Литература, критика и искусство

ИЗЪ „ПАРИЖСКИХЪ СТИХОВЪ"

Я не зналъ такой широты,
Я не видѣлъ такихъ огней!
Я сказалъ, что міръ красоты
Исцѣленье души моей!

Я все прошлое бросилъ въ прахъ,
Я забылъ родную страну,
На широкихъ вольныхъ крылахъ,
Я взлетѣлъ въ твою вышину!

Что въ прошедшемъ? — проклятъ дни,
Окровавленъ черный помостъ,
Впереди же огни, огни,
Золотые потоки звѣздъ!

Ю. Рогаля-Левицкій.

Некрасовъ и Бѣлинскій

«...Все это знакомыя и истертыя чувствованія, общія мѣста... Въ лишенныхъ поэтической жизни стихотвореніяхъ тотчасъ можно отличить въ авторѣ человѣка-фразера, накленывающаго на себя различныя ощущенія, чувства и мысли, которыхъ въ немъ не было, нѣтъ, и не будетъ...»

Такова рецензія Бѣлинскаго на Некрасова, на его первую книгу стиховъ «Мечты и звуки». Съ этого и начались ихъ отношенія, столь запутанныя и сложныя, неизслѣдованныя и истолкованныя то какъ отношенія «ученика» (Бѣлинскаго) къ «ученику» (Некрасову), то какъ отношенія «редактора» (Некрасова) къ «сотрудникуъ» (Бѣлинскому). По новымъ даннымъ, опубликованнымъ сейчасъ въ Россіи, можно безошибочно судить объ этой дружбѣ-враждѣ, которая сложилась между критикомъ и поэтомъ въ сороковыхъ годахъ.

Авторитетъ Бѣлинскаго, какъ критика, былъ великъ, и поэтому легко судить, какъ отнесся Некрасовъ къ приведенной выше рецензіи. Онъ былъ молодъ и горячъ и на послѣднія деньги скупалъ въ магазинахъ экземпляры своего сборника и уничтожалъ ихъ. Но какъ только Некрасовъ сталъ выходить на самостоятельный путь творчества, отзывы Бѣлинскаго о немъ рѣзко измѣнились. Но каковъ въ то время былъ художественный критерій Бѣлинскаго? О стихахъ Некрасова, напечатанныхъ въ «Петербургскомъ сборникѣ», онъ писалъ, что «они проникнуты мыслью, это не стихи къ дѣвѣ или лунѣ». По воспоминаніямъ Панаева извѣстно, что Бѣлинскій восхищался исключительно стихами съ «гражданской скорбью» и искалъ ее у тогдашнихъ поэтовъ. Поэтому, какъ только онъ замѣтилъ, что Некрасовъ становится «пѣвцомъ протестующихъ разночинцевъ», какъ тотчасъ сталъ покровительствовать ему.

Бѣлинскому въ эти годы жилось очень тяжело. По собственному заявленію, онъ принужденъ былъ въ «Отечественныхъ Записокъ» у издателя Краевскаго «писать объ азбукахъ», о пѣсенникахъ, гадательныхъ книжкахъ, поздравительныхъ стихахъ швейцаровъ клубовъ, о книгахъ о клопахъ, наконецъ, о нѣмецкихъ книгахъ, въ которыхъ я даже не умѣлъ перевести заголовка, писалъ объ архитектурѣ, о которой я столько же знаю, сколько объ искусствѣ плести кружева». Къ этому времени Некрасовъ сталъ затѣвать журналъ, въ которомъ мечталъ предоставить Бѣлинскому полную свободу писаній.

Въ 1847 году къ Панаеву и Некрасову перешелъ журналъ «Современникъ». Этому предшествовали долгіе переговоры и переписка съ Бѣлинскимъ о постоянномъ и ближайшемъ его сотрудничествѣ. Но несмотря на это, произошло недоразумѣніе, охладившее на долгіе годы хорошія отношенія поэта и критика: Бѣлинскій надѣялся быть въ «Современникѣ» соредакторомъ, а Панаевъ съ Некрасовымъ сдѣлали его лишь сотрудниковъ.

