

323978

1-63

С. Урбанъ



ВЪ МЕЦКАЯ
 ЛИТЕРАТУРА
 ЗА ПОСЛѢДНІЯ
 20 ЛѢТЪ

ПОДПИСКА НА 1909 Г.,

7-й годъ издавiя журнала

8 р.
в годъ
съ перес.
7 р. без

Всесоюзный Знания

Ред.-Изд. В. В. Битнеръ

В приложенiяхъ, которыя дѣлятся на три серiи: „Библиотека Систематическаго Знанiя“, „Народный Университетъ“ и „Библиотека для Саморазвитiя“, — дается 41 книга.

По естествознанiю, 10 книгъ: *К. Фламмарiон. ОСНОВЫ АСТРОНОМИИ* (нов. соч.). *Акад. Пуанкаре. СОВРЕМЕННАЯ ФИЗИКА* в 2 ч.-х: ч. I. Эволюцiя физики, ч. II. Современ. воззрѣнiе. *Д-р Рамер. КУРСЪ ФИЗИОЛОГИИ*. *Акад. Бергсе. ИСТОРИЯ ЗЕМЛИ*. *Д-р Густавсон. ЧЕЛОВѢКЪ, ЖИВОТНОЕ, РАСТЕНIЕ*. Популярная биология. *Проф. Шейн. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ХИМИЯ*.

СОЧИНЕНIЯ ЧАРЛЬЗА ДАРВИНА, с нов. дополненiями, в 3 томахъ, всего свыше 2 миллион. букв: I. АВТОБИОГРАФIЯ. II. ПРОИСХОЖДЕНIЕ ЧЕЛОВѢКА. III. ПОЛОВОЙ ПОДБОР. По обществовѣдѣнiю, 3 кн.: *А. Бебель. ЖЕНЩИНА в СОЦИАЛИЗМЪ*, в нов. дополн., перев. *Вл. Поссе*, с иллюстр., 2 части. *Бельмонт. СОЦИАЛИЗМ и СПРАВЕДЛИВОСТЬ*. По исторiи, ист. философи и религи, 7 кн.: *Проф. Балабан и Гостаръ. ИСТОРИЯ ПОЛЬШИ*. *Проф. Навотни. ИСТОРИЯ ЧЕХИИ*. *А. Николаев. ИСТОРИЯ РУССКАГО КРЕСТЬЯНСТВА*. *Д-р Фил. Карринг. СОВѢСТЬ ПРИ СВѢТѢ ИСТОРИИ*. *Д-р Фил. Траугот. ИСТОРИЯ ФИЛОСОФIИ с Филос. Словарем*. *Проф. Делич. КОЛЫБЕЛЬ ХРИСТИАНСТВА*. *Вавилон и Библия*, в 3 частяхъ. *Проф. Флейдерер. ИСТОРИЯ ДУХОВЕНСТВА*.

По литературѣ и критикѣ, 3 кн.: *Урбан. НОВАЯ НѢМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА за послѣднiя 20 лѣтъ*. **НОВѢЙШIЕ РУССКIЕ ПОЭТЫ**. Биографiи и избр. произв. Сочиненiя *С. Т. АКСАНОВА*. Семейная хроника въ 2-хъ частяхъ.

По педагогикѣ, воспитанiю и гигиенѣ, 5 кн.: *Эдм. Амичис. ОТЦЫ и ДѢТИ*, в 2-хъ ч. *Роберт Оуэн. ВЫРАБОТКА ХАРАКТЕРА*. *Д-р Катц. ЗДОРОВЬЕ ТРУЖЕНИКА*. *Проф. Кюмлянц и Э. Андрэ. ГИГИЕНА ФИЗИЧ. РАЗВИТIЯ и Самоохрана*.

По прикладнымъ наукамъ, самообразованiю и языкознанiю 10 кн.: **КУРС СЕЛЬСКАГО ХОЗЯЙСТВА** в 3 част., составл. 29 спец.-проф. Главн. отдѣлы: почвовѣдѣнiе и обработка, растениеводство, животноводство, сельск. эконо., бухгалтерiя, землемѣрiе, архитектура, организ. сбыта продукт. *Проф. Клейн. ПРЕДСКАЗАНIЕ ПОГОДЫ*. *Рубакин. КРУГ ЗНАНИЙ*. *Бартошевицкiй. ЭСПЕРАНТО в 24 ЧАСА*. — Самоуч. междунар. языка.

3 СТОИМОСТИ

Рихардъ Урбанъ.

83

8-69

Новая нѣмецкая литература

за послѣднія 20 лѣтъ (1888—1908.)

Переводъ М. Н. Тимофеевой

подъ редакціей В. В. Битнера.



323978

С.-Петербургъ.
Издательство „Вѣстника Знанія“ (В. В. Битнера).
1909.

Рихардъ Урбанъ.

Новая нѣмецкая литература

за послѣднія 20 лѣтъ. (1888—1908).

Глава I.

Новыя литературныя вѣянія 1888-го года.

Нѣмецкая литература новаго столѣтія проявила себя главнымъ образомъ въ драмѣ, что отнюдь нельзя считать ненормальнымъ фазисомъ развитія, такъ какъ только на этомъ пути и можетъ создаться народная нѣмецкая литература. Такъ было у грековъ, такъ было въ эпоху такъ называемаго классическаго періода нѣмецкой поэзіи, во времена Шиллера и Гете. Поэзія Гете, безъ всякаго сомнѣнія, послужила дипломомъ высшаго развитія для нѣмецкой литературы, но было бы крайне ошибочно и неосновательно полагать, что со смертю Гете закончилось развитіе нѣмецкой поэзіи. Наоборотъ: именно Гете и можетъ служить прототиномъ дальнѣйшаго развитія, такъ какъ въ лицѣ его поэтъ впервые является и естествоиспытателемъ.

„Та же сила, говоритъ Вильгельмъ Шереръ, которая вызвала къ жизни желѣзныя дороги и телеграфы, управляетъ и нашей духовной жизнью; она устраняетъ догматы, преобразуетъ науку и налагаетъ свою печать и на поэзію. Естествознаніе, какъ триумфаторъ, движется на своей колесницѣ, къ которой мы все привязаны“.

Неудивительно поэтому, что съ того времени, какъ естествознаніе стало получать все болѣе и болѣе преобладающее значеніе среди другихъ наукъ, т. е. приблизительно съ середины прошлаго столѣтія, со времени появленія трудовъ Дарвина, Геккеля, натуръ-философін Ницше, основные принципы классицизма и романтизма постепенно отступили назадъ передъ стремленіемъ къ жизненной правдѣ, къ реализму.

Къ тому же, и у другихъ народовъ мы стали наблюдать подобное же развитіе въ ихъ духовной и литературной жизни. Мы замѣтили даже, что другіе народы предвосхитили у насъ славу быстрого превращенія научныхъ пѣнностей въ художественныя, вслѣдствіе чего молодую нѣмецкую литературу стали—иногда, впрочемъ, не безъ основанія—считать стоящей подъ иноземнымъ вліяніемъ. И дѣйствительно, мы должны сознаться, что несмотря на большой подъемъ національнаго чувства, достигнутый благодаря побѣдамъ Вильгельма I, въ то же время громадное и даже чрезмѣрное вліяніе иноземныхъ элементовъ было неоспоримо. Французскіе романы и драмы служили намъ образцами; сюда же

присоединилось вліяніе сѣверной и восточной Европы, и мы не можемъ не признавать, что скандинавы, съ Ибсеномъ и Бьернсономъ во главѣ, поставили вѣхи на пути нѣмецкой литературы послѣднихъ десятилѣтій, тогда какъ русское вліяніе—Достоевскаго, Тургенева, и Толстого выразилось скорѣе въ переоцѣнкѣ ихъ, нежели въ подражаніи ихъ произведеніямъ. Тѣмъ не менѣе, мы видимъ, что германскій геній, хотя и устремляеть пристальный взоръ на чужіе образцы, все-таки идетъ по собственному пути и создаетъ себѣ весьма значительную литературу.

Удивительное политическое развитіе Германіи въ эпоху Бисмарка естественнымъ образомъ наиболее ярко отразилось на столицѣ имперіи. Берлинъ сдѣлался средоточіемъ политическихъ и художественныхъ силъ Германіи, духовнымъ центромъ, предписывающимъ Германіи свои законы. Поэтому новая нѣмецкая литература должна была возникнуть въ Берлинѣ. При этомъ она не носила придворнаго характера, какъ въ Веймарѣ во времена Карла Августа или какъ въ Мюнхенѣ при дворѣ короля Людвига, но сдѣлалась соціальной и проникла во всѣ народные слои. Если такое преобладаніе Берлина и дало въплотьдствіи нежелательные результаты, то вначалѣ можно было только радоваться тому, что колыбелью современной литературы явился Берлинъ, такъ какъ обстоятельство это сразу придало ей національный характеръ.

Если мы, исходя изъ этой точки зрѣнія, попытаемся нарисовать себѣ картину новѣйшей нѣмецкой литературы, то мы прежде всего должны установить тотъ фактъ, что провести какія либо разграничительныя линіи или высказать рѣшительныя сужденія—невозможно. Это такъ же невозможно, какъ схватить руками скользящія волны и удержать ихъ форму. Окончательное сужденіе можно составить себѣ только объ эпохѣ и личностяхъ, работа которыхъ принадлежитъ прошлому, идеалы которыхъ уже осуществились и разрабатываются далѣе послѣдующими поколѣніями. Но во всякомъ случаѣ мы яснымъ взоромъ можемъ прослѣдить литературныя движенія нашихъ дней, рискуя даже тѣмъ, что по тому или другому случаю выскажемъ слишкомъ субъективное мнѣніе, одни явленія оцѣнимъ слишкомъ высоко, другіе слишкомъ низко. Цѣль наша заключается въ томъ, чтобы среди запутанныхъ условій современной литературы, среди множества противорѣчивыхъ мнѣній найти вѣрную середину и, по крайней мѣрѣ, не быть несправедливыми.

Намъ остается еще рѣшить, какъ далеко мы должны заглянуть въ прошлое, чтобы получить ясное представленіе о нашей современной литературѣ. Многие пытались брать исходной точкой великое событіе прошлаго вѣка — франко-прусскую войну 1870 г. и основаніе Германской имперіи. Но во-первыхъ, именно эта война не имѣла вообще никакого прямого вліянія на современную литературу, а развѣ только косвенное, благодаря новымъ созданнымъ ею соціальнымъ условіямъ; а во-вторыхъ, самая дѣятельность писателей этого періода слишкомъ принадлежитъ прошлому, чтобы имѣть серьезное значеніе для литературы нашего времени. И, наконецъ, писатели этого времени слишкомъ старались вернуться къ прошлому, а потому своими попытками въ области романа и эпоса положительно задерживали дальнѣйшее развитіе нѣмецкой литературы.

