

АЛЕКСАНДРЪ АМФИТЕАТРОВЪ.

A. AMFITEATROFF : Die Kunst und die Gegenwart.

# ИСКУССТВО и русская современность.

Лекція въ Высшей Русской Школѣ общественныхъ наукъ въ Парижѣ, прочитанная въ пользу парижской кассы русскихъ эмигрантовъ.

Изданіе автора.

*Jacobi Petrovsky.*

Цена 50 сантим.

ЖЕНЕВА.

1905.



**АЛЕКСАНДРЪ АМФИТЕАТРОВЪ.**

**A. AMFITEATROFF : Die Kunst und die Gegenwart.**

# **ИСКУССТВО**

## **и русская современность.**

**Лекція въ Высшей Русской Школѣ общественныхъ наукъ въ Парижѣ, прочитанная въ пользу парижской кассы русскихъ эмигрантовъ.**

**Издание автора.**

*Цена 50 сантим.*

**ЖЕНЕВА.**

**1905.**



N 79  
AG

# ИСКУССТВО

## И РУССКАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ.

Среди безчисленныхъ интеллигентныхъ забастовокъ, извѣстія о которыхъ ежедневно приносятъ намъ русскія газеты, выдѣляются своею оригинальностью, а для многихъ и неожиданностью, забастовки слушателей въ учебныхъ заведеніяхъ, посвященныхъ изящнымъ искусствамъ, — и, на первомъ планѣ и съ особенно яркою энергіей, въ консерваторіяхъ. Еще въ началѣ января, до ужасной бойни 9-го и 10-го числа, открывшей новую эру русской революціи, я имѣлъ честь получить отъ группы ученицъ и учениковъ петербургской консерваторіи и нѣкоторыхъ прикосновенныхъ къ ней частныхъ музыкальныхъ курсовъ письмо съ приглашеніемъ высказаться, какъ я смотрю на роль и долгъ людей искусства въ потокѣ наступившихъ и наступающихъ событій, потому что къ участию любимцевъ музъ въ гражданской бурѣ наше общество относится, якобы, спорно. По условіямъ русской цензуры я не могъ напечатать своего мнѣнія и отвѣтилъ частнымъ письмомъ. Съ тѣхъ поръ спорный вопросъ десятки разъ возвращался ко мнѣ то тѣмъ, то другимъ единичнымъ поводомъ, увѣряя множествомъ повтореній, что онъ гораздо шире, чѣмъ звучитъ, и надо говорить о немъ, какъ о вопросѣ принципиальномъ и общемъ.

Одинъ изъ поводовъ, наиболѣе рѣзко подчеркнувшій мнѣ силу внутренняго разлада, какимъ текуція событія должны отражаться въ душѣ русскаго художника, былъ таковъ. Въ Ниццѣ я имѣлъ свиданіе съ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ артистовъ русской

дирижерской сцены. Я знаю хорошо гражданскія убѣ-  
жденія этого человѣка: онъ — крестьянскаго происхо-  
жденія, сынъ народа по крови, демократъ по духу,  
пролетарій, вышедшій изъ люди стихійною силою та-  
ланта, какъ дорогой вѣсмъ намъ Максимъ Горькій, съ  
которымъ онъ, кетати, и большой пріятель. Но онъ  
принимаетъ императорскихъ театровъ и связанъ съ ними  
красивымъ контрактомъ. При нашей встрѣчѣ, я замѣ-  
тилъ, что большого, чуткаго, умнаго человѣка этого  
мало. Грызеть внутри, грызеть остро, обидно, больно,  
стыдно и, разумеется, не могъ не догадаться о при-  
чинахъ. Противорѣчія чувства и мысли съ житейскимъ  
предложеніемъ не прошли даромъ: богатирекой натурѣ;  
нѣтъ-нѣтъ, ея воспринимала изгибъ компромисса, горя  
стыдно и больно. И мы, безъ словъ, безмолвнымъ ин-  
стинктомъ взаимопониманія, условились не касаться  
этого большого изгиба въ своихъ бесѣдахъ. Да, и что  
бы я могъ ему сказать? Посоветовать нарушить  
компромиссъ, разорвать контрактъ и освободить  
себя отъ ненавистнаго званія? Но я зналъ очень хо-  
рошо и подробно, что для артиста такой поступокъ былъ  
бы равносильность страдальческому подвигу самоотреченія,  
сфразеизмаго не только съ матеріальнымъ разореніемъ,  
но и съ крушеніемъ огромной и полезной дѣятельности  
въ дѣлѣ искусства, которое для него второе отечество  
и которое онъ такъ беззаветно любитъ. Героизмъ са-  
моубиившихся подвигомъ прекрасенъ, когда онъ, ес-  
тественнымъ порывомъ, убѣжденнаго желанія, самосто-  
ятельно рожденъ въ душѣ человѣка, но рекомендовать  
бѣдному слуху: сдѣлай себя и закрой собственною  
рукою свое любимое дѣло, растопи свое дорогое  
дѣло! — глупѣйшимъ, единкомъ негодливый, я не  
хотѣлъ вѣдать въ себѣ ни оуста съ немъ ни права. И такъ,  
мы молчали. Но вотъ, однажды, когда мы, темнымъ  
полумѣромъ, плыли по набережной и слушали море, и  
любимыя мѣлки, думалъ о своемъ, — у него, моего дру-  
зья, дирижера, ширнлась, какъ зѣвка, нѣтъ худо завертѣи  
дѣломъ, мы не вѣдухъ:

— А что, если меня заставить пѣть «Жизнь за Царя»?!

Возможность эта поразила меня, какъ наглядный, конкретный примѣръ политической силы, незримо разлитой даже въ самый отвлеченномъ изъ свободныхъ искусствъ, въ музыку, и политической отвѣтственности, въ которую она способна внезапно воплощаться для человека, чувствующаго себя не уединеннымъ Робинзономъ на таинственномъ островѣ Тихаго Океана, но гражданиномъ среди гражданъ. И, въ утѣшеніе своему другу-артисту, я могъ только сказать :

— Пѣть, я думаю, теперь не заставить !

Покуда, это слабое утѣшеніе, — утѣшеніе случая, а не принципа — оказывается весьма дѣйствительнымъ. Внимательно слѣдя за текущимъ опернымъ репертуаромъ по газетамъ, Петербурга, Москвы, Кіева и Одессы, я могу засвидѣтельствовать, что вотъ уже нѣсколько мѣсяцевъ, какъ «Жизнь за Царя» совершенно исчезла съ русскихъ лирическихъ сценъ, и это, конечно, не случайность. Въ то время, какъ русское общество спорить, политическое ли дѣло музыка, и прилично ли музыкантамъ волноваться общественными интересами и сообразоваться съ ними въ жизни искусства, правительственный опытъ давно рѣшилъ вопросъ въ смыслѣ утвердительномъ : да, политическое, и очень.

Наша лирическая сцена была политическою съ самой ранней зари своей. Комическія оперы Абдесимова («Мельникъ, колдунъ, обманщикъ и свать»), Лукина и Княжнина («Битеньчикъ»), съ музыкой Булана и Омина, внесли въ русскій екатерининскій театръ начала народности и демократическій духъ. Съ подмостковъ Ормитажа крѣпостная оперная пѣвица Лизанька Сандунова высмѣливала въ сатирической импровизации, при англодизманахъ партера и метаніи на сцену консьержки, всемогущаго вельможу-волокиту, графа Безбородко. Сама Екатерина II пользовалась оперною сценою для злыхъ политическихъ сатиръ на Потемкина и Густава, короля Шведскаго. Моццона эпохой Отечественной войны наполнила театры патріотическими опе-

рами. Высшимъ и много позднѣйшимъ примѣромъ ихъ явился «Иванъ Сусанинъ» Катерины Альбертовича Кавоса, прямого предшественника Глинки и въ сюжетѣ, и въ сравнительной серьезности музыки.

Въ послѣдніе годы царствованія Александра I и при Николаѣ I, окрѣпающее самодержавіе, распространяя цѣпкую паутину на всѣ отрасли русской жизни, не позабыло объ искусствѣ и поработило его себѣ тѣмъ усиленнымъ, казеннымъ меценатствомъ, которое покойный Лѣсковъ такъ хорошо начать было изображать въ своемъ романѣ «Чертовы куклы», оставшемся недоконченнымъ по цензурнымъ причинамъ. Это эпоха блистательныхъ дворцовыхъ рабовъ въ искусствѣ: эпоха живописи Брюлова, драмы Кукольника, музыки Глинки, — рабовъ, связанныхъ въ творчествѣ своимъ страхомъ неумолимаго деспотизма, закупленныхъ деньгами и милостями. Когда рабы ворчали, ронтали, бунтовали, какъ Пушкинъ и Лермонтовъ, когда они осмѣливались быть сами по себѣ и защищали свою поэтическую самостоятельность, либо ставили ее въ прямую оппозицію съ бытовымъ укладомъ самодержавной дворни, Бенкендорфы, Дубельты и Фоксѣ уничтожали роскошные, но буйные таланты безъ всякой жалости, какъ какія-нибудь сорныя травы. Николаевское царствованіе — эпоха насильственныхъ смертей, безумія и преслѣдованія всѣхъ художественныхъ и поэтическихъ индивидуальностей, не входившихъ въ рамки самодержавныхъ программъ. Грибоѣдова отравили посланникомъ въ Тегеранъ съ совершенно сознательнымъ предчувствіемъ, что онъ постанетъ на убой къ личному своему врагу, персидскому шаху. Французскій авантюристъ Дантесъ, въ результатъ интриги, созданной третьимъ отдѣлимымъ приставкомъ Пушкина, Лермонтовъ выброшенъ за стронтиность на Кавказъ. Его пощадили пуличересовъ, но выстрѣлъ Мартынова, покончившій съ великимъ поэтомъ въ дикой грозѣ между Машукою и Бештау, былъ приветствованъ въ Зимнемъ Дворцѣ державнымъ искролюгомъ: «Собака събача» смерть. Геніальный архитекторъ Вит-



бергъ, вдохновенный авторъ мистическаго перво-проекта храма Христа Спасителя въ Москвѣ, оказался слишкомъ строитвою и непоклонною головою для царственной кордегардіи. И — самъ онъ очутился ссыльнымъ, нищимъ, опозореннымъ и оклеветаннымъ старикомъ въ далекой Вяткѣ, а, вмѣсто Витбергова храма на Воробьевыхъ горахъ, которому посвятилъ такія поэтическія и пылкія строки Герценъ, Москва украсилась плачевно-огромною бѣлою часовнею, съ гнутыми золотыми куполами, самодержавно-казеннаго типа, по высочайше установленному образцу. Это время безжалостнаго топтанія непокорныхъ талантовъ, но дождей золота и почестей для талантовъ, умѣющихъ проституировать себя, какъ Даная : желающихъ уловлять монаршую волю и потрафлять на самодержавныя предначертанія. Мы знаемъ исторически, что, при Николаѣ, высочайше признанное прекраснымъ не могло подвергаться критикѣ, а порицаніе и отрицаніе, одобренныхъ самодержавіемъ, красоть равнялись государственному преступленію. Первый, болѣе или менѣе серьезный, политическій журналъ русскій, «Телеграфъ» Полевого, былъ запрещенъ за строгую рецензію о патріотической драмѣ Кукольника «Рука Всевышняго отечество спасла». Самъ Полевой былъ арестованъ и отданъ подъ надзоръ полиціи, а затѣмъ уже дрожалъ предъ нею до конца дней своихъ, искупая минувшія дерзновенія фабрикаціей «Параша Сибирячки» и ей подобныхъ, сценическихъ гимновъ, устремленныхъ къ прославленію великодушія российскихъ самодержцевъ. Роль поэта, роль артиста, роль cadaго жреца свободнаго искусства подъ монаршимъ покровительствомъ Николая I полностью выразилась въ современномъ сатирическомъ стихотвореніи, принадлежащемъ перу, если не ошибаюсь, кн. Вяземскаго :

При раздѣлѣ міра  
Мнѣ сказалъ Зевесъ :  
Вотъ тебѣ, братъ, лира,  
Вотъ клочекъ небесъ.

Полную свободу  
Дамъ тебѣ притомъ :  
Ией съ Фонтанки воду,  
Славь Романовъ домъ !