У Некрасова на это были свои, весьма вѣскія причины: «Современникъ» первое время долженъ былъ приносить убытокъ — а у Бѣлинскаго вовсе не было денегъ, и онъ поэтому не могъ отвѣчать за убытки журнала. Кромѣ того, редакторовъ и безъ него было четыре — Панаевъ, Некрасовъ, Плетневъ (прежній владѣлецъ «Современника») и Никитенко (цензоръ, для связей въ цензурѣ). Но Бѣлинскій, будучи въ то время докторами уже приговоренъ къ смерти, былъ глубоко оскорбленъ поведеніемъ Некрасова. Вотъ, что писалъ онъ въ то время Тургеневу:

«При объясненіи со мною Некрасовъ былъ нехорошъ: кашлялъ, заикался, говорилъ, что на то, что я желаю, онъ, кажется, для моей же пользы, согласиться никакъ не можетъ по причинамъ, которыя сейчасъ же объяснитъ, и по причинамъ, которыя никакъ не можетъ мнѣ сказать... Я и теперь высоко цѣню Некрасова, и тѣмъ не менѣе онъ въ моихъ глазахъ — человѣкъ, у котораго будетъ капиталъ, который будетъ богатъ, а я знаю, какъ это дѣлается. Вотъ уже началъ съ меня».

Нынѣ Некрасовъ не нуждается въ оправданіи: по опубликованнымъ письмамъ его, по отрывкамъ писемъ къ Щедрину ясно, что онъ былъ вполнѣ правъ и искупилъ свою вину передъ Бѣлинскимъ хотя бы тѣмъ (если была вина), что въ первые же три мѣсяца выхода журнала передалъ Бѣлинскому болѣе 100,000 рублей, чѣмъ во многихъ отношеніяхъ его спасъ. Такова была матеріальная сторона дѣла. Что касается моральной, то Бѣлинскій съ перваго же дня могъ писать въ «Современникѣ» что онъ хотѣлъ и какъ онъ хотѣлъ, «Я могу дѣлать, что хочу», писалъ онъ въ 1847 году Боткину.

Но, какъ это часто бываетъ, въ то время, какъ главныя дѣйствующія лица уже давно нашли для себя настоящую линію отношеній и закончили всѣ такъ называемыя недоразумѣнія, кругомъ нихъ все еще шумитъ мелкая литературная толпа и разлуваетъ притушенный, казалось бы, навсегда, огонь. Въ то время, какъ Бѣлинскій съ Некрасовымъ работали въ «Современникѣ», и позже, когда Бѣлинскій умеръ, вполнѣ примиренный съ Некрасовымъ и уже высоко цѣня его, какъ поэта, ядовитыя слова по адресу послѣдняго и обвиненія его въ эксплоатаціи не прекращались.

Въ 1860 году, въ мартѣ мѣсяцѣ, вышла изъ печати брошюра Антоновича и Жуковскаго «Матеріалы для характеристики современной русской литературы». Въ ней два бывшихъ сотрудника «Современника» доказывали, что вся, не только журнальная, но и поэтическая дѣятельность Некрасова имѣетъ лишь одну цѣль — наживу. Въ это же время Тургеневъ, движимый не совсѣмъ объективнымъ чувствомъ къ Некрасову, опубликовалъ съ пояснеиіями письма покойнаго Бѣлинскаго къ нему, писанныя въ годъ возникновенія «Современника». На всѣ эти обвиненія отвѣчать Некрасову было нечего: совѣсть его передъ памятью Бѣлинскаго была чиста, а вступать въ полемику, да еще столь острую, онъ считалъ вреднымъ для дѣла. Цензура и безъ того сильно косилась на него. Долго держалось мнѣніе объ эксплоататорскихъ цѣляхъ Некрасова. Нынѣ этимъ обвиненіямъ, повидимому, пришелъ конецъ: подробное изученіе исторіи отношеній Некрасова и Бѣлинскаго, и опубликованіе нѣкоторыхъ черновыхъ писемъ Некрасова вполнѣ реабилитировли его.

Ивеличъ

Литературная лѣтопись

Въ издательствѣ «Возрожденіе» выходитъ на дняхъ романъ *Д. С. Мережковскаго* «Мессія».

*

Въ вышедшемъ недавно ном. 5-мъ журнала «Звѣзда» напечатанъ разсказъ О. Мандельштама «Египетская марка». Совѣтскій журналъ за много мѣсяцевъ объявлялъ объ этомъ событіи, гдѣ то даже было напечатано, что «Египетская марка» — романъ, что Мандельштамъ перешелъ на прозу и пр. Понятно, поэтому, что мы ожидали съ нетерпѣніемъ появленія первой беллетристической вещи талантливаго поэта, памятуя его во многихъ отношеніяхъ прелестную автобіографическую повѣсть «Шумы времени». Но насъ ожидало большое разочарованіе.

