

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

<I>

«Карамазовы»

Зимний сезон начался с постановки «Карамазовых» в Художественном театре.¹ Постановка эта вызвала целый ряд статей и лекций о Достоевском и о *трагедии* Карамазовых. Театральное событие стало общелитературным.

Самую постановку Художественного театра, несмотря на многие недочеты, следует признать превосходной! Положительные осуществления с избытком покрывают все ошибки. Думаю, что мне нечего сообщать о том, что этот театр, делая «выкройку» сцен, нигде не изменил текста романа, ввел «чтеца», прочитавшего описательные вставки, и играл без декораций — на сплошном сером фоне и в присутствии только тех предметов, которые необходимы по ходу действия. Московская критика, как это принято, встретила эту попытку очень сурово, сосредоточив свое внимание не на существенном, а на случайном, и осуждая чтеца. Те же из критиков, которые обладали сверх проницательности еще эстетическими принципами, выражали свое глубокое негодование на кощунственность переделки романа в драму.

Таким образом, вопрос о «Карамазовых» разделился на три русла: законна ли переделка романа для сцены? в чем трагическая сущность Карамазовых? и, наконец, сам Достоевский и трагедия его творчества.

Первый вопрос был разработан менее всего. Мне же он представляется в таком виде: трагедия может возникнуть лишь там, где для нее существует уже подготовленный материал, т. е. эпически обработанный миф. Эпосом нашего времени является роман. И действительно, мы видим в истории современного французского театра, что роман имеет определенную склонность превращаться в драму: ничто драматически важное в романе не может не быть перенесенным на сцену. Русский театр же <не> имел определенной склон-

ности к эпическим формам, особенно у Тургенева и у Чехова. Все же, что было трагического в русской душе, воплотилось в романе. Русский классический роман XIX века, особенно Достоевский и Толстой, это наш трагический миф. Только из него может подлинная русская трагедия черпать свой материал. Поэтому решение Художественного театра инсценировать «Братьев Карамазовых» не только законно, но и неизбежно.

О трагедии Карамазовых пока больше говорилось, чем писалось. Ей была посвящена лекция Сергея Соловьева.² Несомненно, что в романе уже заключены не только все элементы трагедии, но и дана сама трагедия. Кроме того, все действие у Достоевского сосредоточено в диалогах, а описательные страницы носят характер и стиль разросшихся ремарок. Остается только вынуть осторожно трагедию из романа. Сергей Соловьев утверждал, что «Карамазовы» представляют чисто античную трагедию, и ставил «отцеубийцу» Дмитрия рядом с отцеубийцей Эдипом. Это утверждение вызвало целый ряд очень основательных возражений со стороны Булгакова, Бердяева и Андрея Белого, рассматривавших «Карамазовых» как трагедию чисто христианскую. На этом диспуте стоит остановиться подробнее, так как основные положения споривших характерно выражали группировки мнений.

Самый реферат Сергея Соловьева, исполненный внутренних противоречий и произвольных утверждений, не был интересен, но мысли оппонентов его были законченны и значительны. С. Соловьев рассматривал Достоевского сквозь призму Дионисизма — понятие в его устах крайне неопределенное, так как оно совмещало элементы Аполлинические вместе с элементами Вакхическими и в то же время исключало стихию Диониса Загрея.³ Он утверждал, что Толстой — Гомер, а Достоевский — Эсхил русской литературы; что Достоевский не писал трагедий только потому, что античная трагедия в его эпоху еще не была воскрешена; что русский Дионисизм выразился в Пушкине, Тютчеве и Баратынском; что «Братья Карамазовы» не потому остались незаконченными,⁴ что Достоевский умер, но что он умер оттого, что у него не было сил закончить «Братьев Карамазовых», а не было сил потому, что сам он был талант большой, но извращенный.

В «Карамазовых» Достоевский устыдился впервые своей эпилепсии, которую он раньше идеализировал, награждая ею кн. Мышкина, а здесь он отдал ее извергу Смердякову. Но в «Карамазовых» остаются «лакейски-грязные страницы». «Дионисическое ученье Зосимы есть икс», так как основано на рождении от духа, а не от плоти. Что по замыслу Достоевского Дмитрий должен был символизировать апостола Петра, Иван — Павла, Алеша — Иоанна; что это Достоевскому не удалось; что Дионис — это святость зачатия и мук рождения; что истинному духу христианства более соответствует у Достоевского отец Ферапонт, а не старец Зосима. Что религия русского народа — это религия Матери-Сырой-Земли — Богоматери-Деметры; в земле заключена та святость, которой надо учиться; что новое пришествие Диониса принесет с собою новый Славянский Ренессанс.

С.Н. Булгаков, говоря о «Карамазовых» как о христианской трагедии, указал на противоположение Зосиме Феодора Карамазова (которому Достоевский из самоунижения уступил свое имя): они оба умирают в одну и ту же ночь, и в тот же самый момент, когда Алеша в экстазе, после сна о Кане Галилейской, целует землю, — Митя мчится в Мокрое и ведет пророческую беседу с ямщиком, а Иван томится в Москве от неразрешенных вопросов. Вот трагическое единство в замысле Достоевского. Затем С. Булгаков доказывал тождество учения Зосимы с учением восточных учителей православия, пустынножителей Сирии и Фиваиды, сопоставляя тексты поучений Зосимы с текстами Исаака Сирина.

Н.А. Бердяев говорил о том, что главное у Достоевского — это проблема личности как неповторяемого мира. Это основная проблема христианства, чуждая Дионисизму, который имеет дело с основными токами природы. Вообще же Достоевский не может быть выражен ни в каких античных категориях, как ни одно явление христианского мира, даже Ницше. Достоевский не был и никогда не мог быть пророком Диониса, потому что все в нем связано с ликом Христа.

Речь Андрея Белого находилась в непосредственной связи с тем докладом о Достоевском, который он читал в Религиозно-Философском Обществе месяц назад.⁵ Это засе-

дание было все посвящено Достоевскому, но не специально «Карамазовым» и не по поводу постановки. Основная мысль Андрея Белого сводится к тому, что Достоевский был болен трагедией творчества, свойственной всему русскому искусству. Пример трех великих русских художников — Гоголя, Достоевского и Толстого — показывает, что искусство не было их окончательной целью. Художник стремится сам стать своєю собственной, окончательной художественной формой. Гоголь и Достоевский погибли. Толстой достиг. Сказано: «Заповедь *новую* даю вам». Я спрашиваю, как понимать это? Если любовь была *новая*, то к Дионисизму не может быть возврата никогда. Христианство приведет нас не к Голгофе, а к новому небу и к новой земле. Из этих схематически намеченных точек горизонта литературных мнений ясно видно, какая атмосфера создавалась вокруг постановки Художественного театра: с одной стороны — зрители-обыватели с твердыми эстетическими принципами о том, что переделывать роман в драму — кощунство; с другой — литераторы и философы, очень чуткие, но забывающие тотчас же о сцене, следуя за развитием собственной своей мысли. Отсутствие средней театральной публики, любящей искренно театр и в то же время наивной и доверчивой, делает судьбу театра очень трудной. Художественному театру приходится как бы «творить впустую», что лишает его очень многого. Хотя, вообще, театральная публика в Москве более благодарный материал, чем в Петербурге...

Мало кто подошел к постановке «Карамазовых» с чисто театральными требованиями. Ошибкой постановки было то, что театр дал «*Сцены из романа*», тогда как его задачей должно было дать трагедию Карамазовых.

Трагедия, как мы сказали, в романе заключена. Ее нужно только вынуть оттуда, что при введении «чтеца» не трудно. (Кстати — это тот самый чтец, читающий ремарки и имена действующих лиц, которого требовал Ф. Сологуб четыре года назад в статье о театре.) Но закончены в романе только трагедии Дмитрия и Ивана. Для судьбы Алеши — роман только пролог. Поэтому было бы логично сократить роль Алеши до минимума. А между тем сценарий Художественного театра изобилует сценами чисто эпизодическими, оставленными

только ради Алеши, которые тормозят действие. Для главных ролей Художественный театр нашел прекрасных исполнителей: г. Воронов гениально создал Смердякова; Германова передала все обаяние Грушеньки; Бутова создала незабываемую фигуру из сумасшедшей жены капитана Снегирева; Леонидов и Качалов были подлинными Митей и Иваном, а Москвин хорошим кап. Снегиревым. И, что было действительно ценно, Московский театр дал не иллюстрацию, а воссоздание произведения: душа бывала охвачена трепетом трагедии в тех местах, где раньше глаза спокойно скользили по странице книги. Театр уводил зрителя за грани романа, что свидетельствует об истинной художественной ценности этой постановки.