За театромъ, за музыкою, за живописью, за скульптурою — всюду чувствуется грозная фигура Николая I, съ его неумолимою, всюду проникающею, подозрительно-придирчивою, политическою онекою. Писковъ все въ тѣхъ же «Чертовыхъ Куклахъ», остроумно и тонко передаетъ, какъ Николай думалъ бюровскимъ «Послѣднимъ Днемъ Помпей» послать побѣдоносный вызовъ просвѣщеннаго абсолютизма революціонной романтикѣ, воплощенной въ «Битвѣ гуиновъ» Каульбаха. Этотъ человѣкъ ненавидѣлъ романтизмъ, какъ политическаго врага, и малоудинно снисходить съ своего Олимпа, чтобы полемизировать съ нимъ чужими руками. Онъ занималъ актеровъ имѣннвать со сцены эксцентрическія манеры графа Самойлова; въ утѣду великимъ княжнамъ, больно уколотымъ стихами Лермонтова «Первое января», Соллогубъ пишетъ на поэта, по высочайшему заказу, несквильную повѣсть; композитору и директору театровъ Верстовскому велѣно затмить Мейербера, и злополучный Верстовскій, привычный болѣе покупать свои оперы или выиграть ихъ въ карты у разныхъ ющихъ талантовъ, починаетъ музыкальное чудинство, «Громобоя», русскую мѣну подъ «Роберта Дьявола». Народническій стародворскій патриотизмъ Глинки не удовлетворилъ Николая. Онъ былъ въ восторгѣ отъ монархическаго пастроуна «Жизни за Царя», но остался недоволенъ, замѣчая подяки убиваютъ Ивана Суевинна, тогда какъ въ старой оперѣ Кароса этотъ благодѣтель дома Романовыхъ не только остался живъ и благополученъ, но еще и шибко веселая душенька.

Пусть злодѣй отстраненъ  
И дражнѣтъ шибко явскѣ!

Долженъ веселиться  
Добрый человѣкъ...

Записки Глинки—драгоцѣнный матеріалъ, чтобы почувствовать всю скользкость положенія, какую создавала придворная опека даже покровительствуемому таланту. Все, подъ тѣмъ Николай чувствовалъ стихійную силу. Прометеева огня, внушало ему ревнивую подозрительность. Глинка былъ музыкантъ-патріотъ, но Николаю нуженъ былъ музыкантъ-полицейскій. Глинка пѣлъ голосомъ старорусской народной пѣсни, но Николаю нуженъ былъ голосъ маршевой русско-нѣмецкой команды. И, въ концѣ концовъ, Глинка бѣжитъ отъ царя, какъ изъ плѣна, разочарованный, запуганный, разбитый, — умереть на европейской свободѣ, съ своимъ оплеваннымъ и осмѣяннымъ, никому еще ненужнымъ, «Русланомъ».

— Une œuvrе manquée! презрительно говорить о «Русланѣ» николаевскій дворъ устами Виельгорскаго, а царь возлагаетъ на лоно свое, какъ истинно великаго и истинно русскаго композитора, жандармскаго генерала Львова. Послѣ польской войны, вѣроятно, завидуя красотѣ пламенныхъ гимновъ польской революціи, Николай спохватился, что въ Россіи нѣтъ національнаго гимна, далъ третьему отдѣленію приказъ пополнить этотъ пробѣлъ въ искусствѣ, и Львовъ подарилъ Россіи гимнъ «Боже, Царя храни»: даръ — тѣмъ болѣе цѣнный, что краденный изъ Гайдна. Записки этого Львова полны глубокаго интереса, какъ документъ любопытнѣйшаго сплетенія службы музыкальной съ мотивами жандармеріи. По приказу царя, онъ ревизуетъ церковную музыку, чтобы въ ней не было «современныхъ выкрутасовъ», то есть романтическаго вліянія. Русскій Гайднъ въ голубомъ мундирѣ не былъ бездаренъ, а скрипкою даже владѣлъ виртуозно, но, какъ, всетаки, диллетантъ, оказался ниже критики въ грандіозномъ предпріятіи, которое и Глинку то, при всемъ его геніи, заставило сознаться, что ему не достаетъ школы, и поѣхать на

старости лѣтъ доучиваться въ Берлинѣ къ Дену. Гусарь Протасовъ управлять въ это время русскою церковью, а жандармъ Львовъ долженъ былъ создать высочайше утвержденныя «Херувимскія» и «Отче нашъ»! Кто слыхалъ церковную музыку Львова, напримѣръ, его пасхальные кондаки, не можетъ не найти въ ней славныхъ отголосковъ полковой канцеляріи и ритмическаго треска барабановъ на гауптвахтѣ. Оперы Львова, писанныя на патріотическіе сюжеты («Староста» и др.), не имѣли никакого успѣха. Тогда Николай, по свидѣтельству Герцена, вовсе запретилъ постановку новыхъ русскихъ оперъ. Даргомыжскій, поэтому, оставался подѣ снудомъ до шестидесятыхъ годовъ. Но высшій триумфъ политической опеки надъ искусствомъ представляетъ собою изданный Николаемъ томъ церковныхъ фасадовъ, высочайше утвержденныхъ. Кто бы ни хотѣлъ стронуть церкви, долженъ былъ непременно выбрать одинъ изъ казенныхъ плановъ. Герценъ справедливо находилъ, что не доставало Николаю лишь издать собраніе высочайше утвержденныхъ мотивовъ! Насколько удручала эта нестерпимая политическая опека даже любимыхъ баловней русской власти, можно судить по извѣстной выходкѣ Брюлова. Вырвавшись за границу, онъ передъ рубежомъ велѣлъ остановить лошадей, раздѣлся до нага и въ такомъ видѣ перешелъ границу, бросивъ на русской сторонѣ все свои старыя вещи, а на европейской ждали его друзья съ новымъ платьемъ, какъ человека, возраждающагося въ новую жизнь. Великій оперный пѣвецъ Ивановъ, лучший теноръ своего времени, побѣдитель Рубини, отказался возвратиться въ Россію на службу императорскихъ театровъ, и имя его было воспрещено къ упоминанію: вычеркнуто изъ исторіи искусства! Русское общество чуть ли не въ концѣ лишь семидесятыхъ годовъ съ удивленіемъ узнало, что былъ такой артистъ, удивлявшій все-европейскими лауреатами и получавшій все-европейскими милліонами. Глинка посѣтилъ Иванова въ одномъ изъ своихъ путешествій и разсказалъ о немъ въ «Замѣткахъ». Худож-

ники сходили съ ума, какъ Ѳедотовъ, разлагались въ мистицизмъ, какъ Витбергъ, спивались съ круга, какъ Мочаловъ, Брюловъ, да и неразрывный другъ его Глинка. Жизнь въ Россіи для большого таланта была сплошнымъ самопожираниемъ. Не говорю уже о подпадавшихъ подъ непосредственныя политическія подозрѣнія и личный гнѣвъ императора, какъ было съ Полежаевымъ, Шевченко и поэтомъ Соколовскимъ, авторомъ мистическаго «Мірозданія». Единственною свѣтлою надеждою всѣхъ художественныхъ мемуаровъ того времени горить мечта — отряхнуть прахъ отъ ногъ своихъ и уйти въ Европу. Но однихъ, какъ Пушкина, двуглавый орелъ крѣпко держалъ въ когтяхъ и предпочиталъ скорѣе заклевать, чѣмъ выпустить изъ лапъ на волю. А для другихъ, многихъ, избавленіе приходило поздно. Глинка, Брюловъ выбрались за границу лишь — чтобы умереть. Брюловъ такъ и остался лежать въ Римѣ на Campo Santo! А многимъ, третьимъ, уже и Европа ничего не могла сказать: слишкомъ были отравлены, и позднее противоядіе оставалось безсильнымъ. И, притомъ, какъ сложился въ то время даже напутственный хоралъ художнической въ честь скульптора Ставассера, всего чаще случалось такъ, что —

Николай Ивановичъ

Ѣдетъ въ городъ Римъ:

Пьяная компанія —

Вмѣстѣ съ нимъ!

И перемѣна родины становилась лишь перемѣною крѣпкихъ напитковъ. Удачничество, съ благополучною и почетною старостью, въ этомъ вѣкѣ суждено было лишь Львовымъ да Кукольникамъ, умѣвшимъ укладывать свои таланты въ полицейскія программы, какъ въ нѣкій футляръ аккуратно по мѣркѣ. Поэзія превращалась въ провокацію и доносъ. Искусство понималось и поощрялось лишь какъ школа шовинистическаго тупоумія. Правительство просвѣщеннаго абсолютизма ненавидѣло европейскую романтику, справедливо счи-

тая ее революціонною, но стремилось создать собственных Шиллеровъ и Байроновъ отъ самодержавія. Карлы Мооры, переряженными «Ермаками», Валленштейны, переодѣтые въ «Князя Холмскаго», Скопины-Шуйскіе, Аянуновы бродятъ по сценѣ чуть не стадами, слагая всю эфемерную жизнь свою изъ сантиментальныхъ фразъ о возвышенныхъ чувствахъ къ разнымъ добродѣтельнымъ красавицамъ и изъ патріотическаго рева, который создать славу актера Каратыгина. Живопись, скульптура, архитектура, музыка, сцена, принуждены твердить обществу одно и то же: помни, что все твое спасеніе — въ Романовомъ домѣ. Эпоха Смутнаго времени, съ призваніемъ на царство Михаила Федоровича, наполняетъ собою николаевское искусство. Темная, мутная, незначительная фигура первого Романова — въ апофеозѣ ею «рука Всевышняго отечество спасла!» Трудно и перечислить пантеирическія работы для сцены и литературы, обращенныя къ этому сюжету. Достаточно сказать, что на одинъ мигъ объ Иванѣ Сусанинѣ потратили свое вдохновеніе два первоклассные композитора, драматурги Розенъ и Полевой, и нѣсколько второстепенныхъ беллетристовъ. И разработка мифа у всѣхъ была — вродѣ той курьезной машинки, что нынѣ вращается въ городѣ Костромѣ, подъ псевдонимомъ памятника Ивану Сусанину. Это длинный, зеленый столбъ, увѣнчанный бюстомъ Михаила Федоровича. Внизу, на ступенькахъ пьедестала, омерная фигура молчаливояго мужика. Костромичи неоднократно разсказывали мнѣ, будто парадъ устроенъ, что это памятникъ святому Михаилу Архангелу, поставленный въ благодарность за выпускъ старинныхъ синенькихъ пятирублевокъ, на которыхъ тоже изображенъ Михаилъ Федоровичъ, и тоже въ пантѣ Мономаха.

Официально политическое искусство было столь рвуще, что даже пресловутое искусство для искусства уже разсматривалось, какъ своеобразный видъ насильственной оппозиціи, и заниматься художественнымъ творчествомъ, не возмущивъ мимоходомъ омиама на жертвен-

никъ самодержавія, почиталось не весьма одобрительнымъ и благонадежнымъ. Извѣстна цензурная пометка Красовскаго на любовномъ стихотвореніи, въ которомъ авторъ мечталъ «близъ тебя къ блаженству приучаться». Во первыхъ, писалъ цензоръ, къ блаженству приучаются близъ Евангелія, а не близъ женщины, а, во вторыхъ, стихотвореніе обнаруживаетъ вредные замыслы автора отдать своей любовницѣ время, которое онъ обязанъ посвятить царю и отечеству. За любовное стихотвореніе «Дитя, будь я царемъ», переведенное Деларю изъ Виктора Гюго, пострадали и авторъ, и журналъ, и цензоръ Никитенко: предположенія быть царемъ любовникамъ не допускались. О царѣ въ литературѣ и въ искусствѣ можно было, согласно безсмертной теоріи Загорѣцкаго, говорить лишь въ томъ великолѣпно-вѣрноподданническомъ тонѣ, какъ въ «Жизни за Царя» вопіетъ Сусанинъ:

Страха не страшусь,  
Смерти не боюсь,  
Лягу за Царя, за Русь!

Надо сознаться, что фраза эта, которою стяжали нѣкогда столько рукоплесканій столько знаменитыхъ басовъ, колотя себѣ кулаками въ грудь и ревя источными голосами, врядъ ли можетъ безнаказанно раздаться теперь съ русской сцены, послѣ залповъ 9-го и 10-го января, и мой другъ, артистъ, не напрасно беспокоится: а вдругъ заставятъ возгласить такую присягу на самодержавный восторгъ передъ всею честною публикою? Вѣдь сгоришь со стыда, и слова застрянуть въ горлѣ! Но, какъ ни любить русское правительство провокацію всякаго рода, но даже оно поняло, что «Жизнь за Царя», по нынѣшнимъ временамъ, опера, политически безтактная, и, такимъ образомъ, половина прекрасной, но несчастно примѣненной музыки Глинки исчезла изъ русскаго обихода. \*) Въ самомъ дѣлѣ, «кто же, имѣющій

\*) Эта неизбежная потеря очень замѣчена въ Россіи любителями искусства. Послѣ моей лекціи, мнѣ неоднократно ука-

душу», въ состояніи будетъ теперь хладнокровно слушать удалые мотивы, которыми Сабининъ хвастаетъ передъ патриотическимъ театромъ:

Охъ, когда же съ поля чести  
Русскій воинъ молодой  
Безъ удалой, доброй вѣсти  
Возвращается домой?