«Египетская марка» небольшой разсказъ на 26 страницахъ, разсказъ «ни о чемъ», съ той бредовой, отчасти капризной, но ничѣмъ не мотивированной неясностью, когда при всемъ желаніи невозможно понять: кто, зачѣмъ и почему сдѣлалъ или не сдѣлалъ того то и того то? о комъ идетъ рѣчь вообще и въ данномъ абзацѣ, въ частности? и для чего всѣ столь изысканныя лирическія отступленія?

Мандельштамъ, повидимому, находится въ состояніи какого то отчаянія, можно сказать даже истерики, въ которой поэту, а тѣмъ болѣе прозаику быть не полагается. Его герой, нѣкій Парнокъ, съ которымъ отожествляетъ себя авторъ, откровенно говоритъ о «чиновникѣ Голядкинѣ», какъ о своемъ прямомъ предкѣ и не перестанно переживаетъ какія то душевныя униженія, страхи и мелкія паденія, о которыхъ говоритъ дихорадочно неясно, съ болѣзненно ущемленнымъ самолюбіемъ и какой то древней, безпричинной грустью. Остальные «герои», или, вѣрнѣе, тѣни героевъ, Мервисъ, Шапиро, Кржижановскій, мелькаютъ, какъ во снѣ, недообъясненные, даже недооформленные, неизвѣстно, зачѣмъ вызванные изъ расшатанной памяти автора.

Дѣйствіе, или опять-таки только тѣнь дѣйствія, происходитъ въ семнадцатомъ году, въ Петербургѣ, гдѣ герой-авторъ чувствовалъ себя, видимо, потеряннымъ, несчастнымъ и никому ненужнымъ. «Чувствомъ Петербурга» и душевной неуравновѣшенностью и напиталъ Мандельштамъ свое произведеніе.

Формальной удачей «Египетская марка» также никакъ не можетъ почесться. Языкъ «Шумовъ времени» былъ изысканно-легокъ, съ удивительно остро найденными эпитетами, съ предложеніями ритмичными и синтаксически своеобразными. Нынѣ Мандельштамъ своеобразенъ только въ своемъ невеселомъ, болѣзненномъ остроуміи; остальное, увы, заимствовано имъ цѣликомъ у представителей такъ называемой формальной школы, и какъ у этихъ послѣднихъ, у него тоже сквозь искусство виденъ матеріалъ, изъ котораго это искусство сдѣлано, — общая болѣзнь многихъ современныхъ писателей. Впрочемъ, вотъ нѣкоторые абзацы его писаній:

«Стояло лѣто Керенскаго, и засѣдало лимонадное правительство. Все было приготовлено къ большому котильону. Одно время казалось, что граждане такъ и останутся навсегда, какъ коты съ бантами».

«Память — это больная дѣвушка-еврейка, убѣгающая ночью, тайкомъ отъ родителей на Николаевскій вокзалъ: не увезетъ ли кто?»

«Въ маѣ мѣсяцѣ Петербургъ чѣмъ то напоминаетъ адресный столъ, не выдающій справокъ, — особенно въ районѣ Дворцовой площади».

Читая это, начинаетъ казаться, что все это намъ уже давно знакомо и по Шкловскому, и по его ученикамъ. Характерно, что такая проза не только существуетъ или даже процвѣтаетъ, но, что ее въ сов. Россіи считаютъ «интересной», «созвучной моменту» и пр.

Одно несомнѣнно: *любить* такую прозу невозможно, да, вѣроятно, никому и въ голову не придетъ. Въ особенности, когда рядомъ съ вышеприведенными изысками, мы встрѣчаемъ попросту дурной русскій языкъ: «неуклюжая пара, *понитая* деревенскимъ портнымъ». Послѣ этого какъ то перестаешь вѣрить въ изыски.

*

Недавно нами цитированный совѣтскій поэтъ И. Сельвинскій, вновь порадовалъ читателя слѣдующими строчками:

Оой-юлай васки ранда пала.
Бѣлая медвѣдь. Сѣрая море.
Какъ осминоги и медузы по
клыкамъ скалъ
Ледъ величавый царапается лапами.
Бѣлая медвѣдь по пургу плачетъ,
Бѣлая медвѣдь суо ньеми нурья
Уней мѣхъ обледенѣлъ сосцами
на брюхѣ
Итакой голубой, какъ въ сіяніи
небо.
Бѣлая медвѣдь кушать крѣпко
хоче,
Ничего не нашелъ, хотя носъ
мокрый.
Паай паай льдина кэди сяари
вурунга
Бѣлая медвѣдь. Сѣрая море.