В настоящее время в Художественном театре идут репетиции «Miserege» Юшкевича⁶ и возобновлен «Месяц в деревне» с Качаловым вместо Станиславского.⁷

Литературные группировки

С распадением «Весов» и прекращением «Золотого Руна»⁸ литературные группы Москвы, существовавшие последние шесть лет, совершенно изменились. «Золотое Руно» прекратилось бесследно, так как не было сопряжено ни с какими эстетическими группировками. С его прекращением исчезло то убежище, в котором всегда могла спастись статья, отвергнутая другими журналами. Из «Весов» же выделилась группа младшего поколения «Скорпиона», которая в лице Андрея Белого и Эллиса стала во главе издательства «Мусагет».⁹

Таким образом, Москва осталась без эстетического журнала. От старшего поколения «Скорпиона» в Москве в настоящее время один Валерий Брюсов.

Брюсов в настоящее время принял на себя редактирование литературного отдела в «Русской Мысли».¹⁰ Но это не значит, что «Русская Мысль» в известном смысле станет про-

должением «Весов». С одной стороны, этот журнал слишком связан своими тридцатилетними традициями, чтобы допустить слишком резкое изменение направления, с другой же стороны сам Брюсов, по-видимому, отходит от «молодой» литературы и не призывает в состав своего кабинета прежних своих сотоварищей по «Весам».

Так, «Мусагет» в настоящую минуту является единственным литературным средоточием Москвы. Но он представляет собою сложное целое; его философская секция имеет свое периодическое издание «Логос»,¹¹ являющееся органом современной немецкой гносеологической школы; литературная же его секция не имеет журнала, но предполагает издание стихотворных альманахов¹² и предприняла ряд практических работ по различным эстетическим вопросам. Под руководством Андрея Белого ведутся занятия по ритмике; эта группа из 10–15 человек занимается совместно статистическим учетом ритма *всех русских поэтов*, согласно методу экспериментальной эстетики, изложенному Андреем Белым в его книге «Символизм».¹³ Для того чтобы закончить эту работу, подвести итоги, составить статистические таблицы, чертежи и сделать окончательные выводы из полученного материала, может понадобиться не менее трех лет.¹⁴

Одновременно с этим трудом при «Мусагете» ведутся практические занятия по символизму: Эллис читает курс о Бодлэре, Б. Садовской о Фете, В. Нилендер ведет семинарий по Орфическим гимнам.

В качестве сотрудников и слушателей лекций к «Мусагету» примыкает много молодых поэтов и студентов, еще не проявивших себя в печати. Это создает для издательства корни в растущем литературном поколении и сулит большое и широкое развитие этой группы в будущем. Факт отсутствия собственного журнала говорит в пользу действительного успеха этого дела, а не против него.

В смысле направления, духа, в противоположность философской секции «Мусагета», в литературной — следует отметить склонность к мистицизму и к оккультизму, с уклонами к католицизму с одной стороны и к штейнерианству с другой.

<II>

ВЫСТАВКИ.

Акварельная

Выставочный сезон начался в Москве только в декабре. 5 декабря был вернисаж «Выставки акварелей и эскизов», организованной Московским Товариществом художников в залах Московского Литературно-Художественного Кружка, а 10 декабря открылась выставка «Бубновы Валет». До тех пор были открыты только петербургские — Осенняя и Весенняя.

Акварельная выставка разнообразна, составлена и расположена с большим вкусом, но это скорее выставка эскизов и рисунков, чем акварелей. Преобладает гуашь. Единственный чистый акварелист, совершенно владеющий акварельной техникой на выставке, это — К.Ф. Богаевский. Только у него есть та проработанность, при которой водяными красками пропитывается весь верхний слой бумаги. Это придает его акварелям глубину и полноту тона. Богаевский дал на эту выставку девять акварелей, составляющих только небольшую часть его работы за последний год. Это как всегда — киммерийские вечерние пейзажи, в которых, при кажущемся однообразии тем, он осуществляет большое разнообразие лирических настроений. Но среди них есть и новое для него — «Впечатления Италии». Это пейзаж Италии, почувствованный сквозь пейзажные фоны старых мастеров. Золотистый свет, проступающий из глубины его вечерних далей, говорит о новых достижениях в колорите. Идя чисто акварельными путями, Богаевский в акварели находит те углубления своих живописных замыслов, которые в масляной живописи были замкнуты. Действительно — он единственный акварелист на акварельной выставке. Остальные пользуются акварелью лишь для иллюминирования рисунка, или переносят в акварель приемы живописи масляной, или дают ей тот эскизный, поверхностный характер, который из картины делает картинку. Единственный вполне акварельный — внимательно проработанный рисунок, вне работ Богаевского,

это «Виноград» молодого художника Голощапова, обнаруживающего серьезные данные колорита и композиции.

Особый характер обнаруживает почти всегда акварель в руках архитекторов; — она становится или слишком эффектной, или слишком яркой. Большие архитектурно-пейзажные композиции Браиловского («Библейские пейзажи», «Замок»), оригинальные в своей сложно-геометрической композиции, освещены не солнцем, а бенгальскими огнями. Тем же искусственным светом залиты его эскизы декораций и театральный «Вечерний праздник», бенгальским же огнем горят акварели и вышивки Р.Н. Браиловской, среди которых хочется отметить павлинов, вышитых на ярко-зеленом муаре, таких лиловых, таких пурпурных, что хочется зажмуриться, как от вспышки магния. Листки архитектурных впечатлений путевого альбома Г.К. Лукомского показывают, наоборот, стремление к темно-перламутровым и пыльно-голубым тонам, делающим его более пейзажистом, чем декоратором. Впрочем, его виды Тиволи, виллы д'Есте и Старого Парижа уже известны по выставкам «Аполлона».

Среди рисунков графически наиболее интересен Уткин (рисунки для книгоиздательства Ступина). Он в графике сумел достичь удивительной (совсем акварельной) воздушности. Своими тоненькими линиями он дает влажность и рассеянный свет. Он *рисует* воздух. Виньетки Д. Митрохина говорят о его быстром и серьезном развитии.

На выставке находятся несколько скульптурных эскизов А.С. Голубкиной. Они необычайно интересны по замыслу; им не дано имен, но они понятны и ясны. От них веет тоской живого духа, плененного в веществе. Скульптурный эскиз — это большой возбудитель мечты. От него не требуется законченности архитектурных форм, но замысел в нем обнажен. Одна группа — это, вероятно, леший и русалка; два маленьких загнанных зверя. На козлиной морде, у лешего, глаза остеклевели от тоски, и он сидит съежившись, подобрав под себя свои копыта, а русалка, «нежить воды», похожа не то на какого-то оскалота, не то на снетка, у которого в глазах что-то человеческое.

Другая группа: лесная дриада и рядом с нею – мальчик-сатир. Третья – полет стаи ночных птиц: стремительный, веший, от которого потемнело небо. Во всех трех группах есть особенная, совсем своя, лесная, сказочная жизнь. Кроме эскизов, Голубкина выставила два портретных бюста.

«Бубновый Валет»

Еще до своего открытия «Бубновый Валет» одним своим именем вызывал единодушное негодование московских ценителей искусства. Одни намекали, что выставка не открывается так долго, потому что ее запретил градоначальник (ввиду пресечения азартных игр), другие острили: «Славны бубны за горами», «не с чего, так с бубен», и все без исключения называли ее «Червонным Валетом». Кто-то из сочувствующих объяснял, что бубновая масть обозначает *страсть*, а валет – *молодой человек*.

Наконец, состоялся вернисаж. Надо отдать справедливость устроителям выставки: они сделали все, чтобы привести в неистовство глаз посетителя. В первой комнате они повесили самые колючие и геометрически угловатые композиции Такке и Фалька. В средней зале – огромное, как бы программное, полотно Ильи Машкова, изображающее его самого и Петра Кончаловского голыми (в костюме борцов), с великолепными мускулами; справа – пианино с испанскими нотами, на пианино книги – Сезанн, Хокусаи, Библия; налево стол – со стаканами; в руках – музыкальные инструменты, у ног – гимнастические гири...

В методе развески картин (холстов почти исключительно большого формата и в очень узких рамах) участники «Бубнового Валета» руководились правилом вешать как можно теснее, ряда четыре – один над другим, на разном уровне, сопоставляя преимущественно картины непохожие, словом – располагать так, чтобы одна картина убивала другую.