Увы! «молодой русскій воинъ» XX-го вѣка не возвра-

щивали на возможность спасти музыку Глинки, переделавъ ее на новый текстъ, и даже предлагали проекты такихъ „Жизни за свободу“. И должны откровенно сказать, что считали всѣ подобныя попытки безцѣльными и навѣрное неудачными. Навѣно думать, что монархизмъ „Жизни за Царя“ заключенъ только въ жалкихъ стихахъ Розена. Вся „Жизнь за Царя“ — плодъ монархической мысли, и въ ней не музыка дополняетъ слова, но слова музыку. Революціонный или республиканскій текстъ звучалъ бы съ музыкаю „Жизни за Царя“ странно неловкимъ диссонансомъ, что, впрочемъ, и доказано неудачными попытками шестидесятыхъ годовъ воспользоваться финаломъ этой оперы для революціоннаго гимна „Славься, свобода и чистый нашъ прудъ!“ Мечтать о приспособленіи старой музыки къ новымъ идеямъ могутъ только люди, не сознающіе, что музыка есть такой же самостоятельный способъ художественнаго мышленія, какъ и всякое другое искусство, что композиторъ думаетъ звуками такъ же выразительно и опредѣленно, какъ поэтъ — словомъ.

При всей своей вѣнчаной красотѣ, опера Глинки — памятникъ умершаго міроозерцанія, и мѣсто ей уже не въ жизни, но въ историческомъ музеѣ искусства. Новой Россіи совсѣмъ не къ лицу вослѣвать себя какими-то подраженными подѣлками „старыхъ погудокъ на новый ладъ.“ Нынешнему новому времени дадутъ ей и новое искусство, съ новою музыкаю, новыми операми и новыми Глинками, самостоятельно вдохновленными изъ творчеству полнѣелюбимымъ мышленіемъ вѣка и огулѣваемомъ изъ гражданской свободѣ. Передѣлывать же Глинку изъ монархиста въ республиканца такое же безнадежное предпріятіе, какъ бы, напримеръ, перерасовывать мажоръ Рафаэля, созданный контрастомъ католической мысли, въ революціонныхъ „Богиня Разума“. Оставимъ мертвымъ хоронить своихъ мертвецовъ! Задача искусства въ обществѣ — вообще не родить старое, хотя бы и красивые, трупы въ эфиремерное ничто, но родить новое, живое и истинночеловѣческое, творческое, достойное — для будущаго!



щается домой съ удаюю, доброю вѣстью, потому что десятки тысячъ его, молодого русскаго воина, гнѣютъ ни за что, ни про что вокругъ Вафангау, Ляояна, Мукдена, закопаны въ Портъ-Артуръ, пошли ко дну съ Макаровымъ, взорваны на воздухъ съ Витгефтомъ, разстрѣляны на эскадрѣ Рождественскаго, въ паникѣ сдались военноплѣнными съ Небогатовымъ... Въ Японіи до ста тысячъ нашихъ плѣнныхъ! Этого не избудешь, этого хвастовствомъ не заглушишь!... Плохія времена, плохія условія для шовинистическихъ мелодій на шовинистическій текстъ! Это значитъ — бросать насмѣшку въ глаза измученнымъ, униженнымъ, оскорбленнымъ, это значитъ — водить раскаленнымъ желѣзомъ по кровоточащей ранѣ...

Я позволю себѣ остановиться на «Жизни за Царя» нѣсколько подробнѣе потому, что ни въ какомъ другомъ произведеніи русскаго искусства не сказалось съ такою силою художественное политиканство, обостренное въ Россіи, быть можетъ, больше, чѣмъ въ какой либо другой европейской странѣ. Политическій смыслъ «Жизни за Царя» настолько превышаетъ ея художественное значеніе, что, при всѣхъ своихъ музыкальныхъ красотахъ, опера Глинки никогда не могла завоевать себѣ ни малѣйшаго успѣха въ Европѣ, перестроенной революціоннымъ громомъ 1848-го года. Политическая тенденція, пропитывающая эту восторженную эпопею самодержавія, оказалась равно дикою, скудною, непонятною и въ и во Франціи, и въ Италіи, и въ Германіи. Всюду «Жизнь за Царя» становилась достояніемъ знатоковъ музыкальной фактуры, понимавшихъ въ ея авторѣ первокласснаго мастера своего дѣла, и нигдѣ не привлекала она публики. Европа недоумѣвала. Европа отказалась понимать, какъ человѣкъ XIX вѣка, образованный настолько, чтобы написать оперу, способенъ отдать свои мысли и чувства на воспѣваніе того самаго дома Романовыхъ, чьи Голштинскіе пріемыши душатъ Россію свирѣпою и эгоистическою тираніей, возбуждающею умы и чувство человѣческаго достоинства во всѣхъ народахъ цивили-

зованнаго міра. Въ Россіи «Жизнь за Царя» несконно понималась, какъ предлогъ и вызовъ къ монархическимъ манифестаціямъ. Такъ, въ 1863-1864 годахъ патріоты усиленно освѣтывали второй актъ оперы, изображающей польскій балъ, когда рождается заговоръ на убійство царя Михаила. Еще одиннадцать лѣтъ назадъ, когда умирали Александръ III, созданная имъ охранительская буржуазія поддерживала аплодисментами и крикомъ рѣшительно каждую фразу Сусанина, Сабинина и Ваши, которую было можно такъ или иначе отнести къ царю. И, напримѣръ, помню, какъ въ Москвѣ были пушены слухъ, будто Александру III, по молитвамъ отца Іоанна Кронштадскаго, стало легче, и онъ на пути къ выздоровленію. И вотъ немедленно даютъ «Жизнь за Царя». Настроеніе въ театрѣ приподнятое. Сабининъ рассказываетъ объ избраніи Михаила на царство. Извѣстный речитативъ:

Это слухъ еще покуда.

А побѣда наша...

Слухъ? — возражаетъ Сусанинъ. — Слухъ?

Да это побѣда не стоятъ такого слуха!

Бѣшеные аплодисменты... Тѣмъ не менѣе, спектакль этотъ не былъ конченъ, ибо между третьимъ и четвертымъ актомъ пришло извѣстіе, что благодать Іоанна Кронштадскаго ослабѣла, и Александръ III-й умеръ. Впрочемъ, патріоты тогда усильно пользовались и не такими удобными случаями для манифестацій. Такъ, въ «Сибгурочкѣ» Римскаго-Корсакова былъшій энический хоръ къ фантастическому царю Берендію обязательно прерывался требованіемъ гимна «Боже, царя храни» и въ сказочную, кружевную, пѣкную музыку Римскаго-Корсакова, грубѣйшимъ разладомъ, вривались солдатскіе звуки Лѣвова, этого Гайдна, остроженнаго на барабаны. Мелочи жизни часто характеризуютъ ее внутреннюю работу ярче и понятнѣе, чѣмъ крупная явленія. По моему, трудно найти для измѣренія политическаго настроенія, пережитой интеллигентнымъ русскимъ обществомъ за послѣднее царствованіе, болѣе замечательный фактъ.

какъ тотъ, что болѣе пятидесяти лѣтъ самодержавіе пользовалось «Жизнью за Царя», какъ излюбленнымъ орудіемъ провокаціи, чтобы вызывать взрывы монархическаго патріотизма, а сейчасъ — оно уже не смѣетъ ее и давать.

Итакъ, правительство русское, подъ знаменемъ «просвѣщеннаго абсолютизма», всегда понимало политическую силу искусства и старалось обратить ее въ свою пользу. Что касается русскаго общества, въ которое оно вливало струи мундирнаго художества, то общество очень хорошо понимало, съ своей стороны, какъ и зачѣмъ его воспитываютъ, и платило энергическимъ противодѣйствіемъ рѣшительно всякому произведенію искусства, принятому правительствомъ подъ свое крыло. Трагедіи Кукольника, человѣка, собственно говоря, далеко не обремененнаго природнымъ талантомъ, разсматривались чуть ли не единственно съ той точки зрѣнія, что — вотъ молъ высочайше привѣтствованный клеветъ, за критику котораго запрещаютъ журналы и сажаютъ людей въ Петропавловскую крѣпость.

«Я былъ,—разсказываетъ Герценъ,—на одномъ представленіи «Ляпунова» въ Москвѣ и видѣлъ, какъ Ляпуновъ засучиваетъ рукава и говоритъ что то вродѣ: «Потѣшусь я въ польской крови». Глухой стоиъ отвращенія вырвался изъ груди всего партера; даже жандармы, квартальные и люди креселъ, на которыхъ номера какъ то стерты, не нашли силъ аплодировать».

«Жизнь за Царя» Глинки была привѣтствована, какъ произведеніе искусства, извѣстнымъ хвалебнымъ канонъ Пушкина, Жуковскаго, Вяземскаго и Вильгорскаго, но публика, съ самаго начала, разобрала, сквозь прелесть оперы, ея политическую тенденціозность и объявила ее «кучерскою музыкою». Оппозиція правительственнымъ вкусамъ сказывалась въ театральныхъ партіяхъ: обожествленный Бѣлинскимъ, романтикъ Мочаловъ, несчастная Асенкова, воспѣтая Некрасовымъ, Михайло Семеновичъ Щепкинъ, актеръ изъ крѣпостныхъ людей, создавшій цѣлую династію наслѣдственныхъ де-

мократовъ. — вотъ люди, царившіе надъ воображеніемъ общества, вопреки высочайше установленному и предписанному трагизму Василія Каратыгина, чье, несомнѣнно сильное и многими очевидцами засвидѣтельствовавшее, дарованіе исторически осталось какъ бы въ тѣни, именно потому, что оно было установлено и предписано, а, слѣдовательно, и ненавистно. Самъ Брюловъ, жизнь котораго Лѣсковъ хотѣлъ сдѣлать сюжетомъ «Чертовыхъ Куколъ», оставался въ глазахъ передовыхъ, западническихъ группъ николаевского общества не болѣе, какъ «пухлою ничтожностью»: именно этою кличкою обозвалъ его Тургеневъ въ «Дымѣ» устами Потугина. Примиреніе интеллигенціи съ Брюловымъ создано лишь на почвѣ открытаго бунта, какимъ, слишкомъ поздно для себя, вспыхнулъ этотъ стихійный, но легкомысленный чело-вѣкъ, весь сплетенный изъ таланта и тщеславія, противъ золотыхъ цѣпей, наложённыхъ на него меченатствующимъ деспотизмомъ.

Въ то самое время, какъ Николай Павловичъ душилъ романтизмъ революціонный и пытался замяти его романтизмомъ самодержавія, Герценъ пишетъ отъ 29-го октября 1843 года въ своемъ дневникѣ:

— Вчера Фенелла, которую видѣлъ и прежде, увлекла меня сильнѣе обыкновеннаго. Голандъ очень хоро-  
шій актеръ, не имѣя голоса, онъ шроу выкушаетъ мно-  
гое. Бельгійцы съ представленія Фенеллы пошли на  
площадь. Парижане бѣсновались и съ кофнопреклоне-  
ніемъ заставляли итти Марсельезу. Что ни говори за-  
писные музыканты, а либретто, а самая драма, развива-  
емая въ оперѣ, очень важное дѣло; тогда музыка дѣй-  
ствуетъ не отвѣчно, а захватываетъ вмѣстѣ съ дра-  
мой всего челоуѣка, и дѣйствіе ея не ослаблено, а уве-  
личено. Либретто Жидовки, Вильгельма Телля, Фенел-  
ла — вани, современные. Есть мѣста въ Вильгельмѣ  
Теллѣ, при которыхъ крокъ кинуть, слезы на рѣсниц-  
цахъ и между тѣмъ музыкой все это обнимается ка-  
кою то примиряющей ередой.

