

Урусов Александр Иванович

**Князь Александр Иванович
Урусов**

**Статьи его о театре, о литературе и
об искусстве. Письма его.
Воспоминания о нем. Том 2 и 3**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94
ББК 63.3-8
А46

А46 **Александр Иванович У.**
Князь Александр Иванович Урусов: Статьи его о театре, о литературе и об искусстве.
Письма его. Воспоминания о нем. Том 2 и 3 / Урусов Александр Иванович – М.: Книга
по Требованию, 2023. – 489 с.

ISBN 978-5-519-78305-7

ISBN 978-5-519-78305-7

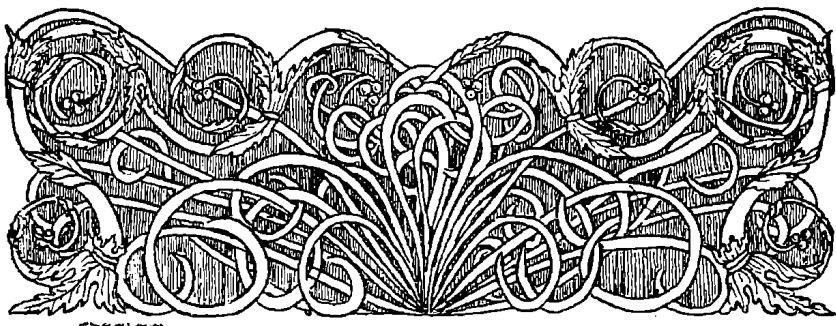
© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Мнимая Саламбо.

На Большой Морской, въ помѣщеніи „Художественно-промышленнаго музея императорскаго общества поощренія художествъ“—или, короче, въ музей Григоровича—на вывѣскѣ красными буквами написано: „Саламбо“. Каждому, кто знакомъ съ романомъ великаго писателя, интересно посмотрѣть, какъ исполнилъ свою задачу живописецъ? Неужели удалось ему воплотить въ художественномъ образѣ видѣнія Флобера?

Вмѣстѣ съ билетами, намъ за пятакъ предоставляется приобрести печатное „объясненіе картины“. Изъ него мы узнаемъ, что Саламбо есть „новѣйшая“ картина г. Жмурко. Что такое новѣйшая? Развѣ есть у г. Жмурко „новая“ картина, другая „наиновѣйшая?“. Не напоминаетъ-ли это слово, поставленное въ самомъ заголовкѣ, о зазываньяхъ газетныхъ рекламъ, о шведскихъ курткахъ, о папиросахъ „Слава“ и о „новѣйшихъ гуттаперчевыхъ“ плащахъ? Далѣе мы узнаемъ, что г. Жмурко воспитывался въ мюнхенской академіи. Ну и прекрасно, что воспитывался, хотя гордиться тутъ особенно нечѣмъ, ибо „Нѣмецкія Аѳины“ произвели на свѣтъ академическую школу, гдѣ, наряду съ немногими талантами, процвѣтали чисто-нѣмецкая риторика, банальность и позёрство. Далѣе: г. Жмурко занимался подъ „личнымъ“ руководствомъ (а то какое-же *) „Новости“ и „Биржевая Газета“ 1884 г. № 287.

еще бываетъ руководство?) „извѣстнаго художника Ганса Маккарта, который открылъ въ своемъ ученикѣ „необыкновенный талантъ“. Потомъ, въ Римѣ, Жмурко „пріобрѣлъ славу первостепеннаго художника“ (когда и чѣмъ пріобрѣлъ—неизвѣстно). Итакъ, Маккартъ „извѣстный“, а г. Жмурко—„первостепенный“ художникъ. Нечего сказать: довольно-таки аляповатая реклама и г-ну Жмурко угрожаетъ участь бѣднаго пустынника въ извѣстной баснѣ Крылова: Пустынникъ и Медвѣдь. Пожелаемъ г-ну Жмурко другого медвѣдя.

