

могъ обратиться къ Тиціану! Но у насъ даже нѣтъ никакихъ основаній утверждать, что *Венера* была закончена при жизни Джорджоне. Начатая, вѣроятно, до росписи фасада Fondaco dei Tedeschi (1508 г.), она могла быть закончена Тиціаномъ по возвращеніи въ Венецію (1512 г.) изъ Падуи и Виченцы, куда онъ бѣжалъ отъ чумы, унесшей въ могилу его учителя. Къ тому времени относится рядъ картинъ Тиціана—*Любовь земная и небесная*, *Три возраста*, *Христосъ и Магдалина*, повторяющихъ, между прочимъ, извѣстную группу спроеннй на склонѣ холма, которую мы видимъ въ пейзажѣ *Венеры*. Въ намѣренномъ нарушеніи цѣлности можно было бы скорѣе заподозрить художника кватроченто, но мастеръ чинквеченто, разсматривавшій картину, какъ композицію, въ которой всѣ частности должны согласоваться съ главной живописной идеей, не рѣшился бы посягнуть на непрерывность композиціи. Непрерывность и гармонія частей—самая цѣнная черта художника-новатора, какимъ былъ Джорджоне, и мы считаемъ, что дрезденскіе реставраторы, затеревъ Купидона въ 1843 году, нанесли картинѣ жестокую рану и нарушили плавность и ритмичность композиціи, осмысленной и содержательной въ каждомъ атомѣ.

Справедливость требовала освѣщенія тѣхъ сторонъ италіанскаго искусства, которыя находились въ тѣни, пока въ критикѣ господствовало исключительное увлеченіе кватроченто. Теперь усиліями ряда писателей выяснилось, что создателемъ чинквеченто въ Венеціи былъ Джорджоне, и въ этомъ заключается его историческая роль. Тиціанъ явился полѣкомъ достойнымъ продолжателемъ и завершителемъ движенія, вызваннаго Джорджоне. Такихъ результатовъ достигнато, чтобы оправдать чинквечентиспскую точку зрѣнія современной критики. Но этого ей кажется мало и она готова пожертвовать всѣмъ во славу чинквеченто. Вновь появились слова—примитивность, неестественность, даже беспомощность, примѣняющіяся къ искусству кватроченто. На художниковъ XV вѣка начинаютъ смотрѣть лишь, какъ на плодоносную почву, на которой выросли пышные цвѣты чинквеченто. Но никогда человечество не выдвигало болѣе глубокихъ проблемъ, и никогда эти проблемы не находились въ лучшихъ рукахъ, чѣмъ въ эпоху кватроченто. Искусство, подобно религіи, не знаетъ временныхъ и племенныхъ различій и объединяетъ всѣхъ, кто творитъ красоту. Въ XV вѣкѣ красота творилась не рѣже, чѣмъ въ XVI. И если рамки искусства въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ были уже, то не было опасности спастись на путь уступокъ толпѣ, подстерегавшей эмансипировавшагося художника чинквеченто. Быть можетъ, тайна обаянія Джорджоне заключается въ томъ, что онъ совмѣстилъ свободу чинквеченто съ художественнымъ ригоризмомъ своего учителя Джованни Беллини.

Эм. Хусидъ.

«РОЗА И КРЕСТЬ».

Александръ Блокъ—одинъ изъ тѣхъ немногихъ поэтовъ, за творчествомъ которыхъ хочется слѣдить внимательно, шагъ за шагомъ. Одно время казалось, что идея его творчества, уже съ предѣльной остротой выражена имъ въ раннихъ книгахъ, что его творчество принадлежитъ къ тому типу, который высказывается рано и незаконченно, оставляя послѣ себя отдѣльныя, по метафизическимъ причинамъ несбывающіяся предсказанія. Его творчество и въ первоначальной довѣрчивости и въ несравненномъ позднѣйшемъ лиризмѣ подлинно романтично. Можно даже сказать, что въ немъ впервые осуществилась возможность русскаго романтизма, раньше (въ Жуковскомъ,