Изъ писателей, дѣятельность которыхъ съ самаго начала стояла подъ столь сильнымъ вліяніемъ этой великой исторической эпохи, что они и по сіе время, на закатѣ своихъ дней, не могутъ освободиться отъ него, серьезнаго вниманія заслуживаетъ только *Эрнстъ фонъ Вильденбрухъ*; его можно считать типомъ писателя, стоящаго на рубежѣ двухъ міровъ. Какъ *Теодоръ Фонтане* въ своихъ „*Irrungen und Wirungen*“ и „*Stine*“ воспроизвелъ свое художественное переживаніе новаго времени, такъ и Вильденбрухъ въ своей

„Haubenlerche“ пытался сдѣлать то же, но не могъ освоиться съ духомъ новаго времени. Его литературныя силы пустили слишкомъ глубокія корни въ прошломъ, въ традиціи; однако, и онъ долженъ былъ заплатить свою дань новому времени — модернизму.

Съ этой точки зрѣнія мы и должны разсматривать Вильденбруха, по отношенію къ новому литературному движенію, разсматривать его не какъ историческаго романиста и драматурга, а какъ автора „Haubenlerche“ и „Astronom“. „Haubenlerche“ относится къ 1890 г., „Astronom“ написанъ въ концѣ 1887 г. Если даже и Вильденбрухъ былъ настолько увлеченъ чуждымъ его духу движеніемъ, что захотѣлъ послужить ему своимъ художественнымъ творчествомъ, то какова же была, слѣдовательно, всепоглощающая мощь этого движенія!

Итакъ, мы вполне можемъ принять 1888 г. за исходную точку для нашего обзора современной нѣмецкой литературы. Этотъ годъ можно считать годомъ *воцаренія натурализма*, произведшаго глубокой переворотъ въ нѣмецкой литературѣ. Долгое время длилась борьба молодого поколѣнія противъ стараго, пока, наконецъ, кипучая сила молодости не одержала верхъ. Старики—*Пауль Гейзе* и *Адольфъ Вильбрандтъ*—съ отчаяніемъ держались за установленную традицій форму, за историческую драму — тѣмъ болѣе, что художественно-образованный *герцогъ Георгъ II Мейнингенскій*, придавъ ей новыя силы. Въ большую заслугу слѣдуетъ поставить ему то, что онъ поставилъ на сцену „Каролинговъ“ Вильденбруха и такимъ образомъ вывелъ изъ мрака невѣстности одного изъ крупнѣйшихъ драматическихъ писателей Германіи, цѣлыя десятилѣтія тщетно добивавшагося своего признанія. Въ 1882 г. „Каролинги“ впервые увидѣли свѣтъ на сценѣ одного изъ лучшихъ театровъ Берлина—театра Викторія. „Каролинги“ вызвали восторгъ новыхъ литературныхъ сферъ. Съ сожетою не изъ современной жизни пьеса производила тѣмъ не менѣе колоссальное впечатлѣніе,—она дѣйствовала своей стихійной мощью. Затѣмъ „Каролинги“ появились на сценѣ Королевскаго театра и привлекли массу восторженныхъ зрителей. Теперь все, что Э. фонъ Вильденбрухъ создалъ въ теченіе долгихъ лѣтъ ожиданія славы, потокомъ разлилось по всѣмъ сценамъ Германіи. Такимъ образомъ историческая драма возродилась снова на рубежѣ новаго времени. — Но увы! это была побѣда Пипра!

Основанный въ 1883 г. „Нѣмецкій театр“ („Das Deutsche Theater“) въ Берлинѣ также сначала сталъ ставить историческія драмы, однако вскорѣ принужденъ былъ прекратить эту безцѣльную борьбу; зато онъ впалъ въ другую крайность, ухватившись за плохую французскую страпню и за поверхностныя комедіи *Оскара Блюментала*.

Такимъ образомъ, нельзя не согласиться съ *Карломъ Блейбтреемъ*, который въ своей брошюрѣ: „Переворотъ въ литературѣ“ говоритъ: „Можно подумать, что страшные социальныя вопросы для нѣмецкихъ писателей совсѣмъ не существуютъ. А между тѣмъ, наше бурное время полно угрожающей опасности. На всемъ новомъ государствѣ, несмотря на озарившій его ослѣпительный, но краткій лучъ солнца, лежитъ какая-то тѣнь. Отсюда первой и важнѣйшей задачей литературы должно быть слѣдующее: заняться этими великими современными вопросами, а затѣмъ старую тему—любовь—трактовать по-новому, освободивъ ее отъ законовъ традиціонной морали“.

Это требованіе реализма, высказанное Блейбтреемъ фактически уже осуществилось, сначала въ романѣ и прежде всего во Франціи, благодаря *Эмилю Золя*. Въ Германіи великіе социальныя вопросы впервые сталъ трактовать въ своихъ романахъ *Максъ Кретцеръ*. Но отъ Кретцера нѣтъ перехода къ со-

временной драмѣ, такъ какъ онъ по преимуществу эпическій писатель такъ же, какъ и послужившіе ему образцами, Диккенсъ, Фрейтагъ, Шпильгагенъ. Творцомъ современной нѣмецкой драмы является не драматическій, а преимущественно лирический талантъ — *Арно Гольцъ* — при содѣйствіи котораго основался въ Берлинѣ литературный союзъ „Durch“. Союзъ этотъ впервые примѣнилъ терминъ „модернъ“ въ противоположность термину „антикъ“.

„Нашимъ высшимъ художественнымъ идеаломъ, гласитъ шестой изъ его десяти тезисовъ, является не античный міръ, а современный“.

Тезисъ V: „Современная литература должна изображать человѣка изъ плоти и крови, со всѣми его страстями, изображать съ неумолнимою правдивостью, не переходя, однако, при этомъ границъ, проведенныхъ самимъ художественнымъ произведеніемъ, но, наоборотъ, стремясь этой границей естественной правды возвысить эстетическое дѣйствіе“.

Въ борьбѣ за модернизмъ ожесточенными борцами явились не столько драматическіе писатели, сколько лирические поэты и романисты. Время способствовало побѣдѣ романистовъ, изъ среды которыхъ особенно выдѣляются, какъ могучіе вожди, *Зудерманъ* и *Кретцеръ*. По техникѣ ихъ главные романы „Katzensteg“ и „Meister Timpe“ напоминаютъ драму, и оба производятъ впечатлѣніе драматическаго пересказа. Однако, хотя Зудерманъ и завладѣлъ сценой почти безраздѣльно, его нельзя считать типичнымъ представителемъ новой литературы. Такимъ типичнымъ представителемъ слѣдуетъ признать другого, чужеземнаго писателя — *Генрика Ибсена*.

Правда, что если натурализмъ пришелъ въ Германію черезъ Ибсена, то это дѣло случая, такъ какъ Ибсена отнюдь нельзя назвать натуралистомъ. Его большія историческія и религіозно-философскія драмы лучшаго періода его жизни остались почти неизвѣстными въ Германіи, и только постановка „Призраковъ“ дала ему славу провозвѣстника новаго учения и пророка. Представленная въ 1887 г. на главной сценѣ Берлина — (Residenz-Theater), эта драма окружила имя его почти зловѣщимъ ореоломъ.

Пьеса производила потрясающее, страшное впечатлѣніе. Хотя главную проблему драмы слѣдуетъ искать въ чисто человѣческомъ конфликтѣ между г-жей Альвингъ и пасторомъ Мандерсъ, она разрѣшается однако въ ужасномъ концѣ юнаго Освальда, которому приходится расплачиваться за половыя излишества своего отца. Теорія наследственности, великая натуръ-философская проблема нашего времени, получила художественно-драматическую форму. Поэтъ мысли, Ибсенъ, исходящій изъ одной идеи и снова возвращающійся къ ней же, — въ этомъ связывается его сродство съ Шиллеромъ, — сталъ считаться изображателемъ всякихъ ужасовъ, писателемъ, бьющимъ по нервамъ вродѣ Золя — и прослылъ натуралистомъ. Одновременно съ представленіемъ „Призраковъ“ въ Германіи воцарился натурализмъ. Современное направленіе (модернизмъ) одержало побѣду по всей линіи.

Два выдающихся критика, *Отто Брамъ* и *Пауль Шленкеръ*, громко заплѣли хвалу норвежскому писателю и, вскорѣ сдѣлавшись руководителями главныхъ сценъ Берлина и Вѣны, получили возможность обратить слово въ дѣло. Правда, что очень скоро раздались и другіе голоса, выступившіе противъ Ибсена. *Карлъ Влейбтрей* въ своемъ романѣ „Größenwahn“ („Манія величія“) первый заговорилъ о раздутости значенія Ибсена; а въ первой драмѣ *Герарда Гаутмана*, „Восходъ Солнца“, написанной все же подъ очевиднымъ вліяніемъ Ибсена, Елена спрашиваетъ Лота: „Можетъ быть, вы сумѣете сказать мнѣ относительно Золя и Ибсена, о которыхъ такъ много пишутъ въ газетахъ: дѣйствительно-ли они такіе великіе писатели?“ — „Это вовсе не великіе писатели,

отвѣдать Лотъ, а необходимое зло. Меня мучитъ настоящая жажда, и я требую отъ поэзій, чтобы она давала мнѣ чистый, освѣжительный напитокъ, а то, что предлагаютъ Золя и Ибсенъ — это лѣкарство“.

Но эти голоса заглушаются голосомъ Брама, который въ своемъ сочиненіи объ Ибсенѣ, ложно истолковывая художественное значеніе драмъ „Врагъ народа“ и „Императоръ и Галилеянинъ“, ставитъ Ибсена въ разрядъ натуралистовъ. Другая попытка бороться съ натурализмомъ также потерпѣла крушеніе, хотя и исходила отъ властной воли молодого императора—Вильгельма II. Настало время не только художественнаго, но и политическаго обновленія. Вильгельмъ I скончался 9 марта 1888 г., ему наследовалъ Фридрихъ III. Престолъ императора никогда не выказывалъ особеннаго интереса къ искусству такъ же, какъ и канцлеръ объединеннаго государства. Зато Фридрихъ III, еще будучи кронпринцемъ, постоянно окружалъ себя поэтами и художниками. И вотъ вспыхнули надежды на новый расцвѣтъ искусства, какъ во времена Гогештауфеновъ или, по крайней мѣрѣ, какъ въ Мюнхенѣ при Людвигѣ II. Но преждевременная смерть Фридриха III унесла эти надежды въ могилу. Теперь всѣ взоры съ упованіемъ обратились на юного императора. *Конрадъ Альберти* первый высказалъ надежды молодой нѣмецкой литературы въ своей брошюрѣ: „Чего ожидать нѣмецкая литература отъ Вильгельма II?“ Свой властитель самъ со своею обычной непосредственностью даль отвѣтъ на этотъ вопросъ: онъ въ ту же зпму явился въ только что основанный тогда Барнаемъ „Берлинскій театръ“ на представленіе исторической драмы *Адольфа Вильбрандта* „Der falsche Waldemar“. Неудивительно послѣ этого, что Эрнстъ Вильденбрухъ, передъ которымъ закрылись уже всѣ сцены Берлина, снова вступилъ въ Императорскій Драматическій Театръ со своею пьесой: „Die Quitzows“. Имп. Вильгельмъ выказалъ горячій интересъ къ этой драмѣ, которую приказалъ дать особеннымъ школьнымъ спектаклемъ для учащейся молодежи. Онъ захотѣлъ, чтобы драматическое искусство служило его политическимъ цѣлямъ.