Входимъ. Въ темной комнатѣ виднѣется картина, освѣщенная ламповымъ рефлекторомъ. Не лучше-ли бы эту штуку à la Торочешниковъ—бросить? Вѣдь искусственное освѣщеніе даетъ искусственные эффекты. Если колорить картины разсчитанъ на освѣщеніе желтыми лучами лампы, то едва-ли сохранить она свою цвѣтовую гамму при бѣломъ освѣщеніи дня. Злоупотребленіе рефлекторами въ контрастѣ съ темною комнатою создаетъ какія-то панорамы, но, въ то-же время, зарождаетъ сомнѣніе, что дѣло ведется не на чистоту, а съ маленькимъ подвохомъ.

Но вотъ и Саламбо: передъ нами красиво написанная нагая женщина; сидитъ она нѣсколько откинувшись назадъ и изогнувъ торсъ, на лицѣ, семитическаго типа, какое-то сладострастное выраженіе. Поза въ описаніи почему то названа „фантастическою“ (?); вокругъ одной руки обвита змѣя, на полу разбросаны аксессуары: ткани, драгоценности; на второмъ планѣ голова старика (точно отрѣзанная), играющаго на цитрѣ и юноша съ флейтою. Второй планъ плохо набросанъ кое-какъ. Незажно выписаны и детали: надъ руками Саламбо „первостепенный“ художникъ, видимо, немного терялъ времени. Колоритъ тѣла, насколько можно судить при освѣщеніи рефлекторомъ, пріятный, сочный. Тѣло, вообще, написано красиво, но композиція картины не только плоха и мало осмыслена, но и совершенно фальшива. Это—„этюдь“ женщины,

„женщина играющая со змѣею“, что угодно, но только не Саламбо.

Сцена, послужившая сюжетомъ картины г. Жмурко, заимствована изъ десятой главы „Саламбо“, оглавленной *Le serpent*. Вотъ отрывокъ этой главы, переведенный нами съ оригинала, насколько мы могли, тщательно. Замѣтимъ, для ясности, что Шахабаримъ — жрецъ Таниты (Астарты), Таанахъ — кормилица Саламбо, Ифеонъ — змѣй, достигающій большихъ размѣровъ и почитавшійся божествомъ.

„И насталь день, назначенный Шахабаримомъ, когда Саламбо должна была уѣхать.

„Около двѣнадцатаго часа, въ глубинѣ сикоморовой рощи она увидѣла слѣпного старца. Опираясь одною рукою о плечо шедшаго передъ нимъ ребенка, онъ въ другой рукѣ несъ родъ цитры изъ чернаго дерева. Квиухи, рабы, женщины были тщательно удалены изъ дому; никто не могъ знать — какое готовилось таинство.

„Таанахъ зашла по угламъ покоя четыре треножника, полныхъ ладона и кардамома; затѣмъ, развернувъ большіе вавилонскіе ковры, она развѣсила ихъ на веревкахъ вокругъ всей комнаты: Саламбо не хотѣла, чтобы ее видѣли даже стѣны. Снаружи за дверью, на короточкахъ присѣлъ музыкантъ съ кинноромъ, а мальчикъ, стоя около него, прикладывалъ къ губамъ флейту изъ камыша. Уличный гамъ умолкалъ вдали. Фиолетовыя тѣни вытягивались передъ галлереями храмовъ; а на другой сторонѣ залива — подножія горъ, поля оливъ и желтые пусыри, волнами уходившіе въ безконечную даль — все уже сливалось въ голубоватомъ парѣ: не слышно было ни звука, въ воздухѣ царила невыразимая истома.

„Саламбо присѣла на ониксовой ступенькѣ водоема; она подняла широкіе рукава, завязала ихъ за плечами и приступила къ омовеніямъ, методически, по чину священнаго обряда.

„Наконецъ, Таанахъ принесла ей въ алебастровой фляжкѣ какую-то сверпувшуюся жидкость; то была кровь черного пса, въ зимнюю ночь зарѣзаннаго безплодными женами среди развалинъ гробницы. Саламбо кровью натерла себѣ уши, пятки и большой палецъ правой руки, даже ноготь ея остался краснымъ, какъ бы отъ сока раздавленного плода.

„Взошла луна; тогда заиграли вмѣстѣ цитра и флейта.