Гоголь, кн. В. Одоевскомъ) толькo приближавшагося къ своему осуществленію. Но, какъ бы ни бытъ увѣренными въ дѣятельной самостоятельности Духа мало оснований для романпизма находится въ долгой жизни, все болѣе механизирующейся или приближающей къ условному спокойствію. Всякое дѣханіе поэзіи теперѣ все-таки неожиданность. Радостная неожиданность и въ появлении новой драмы Блока „Роза и Крестъ“, самая форма которой, спокойная и нѣсколько книжная, отразила, однако, и горечь пройденнаго романпического пути. На мѣсто своеобразнаго, неровнаго лиризма приходитъ традиціонная форма, удачу которой можно оцѣнить объективно. Эпическій уклонъ бывалъ уже иногда въ поэзіи Блока, но чаще, приводилъ къ неубѣдительнымъ реминисценціямъ Куликова поля. Теперѣ среда и время выбраны имъ несравненно удачнѣе. Простая фабула изъ рыцарскихъ временъ, спокойная рѣчь, толькo прерывающаяся пѣснями, и особенно превосходно найденный лейтъ-мотивъ—пѣсня рыцаря-спранника, образуютъ традиціонно четыреактную, очень сценичную пьесу. Романпической въ узкомъ смѣслѣ слова можетъ бытъ названа эта драма по мѣсту дѣйствія, въ томъ простомъ смѣслѣ, которій предписывалъ возвращатъся къ условно-понятому средневѣковью, къ войнамъ и пѣснямъ рыцарства, къ темъ рыцарской вѣрности, влюбленнаго пажы, стараго мужа и томьящейся жены. Этого традиціоннаго простѣйшаго романпизма, безспорно удававшийся иногда и Жуковскому (становящееся популярнымъ новое трактованіе Жуковскаго, какъ писателя толькo сентиментальнаго, все же невѣрно)—сохраненъ и осуществленъ въ пьесѣ. Самыи ритмъ пѣсни Алискана:

«День веселый, часъ блаженный,
Нѣжная весна.
Стукнулъ перстень драгоцѣнный
Въ переплетъ окна»—

недаромъ напоминаетъ привычныи и милыи строки «Рыцаря Тогенбурга». Но какъ можно совмѣститъ мятежное душевное содержаніе, несомнѣнно, присущее самому существу творчества Блока, съ законченностью и примиренной меланхоліей такого простѣйшаго романпизма? «Роза и Крестъ»—интересная попытка соединитъ былую и прекрасную, конечно, липературную традицію съ новымъ лирическимъ содержаніемъ. Представляемъ себѣ, что нѣкоторые поклонники Блока будутъ огорчены недостаточной напряженностью многихъ страницъ его новой драмы. Но можно иначе взглянуть на это умышленное самоограниченіе: должны медленно и привычно развертыватъся многія сцены, чтобы среди нихъ вдругъ возникли лирическіе моменты, нужны простыи и долгиі рассказы, чтобы спала выносима исключительная оспрота основной, въ обрывкахъ вспоминающей все время, создающей дѣйствительное содержаніе пьесы пѣсни спранника:

«Путь твой грядущій—скипанье,
Шумный поетъ океанъ.
Радость, о, Радость—Спрананье—
Боль неизвѣданныхъ рань!..»

Съ совершенствомъ построена и проведена черезъ всю пьесу эта пѣсня. Къ лучшимъ романпическимъ мыслямъ относится идея спранничества и служенія чужой страсти, идея любви, символизирующей черной розой, противоположной скоропреходящему сну влюбленности. Долгожданнй спранникъ «пропадаетъ въ толпѣ» безслѣдно: «сны—ихъ больше нѣтъ». Лирическое теченіе пьесы, рисковавшее напрячься до непередаваемой идейности