Но Вильденбрухъ не долго радовался своимъ подогрѣтымъ успѣхамъ. Публика хотѣла видѣть на сценѣ не пурпуръ и военные доспѣхи, не поэтической вымыселъ, а правду. Драммы новыхъ писателей не могли утвердиться на постоянныхъ сценахъ; тогда для служенія новымъ драматическимъ идеаламъ задумали воспользоваться литературными союзами. *Максимиліанъ Гарденъ* и *Теодоръ Волффъ* создали „Свободный театръ“, руководителемъ котораго явился тотъ же Отто Брамъ. „Нами руководить, говорится въ ихъ первомъ отчетѣ, желаніе, независимо отъ дѣятельности существующихъ театровъ и не вступая съ ними въ борьбу, — основать сцену, свободную отъ условій цензуры и отъ стремленій къ чуживѣ. Въ теченіе театральнаго сезона на одной изъ лучшихъ столичныхъ сценъ мы поставимъ десять выдающихся новыхъ драматическихъ произведеній, находящихъ изъ-за ихъ содержанія дѣстна къ постояннымъ сценамъ“.

Цѣ сожалѣнію, программа эта была плохо выполнена, благодаря тому, что Брамъ началъ направлять дѣятельность „Свободнаго театра“, руководясь чисто-личной точкой зрѣнія на искусство. Онъ выбиралъ иностранныхъ авторовъ и драмы, трактующія исключительно половой вопросъ. Снова появились „Призраки“ Ибсена, которые въ исполненіи Агнесы Зорма (Регина) производили еще болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ на Импер. сценѣ. Засимъ намѣчены были: „Власть тѣмъ“ *Толстою*, *Бернсона*, *Сприндберга*, *Гонкуръ* — и наконецъ — чтобы удовлетворить и нѣмцевъ—*Анценруберъ* и *Фитлеръ*—все извѣстныя имена, авторы извѣстныхъ драмъ! Но ни одному изъ молодыхъ, жаждущихъ сказать свое слово нѣмецкихъ писателей, не было дано хода. А между тѣмъ точчасъ же послѣ „Призраковъ“ во второй спектакль на сценѣ „Свободнаго театра“

появилась новая драма — первое произведение еще никому неизвестного автора: „Восходъ солнца“ *Гергарта Гауптмана*.

На печатномъ экземплярѣ драмы стояло посвященіе: „Біарне П. Гольмсену, послѣдовательному реалисту, автору „Папа Гамлетъ“ получается въ знакъ признанія полученнаго, благодаря этой книгѣ, рѣшающаго импульса“. Подъ псевдонимомъ Біарне Гольмсенъ скрывались два молодыхъ писателя *Арно Гольцъ* и *Іоганнъ Шлафъ*, намѣтившіе технику новой драмы, по которой Гауптманъ создалъ свои образы. *Гергартъ Гауптманъ* — не великій, но величайшій драматургъ современности. Дальше *Гауптмана* развитіе драмы не пошло — въ лучшемъ случаѣ она развивалась вмѣстѣ съ нимъ или подъ знакомъ его творчества. Гергартъ Гауптманъ пережилъ въ самомъ себѣ всѣ колебанія настроеній своего времени и далъ имъ художественное выраженіе. Хотя главной чертой его творчества остается натуралистическое-соціальное направленіе, онъ тѣмъ не менѣе прошелъ символистическую, субъективистскую и всѣ прочія стадіи новой драмы, неизмѣнно стоя во главѣ движенія. Съ нимъ оканчивается пока исторія новѣйшей драмы.

Глава II.

Гергартъ Гауптманъ.

На той же „Свободной сценѣ“, на которой 20 окт. 1889 появилась впервые драма Гауптмана „Передъ восходомъ солнца“, поставлена была 7 апрѣля 1890 драма „Семейство Зелике“ — *Гольца-Шлафа*, которые воплотили свой послѣдовательный реализмъ въ этомъ произведеніи, и только благодаря тому, что драма эта появилась позднѣе, она не составила эпохи въ новомъ драматическомъ творествѣ. Во всякомъ случаѣ нельзя не признать, что пьеса эта по своему строенію представляетъ нѣчто гораздо болѣе новое, нежели драма Гауптмана. Однако нельзя не порадоваться тому, что не такіе прямолинейные принциписты, какъ Гольцъ и Шлафъ, сдѣлались вождями драматическаго новшества въ Германіи, а Гергартъ Гауптманъ, обладавшій достаточной силой реализма, чтобы дать импульсъ новой драмѣ и создать произведенія, главной чертой которыхъ является проникновенное наблюденіе жизни и человѣка.

То новое, что такъ рѣзко выразилось у Гауптмана, есть сама правда въ самомъ тяжеломъ своемъ выраженіи: его люди говорятъ и молчатъ по-своему. Особенности діалекта, даже выговора, внѣшности и манеры — все это было тщательно списано съ дѣйствительности. Установленныя формы и слогъ совершенно исчезли при изображеніи обстоятельствъ, цѣликомъ взятыхъ изъ жизни. Подъ словомъ натурализмъ обыкновенно понимаютъ изображеніе особенно низменныхъ и некрасивыхъ вещей и понятій, но это совершенно ложный взглядъ: натурализмъ проявляется просто въ изображеніи дѣйствительности, безъ отношенія къ ея красотѣ или безобразію, къ ея значительности или ничтожеству. Натурализмъ есть чисто-формальное эстетическое понятіе, не имѣющее ничего общаго съ моралью и культомъ безобразія. Прекрасное можетъ быть изображено натуралистически, а безобразное — художественно.

Гергартъ Гауптманъ назвалъ свое первое сценическое произведеніе „соціальной драмой“, и не удивительно, что именно социальныя проблемы побуждали его къ драматическому творчеству. Его руководителями съ одной стороны были Дарвинъ и Марксъ, съ другой — Толстой и Ибсенъ. „Стрѣлочникъ Тиле“ литературной этюдъ, — предшествовалъ въ 1887 г. драмѣ „Передъ восходомъ солнца“, словно авторъ хотѣлъ испробовать свои силы въ натуралистической

драматическаго сюжета. „Передъ восходомъ солнца“ — это сельская драма, трагическая судьба обманутой женщины изъ народа. Мѣстомъ дѣйствія своихъ драмъ Гауптманъ избралъ свою родину Силезію — и тѣмъ самымъ уже поставилъ себя подѣ власть реальной правды, хотя и называетъ мѣстности вымышленными именами.

Альфредъ Лотъ — агитаторъ социаль-демократъ, — является въ сплзскую деревню, гдѣ находитъ своего прежняго товарища, Гофмана, женившагося на старшей дочери богатаго крестьянина. Моральныя условія этой крестьянской семьи самыя печальныя. Старикъ Краузе — горькій пьяница, который съ нечистыми помыслами подходитъ даже къ собственной дочери. Его вторая жена также пьетъ и, кромѣ того, находится въ преступной связи съ полуидіотомъ, за котораго стремится отдать свою младшую падчерицу Елену. Гофманъ женился на старшей дочери Краузе, Мартѣ, единственно изъ-за денегъ, такъ какъ и Марта также страдаетъ наследственнымъ алкоголизмомъ, и отвѣтственность за это должно будетъ нести ея потомство. Ея старшій ребенокъ выросъ на водкѣ, отъ которой погибъ уже на четвертомъ году жизни. „Вѣдный мальчикъ потянулся за бутылкой съ уксусомъ, воображая, что въ ней его любимая настойка. Бутылка свалилась и ребенокъ упалъ на осколки“. — Другой ребенокъ родился мертвымъ. Мужъ, который съ подобной женой спустился до самой низкой ступени жизненной морали, пытается вознаградить себя другой любовной связью и осмѣливается поднять свой сластолюбивый взоръ на свою молоденькую невѣстку — Елену. Эта дѣвушка осталась совершенно чистой въ душѣ и въ жизни — это бѣлая лилія, выросшая на болотѣ. Душа ея вся полна желанія освободиться отъ этой зачумленной среды, и она, какъ утопающая, хватается за любимаго ею Альфреда Лота. Но тотъ ставитъ свою политическую миссію выше любви. Черезъ д-ра Шиммельпфеннига онъ узнаетъ, что невѣста его происходитъ изъ семьи алкоголиковъ и нравственныхъ дегенератовъ. — „Повальное пьянство, обжорство, распущенность — и въ результатѣ полнѣйшее вырожденіе“. — Онъ бросаетъ невѣсту, потому что не желаетъ имѣть отъ нея нездороваго потомства. — „Дѣло обстоитъ такъ: передо мной три пути — или: я женюсь на ней и тогда... нѣтъ; этого исхода не существуетъ вообще — или пуля въ лобъ. Въ такомъ случаѣ хоть будетъ покой. Но нѣтъ — до этого еще не дошло, этого еще себѣ позволить пока нельзя. Итакъ — жить, бороться! — все дальше, дальше... и значитъ можно — уйти“...

Елена предпочитаетъ смерть позору. Она закалывается какъ разъ въ тотъ моментъ, когда ея опустившійся до скотства отецъ пьяный возвращается домой изъ трактира.

Мы передаемъ здѣсь, такъ сказать, элементарный остовъ драмы, обходя поэтическія тонкости произведенія. По глубинѣ и правдивости чувства эта драма принадлежитъ къ лучшему изъ всего того, что создалъ Гергартъ Гауптманъ, хотя сценическими средствами всей этой глубины и правдивости передать невозможно.

Своимъ описаніемъ природы (ремарками) поэтъ какъ будто хотѣлъ очиститься отъ той безобразной правды, которую онъ долженъ изобразить. „Черезъ ворота виднѣются луга и поля клевера, по нимъ струится ручей, течение котораго обозначается растущими по его берегамъ ольхами и ветлами, жаворонки гнѣздятся повсюду и ихъ веселое щебетанье то приближается къ крестьянскому двору, то отдалеяется отъ него“. Объясненіе въ любви между Еленой и Альфредомъ полно чарующей наивной прелести. Образъ Елены обнаруживаетъ въ авторѣ истиннаго поэта. Въ этомъ же смыслѣ и Бертольдъ Литцманъ говоритъ о Гауптманѣ: „Тотъ фактъ, что Гауптманъ съ такимъ безпристрастіемъ изображаетъ

людей и условия, совершенно чуждыя его настоящему мировоззрѣнію, показываютъ, что въ немъ живетъ душа поэта, національнаго постольку, поскольку онъ умѣетъ пробуждать въ нашемъ сердцѣ снѣжія въ насъ темныя силы и чувства. Страстная жажда чистоты и непорочности заставляетъ его занимать особое положеніе посреди современнаго натуралистическаго движенія въ литературѣ. Онъ умѣетъ изображать чистыхъ дѣвушекъ и женщинъ, умѣетъ затронуть глубокія сердечныя струны той любовной страсти, которая сплывѣе смерти,—и находитъ захватывающія ноты для всеобъѣдающей мощи простой христіанской вѣры“.

