разбуженных революцией народов Советского союза.

В этой роли глашатая новой, им осознанной и учуяной художественной стихии Тугендхольд больше всего выявил себя в стенах ГАХН и крепко связал свое имя с нею.

Народным искусством, художественно-кустарным делом Я. А. интересовался издавна. Вплотную в жизнь „краевого“ искусства одной

из национальностей (крымских татар) он вошел, когда был заведующим художественным отделом Крымского Наркомпроса.

Но широко его деятельность в направлении выявления, изучения и истолкования искусства национальностей развернулась в связи с работами ГАХН. Я. А. Тугендхольд принял самое горячее участие в устраивавшихся в ГАХН художественно-промышленных выставках 1923 г. в Москве, и 1925 г. в Париже. Вопросы народно-художественных промыслов его глубоко волновали, он радовался успехам этого считавшегося им чрезвычайно важным для СССР дела и искренно горевал при недочетах или кризисах. Но и по поводу этого традиционного народного кустарного искусства Я. А. был озабочен рядом с поддержанием художественных и технических навыков применением этого традиционного творчества для надобностей и вкусов новой жизни.

Однако, чем дальше шло время, чем зрелей и крепче становилась новая советская „общесоюзная“ культура, тем больше и больше укреплялась у Я. А. мысль о значительности тех вкладов, какие вносят в эту культуру ранее поработанные народы СССР. Достижения национальной кинематографии, театра, литературы становились все явственней. Менее заметны на поверхности были достижения национального изобразительного искусства живописи, графики и скульптуры. Я. А. здесь улавливал несомненность значительных фактов в этой области. Сознывая всю неотложную необходимость уяснения всех этих новых порождений национального искусства и их изучения, а также важности ознакомления с ними Москвы — союзного центра, Я. А. Тугендхольд выступил одним из ревностных зачинателей особого отдела изучения искусств национальностей СССР при ГАХН.

20 октября 1926 г. был торжественно открыт этот новый отдел. Я. А. Тугендхольду принадлежит большая роль в его деятельности. Уже с первых дней существования отдела [теперь комитета] Я. А. Тугендхольд начинает будировать мысль об организации в Москве к приближающемуся десятилетию Октября общесоюзной выставки искусства национальностей СССР. Эта мысль нашла себе большое сочувствие не только в ГАХН, но и в широкой советской общественности и у правительства. Юбилейным комитетом ЦИК'а на ГАХН и ближайшим образом на отдел изучения искусства национальностей СССР была возложена эта ответственная задача. Работники ГАХН помнят, как много энтузиазма и веры в успешность этой выставки вносил именно Я. А.

Несмотря на скептицизм среди некоторых групп московских искусствоведов — выставка эта превзошла всякие ожидания. Особенно же для многих неожиданным по своей внешней и внутренней значительности оказался, как раз, отдел Я. А. Тугендхольда. Надо было видеть Я. А. на заседаниях выставочного комитета, или в экспозиционном зале ВХУТЕМАС'а, где развернулся этот богатый отдел. Я. А. ликова — он действительно, горячо и искренно радовался тому, как значи-

тельные вклады вносит искусство пробужденных революцией народов и какие грандиозные возможности принесет в процессе своего дальнейшего развития оно в будущем. Для такого чуткого и тонкого искусствоведа и одушевленного строителя советской культуры это был большой праздник. Я. А. радовался и стремился приобщить к этой своей радости „строителя“ — широкие массы.

За это время им был прочтен не один доклад и написано большое количество статей, разъясняющих достижения живописи и графики народов СССР, индивидуальные особенности каждого „национального стиля“, школ, групп и отдельных художников.

Свои тонкие наблюдения, свои похвалы, и также свои опасения и предупреждения по поводу выставки он свел в своей прекрасной статье „Искусство народов СССР“ в ж. „Печать и Революция“, 1927, кн. 8.

„Моя статья,— писал он там,— дань большой радости по поводу возрождения искусства СССР. На довольно однообразном фоне нашей столичной художественной жизни столь неожиданно и радостно приветствовать всходы иных, нерусских искусств, посеянные освежающей октябрьской грозой“.

Здесь, как и во многих других статьях об этой выставке, Я. А. Тугендхольд сумел удивительно верными и меткими словами отобразить сущность каждого из национальных искусств, уяснить их корни и нащупать их положительные и слабые стороны. Главным мерилom в оценке национальных искусств для него было на ряду с формально-стилистической выдержанностью социальная и обще-человеческая его значимость.

„Национальное“ не должно иметь характер „националистического“, тем более мертвящего. „В национальной культуре, писал Тугендхольд, в прошлом надо уметь отбирать те ее элементы, которые, действительно, жизнеспособны и не противоречат нашим классовым, социалистическим критериям, которые помогают идти вперед“.

Основные принципы Я. А. Тугендхольда в рассматриваемой нами области очень четко сформулированы им в его программной статье „К изучению изобразительного искусства СССР“ в изданном ГАХН сборнике „Искусство народов СССР“, 1927 год, вып. I. Вышеподчеркнутая мысль о необходимости сочетания в искусстве „национального“ с „мировым“ звучит и здесь. „Ни в одной стране искусство не может существовать в нашу эпоху на началах замкнутого натурального хозяйства и не в силах расцвести, не претворив в себе известного минимума общемировых художественных достижений. Только во вооружении их, это искусство сможет выявить и утвердить и свое собственное национальное лицо, свой этнический темперамент...“

Значение Тугендхольда в таком новом и важном деле, как изобразительное искусство СССР, потому и велико, что он подошел к нему не как к „курьезу“, этнографической „экзотике“, а сразу подошел

к нему, как к искусству, равному, с тем же мерилom, какой приложим к искусству любой „европейской“ народности.