И оперы, написанныя Герменомъ, Галлиниани, Станкони-

ча, Грановскаго, были у Николая I. Бенкендорфа, Орлова, Дубельта настолько опасными, что, оставляя их на сценѣ изъ стыда передъ Европою, скрѣпя сердце, цензура «обезвреживала» ихъ псевдонимными заголовками. Упомянутая Герценомъ «Фенелла» — это — *Miti di Portici*, «Измая изъ Портити», опера Обера, грандіозно передающая неаполитанскую революцію Мазинелло. Другое официальное названіе, присвоенное той же оперѣ, — «Палермскіе бандиты». «Вильгельмъ Телль» былъ переименованъ въ «Карла Смѣлаго», «Моисей Россини» — въ «Зору», «Гугеноты» — въ «Гвельфовъ и Гибеллиновъ», «Пророкъ» — въ «Осаду Геня», и даже злополучной «Жидовкѣ», переделанной въ драму, предложили называться «Казнью огнемъ и мечемъ». Обѣ стороны — и правительство, и общество — одинаково не хотѣли знать музыки для музыки, искусства для искусства, и за потами некали задняго смысла — высшаго, настоящаго, цѣлесообразнаго.

— Философія музыки, — говоритъ Герценъ въ «Быломъ и Думахъ», о гегеліанскомъ кружкѣ Станкевича, — была на первомъ планѣ. Разумѣется, объ Россини не говорили, къ Моцарту были снисходительны, хотя и находили его дѣтскимъ и бѣднымъ, за то производили философскія слѣдствія надъ каждымъ аккордомъ Бетховена и очень уважали Шуберта, не столько, думаю, за его превосходные напѣвы, сколько за то, что онъ бралъ философскія темы для нихъ, какъ «Всемогущество Божіе», «Адамы». Наравнѣ съ итальянской музыкой дѣлала онаду французская литература и вообще все французское, а по дорогѣ и все политическое. Отсюда легко понять поле, на которомъ мы должны были непременно встрѣтиться и сразиться.

Николаевское искусство умерло вмѣстѣ съ Николаемъ и его военно-дворянской Россіей, разбитой громами Севастопольской войны. Оно даже не умерло: оно просто лопнуло, какъ мыльный пузырь. Новые молодѣющіе бодрѣ старички удивительно ловко обманываютъ насчетъ своихъ дѣтъ крашеными волосами, румянцами, бѣлками,

пружинками для растягиванія морщинок, корсетомъ и тому подобными ухищреніями. И только гробъ обнаруживаетъ ихъ почти сверхъестественную дряхлость. Смотрите вы на такого удиченнаго мертвеца и вдругъ, съ ужасомъ и отвращеніемъ, видите: да, вѣдь это не свѣжій покойникъ! онъ не сейчасъ умеръ! онъ мертвъ уже десятки лѣтъ, и десятки лѣтъ мы мертвеца принимали за живого! Это общественная нежить, это своего рода личная сила, какъ безобразный колдунъ въ Гоголевой «Страшной Мести». Такимъ поразительно дряхлымъ, давнимъ, никому не нужнымъ и позабытымъ мертвецомъ оказалось официальное искусство Николая I. Недавно г. Дягилевъ организовалъ въ Петербургѣ выставку историческихъ портретовъ: предпріятіе огромное, имѣвшее очень большой и умный успехъ и чрезвычайно многозначительное. Въ журналѣ «Вѣсъ» я нашла интересную застольную рѣчь, которою г. Дягилевъ раскрываетъ политическій символизмъ своей выставки, какъ сводящей, въ портретахъ, итоги самодержавнаго режима, начиная съ Петра, его создателя, и до нынѣ живущей революціи. Рѣчь очень сильна, умна и хороша, хотя многое въ ней приходится читать между строкъ, такъ какъ авторъ, въ качествѣ даннаго русскаго символизма, говоритъ слишкомъ образными и поэтическими обиняками, слишкомъ вычурнымъ языкомъ боговъ. На языкъ же простыхъ смертныхъ рѣчь переводится краткою и сильною мыслью: Я заставилъ русскій XX-ый вѣкъ бросить прощальный взглядъ на старую монархическую культуру прежде, чѣмъ онъ разрушитъ ее, чтобы изъ ея обломковъ воздвигнуть свѣтлое здание новой культуры, демократической культуры будущаго. Съ интересомъ слѣдя за отчетами объ этой замѣчательной выставкѣ, я видѣла, что почти все рецензенты отмѣчаютъ, съ удивленіемъ какому-то, глаголюки пробыть въ русско-портретномъ живописи между Брюлловымъ, послѣднимъ портретистомъ большого свѣта, и Крамскимъ и Гесслеромъ и Гесслеромъ русско-портретистами. Въ промежуткѣ, между Заранки, Вин-



тергальтены, умѣренные и аккуратные Молчалины отъ искусства, достойные представители вѣка, котораго режимъ возводилъ канцелярскую аккуратность и солдатскую безличность въ идеалъ государственности, въ народности видѣлъ бунтъ, въ оригинальности—ослушаніе, въ политической, религіозной и философской мысли — революцію.

Когда забастовочное движеніе, подавшее мнѣ поводъ къ этой бесѣдѣ, коснулось московской консерваторіи, директоръ ея, г. Сафоновъ, торжественно заявилъ участникамъ стачки, что политика — не ихъ ума дѣло, и порядочный музыкантъ долженъ знать свои ноты, а о судьбахъ отечества размышлять молъ люди поумнѣе. Директору указали примѣръ петербургской консерваторіи, гдѣ забастовка приняла серьезнѣйшіе размѣры, охвативъ не только учащихся, но и преподавательскій составъ.

— О! возразилъ г. Сафоновъ, — петербургская консерваторія намъ не образецъ: тамъ — все бездарности, а у насъ таланты.

Г. Сафоновъ пользуется въ Россіи репутаціей очень посредственнаго капельмейстера, но образцоваго педагога-администратора. Такъ какъ администрація понимается у насъ, по преимуществу, какъ умѣнье подтянуть, какъ дрессировочная сноровка фельдфебеля съ крѣпкимъ кулакомъ и органическою ненавистью къ разсужденію, то репутацію свою г. Сафоновъ до сихъ поръ оправдывалъ довольно успѣшно. \*) Петербургская консерваторія, въ тотъ моментъ, когда московскій директоръ нашелъ удобнымъ выругать ее «бездарною», считала въ числѣ своихъ профессоровъ Н. А. Римскаго-Корсакова, Глазунова, Лядова, то есть самыхъ интересныхъ и сильныхъ людей современной русской музыки. Такимъ образомъ, наивная выходка г. Сафонова, сама по себѣ, не стоила бы упоминанія: она смѣшна, дер-

\*) Объ этой реакціонной фигурѣ я писалъ подробно осенью 1905 г. въ петербургской газетѣ „Русь“.

зка, надменно-нелѣпа. Но, въ состояніи раздраженія и запальчивости, г. Сафоновъ выразилъ не только частную свою мысль, онъ высказалъ формулу, которую, съ большимъ или меньшимъ убѣжденіемъ, повторяютъ десятки старыхъ представителей искусства, обязанныхъ своею житейскою карьерою реакціонному періоду послѣ 1875-го года, а, съ большими или меньшими сомнѣніями, не прочь иногда проленетать ее и нѣкоторые люди далеко не сафоновскаго образа мыслей, даже люди, мнящіе себя и желающіе слыть либералами.

Эпоха императора Александра II разбудила въ русской интеллигенціи чувство народности. За народность одинаково, хотя и съ разныхъ концовъ, ухватились и отвлеченное міросозерцаніе славянофиловъ, и реалистическое міросозерцаніе западниковъ. Искусство 60-хъ и 70-хъ годовъ, одиокимъ и несчастнымъ предтечею котораго былъ въ живописи талантливый Ивановъ съ его глубоко рраціоналистическимъ «Явленіемъ Христа народу», а въ музыкѣ — Даргомыжскій, отозвался на обѣ стороны, какъ чуткое и разумное эхо. Въ эту пору наше искусство, съ нигилистическою смѣлостью, отбросивъ одинаково условныя формы и русскихъ мундирныхъ традицій, и устарѣлаго западнаго романтизма, изшло въ себѣ, однако, ту общественную идеосинкретическую разность, что дышала во французскомъ романтизмѣ и создала гражданскіе подвиги искусства, называемые по-лутнаме Огюста, Делакруа, Деларюша, Курбе, или партитурами Мейербэра, Галевн, до Бердіоза включительно. Это пора знаменитаго протеста 13-ти художниковъ противъ программъ академіи художествъ, пора возникновенія группы передвижниковъ, пора народженія музыкальной «могучей кучки» съ Балакиревыми и русскаго музыкальнаго образованія въ двухъ консерваторіяхъ съ двумя Рубинштейнами во главѣ, пора комедій Островскаго и олімпіа московскаго Малассе театра, пора Стасовы и Стрновы, пора Перова, «Бурлаковъ» Рѣпина и нисемъ Крамскаго, пора Антоновичскаго, пора творческаго, смѣлаго Ре. Программное творчество про-



питанное политическою тенденціей, охватываетъ всѣ области искусства. Гонимая въ литературѣ и журналистикѣ, преслѣдуемая на каѳедрѣ, революціонная мысль нашла свой пріютъ въ краскахъ, въ мраморѣ, въ музыкальныхъ звукахъ. Надъ кучкистами смѣялись, что они пишутъ симфоніи о томъ, какъ извозчикъ ищетъ въ темнотѣ потерянный кнутъ, но изъ этихъ ламентаций о потерянномъ кнутѣ выросъ колоссальный Мусоргскій, выросъ Бородинъ, выросъ Римскій-Корсаковъ. Сколько насмѣшливаго презрѣнія возбуждала ихъ «музыка будущаго»! сколько сатирическихъ и просто ругательныхъ стрѣлъ было обломано о Стасова, въ ту пору ихъ единственнаго защитника и пророка. А музыка то, дѣйствительно, была для будущаго, и надо было минутъ двумъ десятилѣтіямъ прежде, чѣмъ пришли толмачи, чтобы открыть ея красоты, до тѣхъ поръ оцѣненные лишь рѣдкими знатоками, ушамъ всей публики и покорить ей публику. Надо было наступить эпохѣ вдохновенныхъ бродягъ, эпохѣ Максима Горькаго, эпохѣ пролетаріата, что растетъ и поднимается теперь, какъ Бирнамскій лѣсъ на Донзиганъ, и жадными руками ищетъ оружія, и мрачными глазами ищетъ вождей на разгромъ самодержавія, на конечный, рѣшительный бой за народную свободу. Нигдѣ, быть можетъ, съ большею наглядностью, чѣмъ въ Россіи, не доказали музыкальныя вдохновенія тѣснѣйшей зависимости своей отъ политическаго склада авторовъ. «Борисъ Годуновъ» и «Хованщина», два главные устоя славы Мусоргскаго, конечно, не могли быть написаны не только блаженной памяти жандармскимъ генераломъ Львовымъ, или августѣйшимъ композиторомъ, принцемъ Ольденбургскимъ, но даже и благополучно здравствующимъ директоромъ московской консерваторіи Сафоновымъ, если бы способности ихъ, внезапнымъ чудомъ природы, и доросли до уровня Мусоргскаго. Въ высшей степени интересенъ въ ряду нашихъ политическихъ оперъ «Князь Игорь» Бородина, съ эпическою фигурою половецкаго хана Кончака, которой опять таки

не создать композитору, единомыслящему съ Павломъ Крушеваномъ, Грингмутъ и имъ подобными пожирателями шнордцевъ, и съ изумительными сатирами двухъ гудонниковъ и князя Владимира Галицкаго...

Если бѣ мнѣ дождаться чести,  
На Путивлѣ княземъ сѣсти,  
Я бѣ не сталъ тужить,  
И бы зналъ, какъ жить!  
И бы княжество управлять,  
И бы казны имъ поубавить,  
И бы пожилъ вѣласть,  
Показать бы власть...