Хотя Гауптманъ и вполнѣ субъективно трактуетъ свой сюжетъ, однако на немъ, безъ сомнѣнія, отразилось вліяніе толстовской „Власти тьмы“. Силезскій крестьянскій домъ скрываетъ въ себѣ не меньше ужасовъ, чѣмъ русская изба. Правда, что драма Толстого имѣетъ чисто социальную основу, тогда какъ Гауптманъ даетъ въ сущности въ судьбѣ Елены лишь индивидуальный случай. Его пьеса—лишь семейная драма. Эта черта характерна и для всѣхъ другихъ драмъ Гауптмана, за исключеніемъ „Ткачей“ и „Флоріана Гейера“. Поэтому онъ и вторую пьесу свою „Das Friedensfest“ („Праздникъ мира“) прямо назвалъ „семейной катастрофой“. Драма появилась въ 1890 г. и въ знакъ глубокаго уваженія посвящена „поэту Теодору Фонтане“. Если пьеса эта не могла сначала утвердиться на сценѣ, за то теперь при постановкѣ въ интимномъ кругу посѣтителей „Kammerspiele des Deutschen Theaters“ въ Берлинѣ произвела потрясающее впечатлѣніе. Дѣйствіе драмы происходитъ въ одинъ изъ рождественскихъ сочельниковъ 80-хъ годовъ, въ уединенномъ домѣ на Стрѣлковомъ холмѣ близъ Эркнера. „Прямо страшными“ называетъ д-ръ Шиммельпфеннигъ условия семейной жизни въ драмѣ „Передъ восходомъ солнца“. Не менѣе страшны она и въ „Праздникѣ мира“, въ семьѣ д-ра Шольца. Это психически большая семья, потому что родители не подходятъ другъ къ другу и, вслѣдствіе этого, отравляютъ жизнь другъ друга. Дѣти больны, потому что съ утра до вечера слышатъ брань и ссоры родителей и совершенно не получаютъ настоящаго воспитанія. Д-ръ Шольцъ оставилъ семью вслѣдствіе одного ужаснаго инцидента. Младшій сынъ Вильгельмъ, собственными силами составившій себѣ карьеру художника, познакомилъ съ своей семьей молодого музыканта. Отецъ высказываетъ свои позорныя подозрѣнія по поводу отношеній своей жены къ молодому человѣку, и Вильгельмъ даетъ ему пощечину. Затѣмъ онъ бѣжитъ изъ родительскаго дома. Отецъ также навсегда покинулъ свой домъ. Мать осталась одна съ истеричной дочерью, тогда какъ старшій сынъ Робертъ, циничный эгоистъ, сдѣлался кушомъ. Желаніе примиренія не разъ пробуждается въ нихъ, но каждый разъ какой-то злой духъ накладываетъ свою тяжелую руку на эти измученныя души. Онѣ неуклонно идутъ къ роковому концу.

Противоположность этимъ больнымъ людямъ составляютъ здоровые: невѣста Вильгельма, Ида, и ея мать. Онѣ съ надеждой смотрятъ на будущее: рождественскій сочельникъ долженъ сдѣлаться праздникомъ примиренія; къ тому же и старый отецъ неожиданно вернулся домой въ этотъ день. Вильгельмъ испрашиваетъ у него прощеніе и получаетъ его; но тѣмъ не менѣе праздникъ приводитъ къ окончательному распаду семьи. Невинная рождественская пѣсенка, свѣтая Идой, производитъ на эти наболѣвшія души впечатлѣніе рѣзкаго диссонанса, и среди вызваннаго ею страшнаго возбужденія манія преслѣдованія у отца достигаетъ своей высшей точки. Онъ съ трусостью безумія боится новыхъ побоевъ со стороны Вильгельма и, сраженный апоплексическимъ ударомъ, падаетъ мертвымъ. Жизнь обоихъ братьевъ также испорчена навсегда. Робертъ знаетъ, что онъ, какъ человѣкъ, ни на что не годенъ; онъ не способенъ выполнять ни-

какой жизненной задачи, онъ—больной. Вильгельмъ хочетъ бороться, хотя и не чувствуетъ въ себѣ никакой силы. Онъ не въ состояніи разстаться съ Идой, хотя знаетъ, что влечетъ ее съ собой къ гибели, что онъ не стоитъ ей, потому что истратилъ свои силы на другихъ женщинъ, потому что позорилъ ее полъ въ лицѣ этихъ женщинъ. Но хорошая, здоровая и тѣломъ, и душой дѣвушка поддерживаетъ нравственныя силы несчастнаго.—„О, не говори этого! восклицаетъ она,—передъ тобой я маленькая, советъ маленькая,—какъ крошечная моль. Вильгельмъ, я безъ тебя ничто. Я живу только тобой не отнимай твоей руки отъ такого несчастнаго существа, какъ я!“ Рука объ руку они мужественно подходятъ къ трупу отца и рука объ руку идутъ затѣмъ вмѣстѣ—въ жизнь.

Обвинить Гауптмана въ слабости за то, что онъ написалъ „Праздникъ примиренія“ подъ влияніемъ „Призраковъ“ Ибсена, мы не имѣемъ права. Гауптманъ перенесъ теоріи Ибсена на нѣмецкую почву. Теодоръ Фонтане, прочитавъ его „Восходъ солнца“, назвалъ его „завершеніемъ Ибсена“. Поэтому и относительно третьей драмы его—„Одинокіе“—мы смѣло можемъ сказать, что образцомъ ея послужилъ Гауптману „Росмергсгольмъ“ Ибсена.—„Я передаю эту драму въ руки тѣхъ, которые пережили ее“, говоритъ авторъ въ предисловіи къ отдельному изданію драмы. Иоганнесъ Фокератъ и жена, его Кэте, искренно любятъ другъ друга, но онъ чувствуетъ себя одинокимъ и несчастнымъ съ ней, потому что она остается чуждой его научнымъ задачамъ. Своимъ богобоязненнымъ родителямъ онъ со своими современными идеями также чужой по духу. Чужой онъ и другу своему Брауну. Когда же онъ, въ угоду родителямъ, допускаетъ, чтобы окрестили его ребенка—то это для него то же, что отказаться отъ свободы мысли и совѣсти. И вотъ въ силу естественной, неизбѣжной потребности души онъ привязывается къ цюрихской студенткѣ, Аннѣ Маръ, гостящей у нихъ въ домѣ. Въ ней одинокій находитъ то сочувствіе, то пониманіе, которыхъ не встрѣчаетъ у своихъ близкихъ. Все это неминуемо ведетъ къ катастрофѣ. Жена его, признавая въ своей альтруистической скромности, все превосходство соперницы, тихо увядаетъ въ своемъ безысходномъ горѣ. Другъ отвертывается отъ него, родители считаютъ его отношенія къ Аннѣ грѣхомъ. Но порвать съ нею онъ не можетъ, такъ какъ разрывъ для него равносильенъ окончательной катастрофѣ. Онъ мечтаетъ о какихъ-то идеальныхъ условіяхъ жизни—„о новыхъ высшихъ отношеніяхъ между мужчиной и женщиной“.—„Да, говоритъ онъ, я предчувствую, что когда-нибудь, впоследствии, на первомъ мѣстѣ будетъ стоять не животное, а человѣческое чувство. Въ бракъ будутъ вступать не животное съ животнымъ, а человѣкъ съ человѣкомъ. Дружба—вотъ основа, на которой будетъ соиздаться любовь—и это будетъ несокрушимое чудное знаніе. Но я предчувствую и еще нѣчто болѣе возвышенное, болѣе свободное и идеальное“.—Поэтому Иоганнесъ требуетъ, чтобы подруга его жила вмѣстѣ съ женой и думаетъ, что изъ этихъ отношеній должна произойти новая жизненная мораль. Но онъ при этомъ не принимаетъ въ расчетъ физическую природу женщины. Анна Маръ имѣетъ честность сознаться въ этомъ ему и себѣ. „Если бы Кэте рѣшилась—жить со мной, говоритъ она—тогда я все-таки не могла бы довѣрять самой себѣ... Во мнѣ... въ насъ есть нѣчто такое... что противится тѣмъ чистымъ отношеніямъ, о которыхъ мы мечтаемъ, что иногда выше нашихъ силъ, г. докторъ.“

Итакъ, разлука становится нравственной обязанностью по отношенію къ ней и къ женѣ. И эта разлука дѣлаетъ одинокаго еще болѣе одинокимъ и заставляетъ его покончить съ собой.

Иоганнесъ: Анна, сестра! — *Анна:* Братъ Иоганнесъ! — *Иоганнесъ:* Развѣ братъ не можетъ поцѣловать свою сестру, прежде чѣмъ разстаться съ ней навѣки? — *Анна:* Нѣтъ, Ганнесъ! — *Иоганнесъ:* Да, Анна, да, да. (Онъ обнимаетъ ее и уста ихъ сливаются въ единственномъ долгомъ, страстномъ поцѣлуѣ).

Иоганнесъ Фалькератъ не выноситъ разлуки: онъ бросается въ Мюнгельзее такъ же, какъ Иоганнесъ Рѳсмеръ въ мельничный прудъ. — Многіе считаютъ этотъ исходъ неестественнымъ. Но это не вѣрно: долгій и страстный поцѣлуй равносильнъ измѣнѣ супружеской вѣрности и страсть охватываетъ все его существо. Измѣна женѣ, которую самъ онъ называетъ такъ: „Золотое, золотое ты созданіе“, „глубокое, сказочно-чуждое сердце“, дѣлаетъ для него смерть нравственнымъ долгомъ. Смерть это логическій выводъ изъ всей его душевной катастрофы.

„Одинокіе“ завоевали, наконецъ, Гауптману двери большихъ театровъ. Пьеса была поставлена въ Нѣмецкомъ театрѣ; но корифеемъ современной драмы Гауптманъ сдѣлался, лишь благодаря своей слѣдующей соціальной драмѣ. Это самое сильное изъ всего, что создало наше время для театра, о чемъ велись самые горячіе споры, что подвергалось самымъ яростнымъ нападкамъ.

„Ткачи“, — драма изъ 40-хъ годовъ — такъ назвалъ авторъ это произведеніе и посвятилъ его своему отцу. — „Если я посвятилъ тебѣ эту драму, дорогой отецъ, то ты знаешь, какія чувства руководить мною... Твой рассказъ о моемъ дѣдѣ, который въ юности такъ же, какъ и мои герои, сидѣлъ за ткацкимъ станкомъ, былъ зародышемъ моего произведенія“. — Въ „Ткачахъ“ дѣйствующимъ лицомъ является масса, въ противоположность тремъ первымъ драмамъ, въ которыхъ преобладаетъ индивидуализмъ. Говорили о томъ, что въ „Ткачахъ“ нѣтъ центральной фигуры, нѣтъ героя, но при этомъ упускается изъ виду то, что здѣсь бѣдное силезское населеніе представляетъ собой какъ бы конкретное понятіе такъ же, какъ швейцарскій народъ въ „Вильгельмѣ Теллѣ“ Шиллера. — „Вы ищете героя? — ищете увлеченный мощью драмы Фридрихъ Шпильгагенъ, — я нашелъ его! Этотъ герой — нужда!“ „Ткачи“ — собственно говоря — не историческая драма и не соціальная пьеса съ тенденціей, а типичное изображеніе соціальной нужды и плохо подготовленнаго возстанія раздраженныхъ голодовкой рабочихъ. Въ самомъ началѣ авторъ выводитъ на сцену, въ конторѣ фабриканта Дрейснера, страшный призракъ голода и безсовѣстную эксплуатацію со стороны фабрикантовъ. Длинной вереницей проходятъ истощенные рабочіе — мужчины и женщины и съ боязливой жадностью хватаются за нищенскую плату, которую съ издѣвательствомъ бросаютъ имъ, какъ собакамъ. Но возбужденіе начинается зарождаться въ этой пока еще робко согбенной толпѣ, и уже сжимается кулакъ ткача Бекера. Затѣмъ мы заглядываемъ въ жилища бѣдныхъ измученныхъ ткачей, сидящихъ за станками. Бунтъ разгорается подъ влияніемъ Морница Тегера, который поетъ пѣсню, призывающую къ кровавой расправѣ. Гауптманъ съ поразительной силой представилъ озлобленіе несчастныхъ ткачей противъ ихъ мучителей, и второй актъ кончается почти что смертельнымъ крикомъ. *Тегеръ.* Этого ни одинъ человекъ не знаетъ. Вотъ слушайте. (Онъ читаетъ почти по складамъ, съ невѣрными ударами, но съ глубокимъ чувствомъ. Въ голосъ его слышатся и отчаяніе, и страданіе, и злоба, и жажда мести).