В этом сказалось художественное чутье и общественная чуткость подлинного искусствоведа.

Перед своей смертью Я. А. начал вести работу и составлять планы по организации новых выставок украинской графики и художников Сибири. Много и других планов унес с собою в могилу Я. А. Тугендхольд...

Для ГАХН и, больше всего, для отдела изучения искусства национальностей СССР неожиданная утрата Я. А. особенно тяжела потому, что Я. А. был душою многих важных, нужных и всегда жизненно-свежих начинаний.

Народившееся и развивающееся с каждым годом искусство народов СССР утратило в нем исключительно талантливого толкователя, друга и глашатая.

Б. Соколов.

ПАМЯТИ Я. А. ТУГЕНДХОЛЬДА

Я пошлю эти строки на родину. (Где сил взять, чтобы преодолеть смысл этого слова). Теперь, когда Як. Ал. лежит в поле, под небом русским, моим любимым—я хотел бы сказать, несколько слов о нем, кто первый, лет 20 назад, улыбнулся мне, кто первый открыл дверь своего дома, усадил за стол, смотрел с сочувствием и улыбкой мои первоначальные сумасшедшие работы.

— Улыбку его я более не увижу?

Прошло много лет с тех пор, как я в первый раз к нему зашел в Париже со свертком моих полотен и с чемоданом, оставленным у дверей. Никого не знал я в Париже, никто меня не знал. С вокзала спускаясь, смотрел я робко на крыши домов, на серый горизонт и думал о моей судьбе в этом городе. Хотел вернуться на 4-й же день обратно домой. Мой Витебск, мои заборы... Но Тугендхольд взял в руки мои полотна. Что? В чем дело? Он начал, торопясь, звонить одному, другому, звать меня туда, сюда, и радостно стало мне даже читать свои рассказы... Тугендхольд стал моим другом. Не раз я допрашивал его, как должен я работать, и я часто, признаюсь, хныкал (моя специальность) перед ним. Он утешал, посылал (напрасно) пакеты моих работ на выставки в Россию, хлопотал о стипендии. Мы долго блуждали по Парижу и, наконец, не раз оставался он ночевать в моем бедном ателье, в „La guche“, в одной ужасной койке со мной. А потом, во время войны, в России, куда и я был занесен—он первый заговорил обо мне...—Я даже спрашивал его: жениться ли мне? Он отвечал: „да, но без детей“... Он торопил Морозова купить у меня картины, и за первые полученные 300 руб. я смело женился. Революция. Я в Витебске директор и командир всего, чего хотите, а он на юге то же. Позже я вижу его в Москве в крестьянском армяке—он засыпает от усталости на стуле... Я видел, как он истекает любовью к нам, художникам, окружающим во имя возрождения.

Тугендхольд—моя молодость. Если бы мое сердце не болело бы и так—оно сейчас бы шемило б меня особо...

Мне грустно привыкнуть к мысли, что те годы, и те пейзажи, и те радости, о которых я бормочу сейчас—ушли... И лежит он в земле, которая мне близка, как кровь моя. Лежит он там, а я здесь...

Если б он знал, что я пишу эти строки...

Мне все равно: смерть мне безразлична. Я не верю в нее никогда. Все равно—моих любимых и близких я вижу в небесах, в воздухе, повсюду, неотступно.

Я увижу по приезде на свою родину и Якова Александровича где-либо. Не иначе.

Привет всем Вам.

Paris. 1918. Декабрь.

Марк Шагал.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ИССЛЕДОВАНИЯ:	Стр.
1. Н. Пиксанов. Разум и сердце Чернышевского	5
2. В. А. Павлов. К проблеме монистического изучения творчества МХТ.	23
3. А. Н. Греч. Наследие Федотова в живописи передвижников	59
4. Н. Н. Волков. Композиция лирического стихотворения	69
II. СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ:	
5. Б. Н. Терновец. Итальянская пресса и советский отдел XVI между- народной выставки в Венеции	93
6. Б. Н. Терновец. Выставка современного французского искусства в Москве	112
7. А. А. Сидоров. Судьба Гойи	121
8. Вл. Филиппов. Мария Николаевна Ермолова.	141
9. А. Бакушинский. Выставка детской книги и детского творчества Японии	155
10. В 30 лет Московского Художественного театра I. Творческий путь Художественного театра (Речь Н. Д. Волкова) . . .	161
II. Приемы воздействия Художественного театра (Речь В. Г. Сахновского)	167
III. Зрители Художественного театра (Речь Н. Л. Бродского)	170
III. НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЗОРЫ:	
12. Н. Н. Волков. Значение понятия „изображение“ для теории живописи	191
13. М. И. Фабрикант. Charles Lalo. 'L'art et la vie sociale'	199
IV. МАТЕРИАЛЫ:	
14. Ф. Мальцева. Портреты Л. Н. Толстого по материалам Третья- ковской галлерей	207
15. Лев Якобсон. Молодой Л. Толстой, как критик „руссоизма“	219
V. НЕКРОЛОГИ	
16. Б. Соколов. Я. А. Тугендхольд и искусство народов СССР	236
17. Марк Шагал. Памяти Я. А. Тугендхольда	239

ЦЕНА 4 РУБ.
Р



СКЛАД ИЗДАНИЯ:

Госиздат Р. С. Ф. С. Р.

Склад купленных и комиссионных изданий.
Москва, Центр, Старопанский переулок, 5.
Тел. 1-37-88 и 4-05-72