„Саламбо сняла серьги, ожерелье, наручни, длинную бѣлую симарру; она расплела свою косу, распустила по плечамъ волосы и нѣсколько минутъ тихонько встряхивала ими, чтобы освѣжиться. Музыка за дверью продолжалась: только три ноты, все однѣ и тѣ же, порывистыя, бѣшенныя; струны визжали, флейта хрипѣла. Таанахъ мѣрно ударяла въ ладоши; Саламбо, раскачиваясь всѣмъ тѣломъ, нараспѣвъ читала молитвы, и одежды ея, одна за другою—падали.

„Дрогнувъ тяжелый коверъ и надъ веревкою, на которой онъ былъ развѣшенъ, появилась голова Пиеона. Онъ медленно спускался внизъ, подобно каплѣ воды, стекающей по стѣнѣ, проползъ между разбросанными тканями, потомъ, упершись хвостомъ о земь, онъ поднялся, выпрямился и глаза его, сверкавшіе ярче карбункуловъ, словно вонзились въ Саламбо.

„Страхъ передъ холоднымъ прикосновеніемъ или, быть можетъ, стыдливость заставили ее сначала колебаться. Но она вспомнила о приказаніяхъ Шахабарима—и подошла. Пиеонъ наклонился и, положивъ ей на затылокъ средину своего тѣла, повпсѣ, какъ разомкнутое ожерелье, концы котораго влачатся по землѣ. Саламбо обернула его вокругъ своихъ чреслъ, подъ плечами, между колѣнъ; взявъ его за челюсть, она приблизила маленькую трехугольную пасть къ своимъ зубамъ и, полужакрывъ глаза, склонилась навзничъ, вся озаренная лунными лучами. Бѣлый свѣтъ, казалось, облекалъ ея серебрянымъ туманомъ, мокрые

отпечатки шаговъ блестяли на плитахъ пола; трепетали звѣзды, отражаясь въ глубинѣ водоема; онъ сжималъ ее черными кольцами своего тѣла, на которомъ, какъ у тигра, пестрѣли золотыя пятна. Саламбо задыхалась подъ этою тяжестью, колѣни ея подгибались, она чувствовала, что умираетъ; концомъ хвоста онъ билъ ее тихонько по бедру; потомъ, когда замолкла музыка, онъ отпалъ“.

Флобера слѣдовало-бы переводить, какъ переводятъ классиковъ, т.е. какъ можно ближе къ тексту и, въ то же время, къ тону подлинника. Переводъ не можетъ передать всѣхъ особенностей языка Флобера, который онъ неустанно стремился довести до художественнаго совершенства, стараясь соединить: архитектуру изящныхъ построений цѣлаго, отдѣльныхъ главъ и каждого абзаца, съ рельефностью періодовъ, живописными эпитетами, ритмомъ и музыкальностью фразы. Всѣ эти качества соединяются съ необыкновенною сжатостью—какъ результатомъ упорной работы надъ слогомъ и сосредоточенія, въ рамкахъ одного предложенія, множества конкретныхъ признаковъ; потому у Флобера нѣтъ лишнихъ словъ, всякая подробность мотивирована и каждое лыко—въ строку. Этимъ языкъ его рѣзко отличается отъ вялаго, гладкаго языка огромнаго большинства французскихъ романистовъ, полагающихъ, что изящество стиля заключается въ преобладанія отвлеченностей и установленныхъ однажды на всегда образцовыхъ оборотовъ. Зато языкъ Флобера имѣетъ и свои неудобства: Флоберъ положительно не годится для невнимательнаго читателя, ибо въ немъ нѣтъ, такъ сказать, вспомогательныхъ переходовъ въ изложеніи. Сжатость языка требуетъ нѣкотораго напряженія вниманія, а такъ какъ романы читаются для отдыха и умственное напряженіе, вообще, для многихъ—вещь непріятная и непривычная, то Флоберъ многимъ кажется „скучнымъ“. Трудно понять, какимъ образомъ можетъ быть „скученъ“ авторъ, немилосердно истреблявшій всякія длинноты и писавшій такимъ образнымъ