Удивительный русскій оперный артистъ, которому новая музыка обязана десятками интереснѣйшихъ открытій и толкованій, Ф. П. Шалашинъ создаетъ изъ Владимира Галицкаго сатиру, полную жизненной злости и яркости необыкновенной. Бѣшеный хохотъ веселой музыки хлещетъ, какъ бичъ, не нужно и словъ, чтобы слышать мѣтко разсылаемые авторомъ звонкіе удары. Вообще, русская музыкальная сатира, открытая Даргомыжскимъ, продолженная и возведенная въ перлъ творчества Мусоргскимъ и Бородинымъ, только начинаетъ свою карьеру въ публикѣ, благодаря той новой вокальной школѣ, что декламациею сблизила современную оперу съ античною трагедіею. Блестящими русскими представителями ея являются Шалашинъ и Оленина д'Альгеймъ. Звукъ «Семинариста», «Нясокъ Смерти», и, въ особенности, знаменитой теперь въ Россіи, по милости Шалашина, «Пѣни о блохѣ» полны самой изыскательной, пророчески обличающей, изъ глаза илюющей, современности. Когда я узналъ, что «Пѣня о блохѣ» пробралась въ великокняжескіе дворцы и возбуждаетъ тамъ восторги, мнѣ невольно вспомнилась аналогія: такъ въ Трианонѣ ширли «Кенитьбу Фигаро», и Суейна была Марія Ангулетта, и Фосаро быль преръ «Аруха», и по предчувствовали актеры приняты, что иносъ, которую они играють, ить уже революціонъ и инсигно, крѣмъ страннаго

мистика Казота, не видѣлъ сѣкиры, колеблющейся надъ головою одряхлѣвшаго міра. Это—безсознательный танецъ на вулканѣ, хохотъ надъ могилою, которую, въ ослѣпленіи, принимаютъ за альковъ.

Проповѣдники артистическаго квіэтизма, бросающіе въ глаза художникамъ общественной мысли укоры бездарностью, забываютъ, что, такимъ образомъ, они зачеркиваютъ для учениковъ своихъ рядъ величайшихъ именъ своего искусства, начиная съ Бетховена. Онъ—какъ законный сынъ и прямой наслѣдникъ французской революціи, весь вылился изъ демократическаго духа и горѣлъ святымъ пламенемъ гражданской свободы до конца своихъ печальныхъ, нищихъ, неподкупныхъ дней. Они зачеркиваютъ Вагнера, бойца на баррикадахъ 1848-го года и автора памфлетовъ противъ Бейста, и Листа, съ его венгерскою саблею, полученною изъ рукъ Кошута. Они зачеркиваютъ тоскливый плачъ Шопена — балладу *c=es*, написанную на взятіе Варшавы. Они забываютъ, что вагнеровская музыка полна, почти до мистицизма возведеннымъ, романтическимъ восторгомъ къ объединяемой тогда Германіи, и не хотятъ знать, какую важную роль сыграли въ объединеніи этомъ нѣмецкія хоровыя общества, гезангфереины. Возвращаясь на русскую почву, можно съ полнымъ правомъ утверждать, что у насъ почти не было талантливей музыки для музыки, старавшейся скрыться въ звукахъ для звуковъ отъ общественныхъ волнъ и наплыва политическихъ интересовъ. Наиболѣе яркими представителями музыки не отъ міра сего считаются у насъ Чайковскій и Рубинштейнъ. Съ первымъ я былъ знакомъ лично и могу засвидѣтельствовать, что его общественно-политическое безразличіе очень подлежитъ сомнѣнію. Чайковскій былъ умѣренно-либеральный монархистъ типической интеллигентной марки, выработанной московскими шестидесятыми годами. Онъ сочинялъ коронаціонныя кантаты и патріотическія увертюры, по тому что это занятіе не было противно его монархическимъ убѣжденіямъ, но мягкое свободолобіе грусти-

щаго либерала и кающагося дворянина постоянно влекло его къ инымъ темамъ и типамъ. Начиная еще съ «Опричника», Чайковский постоянно мечталъ о политическомъ колоритѣ, который такъ легко удавался его антагонистамъ, ибо былъ плотью и кровью могучей кучки, но ему доставался туго и блѣдно. Наиболѣе энергической попыткой Чайковского къ политической характеристикѣ оказался «Мазепа», гдѣ многое имъ было хорошо задумано, а кое что и успешно достигнуто: напримеръ, фигура Олика, сцена казни съ пьянымъ казакомъ. Последнею заветною мыслью Чайковского было создать «Капитанскую Дочку», съ широкою картиною пугачевского бунта, разитую въ могучихъ волжскихъ пѣсеняхъ. Что касается Рубинштейна, то лучшею характеристикой этого «не политическаго» композитора служить то обстоятельство, что огромное большинство его оперъ запрещено къ исполненію въ Россіи: «Моисей», «Христосъ», «Судамитъ», «Купецъ Калашиниковъ». Запретъ мотивируется религіозными соображеніями, но— что же болѣе политично въ современной Россіи, какъ не религія? На «Кунда Калашикова» изложилъ печать запрета самъ г. Побѣдоносцевъ— за фигуру царя Ивана какъ онъ служитъ панихиду по убитымъ среди пьяныхъ опричниковъ. Сынъ Рубинштейна, покойный Яковъ Антоновичъ, передавалъ мнѣ такую сцену. Однажды, посѣтивъ консерваторію, Александръ III, уже при отъѣздѣ, на крыльцѣ, подозвалъ Антона Григорьевича и сказалъ ему своимъ толстымъ голосомъ:

— Антонъ Григорьевичъ, мнѣ очень жаль, что ваша «Калашиниковъ» все еще подѣ запретомъ. Судяице удовольствіе Константину Петровичу: вычеркните эту вашу панихиду...

Рубинштейнъ отступилъ съ поклономъ, хитро потрясая «босомъ Ксентифо Григоровъ».

Ваше величество! Что написано перомъ, того не вырубишь топоромъ! \*)

\*) Теперь «Калашиниковъ» исполняютъ на сценѣ во всей же съ строгости «дружкой Голубова» (1907).

Единственнымъ исключеніемъ изъ духовныхъ оперъ Рубинштейна, допущенныхъ къ представленію, оказались «Маккавей», полные, однако, столь искреннимъ и бурнымъ энтузіазмомъ любви къ еврейскому народу, что уже тѣмъ однимъ они получаютъ глубокой политической смыслъ и значеніе въ деспотическомъ государствѣ, гдѣ евреи унижены и безправны. Остальныя музыкальныя мистеріи Рубинштейна запретны, какъ штунда, какъ мистическія полотна Боровиковскаго, на вѣсь золота скупленные хлыстами и скопцами въ тайники своихъ «кораблей», какъ «Святое Семейство» Верещагина, какъ «Распятіе», и, одно время, «Христосъ предъ Пилатомъ» Н. Н. Ге.

Вспомнивъ о «Купцѣ Калашниковѣ», не могу не указать для характеристики политическаго настроенія русскаго искусства, что, какъ скоро оно получило свободу отъ николаевской узды, оно почти ни разу не обратилось къ монархическимъ сюжетамъ съ положительной точки зрѣнія. Последнимъ добровольческимъ опытомъ славить Романовъ домъ музыкою были очень слабыя «Нижегородцы» чеха Направника на сюжетъ «Юрія Милославскаго». Любимою историческою эпохою русской драматической и лирической сцены становится время Ивана Грознаго, дающее столько простора къ протесту противъ самодержавнаго произвола. «Опричникъ» Чайковскаго, «Купецъ Калашниковъ» и увертюра «Иванъ Грозный» Рубинштейна, «Псковитянка» и «Царская Невѣста» Римскаго-Корсакова отвѣчаютъ въ музыкѣ стихамъ Мея, Островскаго и Алексѣя Толстого, прозѣ Костомарова и Михайловскаго, бронзѣ Антокольскаго, краскамъ Рѣпина, дружно устремленнымъ къ иллюстраціи династическаго кризиса старой Руси, который приготовилъ столько глубокихъ аналогій и правдоучительныхъ аллегорій для новой, самодержавной Россіи.

Тяжеловѣсная, на свинцовый молотъ похожая, реакція Александра III, приплюснувшая мозги нѣсколькихъ поколѣній толстовскою гимназіей и тодстовскимъ

*Василь Петровичъ*

министерствомъ внутреннихъ дѣлъ, отравила и развратила все области уметвенной русской жизни. Не могла она безслѣдно пройти и для искусства. Эта реакція была хитре, искусне, практичнѣе и болѣе «себѣ на умѣ», чѣмъ реакція Николая I, съ ея грубымъ нахрапомъ и требованіемъ, чтобы искусство, какъ воевая лошадь, впряглось въ колесницу самодержавныхъ триумфовъ. Восьмидесятые годы тщательнѣе гнали всякій свобододолюбивый протестъ, но къ апофеозамъ рабства не вынуждали. Они держались той теоріи, что политика ли осуждающая, политика ли восхваляющая — есть, вѣстакъ, политика: «и лучшая изъ змѣй есть, вѣстакъ, змѣя». Ихъ системою было — убійство политической жизни и политическаго мнѣнія. Ихъ идеаломъ было — отучить умы отъ политики, увлекая ихъ на иные пути, предполагавшіеся безопасною гимнастикою мысли, обращенной въ самое себя, а потому безплодно самое себя расточающей, самое себя пожирающей. Восьмидесятые и первая половина девяностыхъ годовъ — плачевное время слышать кейфоны мысли, коварно задержанной въ спосѣбъ развитія на бездѣльный рождохъ и въ пытку вынужденнаго покоя «позабывшей ближняго для дальняго» и для самой себя. Задачи и размѣры моей бесѣды не позволяютъ мнѣ остановиться подробно на отдельныхъ характеристикахъ этой широкой полосы эгонистическаго застоя, съ извѣстия которой не ушла даже такая огромная уметвенная сила, какъ Левъ Николаевичъ Толстой. Для искусства, инстинктивное настроеніе восьмидесятыхъ годовъ выразилось возвратомъ на давно забытый тропъ «чистаго художества» и паразитично широкомъ развитіи театроманіи. Эта послѣдняя овладѣла обществомъ съ такою стихійною силой, что даже и само общество замѣтило въ антимонархическій характеръ и окрестило свою болѣзнь именемъ «театральной пенхотаніи».

Тысяча девятьсотъ лѣтъ тому назадъ, въ Римѣ перепреданъ поклонники духу акторства. Пришлось народу римскаго. Августъ Цезарь, привлекъ въ идеальное

ихъ артистовъ, чтобы впрёдѣ не ссорились и не выносили своихъ закулисныхъ скандаловъ на улицу, заражая ими толпу. Но одинъ изъ актеровъ, защищаясь, сказалъ :

— Что тебѣ за дѣло, цезарь? Вѣдь это же твоя прямая выгода, чтобы народъ, занимаясь нами, не замѣчалъ, что дѣлаешь ты.

Роль театра въ политической жизни народовъ чрезвычайно двусмысленная и двусторонняя. О театрѣ въ исторіи можно сказать то же самое, что сказалъ о Гумбольдтѣ король Георгъ Ганноверскій: *Immer derselbe — immer Republikaner und immer im Vorzimmer des Palastes!* — театръ всегда — республиканецъ, лакействующій въ королевской передней. Если мы обратимся къ исторіи театра, то, за исключеніемъ Англіи, послѣ Кромвеля, гдѣ общественное значеніе его незначительно, во всѣхъ странахъ Европы періоды процвѣтанія театра совпадаютъ съ періодами наиболѣе лютѣйшей политической реакціи. Елизавета Англійская, Стюарты, Людовики XIV и XV, Екатерина II, оба Наполеона, Николай I, Александръ III и Николай II, Австрія и Италія подъ гнетомъ Меттерниха имѣли и создавали прекраснѣйшіе театры, какими не можетъ похвалиться ни одно либеральное правительство, и, подъ скипетрами ихъ, эпидемія театральной психопатіи развивалась столько же буйно и широко, какъ еще недавно въ наши дни. Не надо видѣть въ этомъ систематически успѣшномъ цвѣтѣ театра на почвѣ автократіи результатовъ монаршаго меценатства, хотя и оно, разумѣется, чрезвычайно важный факторъ. Разсматривая эпоху Николая I, мы видѣли, что, въ пышномъ блескѣ тогдашней сцены, симпатіи, публики были отданы не тѣмъ послушнымъ и угодливымъ артистамъ, которыхъ осыпали своими милостями державные меценаты, а, напротивъ, тѣмъ, которые имѣли репутацію самостоятельныхъ, строптивыхъ, свободомыслящихъ, — тайныхъ друзей общества противъ деспотическаго государства. Таковы были Мочаловъ, Асенкова, въ которой общество поклонялось не только большому сцениче-

скому таланту, но и дочери казеннаго Рылѣва, Щепкингъ, Мартыновъ. Похороны послѣдняго дали поводъ къ первой уличной политической демонстраціи петербургскихъ либераловъ. Неудобно называть имена въ ближайшемъ къ намъ времени, потому что многіе артисты, любимые публикой по тѣмъ же самымъ причинамъ, еще живутъ и дѣйствуютъ въ Россіи, а давать громкія аттестаціи ихъ свободнобыло значило бы навлекать на нихъ подозрѣнія и непріятности. Такимъ образомъ, въ автократическихъ театрахъ публикѣ всего милѣе то, что борется съ автократіей, и отъ проникновенія въ театръ протестующихъ силъ зависитъ его успѣхъ и процвѣтаніе. Тѣмъ не менѣе, деспоты, которые были поумнѣе, никогда не душили и не преслѣдовали оппозицію театра и очень исправно платили и платятъ жалованье съ представителямъ. Они очень хорошо знаютъ, что мечи, поражающіе тирановъ на сценахъ, сдѣланы изъ картона, и театръ — никогда не рудная труба революціи, а много-много, что рупоръ, черезъ который можетъ выкрикаться интеллигентная фронда. Они пользуются театромъ, какъ клановомъ для вышесканія изъ государственной машины наровъ общественнаго недовольства.