(что отчасти и случилось прежде съ «Незнакомкой»), смѣняется подлинной ироніей. Простота ситуаций сдерживаетъ и только подчеркиваетъ ту старинную идею, къ которой все творчество Блока приближается съ исключительной личной болѣю, преданностью. Отсюда, въ частности, вытекаетъ несомнѣнная и простая сценичность его новой драмы. Она вполне осуществима и на современной сценѣ. Въ роли Изоры—богатый матеріалъ для драматической актрисы. Можно опмѣпить недостаточную убѣдительность только одного изъ эпизодическихъ мотивовъ этой прекрасной пьесы: мотивъ сѣвера и снѣжной ночи. Въ прежнемъ онъ находилъ себѣ цѣльное и обоснованное выраженіе у Блока (особенно въ «Снѣжной Маскѣ»). Теперь, входя эпизодически, онъ недостаточно правдоподобно отнесенъ къ Бретани.

Б. Г.

ПИСЬМА ГРАФА Л. Н. ТОЛСТОГО КЪ ЖЕНѢ.

«На свѣтѣ счастья нѣтъ, а есть покой и воля».

Такъ писалъ Пушкинъ, близкій къ послѣднему дню, такъ хотѣлъ онъ строитъ свою жизнь дальше, неся въ сердцѣ своемъ неизгладимыя обиды «свѣта».

Сознательно или же по велѣнію сердца, такъ начиналъ строитъ свою семейную жизнь съ перваго ея дня графъ Л. Н. Толстой. Не медля ни минуты, съ упорствомъ разъ навсегда принятаго рѣшенія, увозилъ онъ молодую жену въ свои дебри, дабы свитѣ тамъ крѣпкое гнѣздо.

Казалось бы, какая изумительная рознь существуетъ межъ божественно-легкой, вольной птицей—Пушкинымъ и исконно-тяжелой фигурой графа Толстого, а между тѣмъ въ порядкѣ эпитетовъ чувствъ они сошлись вплотную. Но такъ должно было быть. Въ томъ убѣждаетъ насъ тогдашняя жизнь русскаго дворянина. Человѣкъ не могъ быть не на своей почвѣ, не могъ препровождать дни «въ трудахъ» и «чистыхъ нѣгахъ», не ощущая запаха земли. И только такой могла быть жизнь *дворянскаго* и *мужицкаго* писателя.

Судя по «крипикамъ», первое, что долженъ испытывать современный читатель отъ «писемъ Толстого къ женѣ»—это недоумѣніе, а, быть можетъ, досаду. Письма любви великаго человѣка и великаго писателя не *поднимаютъ*, не *возвышаютъ*, не распекаются по капризнымъ извилинамъ интимной ласки или обиды, но приближаютъ насъ къ себѣ своей обыкновенностью. «Цѣлую тебя въ дѣтской, за ширмами, въ сѣромъ капотѣ». «Разсказывать я тебѣ вообще буду много и буду сердиться, что ты слушаешь, какъ пищитъ Маша, а не то, что я говорю». Послѣднія слова какъ бы убѣждаютъ въ «великой мукѣ», которую несъ Толстой до конца жизни и которую разрѣшилъ своимъ уходомъ въ Астапово. «Великая семейная трагедія»—вотъ что есть письма Толстого, и крипика и читатель удовлетворены: все-таки письма необыкновенны.

Но почему же, чувствуя свою жизнь такой «несчастливой», Толстой тяготеетъ внѣ дома, гдѣ «пищитъ Маша» и мѣшаетъ ему «много разсказывать», и нетерпѣливо спрашиваетъ: «будетъ ли это, и когда»? Казалось бы, ваали отъ семьи и долженъ былъ создаваться внутренній покой и необходимый просторъ для личной жизни. Но такъ не было. Большая одинокая жизнь искала простыхъ успокоительныхъ внѣшнихъ формъ, и, разъ навсегда облекшись въ нихъ, скрытно свершала свой правильный путь. Даже «измѣнилъ женѣ» было менѣе всего возможно внѣ дома. И высокое небо Болконскаго было видно тамъ, гдѣ по своимъ земнымъ законамъ шла повседневная мѣшиная суета, и, быть можетъ,