*

Въ свое время нами былъ отмѣченъ романъ Ю. Олеши «Зависть», напечатанный прошлымъ лѣтомъ въ «Красной Новѣ». Нынѣ романъ вышелъ отдѣльнымъ изданіемъ и сразу обратилъ на себя вниманіе совѣтской критики.

Характерно, что къ нему почти не подходятъ съ обычной «политической» мѣркой; наоборотъ, по поводу него высказываются чуть ли не впервые мысли о чисто литературныхъ возможностяхъ новой русской прозы: «Романъ Олеши нужно выдвинуть не только, какъ индивидуальную удачу, а какъ нѣкое знамя противъ «честнаго» и отмѣнно скучнаго натурализма, и противъ отраженія дѣйствительности въ ея натуральную величину, т. е. противъ болѣзней значительной части современной литературы».

Отмѣтимъ, на основаніи опыта послѣднихъ лѣтъ, что все лучшее, что появилось въ совѣтской прозѣ, принадлежитъ традиціи Достоевскаго, а не Толстого.

*

Вышли: повѣсть М. Галина «Уральская быль» и романъ П. Ярового «Лига желтаго солнца» — обѣ вещи посвященны гражданской войнѣ на Уралѣ; романъ А. Юрковскаго «Ленинскіе юнкера», изъ жизни красныхъ курсантовъ; книга М. Борецкій «Гнѣвъ народный», изъ временъ февральской революціи.

*

Вышли сборники стиховъ П. Орѣшина «Родникъ», Вѣры Инберъ «Сыну, котораго нѣтъ», Б. Кессина «Стихи», Д. Петровскаго «Черноморская тетрадь».

*

Вышла книга Марка Криницкаго «Братъ мой, Кацъ. Романъ-письмо на тотъ берегъ». Совѣтская критика обвиняетъ когда то столь ходового романиста въ чрезмѣрномъ красномъ патріотизмѣ, въ фальшивомъ изображеніи «твердокаменныхъ красныхъ и звѣрски настроенныхъ бѣлыхъ», въ назначеніи Авеля быть «родоначальникомъ пролетаріата» и пр.

Гулливеръ.

„Современныя Записки" кн. XXXV

Тридцать пятая книга «Современныхъ Записокъ» содержательна, составлена удачно. Если что-нибудь ее портитъ, такъ это разсказъ І. Матусевича «Планида Козій Рогъ», на рѣдкость безвкусный и бездарный. Весь онъ построенъ на томъ, давно уже ставшемъ невыносимымъ въ русской прозѣ изображеніи «говорка» (и человѣка съ «говоркомъ»), которое вообще искупается только незаурядной душевной полнотой пользующагося этимъ пріемомъ автора. Я не говорю уже о безконечной отдаленности г. Матусевича отъ зощенковской мѣткости и мастерства; важнѣе умѣнія Зощенки то обстоятельство, что у него есть, къ чему это умѣніе примѣнить, есть о чемъ скорбѣть и надъ чѣмъ смѣяться, тогда какъ въ «Планидѣ Козій Рогъ» вообще ничего нѣтъ, кромѣ празднаго зубоскальства, вмѣсто остроумія, и безпредметнаго хихиканія, вмѣсто смѣха. Не стоило бы и упоминать объ этой плохой вещичкѣ, если бы не тотъ досадный фактъ, что все это зубоскальство, псевдорусское русачество и словесный пѣтушковый стиль нашли себѣ пристанище въ самомъ отвѣтственномъ изъ журналовъ русской эмиграціи.