Иногда Бѣлинскій приглашалъ современную ему интеллигенцію жить и умереть въ театрѣ. Въ настоящее время А. Н. Толстой объявляетъ театръ учрежденіемъ для женщинъ, слабыхъ и больныхъ. Много времени нужно и многой воды надо утечь, чтобы переодѣлка общественнаго института совершила столь рѣзкую эволюцію отъ крайности въ крайность. Я долженъ признаться: личный взглядъ мой на театръ гораздо ближе къ взгляду Толстого, чѣмъ къ взгляду Бѣлинскаго, понятному и уважаемому для печальной эпохи общественнаго безсилья, когда писаль великій критикъ, но потерявшему смѣлость для быстрой умозаключенной и разноречивой все состоянной интеллигенціи послѣ реформенной Россіи. А ужь въ особенностяхъ, въ манерѣ слова, брѣвнянны, какъ мордосъ, минор, нахмуренный, какъ гримасой души, въ



вѣкъ, талантливѣйшій выразитель котораго воспѣлъ «безумство храбрыхъ», какъ «мудрость жизни». Въ такое время «умирать въ театрѣ», питаясь грезами вмѣсто дѣйствительности, нащупывая идеи въ иллюзіяхъ, вмѣсто того, чтобы черпать ихъ и бороться за нихъ въ жизни, — дѣло мало почтенное. Въ глухое двадцатилѣтіе восьмидесятыхъ и девяностыхъ годовъ, обезсиленная классическою школою, молодежь валила «жить и умирать въ театрѣ». Оглядывая, напримѣръ, ряды современной дѣйствующей литературной арміи, я насчитываю десятки собратьевъ, отдавшихъ кто нѣсколько лѣтъ, кто хоть нѣсколько мѣсяцевъ своего молодого прошлаго театру, какъ искупительную жертву Молоху, и списокъ мнѣ пришлось бы начать съ самого себя. Странно сказать, но красивую одурь этого двадцатилѣтняго очарованія театромъ, какъ дѣятельностью, стряхнулъ съ русской молодежи человѣкъ, написавшій самую сильную, громкую и наиболѣе успѣшную театральную пьесу эпохи: Максимъ Горькій. Выслушавъ вопль вдохновеннаго литературнаго «буревѣстника» вѣкъ встрепенулся и оглянулся на себя пристально...

Громъ ударилъ; буря стонетъ  
И снасти рветъ, и мачту клонить, —  
Не время въ шахматы играть,  
Не время пѣсни распѣвать!  
Вотъ десъ — и тотъ опасность знаетъ  
И бѣшено на вѣтеръ лагаетъ...

Ужель въ каютѣ отдаленной  
Ты сталъ бы лирой вдохновенной  
Лѣнивцевъ уши услаждать  
И бури грохотъ заглушать?

Въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ интеллигентной молодежи было не до актерства. Теперь — въ первомъ десятилѣтіи XX вѣка — какъ будто воскресло и опять сурово гремитъ благородное требованіе:

Актеромъ можешь ты не быть,  
Но гражданиномъ быть обязанъ!

И смѣло ставлю въ этомъ некрасивомъ двуступнѣи «актера» вмѣсто «поэта», потому что въ наши 1880—1900 годы актерство было совершенно такимъ же невинно культурнымъ приобщеніемъ для оставшихся за чертою общественной самостоятельности, молодыхъ дарованій, какъ романтическая поэзія — послѣ смерти Лермонтова и до 1856 года, когда Некрасовъ написалъ «Поэта и Гражданина». Молодые люди сороковыхъ годовъ, отъ безволия и безсилья жизни, «шли въ поэты», восьмидесятники и девяностники, по тѣмъ же причинамъ, «шли въ актеры».

Повинуясь закону обращенія силы въ сторону наименьшаго сопротивленія, продолжали они, или, лучше сказать, снова начали уходить и въ поэты. Правительственныя попытки воскресить, разрушенный шестидесятыми годами, Парнасъ русской романтической эстетики систематически проваливались, включая сюда и плутоватый проектъ С. Ю. Витте одъвать русскихъ литераторовъ, глядя по шалудѣ, въ академическіе мундиры. Проектъ этотъ, какъ извѣстно, сорвался по милости Максима Горькаго. Его правительство шуйцею своею пригласило въ храмъ оффиціальной славы, а дешицею изло за ворота, чтобы отвести въ участокъ. Чеховъ и Короленко, послѣ того, съ негодованіемъ ушли изъ двусмысленной ловушки, которая было ихъ захватила, и пресловутое академическое отдѣленіе изыщной словесности обратилось въ трагикомическую кушеткамеру старомодныхъ и никому не нужныхъ призраковъ литературнаго безразличія. Положеніе ихъ въ глазахъ общества было бы смѣшно, если бы не было такъ грустно. На литературу русскую монархизмъ долженъ былъ, наконецъ, съ убѣжденіемъ махнуть рукою, какъ на слѣду, неслправную политическую. Политическую настолько въ корнѣхъ и сущности своемъ, что даже въ некухесвенныхъ, подложныхъ, мнимыхъ литературныхъ кружкахъ и обществахъ, что возникли съ издравкомъ, изъвѣстнаго благословенія, чтобы престошно или прекроченно проречить реченія, на поощреніе въдохновенія, вдохновѣ въладѣюще въ мимолетѣ,

сами не замѣчали, какъ превращались въ исключительно политическіе отряды реакціонной полемики. Достаточно назвать пресловутое «Русское Собраніе» въ Петербургѣ. Замѣчательное это явленіе, господа, что никто въ Россіи не вносилъ въ литературу болѣе азартнаго и крикливаго политиканства, чѣмъ писатели, требующіе, чтобы искусство было для искусства, красота для красоты, клянущіеся прелестью Рафаэлевыхъ мадоннъ, мелодіями Моцарта и пушкинскимъ стихомъ. Маркевичъ, Катковъ, Иванъ Аксаковъ, Крестовскій, Писемскій, Майковъ — все это нѣжныя души, благоговѣвшія богемольно передъ святынею красоты и такъ двусмысленно ее замолвившія, что самое слово «красота», одно время, стало въ напуганныхъ глазахъ публики чѣмъ то вродѣ казачьей нагайки и полицейскаго мундира. Нигдѣ не склонялось это роковое слово усердиѣ, чѣмъ на страницахъ «Русскаго Вѣстника» и на столбцахъ «Московскихъ Вѣдомостей». Приводили къ присягѣ «красотѣ» чуть не наравнѣ съ присягою самодержавію и православію, и, если вы видѣли въ книжкѣ журнала восторги къ самодовлѣющему искусству и къ генію чистой красоты, то, перевернувъ нѣсколько страницъ, могли быть твердо увѣрены, что найдете приглашеніе бить «жида» и ловить социалиста. Разумѣется, большинство злоупотребленій «красотою», какъ орудіемъ реакціоннаго политиканства, надо записать въ разрядъ наглыхъ «мошенничествъ пера», по предварительному умыслу и давно набитому шаблону. Но были люди искренніе, которые дѣйствительно, умѣли какъ то дико совмѣщать въ себѣ идеи «шепота, робкаго дыханія, трелей соловья» съ идеями киргизъ-кайсацкаго нахрапа, жандармскаго самодовольства, кулака, плети и тюрьмы. Странифѣйшій, почти патологическій примѣръ такого совмѣстительства мы видимъ въ оригинальной фигурѣ Фета, человѣка, жестокостью общественной мысли походившаго на первобытнаго варвара, что не мѣшаетъ ему быть поэтомъ поразительной глубины, съ многоструннымъ чутьемъ къ таинствамъ пантеизма...

Фетъ — литературный, но слава Богу, не политический отецъ того много шумящаго, много осязашаго, но и много покланяемаго поэтическаго движенія, что называется декадентскимъ. Долгое время путь этого движенія, нынѣ почти уже побѣдоноснаго въ лицѣ Бальмонта и Валерія Брюсова съ товарищами, былъ обставленъ такими уродливыми и крикливыми чудинами общественнаго скандала, что, за вычурными юродствами, ничего нельзя было понять въ этой анархїи стихотворной мысли, роившейся на землю, вмѣстѣ съ тучами черной сажи, брильянты чистой воды. Очень хорошо види, понимая и, когда могъ, отмѣчая отрицательныя и патологическія формы, которыя часто принимало декадентство въ своей уже довольно долгой эволюціи, я, однако, съ давняго времени стою на томъ и твержу, что, по періоду броженія, нельзя отвергать силу и достоинство будущаго вина. Чувство смѣлой мысли, чувство буйныхъ талантовъ, дикій *Sturn und Drang*, сквозь вихри котораго пробивается къ свѣту что то неопредѣленно большее и какъ будто новое, сказывалось въ декадентахъ съ первыхъ шаговъ ихъ. Но патологическая скорлупа облекала ихъ плотно и долго. Они затянули свой ученическій періодъ далеко за предѣлы ученическаго возраста. И это — не ихъ частная вина, но несчастіе всего поколѣнія, къ которому они принадлежатъ. Это люди — воспитанные восьмидесятью годами, имъ генеръ подѣ сорокъ лѣтъ. Дѣти толстовской образовательной системы и юности въ ужасное, развратное, своею принципиальною безпринципностью, царствованіе Александра III, они вступили въ жизнь съ раздавленными, разбитыми мозгами. Восьмидесятники поздно начинали мыслить: сперва надо было очнуться отъ искусственнаго невѣжества, въ которое ихъ погружала утомительная школа, и отъ искусственнаго фидизма, которымъ обнимала насъ, исполнявшая реакціи и перенутанная реакціей, жизнь. Невольно мнѣ напоминать оный оптимистическій монологъ изъ моего романа. Восьмидесятники — отщепенцы въ романистическомъ старинномъ

что творцы декадентскаго движенія, но соприкосновенному съ ними многими смежными сторонами.

— Что поранено, можетъ исцѣлѣть, что притуплено, оттачивается. Я сказалъ тебѣ, что мы, въ качествѣ юнаго поколѣнія, оплошали. Но юностью жизнь не кончается. Я поколѣнія нашего не хороню. Итъ, не хороню. Надо ранамъ исцѣлѣть, надо притупленному обостриться, — время нужно, чтобы больные выздоровѣли и вынули изъ подъ спуда свою забитую силу. Понялъ? Мы не въ состояніи выдѣлать изъ своей среды гениальныхъ юношей, мы плохи, какъ молодежь, но, быть можетъ, у насъ будетъ хорошая вторая молодость. Каждый человѣкъ долженъ «найти себя» — только съ того момента начинается его сознательная роль въ обществѣ, дѣльная работа и полезность. Проклятыя мозговые болячки не дали намъ найти себя въ двадцать — двадцать пять лѣтъ, — быть можетъ, нашему задержанному развитію суждено побѣдить свои тормазы къ 35 годамъ или къ 40. И тогда мы скажемъ свое историческое слово, которое есть у каждаго поколѣнія, и оправдастъ себя предъ человѣчествомъ захудалый гений нашего вѣка. Вспомни, Борись, вспомни своего возлюбленнаго Некрасова! Бывали хуже времена, но не было подлѣй. И вотъ въ эти то времена, которыхъ подлѣе не было, мы учились въ школѣ, которой хуже не было. Эти времена гвоздили насъ своею подлостью на незаросшему темени. Ну, и ничего не подѣлаешь; надо сперва изжить и выбросить изъ организма насѣenne подлыхъ временъ, а тогда уже и уповать, что и мы не лыкомъ шиты. Пренія поколѣнія, найдя себя, потому до старости экзаменовались въ вѣрности юношескимъ идеаламъ, въ твердости юношескихъ убѣжденій. А нашему поколѣнію, чтобы найти себя, нужно будетъ забыть, что мы были молоды и какъ мы были молоды. А, забывъ, говорю тебѣ: можетъ быть, и воскреснемъ!