Мы ткачи обречены
Жить для муки и позора,
Насъ и судятъ безъ вины,

И казнять безъ приговора.
Не избыть намъ этотъ судъ,
Безпозезны всѣ попытки,
Хуже каторги нашъ трудъ,
Нашъ станокъ — орудье пытки.*)

Старикъ Баумертъ (до глубины души потрясенный пѣсней, нѣсколько разъ съ трудомъ подавляетъ свой порывъ прервать *Гегера*. Наконецъ онъ не выдерживаетъ и со слезами и смѣхомъ, говоритъ женѣ): „Хуже каторги нашъ трудъ“ — тотъ, кто это написалъ, старуха, тотъ правду сказалъ. Это и ты можешь засвидѣтельствовать. Какъ это тамъ сказано: Хуже каторги нашъ трудъ? *Гегеръ*: Нашъ станокъ — орудье пытки. *Старикъ Баумертъ*: Ты самъ знаешь, какъ мы мучаемся пзо дня въ день. *Гегеръ* (въ то время какъ *Анзорге* оставилъ работу и сидитъ глубоко потрясенный, а старуха *Баумертъ* и *Берга* утирають слезы, читаетъ дальше):

Злобный *Дрейсигеръ* плачъ,
Съ нимъ тюремщиковъ орава,
Ихъ не трогаетъ нашъ плачъ,
Наши стоны — имъ забава.

Будьте прокляты вовѣкъ
Фабриканты — кровопийцы!

Старикъ Баумертъ (съ бѣшенствомъ топаетъ ногой по полу): Да, кровопийцы!

Гегеръ (читаетъ): Глухо сердце ихъ къ добру —
Имъ рабочіе — что мухи;
„Вамъ нашъ хлѣбъ не понутру,
Помирайте съ голодухи“.

Старикъ Баумертъ: Какъ это? Какъ? Глухо сердце ихъ къ добру?... Каждое слово... Каждое-то слово вѣрно — какъ въ Библии. Моленія напрасны. *Анзорге*: Ну, да, да, конечно! Что тутъ поможетъ.

Гегеръ (читаетъ): Ткачъ для нихъ не человѣкъ,
Шкуру съ насъ деруть убійцы!

Старикъ Баумертъ (доведенный до изступленія кричитъ): Шкуру съ насъ деруть убійцы! Вотъ я стою здѣсь, *Робертъ Баумертъ*, ткачъ изъ *Кашбаха*. Я могу выступить впередъ и сказать: я всю жизнь былъ честнымъ человѣкомъ — и вотъ поглядите на меня! Что они изъ меня сдѣлали? Здѣсь человѣка подвергаютъ медленной пыткѣ. (Съ воплемъ отчаянія падаетъ на стулъ). *Анзорге* (бросаетъ корзину въ уголъ, подымается и дрожа отъ злости, заикаясь, говоритъ): Все это надо измѣнить, это такъ же вѣрно, какъ то, что я стою. Мы этого больше не потерпимъ! Не потерпимъ! Къ чему бы это ни повело!

Все болѣе и болѣе растетъ возбужденіе, пѣсню ткачей поетъ многочисленная толпа, группирующаяся вокругъ *Гегера*, чтобы совершить дѣло разрушенія. Они устремляются къ дому *Дрейсигера*, гдѣ съ фанатической яростью предають все разрушенію. Возстаніе выходитъ за предѣлы мѣстечка, волны его докатываются до *Лангенбилау*, гдѣ въ домикъ стараго богобоязненнаго ткача *Хильзе*, происходятъ ужасающія сцены. Но противъ бунта со всей строгостью выступаетъ законъ; приходятъ прусскія войска и начинается кровавая расправа. Только одинъ старый *Хильзе* остается за работой у своего станка. „Ужъ кровь льется, гово-

*) Переводъ З. А. Венгерова

рить онъ. Сюда посадилъ меня мой Отецъ Небесный, здѣсь я и буду сидѣть и исполнять мой долгъ, хотя бы все прахомъ пошло. Правда, старуха? (Онъ начинаетъ ткать. Раздается залпъ. Раненый на смерть Хильзе подымается во весь ростъ, потомъ падаетъ ничкомъ на станокъ).

Такимъ образомъ драма заканчивается рѣзкимъ диссонансомъ. Получается впечатлѣніе полной безнадежности. 25 сент. 1894 г. Гауптманъ добился наконецъ постановки „Ткачей“ на сценѣ. Въмѣсто того, чтобы прослушать мрачное произведеніе съ безмолвнымъ вниманіемъ — какъ этого и слѣдовало ожидать — публика сопровождала каждую сцену шумнымъ сочувствіемъ, взрывами аплодисментовъ. Теперь же признано уже всѣми, что „Ткачи“ Гауптмана принадлежать къ шедеврамъ нѣмецкой литературы. „Ткачи“ возвели автора на степень народнаго поэта, говоритъ А. Бартельсъ, ни Золя, ни Толстой, ни Достоевскій не создали ничего подобнаго.

При дальнѣйшемъ разсмотрѣніи драмъ Гауптмана, мы отступаемъ отъ хронологическаго порядка для того, чтобы яснѣе выдѣлнить главныя руководящія идеи его творчества. Въ „Ткачахъ“ Гауптманъ, свободный отъ всякой тенденціи, изобразилъ событія прошлаго на основѣ самого добросовѣстнаго изученія фактовъ и тѣмъ создалъ натуралистическую историческую драму будущаго. Въ 1895 г. онъ повторилъ это въ самой большой изъ своихъ историческихъ драмъ: „Флоріанъ Гейеръ“. Со своею обычной интенсивностью анализа онъ углубился въ эпоху крестьянскихъ войнъ и поставилъ передъ собою трудную задачу возстановить по документамъ данную эпоху и дать цѣльную картину этого смутнаго времени, полнаго политическихъ, религіозныхъ и социальныхъ неурядицъ. Рыцаря, бюргера и крестьянина онъ хотѣлъ представить вполнѣ жизненно и правдиво по языку манерамъ, чувствамъ и образу мыслей. Драма носитъ названіе „Флоріанъ Гейеръ“, потому что фигура аристократическаго предводителя крестьянъ характерна для Гауптмана и типична для всего движенія такъ же, какъ Гецъ фонъ-Берлихингенъ у Гете. Гауптманъ создалъ здѣсь нѣчто поистинѣ грандіозное въ смыслѣ умѣнія справляться съ такимъ труднымъ матеріаломъ, какъ массы. „Какъ ни трудно вначалѣ преодолѣть шесть актовъ драмы, говоритъ Шлейтеръ, но знакомство съ полсотней живыхъ людей вознаграждаетъ васъ за усиліе“. 5 января 1896 г. драма „Флоріанъ Гейеръ“ была поставлена на сценѣ Нѣмецкаго театра и потерпѣла полное фіаско, хотя самъ авторъ заявилъ, что считаетъ ее наиболѣе спеничной изъ всѣхъ своихъ пьесъ. На сценѣ впечатлѣніе должно быть болѣе слабымъ, благодаря именно тѣмъ причинамъ, которыя доставляи усиліяхъ „Ткачамъ“. Такъ какъ Гауптманъ и въ исторической драмѣ выводитъ не типы, а индивидуальности, онъ могъ заставить силезскихъ ткачей голодать и бунтовать у насъ на глазахъ, такъ какъ возмущеніе ткачей только эпизодъ въ сравненіи съ крестьянскимъ возстаніемъ 1525 г. Къ тому же драма называется не „Крестьянская война“, а „Флоріанъ Гейеръ“. Хотя сюжетъ аналогиченъ съ сюжетомъ „Ткачей“, и здѣсь также крестьяне въ сущности являются настоящимъ массовымъ героемъ, авторъ тѣмъ не менѣе долженъ былъ выдвинуть драматическую судьбу одного лица — рыцаря Флоріана фонъ-Гейера, который отрекается отъ своего званія и душой и тѣломъ переходитъ на сторону крестьянъ, дѣло которыхъ кажется ему справедливѣе, чѣмъ дѣло дворянъ. Этотъ сильный, отдающій свою жизнь на защиту своего убѣжденія, человѣкъ представляетъ собой чрезвычайно благодарную для драмы фигуру героя. Но его судьба теряется въ перипетіяхъ народнаго дѣла, его подвиги лежать до извѣстной степени внѣ драмы. Мы слышимъ о пораженіяхъ и объ истязаніяхъ крестьянъ; но мы не переживаемъ побѣды при Вейнсбергѣ, не видимъ ни злодѣянія рыцарей и духовенства, ни народнаго бѣдствія. Полное крушеніе предпріятія, ги-

бель героя и катастрофа Кенигсгофена являются передъ нами, какъ результатъ, а не какъ переживание. Поэтому и смерть Флоріана есть только результатъ, а не катастрофа, хотя мы и видимъ его ищущимъ убѣжища въ замкѣ Рямшаръ, хотя на нашихъ глазахъ лукавый мошенникъ поражаетъ его стрѣлой. Только черезъ окно слышимъ мы крикъ народа: „Эй, вы, Флоріанъ Гейеръ умеръ!“ — Однимъ словомъ: драматическія событія происходятъ на улицѣ, — а мы должны довольствоваться тѣмъ, что происходитъ въ комнатѣ.

Но эти упреки падаютъ отнюдь не на автора, а на условія сцены. Если Гауптманъ и даетъ намъ только результаты, то они сами по себѣ великолѣпны. Никогда не написалъ онъ ничего болѣе грандіознаго чѣмъ сцена смерти Теллермана, вѣрнаго помощника Флоріана Гейера на войнѣ и изображеніе вытекающей изъ этой смерти энергичной рѣшимости героя. *Гейеръ*: Спи, старикъ Теллерманъ! Эй, музыка! У меня отлегло отъ сердца! Не бойтесь — пойте! Мертваго вы не разбудите! *Клейзлингъ*; (старческимъ дрожащимъ голосомъ поетъ):

Въ Вейнсбергѣ Флоріанъ Гейеръ былъ.
Онъ знамя черное схватилъ и крикнулъ намъ:
Впередъ, товарищи, впередъ!
Теперь врага мы одолѣемъ — вѣрно.