Человеческий глаз – самое консервативное и нетерпимое из всех существ, населяющих человеческое тело, естес-

твенно склонное возмущаться всем новым, всем *непохожим*. Для того, чтобы усвоить глазу новые восприятия, для того, чтобы помочь ему обогатиться новым опытом, нужно много осторожности, как с человеком умным, но туго воспринимающим. Всеми этими приемами «Валеты» пренебрегли, показав этим крайнюю свою молодость, легкомыслие и беспечность.

Впрочем, московская публика вернисажей — публика, приученная ко всему. Поэтому она вела себя спокойно и всем своим видом говорила: «Ну, этим нас не удивишь, мы и не такие видывали виды», обнаруживая таким образом самый злостный из всех родов непонимания. Но уже на следующий день и в газетах, и на выставке стали появляться статьи и люди, свидетельствующие своими выражениями (как-то: шарлатаны, мошенники, подлецы) обо всех степенях исступления...

Однако вина «Валетов» вовсе не так велика: они просто вынесли на большую публику интимную обстановку большой мастерской, в которой работает много талантливых и молодых художников, и вынесли не только вещи законченные, но и те подрамники, которые уже давно были свалены в углу, и даже куски стены, на которых нарисованы веселые и грубоватые рапэньские шаржи. На «Бубновом Валете», конечно, есть много вещей «roug épater»*, много наивных подражаний наиновейшим образцам, много неверных теорий, заводящих в живописные тупики, но вместе с тем — много действительной талантливости и «веселого ремесла», а главное — молодости. Наиболее живописец из всех «Валетов», пожалуй, Илья Машков. Ему ближе всех знакомы масляные краски, и они ему повинуются. Уже в том «Автопортрете и портрете Петра Кончаловского», о котором мы упоминали, есть несомненные живописные достоинства; эта вещь даже «академична», потому что комическая важность шаржа требует «академичности». Но это — «живопись». Живопись есть и еще ярче в других работах И. Машкова, — особенно в его «natur morte»: яблоки с ананасом, трактованные в стиле вывесок фруктовой лавки, и другие яблоки и цветы — все напи-

* «Чтобы ошеломить» (фр.).

саны с тою сочной полнотой, какую может выявить из масляных красок только волевая и опытная рука. Другие портреты его представляют интерес, как серьезно трактованные шаржи. Их сходство преувеличенно-точно и доведено до грани карикатуры, как в рисунке, так и в красках. Портрет поэта С.Я. Рубановича¹ — образец «лапидарного стиля».

В общем же работы Машкова, начиная с первых, еще школьных, этюдов натурщиц вплоть до его яблок и «автопортрета» обнаруживают настоящего живописца, который пока еще *играет* своим даром, но попутно достигает уже многого.

У А.В. Лентулова нет этого задорного жонглирования талантом. Он идет по одному пути, а не сразу по нескольким. Выставленные вещи дают возможность проследить небольшой отрезок этого пути — от плэн-эра (нагие тела на берегу моря²) до серьезной гармонизации тонов (*nature morte* — тыквы). В этюдах на берегу моря — много совсем настоящего воздуха и света. Он ищет гармонизации не в притупленных красках, а в наивысшем напряжении отдельных тонов, что иногда ему и удается. Он тяготеет к большим пространствам, и колорит его декоративен.

П. Кончаловский — их сосед по зале и по живописным тенденциям — уже не молодой художник. Однако он отличается юношеской восприимчивостью и переимчивостью. Он «пережил» уже много художников и художественных методов и смущает тем, что никогда не знаешь, чего можно ожидать от него. Два года назад он страстно «переживал» Ван-Гога и работал в Арле на тех самых местах, где работал тот. Сейчас он переживает с такою же страстью Испанию.³ Его искренность и впечатлительность делают то, что каждое его увлечение ярко сказывается в его манере. Так, по его нынешним холстам можно тотчас же убедиться, что после Ван-Гога он предавался Сезанну, интересовался Матиссом, работал вместе с Машковым. В своей «Испании» Кончаловский как бы более сам по себе, он больше интересуется тем, что пишет, чем манерой письма, но все же он слишком много видел картин на своем веку.

Это же стремление к *вещности*, к *предметности*, но только в несравненно большей степени, сказывается у Лари-

онова. Ларионов – самый наивный и самый непосредственный из всех «Валетов». Его «Хлеб» – действительно, только хлеб: большой, цельный, хорошо пропеченный хлеб, который составил бы счастье любой булочной, будь он написан на жестяной вывеске. Вообще стиль вывесок очень прельщает «Валетов». К нему склонны и Машков, и Гончарова, но истинным мастером в этой области является Ларионов. Что он очень талантлив – это бесспорно, но в его талантливости есть что-то весело-дурацкое. Стоит только посмотреть на его «Автопортрет» или на «Солдат». С другой стороны, эта черта выгодно отличает Ларионова от рапэнского хулиганства Машкова. Н.С. Гончарова идет тем же путем, как Ларионов. Только от простоты вывески она дошла до художественной сложности лубочных картин. В ее стилизациях есть непосредственность и свежесть. Этюды ее с натуры совсем серьезные. В религиозных композициях⁴ хотя и нет религиозности, но есть декоративная линия. Часто она впадает в нарочитую грубость, ей вовсе не свойственную.

Машков, Лентулов, Кончаловский, Ларионов, Гончарова – вот, на наш взгляд, ядро «Бубнового Валета». Они различны по темпераментам, но составляют одну цельную группу. У них есть живописный инстинкт, они талантливы, они дерзко-искренни, но они слишком доверяются произвольным жестам руки, которая водит кистью, они не умеют себя ограничивать и недостаточно строго сами себя судят.

К ним близко стоят осторожный и старательный Моргунов, жеманно упрощенный Фон Визен, «переживающий» Ван-Гога А.В. Куприн и угловатый Фальк.

Чудовищные Бурлюки,⁵ за всем злостным шарлатанством не могущие укрыть природной даровитости, и очарованный Пикассо – Также иллюстрируют и доказывают всею своею живописью афоризм Делакура о том, что в мире линий существуют три ужаса: прямая, симметрично-волнистая и две параллельных.

Кроме того, в «Бубновом Валете» выставили мюнхенцы – Явленский и Кандинский.⁶ Печальные плоды ожесточенных теоретизирований Кандинского, который делает героическую попытку устранить из своих картин всякую

«предметность» и создать из линии «ковер», не впадая в орнаментальность, — любопытны тем, что в них, действительно, ни с какой точки зрения ничего нельзя понять, при самом искреннем желании разрешить эти шарады. Но на «ковры» эти сухие линии, напоминающие ломаные полосы железа, смятые во время крушения поезда, не похожи.

Иностранные живописцы, принимающие участие в «Валете», — случайны и не интересны. Говорить о «долговязом» Фоконье или о «маленьком» Глэзе, как о представителях французской живописи, по меньшей мере — было бы легкомысленно.

Литературная жизнь

30 ноября Литературно-Художественный Кружок открыл свои «вторники». Горестные прецеденты предыдущих зим, когда прения о литературных вопросах переходили грани парламентски допустимые, заставили новую литературную комиссию Кружка принять все меры к ограничению оппонентов и к отбору публики. Вступление к первому собеседованию было сделано В.Я. Брюсовым на тему «Влияние романтизма на жизнь и нравы» (по поводу книги Луи Мэгрон «Романтизм и нравы» — исторический и социальный этюд по неизданным материалам).⁷ Брюсов очень подробно реферировал книгу Луи Мэгрон, главный интерес которой заключается в том, что она составлена не на основании литературных данных, а на основании частных писем и дневников средних людей романтической эпохи, которые никогда не подымались до литературы, хотя и писали стихи и драмы, не проникавшие в печать. В.Я. Брюсов дал многие образцы литературных опытов этих аптекарских учеников, неудавшихся художников и приказчиков провинциальных магазинов, в блестящих стихотворных переводах, которым в упрек можно было поставить только их чрезмерную виртуозность, потому что, если верить им, эти аптекари и приказчики писали не сколько не хуже, чем Гюго и Виньи. Все романтические трю-

измы, при переводе на русский язык, оказались чеканными формулами.