— Наше поколѣніе уже грѣшить и смердить, и вагрѣшить и насмердить еще больше. Но это не оно грѣшить и смердить, потому что оно за себя не отвѣ-

ственно и въ себѣ не вольно. Нельзя исказить мозгъ безъ того, чтобы не была искажена жизнь. Измятые мозги — скверные путеводители: они толкаютъ насъ на шальные, кривыя дороги. И тысячи будутъ ходить по кривымъ дорогамъ и думать, что онѣ — прямыя, а настоящее, прямое почитать кривымъ. Я пророчествую тяжкія времена затмѣнія и пустоты, пророчествую мелкое насилие, кровь, развратъ ума и воли, житье въ собственное брюхо, проповѣдь зѣфирнаго эгоизма, торжество невѣжества, триумфъ тщеславія, апофеозъ холопства, самое разностороннее и утонченное пакостничество. Мы удивимъ міръ своимъ надѣніемъ, и міръ отъ насъ презрительно носъ отворотитъ. И, вѣстаки, клипсъ тебѣ, Борисъ: стоять жить и есть на что питать надежду. Ибо мозги — сверхъестественно живучая штука, и въ жизни нестоимому кинить цѣлючая вода. Нецѣлюють люди, и будетъ вѣкъ просвѣтленія — эра нашего покаянiя. Великаго покаянiя, Борисъ! Каждую душу, всѣмъ обществомъ, всюю громадою... И думаю, что нашъ больной и спящій геній — именно геній покаянiя...

Хочу быть дерзкимъ, хочу быть смѣлымъ.

Изъ сочныхъ гроздiй вѣлки свивать.

Хочу уищъся роскошнымъ тѣломъ,

Хочу одежды съ тебя сорвать!

Хочу я зноя атласной груди!

Мы два желанья въ одно сошьемъ.

Уйдите, боги! Увидите, люди!

Мнѣ сладко съ нею побывать вдвоемъ!

Пусть будетъ завтра и мракъ и холодъ.

Сегодня сердце отдастъ душу.

И буду счастливъ! И буду моводъ!

И буду дерзокъ! И такъ хочу!

Это замѣчательное стихотвореніе — своего рода сиваго въѣра эгоистическаго брѣзга, въ которомъ односторонно и капризно мечтаетъ крѣпачина-муза Гейльзонна и которому, какъ дѣлаетъ поэтъ, вторичны музы другихъ



декадентовъ. Но оно осталось уже далеко позади и въ жизни, и въ творчествѣ поэта. Самолюбивый восторгъ вознесъ его, какъ бога, на вершину Олимпа, но, очутившись на вершинѣ, г. Бальмонтъ увидѣлъ слишкомъ ясно, что возноситься и мечтать себя богомъ не стоило. На Олимпѣ нѣтъ ни нектара, ни амброзій, ни самодовольныхъ братьевъ-боговъ. Тамъ только камни, ледъ и одиночество. И задумался свѣтлый, солнечный богъ, и вдругъ понялъ онъ, что, играя своею волею и силою, зашелъ советамъ не туда, куда зоветъ своихъ избранниковъ долгъ человѣческой. А съ земли летятъ глухія, человѣческіе звуки: «Каменьщикъ» Брюсова, мрачный и зловѣщій, строить тюрьму, которую суждено разрушить грядущему поколѣнію... Люди, лихорадочно работающіе надъ своими талантами, жадные къ накопленію знаній жизнью и книгою, декаденты не могли застыть ни въ дикомъ веселіи чувственности, ни въ сектантскихъ экстазахъ мистическаго эгоизма. Праздникъ жизни кончился. Любимцы боговъ затосковали въ царствѣ наслажденій, нашедшіе съ своимъ избалованнымъ «я», и уже стучатся къ землѣ, къ бунтовскому очагу Прометея, къ огнямъ страданій и борьбы.

Кто близокъ, быть къ смерти и видѣть ее,  
Тотъ знаетъ, что жизнь глубока и прекрасна.  
О, люди, я вдушался въ сердце свое  
И знаю, что ваше несчастно...

Декадентская критика поняла и подняла изъ забвенія «лиричѣскую извѣщенную» музу Некрасова. — статья о немъ Бальмонта по истинѣ вдохновенна. И шепнула намъ воскресшая, мученическая муза про новые пути, за которыхъ оргіастическій восторгъ родится изъ жертвы за брата своего, про новыя обязанности къ людямъ, безъ которыхъ даже самое нестрое и изящное забвеніе въ себя — не болѣе, какъ цвѣтами украшенное свинство... И ноги ихъ уже касаются этихъ чистыхъ, тернистыхъ путей, и я чувствую, я предвижу, я хочу вбрызнуть: стануть и пойдутъ по нимъ твердо, хотя, можетъ быть, и обливаются кровью...

И не пишу ничего о томъ, какія минуты, часы, и дѣльные дни провелъ я, думая о томъ, что сейчасъ въ Россіи. И хотя Брюсовъ воскликнулъ: Мы — пророки, ты — поэтъ, — и хотя разглагольствующие барашки, мыслящіе себя тиграми, не видѣли и не слышали меня, — я оказался до мучительности точно предвидящимъ. Хотя, все же, это еще превзошло мои ожиданія. Да, при всей черной мнительности, такого позора и такого унижительнаго ужаса нельзя было ждать. Передъ отъѣздомъ изъ Коруньи, гдѣ я былъ счастливъ, я прочелъ въ испанскихъ газетахъ, что Горькій приговоренъ къ повѣшенію. У меня потемнѣло въ глазахъ. Въ эту ночь я какъ будто потерять рассудокъ. Какъ въ Берлинѣ, когда я прочелъ о разстрѣляніи беззащитныхъ рабочихъ. Быть можетъ, это сказка? Съ тѣхъ поръ я отрѣзавъ отъ Европы и не узнаю ничего до пріѣзда въ Кубу. Но я не хочу, не могу объ этомъ ни думать, ни говорить. Что я чувствую — знаетъ, кто знаетъ меня...

Это воиль — изъ мексиканскаго дневника Бальмонта, оглашеннаго въ 4-мъ № «Вѣсовъ». Дневникъ носитъ названіе «Въ странахъ солнца». Какой трагически-насмѣшливый разладъ съ содержаніемъ!... Бальмонтъ, ѣдущій въ страну солнца, — солнца, чтобы «видѣть которое онъ пришелъ въ этотъ міръ», — это красиво, это глубоко, это звучитъ, какъ изящный, многозначительный мистъ, это — пламенный и страстный Фаэдонъ, посланный матерью Клименою поклониться своему отцу Гелиосу.

«Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобы видѣть солнце»... А, счастливецъ! любимецъ боговъ! Ты въ этотъ міръ пришелъ, чтобы видѣть солнце? Такъ — на же, смотри: гдѣ бы ты ни былъ, Николай II, Треневъ, Васильчиковъ, Владимиръ покажутъ тебѣ его — тусклое, какъ мертвецъ, сквозь пороховый дымъ отъ залповъ, истребляющихъ безоружную толпу, кровавое, заплаканное, испуганное, преступное солнце 9-го января... Ты ѣдешь въ кругосвѣтное путешествіе? Увы! Какъ догнало тебя въ счастливой Корунѣ солнце 9-го января, такъ



догонять и другія русскія солнца далекихъ русскихъ позоровъ и страданій... Догонить тебя кровавая баня бакинскихъ Варооломеевскихъ дней, въ которыхъ одни христіане не постыдились истребить другихъ руками мусульманской орды, науськанной на грабежъ и убійство; догонить житомирскій погромъ, который только потому не потрясъ всю Европу тѣми же ужасами, какъ кишиневскій, что притерѣлась уже Европа къ русскимъ безобразіямъ, и, ежедневными впечатлѣніями, одно другого мрачнѣе, у нея мозоль на душѣ натерло; догонять залпы, уничтожающіе рабочихъ въ Польшѣ; догонять вопли охранителей, подстрекающихъ темнаго мужика пройти по странѣ поголовною рѣзнейо всѣхъ, кто ищетъ свободы для народа, — пусть молъ хоть Пугачевщина, да не конституція! догонять безславіе Мукдена и утопленники Зусимы: гекатомбы, какихъ никогда не удостоивались даже тѣ свирѣпые мексиканскіе боги, знакомиться съ которыми поѣхалъ г. Бальмонтъ. Николай II ихъ перещеголялъ! И не одинъ разъ заставяютъ эти запоздалыя солнца померкнуть въ глазахъ поэта то яркое солнце, что зарождаетъ въ Мексикѣ птицъ-бабочекъ и птицъ-мухъ. И, какъ теперь въ дневникѣ своемъ, будетъ онъ ломать себѣ руки и восклицать:

— А! Зачѣмъ я уѣхалъ, зачѣмъ, зачѣмъ...

Ахъ, господа! Намъ въ этомъ парижскомъ залѣ, полномъ вольной, полувольной и всего чаще невольной оторванности отъ русскаго рубежа, слишкомъ знакомъ этотъ мучительный вопль разобщенія съ дѣйствительностью того громаднаго восточнаго застѣвка, что называется современною Россіей... Въ чьемъ сердцѣ не звучать тѣ же сомнѣнія, угрызенія, надрывы, по десяти по сту разъ въ день, при каждой новой вѣсти съ русскаго сѣвера и юга? Кто не борется съ настоячимъ соблазномъ броситься подъ смертоносную колесницу Джаггернаута, грохочущую тамъ — на Вислѣ, на Невѣ, на Волгѣ, въ городахъ Чернаго моря? Кому не приходится десятки разъ доказывать себѣ преждевременность жертвы, общественную потребность въ экономіи силъ,

необходимость ждать болѣе рѣшительныхъ минутъ отечественнаго призыва? II, все доказавъ холодными наблюденіями ума, не находить въ нихъ ни малѣйшаго утѣшенія и оставаться съ сердцемъ, изрубленнымъ горестными замѣтами какого то тяжкаго стыда, безпричинно и безиредметно упрекающей совѣсти?

Когда Фазтонъ, сынъ солнца, хотѣлъ взвиться къ пламенному отцу своему, земное страданіе повисло на его крыльяхъ, и вошло къ нему:

Ты ли оставишь меня? Нѣтъ! Ты мой! Ты земля и отойдешь въ землю! Вернись, чтобы сораспяться съ землею!

И честолюбивыя крылья не осилили полета, и рухнутъ, и убились о землю Фазтонъ...

Будемъ какъ солнце! — могучимъ и красивымъ призывомъ подарю насъ современное русское искусство, изъ устъ все того же г. Бальмонта. Да, господа, будемъ, какъ солнце! Но не забудемъ и той старой сказки, что разсказали намъ когда то Гейнрихъ Гейне:

Солнце! Ты обвинитель безсонный!

Обвинитель и метатель. Въ далекой сибирской степи шородець, безвѣстно зарѣзанный врагомъ, брызжетъ кровью своею къ свѣтлому солнцу на небѣ и ему завѣщааетъ: отмети за меня! Русскому народу, — безоружному, изнѣченному нагайками, изстрѣленному царскими и, по волѣ царской, японскими пулями, голодному, больному, полубезумному отъ смертной тоски, заблудившемуся безъ выходовъ, измязанному безсильнымъ бореніемъ своихъ гитловъ, — какъ дикарю сибирскому, только и остается, что воцѣпять кровью своею къ солнцу своему. Такъ, слушайте же этотъ протяжный предсмертный вопль, дѣти солнца! Люди науки, люди литературы, люди искусства, люди всякой интеллигентной дѣятельности и мысли. Слушайте вопль и повинуйтесь голосу его, потому что имъ влечеть, хрипитъ и прокликаетъ растоптанная свобода! До тѣхъ поръ, пока она будетъ дрежать и захлебываться кровью своею, напра-

сны, безправны и антипатичны будутъ все ваши одинокіе полеты ввысь. Тамъ, гдѣ человечеству не обещано право свободно мыслить и свободно дышать, не можетъ быть ни красоты для красоты, ни самодовольнаго искусства, ни отвлеченно размышляющей науки.