Растроганный Гейеръ опустился на землю и плачетъ. *Гейеръ*: Господа, я не стыжусь передъ вами—я плачу не о себѣ... я думалъ, вы хотите измѣнить все. Кто я такой, чтобы осмѣлиться на это? Пусть будетъ такъ: отъ истины я никогда не отложусь... Мой шлемъ, Марей... Его не выпросить у меня никто, ничто не устранишь меня: ни изгнаніе, ни заключеніе... Наручники покрѣпче застегни, пусть похороняютъ меня съ ними... Хотя и плачетъ мать моя о томъ, что я пошелъ на это дѣло—пусть утѣшитъ ее Богъ—такъ должно тому быть.

Р. М. Майеръ отзываясь о драмѣ „Флоріанъ Гейеръ“ такъ: Мы приписываемъ большое значеніе этой трагедіи. На пути большой исторической народной драмы новаго стиля эта ступень—реалистическая репродукція—была неизбежной. Реализмъ уже доказалъ то, что онъ можетъ сдѣлать. „Флоріанъ Гейеръ“ вполне можетъ служить отвѣтомъ на вопросъ: Возможно-ли перенести, хотя бы при близкительно, выхваченный изъ дѣйствительности кусокъ реальной жизни на сцену? На этотъ вопросъ мы теперь можемъ отвѣтить утвердительно.

Между самыми значительными своими произведеніями Гауптманъ вставилъ свою комедію, словно ему хотѣлось освободить свою душу отъ мрачныхъ картинъ, отъ производимаго ими душевнаго потрясенія. Во всѣхъ его пьесахъ проглядываетъ тонкій, серьезный юморъ, а потому и не удивительно, что Гауптманъ и въ своихъ комедіяхъ даетъ ту же широкую картину положенія, какъ и съ своихъ соціальныхъ драмахъ. Въ этомъ то и заключается его преимущество—это новая техника комедіи.

„Коллега Крамптонъ“ первая изъ его пьесъ, которую онъ назвалъ комедіей (1892). Это исторія опустившагося даровитаго художника-живописца, который окончательно бы погибъ, если бы не поддержали его добрыя родныя души. „Выше маленькой Труды для него нѣтъ ничего на свѣтѣ“—вотъ она-то и молодой Штрелеръ, который любитъ эту маленькую Труду, его младшую дочь, возстановляютъ его гнѣздо, и Крамптонъ приобретаетъ новыя силы и новое мужество. Въ немъ закипаетъ прежняя жизнерадостность и любовь къ труду. Потрясенный до глубины души, онъ бросается на шею своему вѣрному наперснику, Лефнеру. Это очень несложная исторія, полная тонкихъ художественныхъ штриховъ. Для міровой литературы эта пьеса не имѣетъ значенія, но нѣмецкая литература можетъ считать ее дѣльнымъ приобретеніемъ, указавшимъ коме-

дн новые пути. Годъ спустя появилась новая пьеса „Бобровая шуба“ комедія—воровская въ 4 дѣйствіяхъ. Комизмъ чиновничьяго тупоумія Гауптманъ изобразилъ въ отношеніяхъ начальника Вергана къ хитрой Вольфихъ. Старуха Вольфиха всегда представляется дурочкой и одерживаетъ верхъ надъ обманываемымъ ею Верганомъ, благодаря тому, что онъ хочетъ казаться умнѣе, чѣмъ онъ есть на самомъ дѣлѣ. „Бобровая шуба“—комедія на политической подкладкѣ и Р. М. Мейеръ не безъ основанія сравниваетъ ее съ гоголевскимъ „Ревизоромъ“. „Давно уже я такъ искренно не смѣялся“, сказали будто-бы Гоголю царь послѣ представленія комедіи. „Собственно говоря, я не это имѣлъ въ виду“, отвѣчалъ Гоголь. И какъ чудесно заканчивается комедія. „Какъ правда то, что вы честная душа, фразу Вольфъ, такъ же несомнѣнно и то, что д-ръ Флейтеръ страшно опасный субъектъ, глубококомысленно говоритъ начальникъ, обращаясь къ хитрой воровкѣ, на что та покачивается только головой и покорно отвѣчаетъ „Гдѣ ужъ мнѣ объ этомъ знать“!

Чѣмъ-то вродѣ продолженія „Бобровой шубы“ является трагикомедія „Красный пѣтухъ“ (1900). Здѣсь начальникъ Верганъ играетъ ту же роль, что и въ „Бобровой шубѣ“. Его политическая ограниченность дѣлаетъ его слѣпымъ къ простѣйшимъ явленіемъ жизни и всякаго, кто только держится консервативнаго образа мыслей и пристражно посѣщаетъ церковь, онъ ни въ чемъ дурномъ заподозрить не въ состояніи, но за то придирается къ ни въ чемъ неповиннымъ людямъ. „Краснаго пѣтуха“ въ сущности нельзя принимать въ расчетъ при оцѣнкѣ дарованія Гауптмана: это лишь набросокъ, эскизъ. За то въ появившемся въ томъ же году фарсѣ „Schluck und Jau“ авторъ снова возвышается до уровня комедіи „Коллега Крамптонъ“. Здѣсь онъ соединяетъ шекспировскій романтизмъ („Укрощеніе строптивой“) съ натуралистическимъ комизмомъ. Оба мошенника Шлукъ и Яу обрисованы великолѣпно, и довольно грубой фарсѣ окруженъ прелестной дымкой поэзіи. Фарсѣ этотъ не даль, однако, повода къ недоразумѣнію, какъ это случилось съ послѣдней комедіей Гауптмана „Бишофсбергскія дѣвы“ (1907). Надъ перечнемъ дѣйствующихъ лицъ сказано: Дѣйствіе происходитъ во-второй половинѣ прошлаго вѣка на Бишофсбергѣ, въ имѣніи, на р. Заале. Точнѣе слѣдовало бы сказать на р. Эльбѣ, такъ какъ Гауптманъ въ этой пьесѣ рассказываетъ намъ исторію своей первой любви. Бишофсбергъ — это имѣніе Гогенгаусъ близъ Цитчевига въ Лесницѣ, гдѣ Гауптманъ женился въ первый разъ. Пауль Шлентеръ въ своей „Книгѣ о Гауптманѣ“ говоритъ: Когда я въ декабрѣ 1891 г. ѣхалъ изъ Берлина въ Вѣну, чтобы присутствовать при постановкѣ „Одинокихъ“ на сценѣ Бургтеатра, и мы подъ Дрезденомъ подѣзжали къ вокзалу въ Кетценбродѣ, мой спутникъ стремительно вскочилъ со своего мѣста и, вверивъ, блистающій взоръ въ темноту ночи, воскликнулъ: „Если бы мнѣ когда нибудь пришлось написать „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, то дѣйствіе можетъ происходить только тамъ на верху — тамъ, гдѣ лежитъ Гогенгаусъ“.

И Гауптманъ написалъ вполнѣдствіи этотъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“—эту веселую идиллію, которую онъ называлъ комедіей. Въ событіяхъ на Бишофсбергѣ есть много черточекъ изъ его личной жизни. Идеаломъ, носившимся передъ его воображеніемъ, было шумное веселье торжествующей молодости, которая чинитъ расправу надъ учителями, гонитъ прочь глухихъ тетокъ, которая умѣетъ соединять въ одно пляску и молитву. Всѣ, кто ожидаетъ веселыхъ сценъ отъ „Бишофсбергскихъ дѣвъ“, будутъ сильно разочарованы. Но для будущей оцѣнки Гауптмана именно эта комедія будетъ имѣть огромное значеніе. Это—исповѣдь самого автора.—Правда и вымыселъ сплетены здѣсь вмѣстѣ, какъ и въ автобіографіи Гете. Мелодія народной пѣсни звучитъ черезъ все произведеніе, такая же простень-

кая, какъ колокольчикъ въ Вишофсбергскомъ виноградникѣ. „Скоро все умчится далеко—съ деревьевъ листья уже почти всё опали и нашъ Вишофсбергъ опустѣеть. И тогда онъ будетъ не что иное, какъ сказка. Но вѣдь сказка-то и есть самое прекрасное. Итакъ, будемъ продолжать нашъ хороводъ, нашу пляску въ пространство, въ темноту, въ даль, въ невѣдомое небесъ и морей“. Эти слова комедии звучатъ, до известной степени какъ эпилогъ ко всемъ драмамъ-сказкамъ Гауптмана, воплощающимъ въ себѣ стремленія поэта, его исканіе поэтического идеала и вмѣстѣ съ тѣмъ отвѣчающимъ его натуралистической художественной концепціи.

Въ 1893 г. появилась его мечтательная, какъ сонъ, драма „Ганнеле“ („Hanneles Himmelfahrt“), въ которой является передъ нами потрясающей своимъ трагизмомъ контрастъ. Въ среду развращенныхъ обитателей силезскаго пріюта для бѣдныхъ учитель Готвальдъ приноситъ полумертвую Ганнеле Маттернъ, которая отъ страха передъ отчимомъ бросилась въ озеро, куда ее позвалъ Спаситель, чтобы она могла пойти къ умершей мамѣ. Изъ этого несчастнаго жилища отверженныхъ чистой душѣ Ганнеле являются въ бреду лучезарныя небесныя видѣнія. Страшные и прелестные образы являются умирающей дѣвочкѣ; но всё они имѣютъ тонко-психологическое отношеніе къ ювой, такъ рано увядшей жизни, къ чувствамъ и представленіямъ ея возраста. Въ горячемъ бреду Ганнеле пугаетъ появленіе отчима. Дрожа отъ страха, она доползаетъ до печки, чтобы затопить ее и падаетъ безъ чувствъ. Ласковая сестра милосердія снова укладываетъ ее въ постель, и Ганнеле окружаютъ чудныя грезы. Сестра Марта превращается въ умершую мать Ганнеле и приноситъ ей ключикъ отъ рая, три прекрасныхъ ангела поютъ ей чудныя пѣсни; Ганнеле, какъ царевну-Цѣлѣйнику одѣваютъ въ роскошное платье и кладутъ въ хрустальный гробъ. Фигура учителя Готвальда превращается въ Христа, и въ Ганнеле пробуждается къ нему любовь, какъ къ жениху; въ умирающемъ ребенкѣ просыпается женщина, въ ея стремленіи къ небу шевелится земная любовь. Странникъ (Христосъ) спрашиваетъ ее, знаетъ ли она его? Она съ благоговѣніемъ шепчетъ только: святъ! святъ! и онъ среди пораженныхъ изумленіемъ обитателей нищенскаго пріюта уноситъ ее на небо. Пѣніе ангеловъ смолкаетъ, и небесное видѣніе исчезаетъ.— Мы снова въ пріютѣ, гдѣ умираетъ бѣдное, измученное существо. „Вы правы, печально говорить докторъ сестрѣ Мартѣ — умерла!“ — Все произведеніе проникнуто глубокой національной поэзіей и принимаетъ символическое значеніе просвѣтлѣнія человѣческаго несчастья, и заключительная пѣснь ангеловъ звучитъ подобно церковному хоралу.