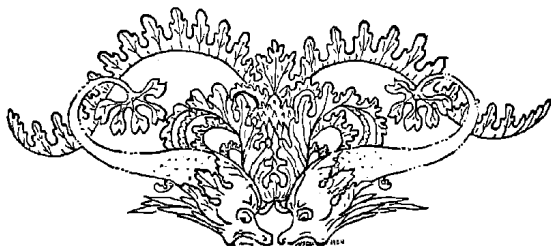
языкомъ. Еще необъяснимѣе, какъ можетъ быть „скученъ“ писатель, обладавшій такою фантазіею, что созданныя имъ лица, даже второстепенныя—живутъ, очерченныя въ нѣсколькихъ строкахъ... Но чему-же, собственно тутъ удивляться? Читателю, поглощенному цѣлый день заботами и трудами—Флоберъ не дастъ пріятнаго отдыха. Горечь и смѣлость его пессимистическаго міросозерцанія должны шокировать многихъ. Пуристы, эстетики, моралисты, педагоги—тоже недовольны: мало-де заботился объ очищеніи нравовъ. Что-же дѣлать! Всѣхъ не переспоришь, да и убѣждать ихъ совсѣмъ не интересно. Но одинъ фактъ стоитъ отмѣтить. Съ каждымъ годомъ, на нашихъ глазахъ, пониманіе Флобера растетъ и медленно распространяется. Къ нему идутъ натуры, не лишеныя художественной воспримчивости—и онъ покоряетъ ихъ. Флоберъ въ истинномъ смыслѣ можетъ назваться въ литературѣ учителемъ,—слово, которымъ такъ часто злоупотребляли. Но въ то-же время растетъ и вражда къ Флоберу со стороны „идейной“, тенденціозной критики и вскормленной ею беллетристики—этого худосочнаго дѣтища, котораго такъ часто и такъ несправедливо сѣкутъ его-же пестуны и отцы.

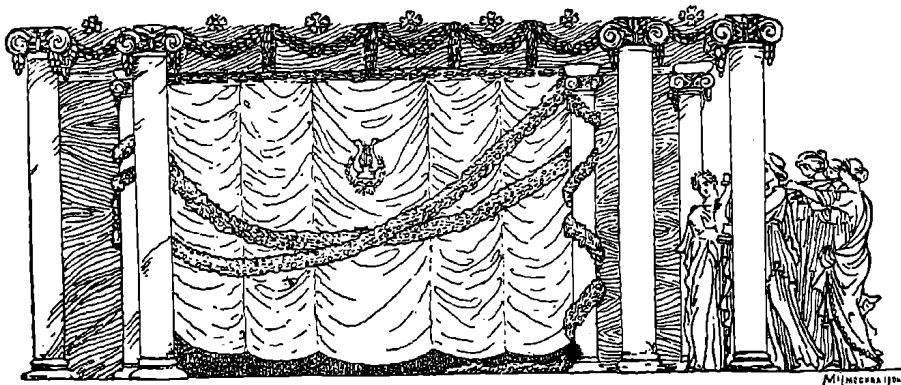
Но вернемся къ г. Жмурко и его мнимой Саламбо. Читалъ-ли г. Жмурко этотъ замѣчательный литературный памятникъ, можно сказать—единственный романъ, въ которомъ съ эпическою мощью, глубокимъ знаніемъ и необычайною силою фантазіи воссозданъ древній міръ? Если бы авторъ „объясненія“ читалъ Флобера (во второмъ изданіи 1873 г. слишкомъ 30 печатныхъ листовъ) то не могъ-бы романа назвать „повѣстью“, да еще подъ заглавіемъ „Дочь Гамилькара“. Такой „повѣсти“ Флоберъ не писалъ, а подъ этимъ заглавіемъ, кажется, имѣется плохой нѣмецкій переводъ „Саламбо“.

Сладострастное выраженіе лица на картинѣ едва-ли умѣстно. Чистая, цѣломудренная дѣва, воспитанная въ мистическомъ поклоненіи Танитѣ (лунѣ, Астартѣ)—Саламбо у г. Жмурко кажется гетерой.