Книга Мэгрон представляет собою один из тех обстоятельных и документальных трудов по эпохе романтизма, систематическая разработка которой началась только за последние годы, трудами Леона Сеше, Пьера Ласерра и др., как было мною отмечено в одном из первых номеров «Аполлона», где я дал список новейших трудов по истории романтизма. Лекция Брюсова была первой попыткой ознакомить публику с данными этих исследований, указывающих на глубину проникновения романтической идеи во все слои общества. Но публика не была подготовлена и, вероятно, поэтому мало заинтересовалась интересным рефератом.⁸ Официальными оппонентами выступали граф де Ла Барт и автор этих строк.⁹

29 ноября, в Религиозно-Философском обществе памяти Вл. Соловьева, кн. Евг. Н. Трубецкой прочел реферат на тему «Религиозный спор о государстве», в котором сопоставлял и сравнивал отношение Владимира Соловьева и Льва Толстого к идее государства. Из других литературных бесед представляла большой интерес статья Н.А. Бердяева «Критика современной гносеологии», прочитанная им в редакции «Мусагета» и вызвавшая самые страстные прения.

12 декабря Религиозно-Философское общество устроило публичный вечер в память Хомякова.¹⁰ После вступительной речи Г.А. Рачинского Н.А. Бердяев прочел характеристику Хомякова под заглавием «Хомяков и мы».

Он особенно ярко оттенил цельность характера Хомякова, высеченного как бы из одного камня, разнообразие его интересов и несходство того уклада жизни, которым жил он, с нашим современным укладом. Цельностью Хомяков отличался и от своих современников. Сомнения были свойственны Киреевскому. Самарин плакал, оттого что не мог разрешить последних судеб жизни; он задавался вопросом: не зависит ли участь Православной Церкви от выводов философии Шеллинга. Этот вопрос должен был казаться чудовищным Хомякову: для него вера в церковь была органична. В Хомякове не было никакой Апокалипсической тревоги,

никакой «катастрофичности». Вообще ужас Антихриста, свойственный нашей эпохе, был чужд поколению 30-х — 40-х годов. Для них был характерен идиллический, твердый уклад жизни. Хомяков был воинственной натурой, рыцарем Православной Церкви, что вообще не в духе исторического православия. Эта же цельность и смелость сказались в том, как он умирал (он умер от холеры, в дороге). Последними его словами были: «А завтра как глаза будут светлы!».

Хомяков гениально выразил сущность церкви, заключающуюся в Любви и Свободе. Но в Хомякове, как и вообще в славянофильстве, не было пророческой стороны, так как у них был свой Град в прошлом (Древняя Русь), тогда как Достоевский и Владимир Соловьев обращены ко Граду Взыскуемому. Следовательно — наше отношение к судьбам церкви не совпадает со славянофильским. Но в славянофилах — наше отчество. И наше устремление к Граду Грядущему должно быть связано с каменной, мужественной, незыблемой верой Хомякова.

Вот вкратце ход идей Н.А. Бердяева. Вечер был закончен недлинной речью С.Н. Булгакова.¹¹

На «вторнике» Литературно-Художественного Кружка Овсяннико-Куликовский прочел лекцию о национальности.¹²

По его мнению национальность, прежде всего, определяется языком. Русский ребенок, воспитанный в Англии и с детства говорящий по-английски, становится англичанином. Национальность, в особенности, определяется сознанием, отчасти волей, меньше всего чувством. Француз, англичанин, турок одинаково бледнеют и впадают в гнев. Ребенок не имеет национальности. Идиоты — интернациональны, идиот — это лучший представитель космополитизма. Русский мужик похож на немецкого. Страсти и аффекты для всех наций одинаковы. Между тем на высших ступенях интеллектуальности пробуждаются национальные отличия. Гельмгольц и Дарвин совсем и ничем друг на друга не похожи...

На эти тяжелые и бескрылые парадоксы с большой страстностью нападали в своих возражениях Н.А. Бердяев и Минор.¹³



ВЫСТАВКИ.

Товарищество московских художников

Вернисаж XVIII Выставки Московского Товарищества Художников состоялся 25 января. «Товарищество» в этом году интереснее и значительнее «Союза».¹ «Союз» блещет только заемной красотой и не имеет под собой никакой творческой подпочвы. Его авторитет в Москве основан на бывшем участии в нем «Мира Искусства», и странно звучит имя «Союз» теперь, когда именно *союз*, дававший ему силу, распался.

Известность же основных московских участников «Союза» — вся в прошлом.² Мы не вправе ждать никаких обновлений и неожиданностей ни от Переплетчикова, ни от Коровина, ни от Сурикова, ниже от Архипова или Виноградова. Мы проглядываем их картины с тем же чувством, с каким мы слушаем знаменитую примадонну, потерявшую голос: искусство осталось, а жизни — которая всегда в будущем — нет. В «Товариществе» меньше скристаллизовавшегося искусства, быть может, но зато там есть участники, от которых мы вправе ожидать нового и неожиданного.

Главный интерес выставки сосредоточен в этом году на произведениях Голубкиной и Богаевского. Голубкина может служить образцом живого и честного отношения к своему искусству: за нею уже двадцать лет художественной работы, но она так же свободна в выборе своих путей, как юный дебютант; за двадцать лет она не дала себя связать никакими узами случайного успеха, не застыла ни в каких кристаллизациях ремесленности. В ней есть та сила большого мастера, которая позволяет рядом с произведениями долгой и упорной работы давать вещи, сделанные с импровизаторскою быстротой. В числе десяти скульптур, выставленных Голубкиной, находятся портреты Алексея Толстого и Ремизова.

И тот, и другой были осуществлены в один сеанс. Вместе с тем это вполне законченные, скульптурные куски — портреты не входящем, а в более высоком смысле слова. В них мало

обычного, всем бросающегося в глаза, сходства. Художница непосредственно подходит к человеческому типу, минуя случайности личности. И это дает ее портретам яркую индивидуальность. В портрете Ремизова, например, она совершенно обошла его литературное лицо, ту частью ироническую, частью фантастическую маску, которой Ремизов прикрыл от оскорбительных взглядов свое настоящее лицо, между тем как все до сих пор опубликованные или выставлявшиеся портреты его рисовали не его, а только эту маску. Поэтому в первый момент бюст Голубкиной удивляет своим несходством, но потом невольно соглашаешься, что именно это и есть настоящее лицо Ремизова и в нем разгадка всех противоречий его творчества. То же можно сказать и про бюст Алексея Николаевича Толстого, в котором Голубкина подчеркнула и выявила тяжелые, глыбистые, черноземные черты толстовского типа, скрытые в нем за внешнею стилизацией русских 30-х годов. Я не стану сейчас сообщать подробно о других скульптурах Голубкиной, выставленных в «Товариществе», так как о них я буду говорить вскоре на страницах «Аполлона» в большой статье, посвященной ей.³ Упомяну только, что ею выставлены гипсовые эскизы к кариатидам из дерева, одно из самых сильных произведений, до сих пор ею осуществленных.

К.Ф. Богаевский дал в этом году три картины («Облако», уже бывшее в Петербурге, «Сумерки в долине», «Утро» — произведения этой осени) и девять больших акварелей, — из которых особенно значительны эскизы: «Киммерийская область», «Подражание Мантенье» (самая картина, не бывшая нигде выставленной, приобретена в Третьяковскую галерею) и «Воспоминания об Италии». Богаевский тоже принадлежит к тем художникам, перед которыми еще открыты все пути, несмотря на богатое художественное прошлое. Последнее время по адресу Богаевского все чаще повторяются упреки в том, что он однообразен, что он повторяет самого себя... Но Богаевский в искусстве вовсе не пахарь, поднимающий новь, как, например, Голубкина. Он прежде всего — лирик. Лирик же, по своему существу, может творить только в тонком разнообразии оттенков. Для того чтобы они стали явны, единообразие внешнее необходимо, потому что все новое и

неожиданное глушит оттенки, ослепляя глаз. И Каррьера — величайшего лирика современной живописи — упрекали в однообразии, когда его произведения появлялись с годичными интервалами в Салонах. Но разве хоть у кого-нибудь поднялся этот упрек, когда в Осеннем Салоне была устроена его посмертная выставка⁴ и стало явно, с каким разнообразием оттенков и чувств говорил он, хотя и говорил всю жизнь об одном. Если собрать все произведения Богаевского последних пяти лет в одной зале, то мы увидали бы, показались ли бы они нам однообразными.

Из «Бубнового Валета» в «Товариществе» принимают участие Машков и Кончаловский, которые здесь кажутся гораздо сочнее и строже, чем в своей компании. Г.Б. Якулов дал ряд маленьких вещей, в каждой из которых выражен результат многих поисков и опытов над техникой, красками и рисунком. Вот художник, который задыхается в условности масляных красок. Ему нужны материалы более драгоценные и яркие: эмали, лаки, цветные стекла, майолика. Каждый штрих обличает в нем прирожденного ювелира и эмальера.