«Жизнь Арсеньева» далеко не закончена еще, но и сейчасъ можно сказать, что она будетъ самой исчерпывающей, самой полной — окончательной, въ извѣстномъ смыслѣ, — книгой Бунина. Всѣ возможности, какъ и всѣ границы его искусства будутъ показаны въ ней съ еще небывалой глубиной. Каждая фраза, каждое слово «Жизни Арсеньева» имѣютъ только Бунину нужный и только Бунинымъ достигаемый вѣсъ и звукъ; всѣ переживанія, всѣ помыслы изъ нея исключены, которые не принадлежали бы къ неизмѣнной сердцевинѣ бунинскаго творчества. Не случайно поэтому, что книга его — лирическая книга, что она — исповѣданіе нѣкотораго я. Предметомъ этой лирики является то самое стихійное здоровье и соприродная естественность, которыя были источниками эпическаго творчества Толстого. У Толстого его неотрывное отъ міра стихійное естество творило отдѣлявшіяся отъ творца стихійныя и естественныя формы. У Бунина стихія и природа не столько — въ немъ, сколько предстоятъ ему: онъ любуется ими, восхищается ихъ, стремится ихъ пережить и воспроизвести; въ этомъ для него весь смыслъ его жизни и его искусства. Только объ этомъ онъ и говоритъ въ своей книгѣ: не о становленіи личности, а о постепенномъ раскрытіи для нея осязаемаго и видимаго міра. Можно сказать даже, что я его книги — не личность, а только субъектъ, что оно не растетъ, не мѣняется, не обособляется само въ себѣ, а только вбираетъ въ себя природу и жизнь, только проходитъ одну за другой ступени доступнаго всѣмъ и для всѣхъ одинаковаго опыта.

О новомъ романѣ Алданова, когда первыя главы его еще не были извѣстны, а было извѣстно только, что онъ задуманъ не какъ историческій, а какъ «современный» романъ, строили разныя предположенія, спорили о томъ, справится ли или не справится авторъ съ новою для него задачей. Теперь, когда эти главы прочтены, можно увѣренно сказать, что никакой новой задачи онѣ не разрѣшаютъ, да и не ставятъ, и что спорить было не о чемъ. «Ключъ» — такой же точно историческій романъ, какъ прежніе алдановскіе романы. Съ тѣмъ же самымъ умѣніемъ авторъ приближаетъ къ намъ военный, предреволюціонный Петербургъ (самъ по себѣ уже вовсе намъ не близкій), съ какимъ раньше онъ показывалъ намъ Петербургъ императора Павла и Парижъ французской революціи. Тѣми же самыми пріемами онъ переноситъ насъ на десять лѣтъ назадъ, какими онъ переносилъ насъ на сто. И, главное, отношеніе автора къ своему предмету осталось неизмѣнившимся ни въ чемъ. Мы находимъ въ «Ключѣ» ту же прохладную разсудочность въ использованіи необыкновенно тщательно подобраннаго и провѣреннаго матеріала, ту же окраску быта и разговора чертами, заимствованными у исторіи, и наряду съ этимъ не историческіе уже, а, повидимому, вѣчныя черты алдановскихъ героевъ: циническую философію тѣхъ, что поумнѣй, циническую мораль, лежащую въ основѣ построенія всѣхъ характеровъ и не допускающую для человѣческихъ поступковъ другого двигателя, кромѣ тѣхъ или иныхъ видовъ корысти. По качеству «Ключъ» во всякомъ случаѣ не ниже прежнихъ книгъ Алданова; но формѣ — можно спорить о понятіи историческаго романа, но «Ключъ» безспорно отвѣчаетъ этому понятію ровно въ той же мѣрѣ, въ какой ему отвѣчали «Заговоръ» или «Чертовъ мостъ».

«Наполеонъ-Человѣкъ» Мережковскаго заканчивается въ этой книгѣ; о немъ, какъ и объ «Исторіи любовной» Шмелева въ «Возрожденіи» предполагаются отдѣльныя статьи.