Въ романѣ даже стѣны не могли видѣть ея паготы, а тутъ г. Жмурко помѣстилъ двѣ мужскія фигуры, хотя въ „описаніи“ почему-то сказано, что двѣ головы принадлежатъ старой рабынѣ Таанахъ и жрецу Шахабариму, „приносящимъ жертву“. Ни о какой жертвѣ въ романѣ здѣсь нѣтъ и помину. Далѣе, въ описаніи сказано: „Саламбо, какъ жрица таинственной (?) богини Таниты“. Саламбо не была жрицею („Ея отецъ не захотѣлъ, чтобы она вступила въ коллегію жрицъ“, — говоритъ авторъ). (2-éme ed., 1863 p. 70). Сцена должна-бы выражать контрастъ между чувственностью образа и строго-цѣломудреннымъ характеромъ античнаго религіознаго обряда. Прелесть описанія этой сцены у Флобера и заключается въ такомъ поэтическомъ, едва уловимомъ контрастѣ. Но, повторяемъ, ничего этого въ картинѣ г. Жмурко не имѣется, и къ чему тутъ приплетены Флоберъ и Саламбо — неизвѣстно.

Въ заключеніе замѣтимъ, что хотя сцена съ змѣею въ Саламбо довольно часто вдохновляла живописцевъ (я знаю, по фотографіи картину Ренгг на ту-же тему), но нельзя указать на картину, которая хотя сколько-нибудь достойнымъ образомъ иллюстрировала поэму Флобера. Не потому-ли, что живописность, жизненная сила и рельефность образовъ, созданныхъ писателемъ, кажется намъ ярче въ нашемъ воображеніи „in mind's eye“, какъ говоритъ Гамлетъ, чѣмъ въ дѣйствительности, на полотнѣ?





ПО ПОВОДУ ПОСТАНОВКИ „МАРИИ СТЮАРТЪ“ *).

(Театральныя замѣтки).

Постановка „Маріи Стюартъ“ на сценѣ Малаго театра въ Москвѣ должна представлять весьма значительныя трудности. Сезонъ 1885—86 гг. былъ утомителенъ изобиліемъ эфемерныхъ произведеній, лишень всякаго литературнаго интереса, а драма Шиллера, написанная въ 1800 г., представляется, во всякомъ случаѣ, крупнымъ литературнымъ произведеніемъ. Новѣйшій репертуаръ приучилъ публику къ поверхностному изображенію дѣйствительности, къ самой банальной, нехудожественной прозѣ. „Марія Стюартъ“ переноситъ насъ въ Англію шестнадцатаго вѣка, и лирическіе стихи, которыми написана драма, не позволяютъ произвольно замѣнять текстъ своими словами. Наконецъ, благодаря господству передѣлочнаго и не литературнаго репертуара, публика разучилась слушать: она только смотритъ и требуетъ прежде всего дѣйствія, т.-е. быстрой смѣны впечатлѣній. Вотъ почему постановка „Маріи Стюартъ“ составляетъ положительную заслугу даровитой бенефициантки, и достойный уваженія трудъ нашей московской труппы. Вѣдь какъ удобно было бы, безъ всякаго труда, сорвать шумиху дешевыхъ рукоплесканій на любой бездѣлкѣ!

*) „Русскія Вѣдомости“ 1886. № 36.

Интересъ, внушаемый каждому любителю театра возобновленіемъ „Маріи Стюартъ“, долженъ естественно внушить желаніе—хотя малымъ-чѣмъ помочь дѣлу, лепту, что-ли, принести. Вотъ почему, быть можетъ, покажется нелишнимъ значенія указать здѣсь, во-первыхъ, на странную ошибку въ текстѣ русскаго перевода,—ошибку, не замѣченную, кажется, никѣмъ въ теченіе болѣе 20 лѣтъ и даже основавшую довольно забавную театральную традицію, и во-вторыхъ,—на купюры шиллеровскаго текста, отчасти обязательныя, отчасти произвольныя. И тѣ и другія очень интересны для характеристики нашего времени.