Сарьян, который в этом году спасает весь «Союз», здесь не дал столь упрощенно законченных вещей, как там. Но и это — произведения того же творческого момента, и их нельзя рассматривать отдельно одни от других. Сарьян сумел достичь органического слияния импрессионизма со стилизацией; он уловил самый художественный метод турецких лубочных картинок и орнаментов. Такого подлинного Востока, почувствованного действительно восточной душой, еще не давал никто...⁵ Уткин здесь лучше, чем в «Союзе». Он хорош как всегда, когда рисует лики воды и воздуха. Ему удалось передать сильный береговой ветер в Крыму и столбы дождя на море. Павел Кузнецов с прежним усердием пишет выкидышей и искалеченных женщин в раю, а этюды масляными красками называет «альфреско». Николай Рябушинский дал автопортрет на фоне гильотины, трактованный примитивно и не лишенный забавности. Целая комната — около 100 офортов — отведена Манганари. Это самое слабое место в «Товариществе». Манганари очевидно любит и знает офорт-

ную «кухню». Но пользоваться своими знаниями не умест. Рисовальщик он не сильный. Доски его, судя по выставленным образцам, проработаны хорошо, но он более ищет трудного, чем интересного. Большинство оттисков удручает своим неопрятным видом. Недоумение перед непрактичностью художника вызывают картины *Токарева*. Он так точно имитирует старых голландцев, что если бы подписать под его холстами соответствующие имена и дать им полежать год на чердаке, их можно было бы продать простаку за большие деньги. Подписанные же именем Токарева — они не представляют никакого интереса.

Но это всё слабые стороны выставки — вернемся к ее достоинствам. А.С. Глаголева: очень интересный и фантастичный «двойной портрет» — в особенности мужское лицо сзади, в чуть-чуть меловых тонах. Ульянов: «женский портрет» — черно-синее платье на малиновом фоне и двойной свет на болезненном лице. Браиловские Р.Н. и Л.М. — декоративные мечты, освещенные бенгальскими огнями; Е. Гольдингер — чистый и свежий утренний свет — на лицах, внутри комнат, в пейзажах; Е.А. Киселева — «Зеленая ваза» в руках у молодой женщины, а в глубине что-то красное — и в этом красном пятне отлично найден какой-то чисто японский оттенок красного цвета, то, что есть в звуке японского обозначения красного цвета — «акаи». Л.А. Ильин, Н.Ф. Петров: внутренности парадных комнат и дворцов (у Петрова — меньше сухости, чем раньше); у П.С. Наумова — нарядность тона и декоративные расположения фигур; у Е.И. Рабенек — неопытность, но и какая-то подлинность, искренность «пре-рафаэлизма».

Интерес «Товарищества» не только в уже известных именах, но еще больше в молодежи. На выставке много маленьких холстов и акварелей, которые обещают многое. Так хочется отметить Голованова, у которого большой вкус в декоративных композициях и в зеленоватом колорите; Зака — обещающего стать очень искусным и красивым графиком; парижские этюды Гаврилко; акварельный портрет

Б.П. Брюллова — М. Ивашинцевой; маленькую картинку Н.С. Смирновой «Во францисканской келье», трактованную очень просто и со вкусом. Из скульпторов — много обещает молодой Ленский в своих стремлениях к монументальности. Остается отметить из прикладных искусств — вышивки кустарей по рисункам А. Пашкевич, вышивки шерстями Турченко и веревками — В.В. Базаровой.

<VI>

ВЫСТАВКИ.

«Независимые»

«Москва, подобно древнему Риму, есть центр Великой России, и даже более, центр всего мира: став на середине от Китая, Японии и Англии, Америки и, через Балтику, от Швеции, Норвегии и Турции, Персии, Москва является поистине мировым центром. В ней сконцентрировались все пути. Ее будущее громадно. Бюджет ее растет с каждым днем»...

Такими словами начинается предисловие к каталогу Выставки Независимых, принадлежащее перу ее организатора и, вероятно, идейного вдохновителя, Ив. Горелова. Его личное творчество многообразно и представлено на выставке широко. Нет ни одного из современных, исторических событий, на которые он не откликнулся бы тотчас же. Вот — «Проект памятника Муромцеву». Покойный профессор представлен в очках, в берете и короткой накидке, с длинной бородой. Памятник предполагается — во дворе перед Государственной Думой. Дальше — «Бегство Л.Н. Толстого из Ясной Поляны (набросок)». В тарантасе сидит Маковицкий, кучер хлещет лошадей, а Толстой пугливо оглядывается назад на яснополянский дом. Далее Л. Толстой в рыцарских латах с знаменем; это «Рыцарь красоты духа. Фантастический рисунок». Рядом — «Переполюх в деревне — Появление авиатора». Затем — «Богоискательство» — интеллигент и дама в церкви. «Туберкулез», «Дума и депутаты», «Что есть человек?» и т. д. Нужно ли добавлять, что все это безграмотно и безвкусно до

последней степени? Очевидно, Москва, «как древний Рим, как центр мира», должна была обладать карикатурой парижского «Salon des Indépendants». ² И она получила ее. Здесь есть — «Радуга надежд» и «Гримасы забвения» *Политковского* и «Сфинкс жизни» — огромная, во всю стену, композиция *Поманского*, и «Белая раба» *Николая Рябушинского*, и «Казнь души» и «Перед судом плоти» *Маслова* — целая школа, стремящаяся утвердить Москву «центром мира»... Стиль нарушают только пейзажи *С.М. Гузикова*, проникнутые искренним чувством русской, левитановской природы. Вкусом отличаются еще произведение *К.И. Михайловой* и портрет девушки *Сырнева*.

ТЕАТРЫ.

Незлобина

Наиболее интересные новинки за январь и февраль месяц дал театр Незлобина. На конкурсе детских пьес была увенчана пьеса Н.А. Попова «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновы сказки». ³ Это совсем беспретенционная и веселая пьеса, в которой удержаны многие блестящие андерсеновского юмора. Сыграна она также беспретенционно и весело. Казалось, что актеры не столько играли эту сказку, сколько сами играли в нее. И это стало наиболее верным для нее тоном. Среди исполнителей надо отметить Короля — Неронова, Королеву — Кассецкую и Принцессу — Л. Рындицу.

«Любовь на земле» И. Новикова, шедшая у Незлобина, имела у публики интерес средний, что не мешает ей быть произведением интересным и хорошо задуманным... ⁴ В театре Незлобина отличная публика. В Художественном театре публика скептически молчит, в Малом покорно аплодирует, — у Незлобина публика нервно отзывается на каждое слово: аплодирует тому, что ей нравится, и шикает тому, что не нравится. Для такой публики интересно писать и играть. После второго акта «Любовь на земле» эта публика устроила автору овации, а во время третьего акта громко шикала. ⁵

Публика в театре всегда права (ей ведь одной принадлежит последнее слово); но она не считается с намерениями, с невозможностями и случайностями: она считается только с осуществлением, и это ее право. Третий акт пьесы, быть может, лучше всех задуман драматически, но в нем автор сделал и наиболее грубые внешние ошибки. Драматическая же критика, наоборот, отнеслась к пьесе сочувственно⁶ и отметила с одобрением ее родство с Чеховым.⁷ Родство с Чеховым, действительно, есть у Новикова. Но родство это намеренное, зависящее от не вполне ясного представления о механизме театра. И. Новиков хочет остаться беллетристом на сцене, между тем как общая концепция пьесы обнаруживает в нем чутье настоящего драматурга, но еще совсем себя не сознавшего. То бессознательно-творческое, что он вложил в свою пьесу, — в ней самое ценное. Между тем, чеховски-беллетристическими приемами он только испортил удачные сцены, — затягивая там, где нужно было оборвать, поясняя там, где все было понятно, недоговаривая там, где нужно было дать отдельную, значительную для хода драмы, сцену. Вообще в пьесе Новикова можно найти много существенных недостатков, но, несмотря на всё, ее постановку следует приветствовать, так как она свидетельствует о появлении нового драматурга, вполне литературного, на которого можно возлагать надежды.