Отдѣлъ стиховъ богаче обыкновеннаго; въ немъ, правда, напечатаны крайне безцвѣтныя произведенія В. Лебедева и Е. Шаха, но они вполнѣ перевѣшиваются на этотъ разъ стихами четырехъ подлинныхъ поэтовъ. «Вѣчная Память» Н. Берберовой радуетъ рѣдкостной звонкостью голоса, слышимаго сквозь всѣ слова, сквозь всѣ не вполнѣ совершенныя или не вполнѣ самостоятельныя строки. Цѣлое въ этомъ длинномъ стихотвореніи, которое могло бы быть еще длиннѣе, перевѣшиваетъ всѣ частности и какъ бы заполняетъ всѣ пробѣлы: недостатокъ мастерства искупается щедротами поэзіи. Стихи Н. Оцупа въ точной сдержанности своей свидѣтельствуютъ, какъ всегда, о его талантѣ; имъ не хватаетъ только нѣкотораго послѣдняго напряженія мысли (такъ какъ исходная точка ихъ всегда — мысль), чтобы стать стихами вполнѣ прекрасными. Стихи Г. Адамовича нарочито бѣдны и обнажены, но придѣли они оправдываютъ до конца эту бѣдность и обнаженность: свойства эти больше результатъ выбора, вкуса, нѣкоторой усталости, можетъ быть, чѣмъ необходимыя черты сложившагося дара; однако, сама эта усталость, вмѣстѣ съ тѣмъ надающимъ движеніемъ переживанія и стиха, которое она за собой влечетъ, не только человѣчески, но и поэтически дѣйственна: отчасти она внѣ искусства, отчасти еще въ немъ. «Дактили» Ходасевича — стихотвореніе очень своеобразное и очень новое, даже по сравненію со стихами «Европейской Ночи». Оно примыкаетъ къ той еле различимой еще поэтической русской традиціи, которая сквозила уже въ «Соррентинскихъ фотографіяхъ» и нѣкоторыхъ другихъ его стихотвореніяхъ послѣднихъ лѣтъ, — къ традиціи Полонскаго, Случевскаго, неожиданно повышенной и обновленной. Наружное безочарованіе этихъ именно своей простотой затрудненныхъ строфическихъ дистиховъ, прикрываетъ ихъ глубокую насыщенность и совсѣмъ особую поэтическую вѣдкость.

Минуя политическія статьи, о которыхъ въ «Возрожденіи» уже писалось, я упомяну двѣ главы П. П. Муратова о «Византійской живописи», отрывокъ изъ книги Тихона Полнера «Левъ Толстой и его жена», интересную статью П. П. Бицилли объ «Исторіософскихъ взглядахъ Фридриха Визера» и статью Ю. Слонимской «Тема смерти въ современной совѣтской литературѣ», которая была бы превосходна, если бы авторъ придалъ ей большее единство и болѣе точно изложилъ, только мерцающіе сквозь нее, выводы. Однако, самымъ замѣчательнымъ на этотъ разъ во всемъ критическомъ отдѣлѣ «Современныхъ Записокъ» представляется мнѣ статья С. І. Гессена «Трагедія добра въ Братьяхъ Карамазовыхъ» — блестящій и крайне рѣдкій въ русской литературѣ образецъ того, какъ можно построить точнѣйшій философскій анализъ художественнаго произведенія, извлечь изъ него цѣлостную и очень убѣдительную этическую систему, ни на минуту не насилуя его, не забывая ни одной особенности, присущей ему, именно какъ произведенію искусства.

В. Вейдле

НОВАЯ КНИГА

На дняхъ въ Ужгородѣ выходитъ новая книга В. С. Вилинскаго «Корни единства русской культуры».

Вечеръ Янъ-Рубанъ

Рѣдкіе вечера камернаго пѣнія Янъ-Рубанъ — всегда праздникъ для любящихъ музыку. Именно — *музыку*, а не только пѣніе.... Несовпаденія, строго говоря, здѣсь какъ будто и нѣтъ, но оно есть въ дѣйствительности, — вѣдь отсюда все различіе между обычнымъ эстрадным исполненіемъ романсовъ и камернымъ исполненіемъ. Можно быть пѣвицей, съ увлекательными голосовыми средствами, фразировкой, темпераментомъ, и однако не быть *музыкальной* въ той степени, въ какой это необходимо, чтобы покорять взыскательнаго слушателя послѣдней милостью искусства: вознося щимъ въ «сферы высшія» совершенствомъ.

Этой цѣли камернаго пѣнія Янъ Рубанъ достигаетъ безусловно, какъ можетъ быть ни одна изъ современныхъ пѣвицъ.... Добавлю сейчасъ же: при неизмѣнномъ участіи ея мужа, композитора и піаниста, В. И. Поль. Условіе—существеннѣйшее. Въ исполненіе *такого* порядка пѣніе неотдѣлимо отъ аккомпанимента, голосъ человѣческій и рояль — равноправныя части цѣлаго. Исповѣданіе этого «равноправія», думается мнѣ, и является тѣмъ, изъ чего слѣдуетъ исходить, чтобы понять необыкновенность вечеровъ Янъ-Рубанъ. На ея концертахъ все время слушаешь дуэтъ, и онъ такъ слитенъ, такъ до тонкихъ подробностей согласованъ, что кажется оркестровымъ ансамблемъ, гдѣ голосъ («инструментъ души»), только торжествующая нить въ общей звуковой ткани. Все расчитано именно на это впечатлѣніе слитности, съ преобладаніемъ то одного, то другого элемента звучанія. «Аккомпаниментъ» или перекликается съ голосомъ, или становится фономъ, на которомъ ярко выступаетъ голосовой узоръ, или, напротивъ, когда требуетъ музыка, почти заглушаетъ его (къ ужасу рутинеровъ эстраднаго пѣнія!), давая волю фортепіанной стихіи. (Правда это происходитъ лишь тамъ, гдѣ допускается музыкальной логикой, въ концѣ фразы, когда слово произнесено, смыслъ его дошелъ до слушателя, но голосъ еще длитъ звучную гласную).