Удивительно, — говоритъ о музыкѣ Бенедиктъ въ шекспировскомъ «Много шума изъ ничего», — какъ бараньи кишки вытягиваютъ слезы изъ глазъ и чувства изъ сердца человѣка! Да! Но кто способенъ тщательно и хладнокровно прислушиваться, достаточно ли высокой тональности ноты извлекаетъ его смычекъ изъ сухихъ бараньихъ кишокъ, въ то время, когда за стѣною изыматываютъ кишки изъ живыхъ людей, — не бываетъ тому артистомъ, способнымъ вытягивать слезы изъ глазъ и чувства изъ сердца! И не поэтъ тотъ, кто теперь, когда сердце ищетъ простыхъ словъ и созвучій, зажигающихъ на битву и посвящающихъ въ страданіе, будетъ конфѣтъ надъ бумагою, стараясь выдѣлать стихи свои въ виртуозную форму размѣра, отъ котораго, за трудностью, отказывались древніе греческіе трагики! По теоріи господъ Сафоновыхъ, вокальный артистъ и вокальная артистка, въ дни, когда наши братья гибнутъ за общую свободу, должны сидѣть дома, за пианино, усердно выдѣлывая горломъ трели и групетто, а отнюдь не вступаться за жертвъ разстрѣливанія и не браниться съ преображенскими офицерами, какъ, въ сердечномъ порывѣ, поступила Валентина Ивановна Куза въ роковой день 19-го января, за что и уволена личнымъ его величества приказомъ отъ службы въ императорскихъ театрахъ. Р-жа Куза — совсѣмъ не политическій человѣкъ, и смѣлый поступокъ ея только самодержавная, не прощающая тупость могла объявить предумышленнымъ и чуть не въ составъ какого то заговора. Но это было — вопль непосредственнаго чувства, крикъ сердца, и онъ доказалъ, что у Р-жи Куза есть сердце: первый и необходимый для артиста капиталъ, не приобретаемый никакими тамами, сольфеджами и экзерсисами! Пбо — превратить дилебровою гармоцію до-

статочно, чтобы сдѣлаться Сальери, но не Моцартомъ!

Какъ кетати вспомнились мнѣ эти имена! «Моцартъ и Сальери» — дивная драматическая поэма Пушкина — сравнительно такъ еще недавно облечлась въ музыкальные звуки, сдѣланные для нея гениемъ Николая Андреевича Римскаго-Корсакова, композитора, чья благородная гражданская смѣлость украсила освободительное движеніе русской интеллигенціи однимъ изъ наиболѣе яркихъ, громкихъ, вызвавшихъ уваженіе всего міра, фактовъ. Авторъ «Псковитянки», «Сибгирочки», «Садко», «Кащея», «Царя Саттана», «Царской Невѣсты»,

глава русской музыки и, казалося бы, больше всѣхъ въ ней сказочникъ и отвлеченникъ, человекъ, жившій только въ искусствѣ, запертой въ своемъ кабинетѣ, нашедшій съ видѣніями новыхъ мелодій и фантастическими сдѣланными гармоніи, никогда не вступавшій ни въ какія житейскія волненія, корысти и битвы, вдругъ поднять голову, отложивъ въ сторону ноты и карандашъ и твердымъ голосомъ заявилъ именно некрасовское требованіе:

Артистомъ можешь ты не быть,  
Но гражданиномъ быть обязанъ.

Этотъ шестидесятилѣтній человекъ — съ жизнью, замкнутою въ искусствѣ, какъ въ кованомъ ларцѣ, грудью выступилъ за право учениковъ своихъ быть людьми и гражданами прежде, чѣмъ музыкантами, и крикнулъ на цѣлый свѣтъ, что безплодно и жалко искусство, которое отрицаетъ въ жрецѣ своемъ мучество и потребность свободы. Результаты протеста известны слишкомъ хорошо: Николай Андреевичъ, гордость русского искусства, всемірно признанный творецъ художникъ, былъ уволенъ изъ профессоровъ петербургской консерваторіи, какъ интрафоновый музыкальный бюрократъ, не умѣвшій оправдать доверія начальства. Не зная обонихъ полунаринъ дхнула, слышась нагъ новымъ извѣданиемъ, такъ откровенно разоблачившимъ ту тайну и преслѣдственаго поединства, что даже искусство гор-

пимо имъ лишь, покуда оно живетъ въ государствѣ праздною забавою, способною отвлекать общество отъ гражданскихъ мыслей. Кажется, нѣтъ ни въ Европѣ, ни въ Америкѣ музыкальнаго учрежденія, которое не поспѣшило бы выразить своихъ симпатій къ простому и спокойному мужеству Римскаго-Корсакова и глубокаго презрѣнія къ правительственной съ нимъ расправѣ. Россія отвѣтила маститому композитору сотнями благодарныхъ адресовъ съ десятками тысячъ подписей, и, въ концертахъ, произведенія Римскаго-Корсакова слушаются, стоя. Честь, которой до сихъ поръ насильно требовалъ для себя жандармскій, якобы народный, гимнъ, добровольно отдана вдохновеннымъ гимнамъ челоуѣка, доказавшаго самоотверженнымъ примѣромъ, что свобода искусства невыдѣлима изъ свободы общества. Къ лаврамъ Римскому-Корсакову не привыкать стать. За свою славную жизнь онъ принялъ ихъ цѣлыя рощи. Но теперь на его сѣдую голову опустился рѣдкій для артиста, дубовый вѣнокъ, которымъ римляне вѣнчали гражданскую заслугу. Пожелаемъ же всѣмъ сердцемъ, чтобы благородный примѣръ Николая Андреевича, уже поддержанный товарищески его знаменитыми друзьями Глазуновымъ и Лядовымъ, широко распространялся въ артистической средѣ, и дубовый вѣнокъ все чаще и чаще украшалъ головы слугъ художества во всѣхъ его отрасляхъ. Нѣтъ и не можетъ быть свободы искусства въ странѣ рабовъ. Она — обманъ, лесть, фикція. Художникъ, который хочетъ и ищетъ свободы искусства, долженъ бороться за свободу общества, въ которомъ и для котораго искусство живетъ.

Въ старой поэмѣ «Братья», принадлежащей перу Полонскаго, а онъ былъ эстетъ изъ эстетовъ, есть эпизодъ, какъ русскій художникъ, во время осады Рима французскими войсками, бросилъ свою мастерскую и съ ружьемъ въ рукахъ пошелъ на стѣны — защищать святую свободу вѣчнаго города красоты. Такъ художники Ренессанса, въ смутныя времена Италіи, откладывали въ сторону кисть и рѣзецъ, чтобы превращаться въ

военныхъ инженеровъ, литейщиковъ, бомбардировъ. Микель Анджело укрѣплялъ Флоренцію противъ Борджіа, и пуля Бенвенуто Челлини положила на мѣстѣ Карла Бурбона. Школьные сухари любятъ указывать на античный примѣръ науки не отъ міра сего: какъ Архимедъ погибъ отъ солдатскаго меча за вычисленіями круговъ, не замѣтивъ, что Сиракузы взяты штурмомъ и отданы на грабежъ побѣдителей. Но забываютъ отмѣтить одну маленькую подробность, — что круги, за которыми такъ отвлеченно замечтался великій математикъ, исчислялись имъ для сооруженія новыхъ машинъ, чтобы защищать отъ осады родной городъ и гнать прочь его поработителей.

И вотъ — я думаю, что мы переживаемъ такое же критическое время, когда вся умственная энергія націи, а въ томъ числѣ и весь ея научный и художественный трудъ, должна соединиться въ одномъ напряженіи добыть Россіи гражданскую свободу и вознестись народную волю, какъ высшій законъ политическаго существованія. Въ настоящее время единкомъ выяснено, что безъ тяжкихъ потерь и кровавыхъ боевъ успѣхъ этотъ достигнуть бытъ не можетъ. Самодержавіе ничуть не расположено поступиться хоть частью своего произвола. Оно совершило свои мобилизаціи; нора и обществу придется за мобилизацію свободы. Народу, которому предстоитъ дѣло разрушенія огромной и крѣпко защищенной власти, лишень оружія, чтобы разрушать и обороняться, и все современное, чѣмъ онъ можетъ быть вооруженъ, слишкомъ слабо или слишкомъ дорого, чтобы серьезно противоѣствовать богатому и до зубовъ бронированному врагу-Голіау. Дѣло свободной науки, дѣла химиковъ, физиковъ, механиковъ, воспитанныхъ и образованныхъ успѣлими русскаго народа, найти для него и подарить ему новыя средства самозащиты и наизвѣстныя, и да здравствуетъ тотъ невѣдомый, но близкій человѣкъ будущаго, которому это удастся! Народу нужно оружіе, нужны бойцы, нужна воля, нужны барабанишки, нужны знаменосцы. Да здравствуетъ русская воля, да

родина ждетъ, чтобы поэтъ пришелъ въ станъ ея бойцовъ не пастушкомъ, но Тиртеемъ. Да здравствуетъ русское ваяніе, но родина ждетъ, чтобы скульпторъ не сквернилъ своихъ свободолюбивыхъ рукъ заказами самодержавія за счетъ ограбленнаго народа. Да здравствуетъ русская музыка, но да будетъ она музыкою Рихарда Вагнера, Франца Листа и Николая Римскаго-Корсакова, а не музыкою жандарма Львова и директора Сафонова!. Русская революція ждетъ своего Руже-де-Лилиа! Да здравствуетъ все, что будетъ говорить, пѣть, кричать, рисовать, играть о свободѣ, что будетъ вести къ свободѣ, что будетъ драться и умирать за свободу!

А — что касается до ловли красивыхъ бабочекъ на полѣ сраженія и эффектныхъ пѣснопѣній о переливахъ цвѣтовъ радуги въ мыльномъ пузырьѣ, то — не погодить ли съ ними? Вкусы свободны, профессіи также, и, если у человѣка есть влеченіе, родъ недуга ловить бабочекъ на полѣ сраженія, сочинять стихи объ оттѣнкахъ мыльныхъ пузырей или, по Нероновски, восторгаться цвѣтомъ пламени въ пожарѣ Рима, то — это его личное дѣло и отвѣтственность. Но намъ то, обществу, сейчасъ не до бабочекъ, не до игры свѣта въ мыльныхъ пузыряхъ, не до эстетической критики пламени, сожигающаго насъ. Мы переживаемъ время военное, грубое, жестокое. Время озлобленія, мести и борьбы. Время убійствъ и самоотверженныхъ смертей. На дняхъ въ каталогѣ «*Mercur de France*» я встрѣтилъ заглавіе книги. Оно меня поразило. Авторъ ея — знаменитый Томасъ де Квинсей, а называется она — «Убійство, какъ изящное искусство». Это звучитъ страшно глубоко въ вѣкъ, когда каждый номеръ газеты приноситъ намъ вѣсти о тысячахъ безвѣстныхъ людей, истребляемыхъ внѣшнею и внутреннею войною, и о многозначительныхъ, всѣмъ извѣстныхъ единицахъ, истребленіемъ которыхъ расплачивается за тѣ безвѣстныя тысячи русская революція съ русскимъ самодержавіемъ. Въ атмосферѣ гражданской войны, въ повышенныхъ температурахъ мщенія и штурма, — а имъ еще долго суждено

не уми́ряться, но расти! — новое «изыщное искусство», открытое де Квинсеемъ, несомнѣнно застояется и отстраняется на задній планъ все другія, старыя. Но Руси грозною, безстрашною поступью, какъ въ неотвратимомъ гипнозѣ, движется новая, десятая муза; въ рукахъ ея — бомба, Броуингъ, а на шеѣ — веревочная петля. Ея вдохновенія таинственны, громады и оглушительны. Она — какъ лавина вулкана — творить, разрушая. Вокругъ нея трепещетъ грохотомъ выстрѣловъ и взрывовъ мучительная симфонія хаоса, въ которомъ зачинается и зрѣетъ новый государственный порядокъ. Художественные исполнители симфоніи носятъ роковыя, уже мистическія имена Балмашева, Гершуни, Сазонова, Калыева. За дирижерскимъ пюпитромъ сидитъ, мрачно считая тяжелымъ жезломъ своимъ бѣгущіе такты и подавая знаки къ вступленію все новыхъ и новыхъ оркестровыхъ силъ, грозный капельмейстеръ-титанъ — полная вопиющей нужды и отчаянія, жизнь народная. А роковая партитура, по которой безпощадный капельмейстеръ слѣдитъ неотступно громадное нарастаніе своей стихійной симфоніи, носитъ могучее имя Народной Воли.

Paris, 1905, VI, 21.