Рощина-Инсарова отлично провела роль Натальи Григорьевны Свешневой — не очень молодой, но увлекательной и увлекающейся дамы, с волосами, осеребренными ранней сединой. У артистки — большая изобретательность и простота стиля.⁸

Незлобин же поставил и новую пьесу Горького, генеральная репетиция которой была 7-го февраля. Я не видал ни одной пьесы Горького после «На дне» и потому не могу судить о том, является ли она для него движением вверх или вниз.⁹ Во всяком случае, по общему состоянию современного репертуара эта пьеса очень не дурная. Но такая похвала еще не велика. «Васса Железнова» довольно хорошо завязана драматически и в построении ее есть цельность. Как указывает ее

заглавие, она вся сосредоточена вокруг центральной фигуры Вассы Петровны Железновой, которая является по замыслу Горького одним из современных перевоплощений Кабанихи из «Грозы».¹⁰ И среда, и нравы, и типы довольно близки к драме Островского. Крупные и своенвольные характеры указывают, что действие происходит где-то на Волге. Если бы не формальные упоминания о 1905 годе, которые теперь приняты во всех пьесах, претендующих на современность, — и в «Miserege»¹¹ и в «Любовь на земле», — то нельзя было бы догадаться о том, что действие происходит в наши дни. Кабаниха, оказывается, очень мало изменилась за эти полвека. Она такая же жестокая, сильная и умелая устроительница семьи, как и во времена Островского. Но она стала менее мрачна, потому что из типа отрицательного превратилась в положительный. Симпатии автора всецело на стороне Вассы Железновой, несмотря на то, что формально она, пожалуй, бóльшая злодейка, чем Кабаниха, так как в течение пьесы она является сознательной попустительницей того, что ее сын Павел убивает брата ее мужа Прохора, что ей необходимо, и для того чтобы избавиться от Прохора, как от сонаследника, и для того чтобы заключить сына своего в монастырь. Кроме того, из-за нее убивает себя ее воспитанница, Дунечка. Сыновья ее неудачные — один горбатый и кривобокий, другой полуидиот. Одна из невесток злая дура, другая — красавица, Людмила, страстная и благородная, не выносящая своего уroda мужа. Дело идет о наследстве — муж Вассы умирает за сценой. Семейная свара, душевная мелкота, злость и глупость убедительны. Но когда начинаются разговоры о символическом саде, в котором по веснам работают Васса и Людмила, приобщаясь земле, то доверие исчезает. Является тоже и сомнение в цельности характера Вассы. Однако эта идеализация Вассы является самой любопытной чертой, быть может характеризующей текущий момент, так велика потребность в строительстве жизни, что древняя охранительница «Темного царства» является типом положительным и старательно идеализируется. Это показатель весьма знаменательный.

Малый

В Малом театре возобновлена «Гроза» Островского.¹² Трудно было представить себе, чтобы Островский отцвел так быстро. В русском драматическом сознании случилось что-то, что сделало надуманным пафос «Грозы». Чехов стал между Островским и нами... Интересные черты быта за эти полстолетия сделались — «археологией», а под ними сквозит уже чисто театральная условность. Из исполнителей «Грозы» хороши только старики — Садовская и Рыбаков.¹³ Но дух Островского отлетел от Малого театра.¹⁴

Худож.-Литературный кружок

В Художественно-Литературном кружке был устроен 28 января вечер Старого водевиля. Перед поднятием занавеса Ю.Л. Ракитин, в гриме Репетилова, прочел Пролог в стихах Бориса Садовского;¹⁵ стихи были хороши и давали дух старой Москвы 20-х — 30-х годов; выход Репетилова был неожидан и эффектен. Затем были разыграны два водевиля Петра Каратыгина «Дон Ранудо де-Колибрадос, или Чтó и честь, коли нечего есть» и «Вицмундир», а затем «66» — комическая оперетта-водевиль фон Менгдена и Бегичева.¹⁶ Водевили были забавны, но производили впечатление не «старых», а только устаревших.¹⁷ Непрерывающаяся игра слов не смешила и, в то же время, не представляла интереса исторического. Декорации, написанные Смирновым, были слишком современны.

14 января в Литературно-Художественном кружке был «вечер литераторов», в котором принимали участие: Ремизов, А.Н. Толстой, Городецкий, С. Соловьев, С.А. Соколов, Нина Петровская, Зайцев, Серафимович, Шмелев, Ив. Новиков, Волошин. Москва еще не приучена, подобно Петербургу, к зрелищу писателей, читающих свои произведения на литературных вечерах, и потому пришла смотреть на них как на редкостных представителей дикого племени. В этом

смысле были написаны и отчеты в газетах об этом вечере.¹⁸ Наружностями литераторов московская критика осталась недовольна.

ЛЕКЦИИ

О литературной богеме

В Художественно-Литературном кружке 25 января гр. Ф.Г. де Ла Барт прочел лекцию о «психологии литературной богемы» (из введения в психологию творчества).¹⁹ Определяя богему как одну из категорий литературы, гр. де Ла Барт не соглашался, однако, с формулой Мюрже, который считает основным признаком богемы неустойчивость общественного положения («Богема — это первая ступень литературы. Она ведет в Академию или в морг»²⁰). Ставя возникновение богемы, главным образом, в связь с необеспеченным и зависимым положением писателя в обществе нового времени, гр. де Ла Барт проследил возникновение богемы во времена Рютбефа и Виллона, ее историю в эпоху французского Возрождения (*Les grotesques, Les Gouinfres, Respublica Litterarum*), остановился на характеристике Руссо, как представителя богемы XVIII века, на богеме в эпоху романтиков (отожествление понятий «богема» и «антибуржуазный писатель») и закончил лекцию характеристикой трех типичных, по его мнению, представителей богемы современной: Вилье де Лиль-Адана, Луи Вельо и Поля Верлена. Делая общие выводы, он отметил как характерные черты богемы: преобладание инстинкта над волей, отрицание всякого общественного строя вообще, сенсуализм, преобладание чувства над логикой и фантазии над рассудочностью.²¹

Гр. де Ла Барту обстоятельно и убедительно возражал Валерий Брюсов. Он не согласился ни с определением характерных черт богемы, находя, что они свойственны каждому лирическому поэту, ни с тем, что бедность является признаком богемы. Затем он подверг очень основательной критике характеристики, данные лектором Вилье де Лиль-Адану и

Верлэну, и, наконец, дал свою формулировку отличительных черт богемы: «Писатели богемы не могут примириться ни с какими формами, существующими в литературе». «У нас же, — заключил Брюсов, — нет богемы, потому что нам еще надо *строить*». ²²

<VII>

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ.

«Ночь в Испании» - декорации П. Кончаловского

Под таким именем был устроен художником П. Кончаловским художественный вечер-бал в залах Московского купеческого клуба.¹ Постановочная часть — бой быков, танцы и песни были забавны,² но не настолько, чтобы об них стоило сообщать в московской хронике. Вся же декоративная сторона: украшение залы и сцены, панно, афиши, исполненные П. Кончаловским в сотрудничестве с Якуловым, представили настолько интересную манифестацию декоративных принципов «Бубнового Валета», что ее нельзя пройти молчанием. В своей статье о «Бубновом Валете»³ я отнесся к П. Кончаловскому с меньшим доверием, чем к другим, более молодым, участникам этой выставки. Память о его перевоплощениях мешала подойти с достаточным беспристрастием к его испанским картинам. Уже несравненно более убедительным показался мне его портрет Якулова на выставке «Мира Искусства». И грубая откровенность характеристики, и уверенность хлестких мазков, и неудобоваримость этих сырых красок, и ориентальный тип его пациента с низким лбом, синим подбородком, масляно-пристальным взглядом, лакированным копытом на поджатой ноге и фейерверком неприятно-острых ятаганов вместо фона говорили о его крупной индивидуальности, наконец нашедшей себе язык. Декорации же «Ночи в Испании» вполне убедили меня в художественной правоте последней манеры П. Кончаловского. Он выказал себя здесь очень интересным декоратором и доказал на широких плоскостях, что имеет право быть таким, какой он

есть. Он нашел, ни в чем не изменяя своей технике, истинную декоративность, без малейшей слащавости, без каких бы то ни было общих мест. Особенно хороша была та зала, которая изображала «Севильскую улицу ночью», с освещенными окнами и балконами верхних этажей. Все естественные особенности залы были при этом использованы остроумно и смело. При помощи самых примитивных средств были достигнуты удивительные эффекты.

Я могу совершенно беспристрастно сказать, что еще ни разу — ни в России, ни в Париже — не видал художественного бала, устроенного с таким вкусом и, главное, с таким темпераментом.

Античные танцы в студии Е.И. Рабенек (Книппер)

Одним из самых радостных художественных впечатлений этой зимы были интимные «вечера античных танцев», устраиваемые Е.И. Рабенек (Книппер) и ее ученицами. Они не были публичными, но почти все московские художники и эстеты перебывали на них.