Если „Ганнеле“ Гауптмана напоминаетъ „Жизнь-сонъ“ Грильпарцера, хотя и не заимствована оттуда, то сюжетъ второй драмы-сказки Гауптмана „Эльга“ заимствованъ изъ новеллы Грильпарцера „Монастырь въ Сендомирѣ“ Мѣсто трагедіи умирающаго ребенка заступаетъ здѣсь трагедія страстной женской любви. Здѣсь также насъ очаровываетъ форма, хотя мотивъ сна не отличается такой психологической тонкостью, какъ въ „Ганнеле“. Нѣмецкому рыцарю, отдыхающему въ сендомирскомъ монастырѣ отъ утомительнаго пути, снится трагическая судьба графа Старженскаго, грозный замокъ котораго, нѣкогда возвышался на этомъ мѣстѣ и жена котораго, прекрасная Эльга, измѣнила ему. Онъ призываетъ убить измѣнника на томъ самомъ ложѣ, гдѣ онъ наслаждался пылкой грѣховной любовью чужой жены и у трупа его хочетъ снова вернуть себѣ любовь жены. *Старженскій*: Не лги въ эту страшную минуту. Ты полна скверны, ты не чиста. И все-таки... Если ты не любишь Огинскаго—скажи только слово! *Эльга* (почти со стономъ въ безумномъ страхѣ): Я уже сказала—ты мнѣ не вѣришь. *Старженскій*: Богомъ клянусь! если это правда, то ты для меня чиста. Тогда

подойди ко мнѣ и будь моею!—Но когда измученная страхомъ женщина видитъ окровавленный трупъ возлюбленнаго, она съ ненавистью, ужасомъ и отвращеніемъ отступаетъ отъ мужа: „Не прикасайся ко мнѣ! кричитъ она, я тебя ненавижу! Я плюю на тебя! — Въ „Эльгѣ“ мы встрѣчаемъ совершенно новый техническій приемъ: сновидѣнія связаны одно съ другимъ пѣвіемъ монаховъ въ монастырской церкви — это возвращеніе къ хору античной греческой трагедіи, это законы искусства, установленные Рихардомъ Вагнеромъ.

Наиболѣе глубоко и мощно звучитъ чарующій насъ въ драмѣ „Ганнеле“ лирической тонъ — въ драмѣ-сказкѣ — „Потонувшій колоколь“. 2 дек. 1896 драма эта была впервые поставлена на сценѣ Нѣмецкаго театра въ Берлинѣ и имѣла блестящій успѣхъ. Не будемъ доискиваться причинъ, побудившихъ Гауптмана написать эту драму во время своего продолжительнаго пребыванія на оз. Лугано. Совершенно бесполезно также выискивать въ „Потонушемъ колоколь“, философскую, фаустовскую ассоціацію идей, которая, по мнѣнію литературныхъ критиковъ, будто-бы скрывается въ драмѣ. Лучше всего мы можемъ оцѣнить сказку, рассказавъ ее.

Фономъ сказки служить родина поэта, Силезія, неполнинскія горы съ ихъ вершинами и глубокими долинами. Внизу, въ долинахъ живутъ богобоязненные, заточенные въ тѣсное пространство люди; наверху свободно носится рѣзвый народъ духовъ. Но люди долины все грознѣе и грознѣе наступаютъ на область духовъ — на вольной горной вершинѣ они построили часовню, и мастеръ Генрихъ, литейщикъ колоколовъ, отлил новый колоколь, который долженъ раздаваться съ горной часовни наверху. Но лѣсная нечисть коварно вмѣшалась въ дѣло, ухватилась за колеса телѣги, на которой везли колоколь, и онъ скатился по обрыву въ озеро. Съ нимъ вмѣстѣ свалился и мастеръ Генрихъ. Полумертвый доползаетъ онъ до хижины старой Виттихи, гдѣ его находитъ Раутенделейнъ, — фантастическое существо, полу-ребенокъ, полу-женщина.

Тебя я видѣлъ раньше... Гдѣ жъ я видѣлъ?

Вѣдь, для тебя я долго такъ боролся...

О! я хотѣлъ, чтобъ колокола мѣдъ

Звучала голосомъ твоимъ небеснымъ

И сочеталась съ золотомъ лучей

Въ воскресный день сіяющаго солнца!

Достичъ такого совершенства я

Не могъ, не могъ... и плакалъ я

Слезами кровавыми. ¹

Но жители долины: пасторъ, школьный учитель и пирюльникъ, уведатъ его къ женѣ и дѣтямъ, близъ которыхъ онъ долженъ умереть; онъ хотѣтъ умереть; ибо

...Жизнь долины мирной

Меня не обольщаетъ, какъ бывало.

Когда стоялъ я тамъ вверху,—душа

Еще стремилась выше и желала

Въ пространствѣ свѣтлыхъ облаковъ витать

И создавать великія творенія

При помощи небесныхъ горнихъ силъ.

Но обезсилѣлъ я, и если бъ снова

¹ Стихотворныя выдержки взяты изъ перевода драмы „Потонувшій Колоколь“ Буренина.

Я устремился вверх, то упаду я,
Да, упаду... Нѣтъ, лучше умереть.
Чтобъ жизнью жить я долженъ возродиться
И вновь созрѣть, какъ зрѣть плодъ вторичный
Въ волшебной черной чашечкѣ цвѣтка;
Я долженъ вновь въ душѣ почувать силу,
И мощь въ рукахъ, и къ творчеству порывъ,
Необходимый и безумный.

Раутенделейнъ осуществляетъ его мечту, его лихорадочный бредъ. Она пришла въ страну людей, въ его хижину, чтобы, поцѣловавъ его глаза, открыть ихъ для созерцанія небеснаго пространства, чтобы увести его въ горы. Высоко на горѣ въ заброшенной лачугѣ онъ устроилъ себѣ кузницу и работаетъ надъ новымъ своимъ созданиємъ. Это уже не колоколь, а „подборъ колоколовъ изъ благороднѣйшаго металла, который самъ звучитъ. Сами они звонить и двигаться должны“. Такъ описываетъ онъ свое твореніе пастору, пришедшему угговорить заблудшую овцу вернуться въ стадо, въ долину.

Да, зовите такъ
Мое творенье, какъ самъ его называлъ я:
Подборъ колоколовъ. Повѣрьте мнѣ,
То будетъ дивный колоколь, какого
Досель еще не отливалъ никто.
Онъ обладаетъ мощной силой звона,
Гудящаго, какъ громъ небесъ весной,
Когда онъ яростно гремитъ, и нивы
И села потрясая. Будто гулъ
Трубы архангела заставитъ смолкнуть
Онъ всѣхъ церквей колокола, и вѣсть
Онъ принесетъ ликующему міру
О новой, свѣтлой жизни на землѣ!

Пасторъ напоминаетъ ему о женѣ и дѣтяхъ, но Генрихъ уже не можетъ вернуться къ нимъ: раскаяніе и совѣсть уже чужды ему.

Меня стрѣла раскаянья не можетъ
Поранить, какъ не можетъ зазвонить
Тотъ старый колоколь, что рухнулъ въ пропасть
И въ озерѣ теперь лежитъ на днѣ.

Пасторъ: Онъ зазвонитъ — я говорю тебѣ!
Онъ зазвонитъ — и ты его услышишь!

И колоколь дѣйствительно звонитъ и зоветъ его среди его новой работы, зоветъ его прочь отъ его любви. Его мучать страшные сны, является Водяной и нашептываетъ ему злыя слова:

Тамъ въ озерѣ на каменистомъ ложѣ
Лежитъ упавшій колоколь и вверхъ
Стремится всплыть, гдѣ въ темно-синихъ волнахъ
Отражены небесныхъ звѣздъ огни,
И такъ гудитъ онъ жалобно, какъ будто
Сбирается звонить подь мертвецомъ.
Вимъ — бомъ!

Изъ глубины долины доносится звонъ — это звонитъ потонувшій колоколь!
Двѣ дѣтскія гѣни гашутъ тяжелый кувшинъ. Это души его дѣтей принесли ему

слезы матери, которая лежитъ въ водѣ тамъ, гдѣ растутъ водяныя розы
Генрихъ приходитъ въ изступленіе, глубокая долина взяла верхъ надъ горными
вершинами. Онъ въ дикомъ порывѣ отталкивается отъ себя Раутенделейнъ:

Прочь отъ меня!
Тебя я ненавижу! Я ударю
Тебя, проклятая колдунья!.. Прочь!
Проклятье надо мной и надъ тобой,
И надъ моимъ твореньемъ, и надъ всѣмъ,
Надъ всѣмъ на свѣтѣ! Здѣсь я... здѣсь я, Магда.
Иду... О, небо, сжался надо мной!

Какъ безумный бросается онъ навстрѣчу колокольному звону, но въ изнемо-
женіи падаетъ. Онъ долженъ умереть. Но и Раутенделейнъ ожидаетъ печальны
конецъ: она должна опуститься въ холодный колодезь и стать женою Водяного
Еще послѣднее свиданіе умирающаго Генриха съ Раутенделейнъ передъ вѣчной
разлукой. Измученная, печальная и блѣдная подымается она изъ колодца.

Раутенделейнъ (поетъ): Красавица Раутенделейнъ,
Въ глубокую ночь одинокая,
Я кудри чешу золотыя.
Уснули всѣ птички лѣсныя,
Туманъ разстилается съ горъ,
Покинутый гаснетъ костеръ.

Генрихъ: Чувствую тебя я
Небесное созданье...

Раутенделейнъ: Прощай!
Теперь я больше не твоя. Когда-то
Была твоею милою: расцвѣталь
Въ то время май... но все теперь, навѣки
Все миновало...

Генрихъ: Миновало...
Раутенделейнъ: Да...
Ты помнишь, кто баюкалъ пѣсней
И кто волшебнымъ голосомъ будилъ?

Генрихъ: Ты, дорогая, ты...
Раутенделейнъ: Кто?

Генрихъ: Раутенделейнъ!
Раутенделейнъ: Кто отдавалъ тебѣ всю прелесть тѣла?
Кого ты оттолкнулъ?

Генрихъ: Тебя.
Раутенделейнъ: Кого?

Генрихъ: Раутенделейнъ.
Раутенделейнъ: Прощай! прощай! прощай!

Генрихъ: Возьми меня! Возьми меня съ собою.
Ночь наступаетъ... страшная для всѣхъ.

Раутенделейнъ (бросается къ нему, обнимаетъ его колѣни и восклицаетъ съ
восторгомъ):
Восходить солнцу!

Генрихъ: Солнце!
Раутенделейнъ (съ рыданіемъ и восторгомъ):
Генрихъ! Генрихъ!

Генрихъ: Благодарю...

(Раутенделейнъ обнимаетъ Генриха, прижимаетъ свои губы къ его губамъ, потомъ тихо опускаетъ умирающаго на землю).

Тамъ... въ вышинѣ... звонять...

Звонять колокола... сіяетъ небо...

И солнце, солнце всходитъ! Ночь долга!

(Занимается заря).