Изъ этого пониманія камерной выразительности, можно сказать, вытекаетъ все остальное. Янъ-Рубанъ поетъ не «себя», она поетъ музыку. Она абсолютно *музыкальна*. Ея подчиненіе нотному тексту, замыслу композитора, доходитъ до абнегаціи: никакихъ уступокъ голосовому или драматическому эффекту, музыкально необоснованному, ни одной вольности вдохновенія! Строжайшій ритмъ, безупречная точность вступленій и финаловъ, отсутствіе лирическихъ подвываній и придыханій отъ «полноты чувства», необыкновенная, особенно для русской пѣвицы, выдержка... И вмѣстѣ съ тѣмъ — не педантство, не холодъ, не формализмъ, а подлинное вдохновеніе, подлинный жаръ, глубокая лирическая настроенность. Въ этомъ и заключается тайна высокаго искусства: свобода въ подчиненіи, самоутвержденіе въ самопреодолѣніи.

Разумѣется, для вѣрности этимъ заповѣдямъ, кромѣ таланта, нужна въ особенности духовная *культура*, не говоря ужъ о музыкальномъ знаніи. Янъ-Рубанъ поетъ, кажется, весь камерный репертуаръ, чуть ли не на всѣхъ европейскихъ языкахъ, и всегда вѣрна *стилю* исполняемаго произведенія: и музыкальному, и чисто-драматическому, и національному стилю.

***

Программа концерта 15 іюня, въ залѣ Плейель, состояла изъ пѣсенъ Форе, Дебюсси, Шуберта, Чайковскаго, и Поль (не считая множества другихъ — на бисъ). Каждаго композитора мы услышали въ передачѣ безукоризненно-законченной. Послѣ переливчато-хрупкой «Тайны» и «Мандолины» Форэ, видѣніе пастушечьей Эллады вызвали диссонирующія модуляціи Дебюсси («Флейта Пана» — во вкусѣ такого французскаго «конца вѣка») и вновь страсти, пережившей вѣка, прозвучала другая его пѣсня на слова Билитисъ «La Chevelure», и все смѣшалось въ «Лунномъ Свѣтѣ», въ непрерывной мелодіи полутоновъ самаго печальнаго и смутнаго изъ композиторовъ Франціи.

Затѣмъ былъ Шубертъ: «Мечта», «Рыбакъ», «Баркаролла», «Ручей», наконецъ, — «Лѣсной Царь». Нѣмецкая музыка, можетъ быть, наиболѣе по душѣ Янъ-Рубанъ. Недаромъ она ученица знаменитой Этельни Герстеръ. Да и то сказать, развѣ пѣвцы не остаются непревзойденными мастерами камернаго стиля? Но тутъ же хочется добавить: въ русскомъ исполненіи это «возносящее» мастерство иногда еще выигрываетъ, пріобрѣтая ту задушевность, которой чужда нѣмецкая школа пѣнія. Шубертъ, въ исполненіи Янъ Рубанъ и В. И. Поль, звучалъ по-нѣмецки строго, но и по-русски.... многострунно. А главное — какое сліяніе музыки и слова въ симфонизмѣ этого исполненія!

***

На граняхъ поэтическаго слова всегда трепещутъ какіе то ультра-инфра-звуки, — музыка вдохновеній, съ сожалѣніемъ оставленныхъ поэтомъ на порогѣ души, когда воплощались для жизни только немногія слова. Античный кифаредъ, одновременно — поэтъ, композиторъ и пѣвецъ, сопровождавшій пѣніе своихъ стиховъ на лесбійской кефарѣ передавалъ полнѣе и эту музыку «неизреченную». И если раздѣленіе искусствъ сдѣлало подражаніе ему невозможнымъ, и нынѣшняя «кифародія» глуха къ зовамъ Аполлона-кифареда, то все же — развѣ камерное пѣніе не возстановило, до извѣстной степени, нарушенный союзъ искусствъ?