Москва несравненно более, чем Петербург, интересуется танцем и культивирует его. Несколько лет тому назад существовала в Москве школа гр. Бобринского. Но она была меньше всего школой — там прямо шли к пластическим осуществлениям. И это было ее главным недостатком. Она распалась после смерти своего основателя. Школа Е.И. Рабенек, до прошлого года связанная с Художественным театром, а с этой зимы начавшая существовать самостоятельно,[†] является прежде всего школой, т. е. методическим развитием жеста; это именно то, чего не хватало, сколько я могу судить, школе Бобринского.

Метод Е.И. Рабенек находится в непосредственной преемственной связи с танцами Айседоры Дункан, и еще глубже — с мимическими и пластическими принципами Франсуа Дельсарте. Верность этого пути доказывается теми необычайно быстрыми успехами учениц, свидетелями чего были

посещавшие вечера г-жи Рабенек: из восьми учениц, выступавших перед публикой, только две — г-жи Савинская и Воскресенская — прошли трехгодичный курс, остальные же начали заниматься танцем лишь несколько месяцев назад, что не мешает им уже исполнять сложные фигуры групповых танцев.

Эти танцы — отнюдь не подражание А. Дункан, но совершенно самостоятельное и творческое развитие, а иногда продолжение и углубление тех же путей. Замысел и композиция групповых танцев, исполняемых ученицами, принадлежат исключительно самой Е.И. Рабенек.

Ученицы школы, кроме того, занимаются рисованием под руководством Н.П. Ульянова, и им в течение зимы был прочитан ряд лекций по различным вопросам искусства и литературы (Борисом Грифцовым, Сергеем Соловьевым и пишущим эти строки⁵). В половине апреля Е.И. Рабенек вместе со всею школой выезжает в Лондон, чтобы дать там серию вечеров. Школа Е.И. Рабенек является в настоящее время первым и единственным серьезным предприятием такого рода в России и, как таковое, имеет права на всяческое сочувствие и помощь со стороны общества. Такой школе, прежде всего, нужна серьезная помощь и руководство со стороны музыкантов и композиторов, которые, в большинстве случаев, до сих пор ограничивались отрицанием ее и даже голословным осуждением... Между тем творческая и плодотворная работа в этой области возможна только при ближайшем и непосредственном сотрудничестве композитора и танцовщиц. Другое, что необходимо для такой школы, — это чтобы состав учениц создавался не из взрослых девушек, как теперь, а из детей. Только тогда метод «естественных движений» сможет дать все свои результаты. Если это удастся осуществить, то предприятие Е.И. Рабенек будет иметь глубокое культурное значение для русского общества. Та радость бытия и ритмических форм, которая теперь обнимает зрителя на «вечерах античного танца», — только намек на возможные в будущем достижения в этой области.

ТЕАТРЫ.
Незлобина

Старый барин и два гвардейца вместе с тремя крепостными актрисами и старой сводней забрались в «Красный Кабачок» под Петербургом. Действие происходит в павловские времена. Один из офицеров рассказывает различные эпизоды из приключений барона Мюнхгаузена. Кому-то приходит в голову вызвать его тень. И вдруг сам фантастический барон во плоти появляется среди пирующих. Сперва они не верят в его подлинность, потом очарованы его небылицами. Под его рассказы все засыпают. Он произносит монолог о торжестве лжи и исчезает. Утро. Рассвет. Проснувшись после попойки, никто не знает, был ли это сон или явь. Но сердца тоскуют по небывалом.

Этот грациозный замысел Ю. Беляев не сумел облечь в формы достаточно четкие и законченные... Пьеса остается легкой шуткой, полу-импровизацией.⁶

Асланов создал великолепного и художественно-законченного барона Мюнхгаузена: немного меланхоличного, но вспыхивающего искрами веселости; верно подчеркнул национально-немецкий характер «барона» и создал из этого фантоша исторически-точную фигуру.⁷ Вообще Асланов — прекрасный артист, изумляющий разнообразием своих воплощений. Я видел его в трех пьесах — в «Любовь на земле», где он играл Алексея Григорьевича Спешнева — немного сладкого, искренно опростившегося барина, в «Вассе Железновой» — придурковатого Семена, и теперь — в роли барона Мюнхгаузена. Он неузнаваем и всегда совершенно нов. У него особый и редкий дар законченности в характеристиках. Он никогда не остается на сцене собою, каждый раз преображается совершенно. Рындина и Лелева в роли крепостных актрис⁸ дали удачную смесь вульгарных манер и красивых театральных поз с наивностью и старинными словечками. Другим действующим лицам почти нечего было делать на сцене.

Но это вина автора.

Вместе с «Красным Кабачком» был поставлен «Первый винокур» Л. Толстого. Несмотря на декорации Арапова и прекрасную игру Неронова (Крестьянский черт),⁹ пьеса смотрелась без интереса и без сочувствия... Она так рассчитана на свою, крестьянскую, аудиторию, что воспринять ее городскому культурному человеку немислимо. Ни одно слово не «доходило». Впрочем, это можно было предвидеть; ставить эту пьесу было предприятием безнадежным.¹⁰

<VIII>

ТАНЦЫ

На днях состоялось публичное выступление на одном из благотворительных вечеров бывших учениц Е.И. Рабенек (Книппер),¹ отделившихся от ее школы. Из них — Е. Маршева, считавшаяся одной из самых способных, действительно обладает большими природными данными — прекрасной фигурой и гармонично развитыми мускулами. Но ее танцы указали ясно, что без руководства строгого направляющего вкуса она не способна совершенствоваться. У нее нет сознания смысла того порядка жестов и телодвижений, в котором совершается танец свободного тела и обнаженных ног. Это сказывалось в тяготеньи к балетным позам, в неумении владеть пальцами рук, в невозможном, при античном хитоне, упирании рук в бока, наконец, — в групповых танцах, в том характерном балетном жесте поддержки другой танцовщицы за талию, который подразумевает наличие корсета и туники. Эти отступления, являющиеся грубыми орфографическими ошибками в правописании нового танца, придавали выступлению Е. Маршевой тот оттенок общедоступности, который всегда имеет успех у большой публики. Можно только глубоко жалеть, что г-жа Маршева покинула студию Е. Рабенек недоучившись и, главное, недовоспитав своего вкуса.

Групповые танцы, поставленные г-жами Маршевой и Виндерович (личные танцы последней — ниже всякой критики), были весьма слабо скомпонованы и плохо поставлены;

а совпадение некоторых музыкальных тем («Смерть Азы», «Вакханалия») с темами, разработанными Е.И. Рабенек, делало их лишь неприятными пародиями на эти композиции большого и строгого вкуса.

В общем эта художественная манифестация по стилю напомнила выступление неудачных подражательниц Дункан — сестер Визенталь или Артемиды Колонны. Она только подтвердила и показала наглядно разницу между истинным художественным методом, осуществляющимся в студии Е. Рабенек, и вольными импровизациями невысокого вкуса, могущими существовать только пока публика не умеет еще разбираться в качестве и в смысле танцев, которые ей демонстрируются под общим знаком «босоножек».

<IX>

ТЕАТРЫ

«La dame aux camélias» на сцене Театра Незлобина

Московская критика недружелюбно отнеслась к самой идее постановки «Дамы с камелиями» у Незлобина:¹ какой смысл воскрешать всякое сентиментальное и отжившее старье? — Вот смысл всех критик.² Но публика, как теперь бывает все чаще и чаще, опять разошлась во мнении с критикой, и «Дама с камелиями», идущая под нелепой кличкой: «как поживешь, так и прослывешь», делает сборы в самом конце сезона. Публика вотирует полное недоверие театральной критике: вся критика беспощадно осудила «Обнаженную», «Тайфун», «Жулика»,³ а между тем именно эти пьесы имели самый шумный и длительный успех. Но критики вовсе не считаются с этим вотумом недоверия. Положим, это не только в театральной, но и в художественной, и в литературной критике — всюду одно и то же. Это смертельный приговор русской критике, так как если критик не может стать убедительным даже для наивной и доверчивой публики, то какой вообще смысл его существования? Скептическая пренебрежительность ко всем разбираемым произведениям, желание

отделаться несколькими более или менее удачными остротами стало хорошим тоном в критике. А больше всего критик боится показаться увлеченным: для этого уже ему самому необходимо искать опоры в установившемся и благоприятном общественном мнении...