Въ репертуарѣ казенныхъ театровъ въ Москвѣ и Петербургѣ нѣтъ „Маріи Стюартъ“, но въ провинціи и на частныхъ сценахъ трагедія эта дается съ успѣхомъ и дѣлаетъ сборы. Главную роль играли: М. Н. Ермолова, П. А. Стрепетова, Е. Н. Горева и другія. Пьеса идетъ въ переводѣ А. А. Шишкова, помѣщенномъ въ изданіи Н. В. Гербеля „Собраніе сочиненій Шиллера въ переводахъ русскихъ писателей“. У меня подъ рукою два изданія этой книги,—третье 1864 года и шестое 1884 года. „Русская литература,—говоритъ г. Гербель въ своемъ предисловіи (1864),—не имѣетъ другого перевода этой трагедіи; кромѣ предлагаемаго здѣсь, и принадлежащаго перу даровитаго и въ высшей степени добросовѣстнаго переводчика, какимъ былъ покойный Шишковъ“. Въ ремаркѣ къ шестому выходу, 5-го дѣйствія сказано буквально слѣдующее:

„Прежніе, Марія. Она одѣта въ бѣломъ праздничномъ платьѣ, на шеѣ у ней *Agnus Dei*, у пояса розовый вѣнокъ, въ рукѣ распятіе, на головѣ діадема. Длинное, черное покрывало закинута назадъ. При появленіи ея всѣ присутствующіе раздаются на обѣ стороны съ выраженіемъ сильной горести. Мельвиль невольнымъ движеніемъ падаетъ на колѣна“.

Русскія актрисы, какъ извѣстно, тщательно собира-

ются съ текстомъ этой ремарки: у пояса Маріи красуется маленькій вѣнокъ изъ бѣлыхъ розъ. При первомъ знакомствѣ моемъ съ русскимъ переводомъ трагедіи (въ концѣ 1885 г.) „розовый вѣнокъ“ бросился мнѣ въ глаза: что это за розовый вѣнокъ? Откуда онъ, зачѣмъ? Если онъ символизируетъ мученическій вѣнецъ, то съ съ какой стати онъ болтается у пояса? Что за мѣсто для вѣнка? Вѣнокъ посятъ на головѣ или въ рукахъ, да и странно какъ-то: мученица сама несетъ вѣнокъ,—небесную награду! Еслибы это было въ замыслѣ автора, то, конечно, на такую черту нашлось бы указаніе въ текстѣ. Въ немъ сказано: „опять на мнѣ я чувствую вѣнецъ“, но здѣсь рѣчь идетъ о царскомъ вѣнцѣ, а не о вѣнкѣ. Этотъ стихъ въ примѣненіи къ вѣнку, висящему у бедра, представлялся бы комическимъ. Наконецъ, — Марія Стюартъ обезглавлена 18-го февраля 1587 г., а въ февралѣ въ Англіи розы не цвѣтутъ. Не стоить и говорить, конечно, что бѣлыя розы въ данномъ случаѣ не могли имѣть никакого отношенія къ гербу дома Іоркъ, такъ какъ распря Ланкастеровъ и Іорковъ закончилась слишкомъ за сто лѣтъ до смерти Маріи Стюартъ сраженіемъ при Босвортѣ (1485 г.) и бракомъ Генриха VII съ Елизаветою, происходившею изъ дома Іоркъ.

Для разъясненія, въ чемъ ошибка русскаго переводчика обратимся къ нѣмецкому оригиналу. Въ соответствующей ремаркѣ мы читаемъ: Am Gürtel trägt sie einen Rosenkranz. Буквально переводъ вѣренъ: Rosen—розы, kranz—вѣнокъ, но слово Rosenkranz имѣетъ два смысла (см. словари Макарова и Павловскаго). 1) Розовый вѣнокъ, вѣнокъ изъ розъ. 2) Чѣтки. У Павловскаго: bei den Katholiken—Paternoster чѣтки. Rosenkranzförmig—чѣтководный. Rosenkranz—Gefässe—чѣтководные сосуды; ботаническій терминъ. (Павловскій, изд. 1856. II, 242).

Эти указанія подтвердили, что Rosenkranz должно быть тоже самое, что французское rosaire, хотя у Павловскаго невѣрно указаніе на Paternoster. У Литрѣ (Dict. de la