Композиторъ, пѣвецъ и аккомпаніаторъ «забываютъ о себѣ» ради единства поэтическаго замысла; призмы, разлагающей лучъ, больше нѣтъ, и музыкальное слово взлетаетъ къ небу, окрыленное мыслью, — по стиху Гамлета:

Безъ мысли слово къ небу не летитъ.

Шубертъ, неистощимый и васкховъ романтическій пѣсенникъ (нѣсколько сотъ романсовъ — за короткую жизнь), убѣждаетъ насъ въ этомъ: впервые въ исторіи романса, съ Шубертомъ открылось магическое окно въ даль, куда уносится музыкальный потокъ и откуда возвращается къ намъ, горя искрами заклинающихъ словъ, тѣхъ же «словъ поэта», но коснувшихся тайнаго міра, изъ котораго ихъ извлекъ поэтъ.

Вокальная музыка Шуберта не есть мелодія, пригнанная къ слову, не «листъ, приклеенный садовникомъ», а вскрытіе истоковъ симфонизма, животворящихъ — слово поэта: пѣна волнъ, рождающихъ Афродиту.... «Врывая», эта музыка не «возмущаетъ ключей» и мысль изреченную дѣлаетъ правдой, или — вспомнимъ того же поэта — душу слушателя, дѣйствительно, превращаетъ въ «эллизіумъ тѣней», гдѣ и городъ угрюмый, и очарованный рыбакъ, и Лѣсной Царь, призраки бывшаго когда то или невозможнаго никогда, обрѣтаютъ мгновенное безсмертіе...

Такая власть надъ пѣсенно-музыкальной стихіей была дана Шуберту, какъ композитору-симфонисту по преимуществу. И это геніально знаетъ Янъ-Рубанъ, — ея исполненіе, въ существѣ, симфоническое... Многимъ извѣстнѣйшимъ пѣвцамъ и пѣвицамъ не мѣшало бы задуматься надъ этой «подробностью». Учиться никогда не поздно.

***

Чайковскій тоже — прежде всего симфонистъ, въ своихъ симфоніяхъ заставляющій оркестръ *пѣть*: ученая «разработка» на второмъ мѣстѣ. И если ни тотъ, ни другой композиторъ не пользуются особой любовью концертирующихъ піанистовъ, то потому, что фортепіанное изложеніе обоихъ (по большей части) — всего лишь оркестроваго замысла. «Лѣсной Царь» Шуберта или «Отчего», «Снова, какъ прежде, одинъ», «Ужъ гасли въ комнатахъ огни» Чайковскаго — лишь тогда и звучатъ по настоящему, когда аккомпаніаторъ по возможности *оркеструетъ* свою партію, возвращая фортепіаннымъ оскизамъ симфоническую основу. Въ этомъ смыслѣ В. И. Поль — аккомпаніаторъ исключительный. Его «композиторское» сопровожденіе преображаетъ знакомый, тысячу разъ слышанный, романсъ. Иной разъ неподготовленный слушатель и не пойметъ: въ чемъ дѣло? Не слишкомъ ли «по своему»? Но если вслушаться внимательно: вѣдь въ этой свободѣ — только творческое угадываніе композитора композиторомъ!

В. И. Поль вѣренъ симфонизму и въ своихъ собственныхъ сочиненіяхъ, — «Лада», «Празднікъ», «Заклинаніе» и др., — о которыхъ мнѣ пришлось уже сказать въ прошломъ году, по поводу концерта Нины Кошицъ (одна пѣсня — «Видѣніе» — въ первый разъ). Что и говорить: исполненіе этихъ романсовъ дуэтомъ Янъ-Рубанъ и Поль восхищаетъ музыкальной завершенностью. И такъ же проникновенна Янъ-Рубанъ въ этой русской пѣсенной полифоніи, какъ и въ шубертовской романтикѣ, какъ и въ спѣтыхъ на бисъ — «Сафической одѣ» Брамса, или въ итальянской старинной мелодіи и т. д.

Янъ-Рубанъ всегда оставаясь собой неподражаемо, во всякомъ репертуарѣ, — какъ я замѣтилъ уже, не поетъ «себя». Она поетъ музыку, музыку и слово, ставшее музыкой: изреченной правдой, подслушанной на устахъ Аполлона-кифареда.

Сергѣй Маковскій.