«Дама с камелиями» — одна из тех пьес, которые еще долго будут жить на сцене. Сентиментальное и моральное чувство, свойственное известному возрасту и известному складу души, еще долго будут находить в этой пьесе удовлетворение, а артистки будут еще долго смотреть на роль Маргариты Готье как на экзамен художественной зрелости таланта. Дюма удалось создать эту роль так, что в ее рамки возможно было вложить самые различные женские темпераменты и образы, в сравнительно узких пределах трагически-сентиментального переживания заключена была им свобода вложить историю какого угодно женского сердца.

Быть может, в самой истории возникновения «Дамы с камелиями» лежит тайна ее обаяния. Вспомните тот портрет Мари Дюплесси⁴ — куртизанки, красотой и смертью которой был вдохновлен Дюма, — запечатленный в нескольких строках Сен-Виктора:⁵

«Раз увидавши, невозможно было забыть это лицо, овальное и белое, как совершенная жемчужина, эту бледную свежесть, этот рот детский и благочестивый, эти ресницы тонкие и легкие, как штрихи тени. Большие темные глаза без невинности одни нарушали чистоту этого девичьего лица и еще, быть может, трепетная подвижность ее ноздрей — открытых, как бы вдыхающих запах. Тонко оттененная этими загадочными контрастами, — этот образ, ангельский и чувственный, привлекал своей тайной».

Плененный этим лицом, Дюма морально сочетал в нем два основных характера французской любовницы — Мими Пенсон с Манон Леско:⁶ Мими, искупающую грехи Манон. В этом — секрет сентиментального обаяния Маргариты Готье.

Рощина-Инсарова, конечно, создавала не эту Маргариту. Ее «дама с камелиями» была глубоко русской женщиной.⁷ В ней не было ни капли сердечного легкомыслия Мими, ни восторженного обаяния Манон. Ее душа была надорванной и не-

терпеливой душой русской исстрадавшейся женщины, но с тем особым успокоенно-глубоким тембром голоса, который у русских женщин покрывает так часто сердечные бури. Маргарита Готье — без пафоса, без жеста, очень скромная, очень простая и очень понимающая. И такая чисто русская Маргарита была убедительна и прекрасна.⁸

Мучительно бывает всегда на «Даме с камелиями» за остальных актеров, обреченных на неблагодарную задачу составлять искусственно-французский фон для героини пьесы. Но, думается мне, этого можно было бы избежать: стоило бы только отнестись к пьесе с точки зрения исторической эпохи. Конец пятидесятых годов для нас уже далекое прошлое. Моды, костюмы и манеры светского общества Второй Империи, которая теперь как раз в моде, так отличаются от наших, что к «Даме с камелиями» возможно было бы подойти точно так же, как мы теперь подходим к «Горе от ума». Поставленные в определенную обстановку и эпоху, артисты получили бы возможность внести гораздо больше психологического реализма в свои роли. Но, к сожалению, Незлобин не использовал этой возможности, и «Даму с камелиями» играли во фраках и смокингах.

Возобновление «Горе от ума» в Малом театре⁹

Эта постановка готовилась в течение всей зимы и пришла лишь на самый конец сезона.¹⁰ Предприятие дважды трудное для московского Малого театра, так как ему приходилось считаться не только с недавней постановкой Художественного театра, но и со своими прежними классическими постановками «Горе от ума». Трудность была в том, чтобы не уронить своей былой славы, хотя прежних сил уже нет в распоряжении Малого театра.

Художественный интерес обстановки был сосредоточен на декорациях Л.М. Браиловского,¹¹ которые оказались, действительно, монументальны и достойны «Горе от ума». Л.М. Браиловский, как архитектор, задался целью построить

дом Фамусова и выполнил эту задачу просто и остроумно. Он дал, в сущности, только две декорации: первые три действия происходят в одной и той же комнате, согласно с ремаркой Грибоедова, и последнее — сени и лестница. Но, ограничив себя таким образом, он сумел найти выход столько же простой, сколько и наглядный, чтобы показать все внутреннее устройство фамусовского дома: единую комнату, в которой происходит действие первых трех актов, он показал с трех разных сторон.

Это — небольшая ротонда с куполом, низкими хорами и шестью поддерживающими ее колоннами. В первом акте зритель видит перед собою окна, выходящие на зимний московский пейзаж: за голыми ветвями деревьев — купола церквей. Дверь в комнату Софьи — направо, в глубине.

В следующем акте окна приходятся налево; в глубине — стол и портреты на стене, а направо — вход (с новыми колоннами) в залу.

В третьем акте вход в залу находится в глубине сцены, прямо против зрителя, и те маленькие хоры, что окружают купол ротонды, позволяют видеть потолок двусветной, освещенной для бала залы.

Расположение мебели, картин и дверей позволяют зрителю дать себе отчет, в каком отношении находится одно действие к другому.

В сенях последнего акта Л.М. Браиловский тоже сумел архитектурно просто и разнообразно использовать пространство: лестница расположена прямо на зрителя, и с двух сторон ее стоят две монументальные колонны — контрфорсы, поддерживающие, очевидно, тяжесть всего дома. У основания этих колонн — дверки, а внутри — очевидно, лестницы, одна из которых ведет в комнату Молчалина. Маленькие окошечки наверху под началом свода дают впечатление жизни домовитой и уютной, смягчая холодную монументальность сеней. За правой колонной — в глубину уходит передняя и видна большая застекленная входная дверь. За левой колонной — внизу места для лаксеев, выше — галерейка и двери в людские и девичьи. Такое построение дома делает постановку Браиловского более художественной и основательной,

чем декорации Художественного театра, о которых, кажется, Брюсов сказал в свое время, что по ним никак нельзя начертить план дома Фамусова.

В смысле костюмов превосходство Браиловского уже не настолько бесспорно. Он руководствовался исключительно московскими модными журналами 1822 и 1823 годов. Но, быть может, именно эта слишком точная связанность с определенными годами лишает костюмы той разнообразной и убедительной пестроты, которая была в Художественном театре. Художественный театр, черпая моды из разных лет той эпохи, быть может в один исторический момент и не встречавшиеся, ближе подошел к общей характеристике эпохи так, как она встает в нашем воображении в своих перспективных ракурсах. Но то, что составляет достоинство Браиловского — это что своим костюмам он придал более интимный, более домашний вид: это сходство с недавней Москвой даже смущает иногда. Но думается, что это верно.

Исполнение «Горе от ума» поражало совершенно определенным нарушением равновесия. Главные роли почти все исполнялись слабо, второстепенные же лица были великолепно: последних играли «старики» Малого театра. Очень слаб был и Чацкий (Садовский), и Скалозуб, и Молчалин. Садовский не воспользовался ни одним из уроков, данных Художественным театром при исполнении «Горе от ума». Между тем в трактовании Чацкого Качаловым были такие черты, которые должны считаться вполне объективными завоеваниями, независимо от личности самого исполнителя. Качалов создал Чацкого — влюбленного мальчика, Чацкого согласно с формулой Пушкина: «Грибосдов очень умен, но Чацкий глуп».¹²

Между тем Садовский, не обращая внимания на то, что этот подход единственно возможен для нашего времени, произносил с пафосом те общественно-политические монологи, которые через сто лет уже не могут иметь своего морального смысла для нас, зрителей XX века, живущих в иных условиях общественной жизни в той же самой Москве. И стихи Садовский читал плохо.

Зато Софья (Комаровская) была очень хороша.¹³ Я лично ее предпочитаю Софье Художественного театра – Германовой. В Германовой не было возраста Софьи – она играла опытную женщину, львицу. Между тем Комаровская удачно совпала с Софьей: это была барышня из хорошей семьи, и порывистая, и сдержанная, и застенчивая от молодости. Лиза (Рыжова) была тоже очень хороша.

Фамусовым был К. Рыбаков. Это четвертый Фамусов с самого начала Малого театра; первым был Щепкин, после Щепкина – Самарин, после Самарина – Ленский. Рыбаков не был большим московским баринком. Но то, что ему удалось очень хорошо, – это старческая, несколько бабья раздражительность.

Хлестову играла Ермолова, графиню-бабушку – Садовская, графиню-внучку – Лешковская, князя Тугоуховского – Айдаров, Наталью Дмитриевну – Яблочкина, Репстилова – Южин; все это создавало действительно прекрасную историческую картину Москвы двадцатых годов. Но глаз зрителя, приученный уже к иной режиссерской технике, все же не был удовлетворен общей картиной бала, в которой не хватало цельности в расположении групп и движении масс.

Все эти непропорциональности и прорывы красноречиво говорят о настоящем положении Малого театра и выражают его внутренние слабости. И все-таки «Горе от ума» является самым интересным и самым значительным, что сделано им за этот год.