Сказка эта, сотканная изъ фантазіи и дѣйствительной жизни, конечно не можетъ считаться классически совершеннымъ шедевромъ; это не современный Фаустъ нѣмецкой литературы и не трудно указать въ гауптмановской сказкѣ на отдѣленные отзвуки другихъ поэтическихъ твореній. Вспомните „Ундину“ Фукэ, „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Шекспира, „Пасторъ Брандъ“ и „Освальдъ Альвингъ“ Ибсена; Освальдъ, даже умирая, тянется къ солнцу. Но нельзя не признать, что „Потонувшій колоколъ“ трогаетъ и очаровываетъ каждого, кто безъ предубѣжденія подходитъ къ этой драмѣ. Какъ глубоко проникнулось все существо Гартмана очарованіемъ сказочной поэзіи, показываетъ его драма-сказка „Пиппа пляшетъ“. Вступительная сцена написана такъ же сильно-реально какъ и въ „Гантеле“. Играющіе и дерущіеся люди въ горномъ трактирѣ такъ же уравдивы, какъ и нищіе въ силезскомъ пріютѣ. Какъ въ „Потонувшемъ колоколѣ“ двѣ противоположныя натуры — литейщикъ Генрихъ и Раутенделейнъ—приходить къ полному соединенію, къ сліянію воедино, точно такъ же и здѣсь соединяются Михель Гельригель, нѣмецкій юноша со стремленіями къ сказочному міру въ сердцѣ, и Пиппа, такое же сказочно-пламенное существо, какъ и возлюбленная Генриха—оба еще не справились со своими порывами, обоихъ волнуютъ человѣческія страсти, и душа ихъ просвѣтляется вдали отъ міра людей. И эта сказка также служитъ доказательствомъ наивной концепціи Гауптмана и его радостной компановки красокъ и аромата; онъ хотѣлъ бы, чтобы и другіе такъ же наивно и радостно воспринимали впечатлѣнія сказки, но сны остаются снами и сказки сказками — ихъ можно переживать, а объяснить невозможно.

Еще разъ только вернулся Гергартъ Гауптманъ въ міръ старо-германскаго сказочнаго эпоса и создалъ могучую драму въ стихахъ, передѣлавъ для сцены (1902) эпосъ Гартмана фонъ-дёръ-Ауэ „Вѣдннй Генрихъ“. Мы не передаемъ содержания драмы, такъ какъ Гауптманъ въ послѣдовательности сценъ строго держится своего образца, не взявъ однако кульминаціоннымъ пунктомъ самыя драматическіе моменты сказанія: обнаруженіе болѣзни Генриха и самоотверженный поступокъ Оттегебе въ Салерно. Поэтому онъ не создалъ такой эффектной сценичной пьесы какъ „Потонувшій колоколъ“, а написалъ только глубокой психологической этюдъ. Состояніе Генриха, узнавшаго о своемъ ужасномъ несчастіи, его тихая грусть, бессонныя ночи, воспоминаніе о былыхъ временахъ—все это обрисовано прекрасно. Такъ же глубоко заглядываетъ поэтъ въ самыя нѣдра человѣческой души, когда Генрихъ въ горделивомъ презрѣніи смѣется надъ самимъ собой, когда несчастный страдалецъ даже другу не хочетъ сознаться въ своемъ страшномъ несчастіи, пока нестерпимое страданіе не разверзаетъ противъ воли его усть. Какъ хорошо умѣетъ Гауптманъ влетать картины природы для выраженія настроенія. Краткій монологъ, въ которомъ Генрихъ обращается къ мирному осеннему пейзажу съ просьбой дать ему покой и миръ, принадлежить къ перламъ поэзіи. Уже первое появленіе рыцаря вызываетъ въ насъ чувство страха и тяжелой грусти: „смотри, какъ неподвижно вперилъ онъ взоръ и глядитъ на утреннюю зарю“. Тѣлесныя страданія Генриха поэтъ доводитъ до дикой, лишающей разсудка муки, а дѣтскую любовь Оттегебе до неясно возникающаго въ ней чувства половой потребности. — На этомъ произведеніи ясно видно

вліаніе Клейста. Какъ у послѣдняго его „Принцъ Гомбургскій“, увидѣвъ свою могилу, хочеть жить, только жить, не чувствуя ни гордости, ни стыда даже передъ своей невѣстой, точно такъ же поступаетъ и Генрихъ послѣ того, какъ онъ самъ вырылъ себѣ могилу и даже присутствовалъ при собственныхъ похоронахъ. Образъ Оттегебе сильно напоминаетъ „Кетхенъ изъ Гейльбронна“ Клейста.

Но болѣе всего волновали всегда Гауптмана социальныя страданія народа, страданія бѣдныхъ и притѣсняемыхъ, пѣвцомъ которыхъ онъ сдѣлался, чтобы вызвать къ нимъ состраданіе и способствовать ихъ избавленію отъ мученій. За „Потонувшимъ колоколомъ“ послѣдовалъ въ 1898 г. „Извозчикъ Геншель“. Здѣсь авторъ снова твердо стоитъ на родной почвѣ Силезіи. Это одно изъ наиболѣе сильныхъ и драматическихъ произведеній: оно даетъ потрясающе вѣрную картину наряду съ натуралистическимъ изображеніемъ полной трагическаго интереса личной судьбы. Геншель, честный, коренастый и грубый съ виду, но полный тонко нѣжнаго чувства извозчикъ и его крѣпко сложенная, буруеваемая грѣховными инстинктами вторая жена Ганна Шель—самыя жизненныя и рельефныя изъ фигуръ Гауптмана. Обѣщаніе, данное Геншелемъ своей умирающей женѣ, мѣшаетъ ему жениться на Ганнѣ. Но вотъ онъ отправляется на могилу матери и разговаривая съ самимъ собой, будто съ умершей, убѣждаетъ себя въ томъ, что она ничего больше не имѣетъ противъ его женитьбы на Ганнѣ. Но Ганна, сдѣлавшись его женой, вскорѣ обнаруживаетъ свой низкій характеръ и свою чувственную натуру: старѣющей Геншель не удовлетворяетъ ее, она портистъ ему жизнь грубымъ обращеніемъ со своей собственной незаконной дочерью и своей преступной связью съ кельнеромъ Георгомъ. Сердце извозчика Геншеля не выноситъ этого, онъ видитъ въ своемъ несчастіи кару за то, что не сдержалъ своего обѣщанія умирающей женѣ; его преслѣдуютъ угроженія совѣсти и мистическій бредъ, который, наконецъ, доводитъ его до самоубійства. Онъ вѣшается такъ же, какъ каменщикъ Маттернъ въ драмѣ „Ганнеле“.

Геншель подводитъ итогъ своей неудачной жизни такъ: „Сквернымъ я сталъ, да только я въ этомъ не виноватъ. Какъ оно есть, такъ и есть! Что я могу тутъ подѣлать?“ Нѣчто въ родѣ того говоритъ и „Михаэль Крамеръ“ надъ трупомъ своего сына Арнольда. Арнольдъ былъ безхарактерный кретинъ, который не могъ справиться съ жизнью; тѣмъ не менѣе онъ жаждетъ чувственныхъ наслажденій. Онъ погибаетъ изъ-за женщины, которая отталкиваетъ его, въ припадкѣ мании преслѣдованія онъ убиваетъ себя. И вотъ Михаэль Крамеръ сидитъ у гроба своего сына, готовясь похоронить съ нимъ вмѣстѣ всѣ свои надежды. Онъ пишетъ портретъ съ покойника. Сынъ кажется ему теперь великимъ человѣкомъ, и онъ указываетъ на маску Бетховена. „Теперь онъ ни въ чемъ не уступаетъ величайшему изъ великихъ... я, можетъ быть, задушилъ это растеніе.—Можетъ быть, я заслонилъ ему солнце и онъ завялъ въ моей тѣни. Я сталъ совсѣмъ жалкимъ передъ нимъ. Я смотрю на этого мальчика снизу вверхъ, какъ будто онъ мой древнѣйшій предокъ...“ Затѣмъ онъ зажигаетъ погребальныя свѣчи и произноситъ надъ сыномъ надгробную рѣчь, въ которой пасторъ отказываетъ самоубійцѣ. „Гдѣ мы должны причалить, куда мы несемса? Почему мы ликуемъ иногда навстрѣчу невидимому, мы малые, въ неизмѣримомъ потерянные, словно мы знаемъ, куда мы идемъ? Такъ ликовалъ и ты—а что ты зналъ? Ни пиршества земныя, ни небо поповъ—ни то, ни другое, но что же—что же будетъ тамъ, въ концѣ?“

Всѣ они обвиняютъ жизнь, жестокою жизнью, съ которой справляться могутъ лишь тѣ, у кого нѣтъ совѣсти. Но несмотря на это, бѣдные и замученные—все таки герои жизни: Ганнеле, Юганнесъ Фокератъ и извозчикъ Геншель.

„Роза Беридъ“ (1903), дѣтоубійца, также погибаетъ подъ тяжестью жизни. „Они за меня, какъ репы цѣплялись... всѣ мужчины за мной... я пряталась... я боялась... такой меня страхъ бралъ передъ мужчинами... ничто не помогало—все хуже да хуже! Изъ одной западни въ другую, такъ, что я никогда и опаматоваться-то не могла!“

Среди этой душевной тревоги она переживаетъ самый тяжелый моментъ своей жизни. Вдали отъ дома, подъ ветлами у ручья, она рождаетъ младенца, плодъ любви съ Кристофомъ Фламми. Но ее обезчестилъ презрѣнный обманщикъ, машинистъ Штрекманъ, воспользовавшійся ея страхомъ передъ богобоязненнымъ отцомъ и женихомъ, чтобы изнасиловать ее. Въ безумномъ страхѣ она убиваетъ своего ребенка, а затѣмъ съ трудомъ добирается до дому и сознается въ измѣнѣ и въ убійствѣ, палая безъ чувствъ подъ бременемъ собственного признанія. *Роза.* Ничего-то вы не знаете, ничего-то не видите! Съ открытыми глазами вы ничего не видали. Пусть поищутъ за большой вербой,—подъ ольхами... тамъ, у пасторскаго поля... у пруда... тамъ и увидятъ малютку. *Беридъ.* И ты сдѣлала такое страшное дѣло? *Августъ.* И ты совершила такой несказанный грѣхъ? *Жандармъ.* Лучше всего вамъ всѣмъ идти со мной въ правленіе. Тамъ она можетъ добровольно во всемъ сознаться, и если только это не выдумки, то это можетъ даже очень послужить ей на пользу. *Августъ.* Это не выдумки, г. жандармъ... Дѣвушка бѣдная... что она только выстрадала!“

Новѣйшая драма Гауптмана: „Заложница императора Карла“, легенда, даже принадлежитъ къ категоріи его сказочныхъ драмъ. Стремленіе своей души къ вѣчно женственному, къ загадочному сфинксу, который является одновременно и счастьемъ, и погибелью человѣка, онъ воплотилъ въ заложницѣ Саксоніи Герзундѣ, такъ же, какъ прежде въ Раутенделейнѣ, Эльгѣ, Оттегебе и Пиппѣ. Центральная фигура драмы—императоръ Карлъ Великій—герой съ головы до ногъ, но одинокій, старѣющій человѣкъ. Онъ отдаетъ свое сердце заложницѣ возмущившихся саксовъ, Герзундѣ, развратницѣ съ лицомъ святой. Герзунду убиваютъ слуги государства, такъ какъ канцлеръ Эркамбальдъ—ея врагъ. Карлъ у трупѣ ея освобождается отъ ея чаръ—его рука, слишкомъ слабая, чтобы справиться съ женщиной, снова тяжело легла на шею враговъ; но съ этой поры—онъ становится еще болѣе одинокимъ, еще болѣе безрадостнымъ, чѣмъ прежде. Герзунда похожа отчасти на „духа земли“ Ведекinda въ атмосферѣ средневѣковой мистики, она—женщина, въ смыслѣ представительницы пола, слѣдовательно вѣчная правда и вѣчная ложь. Въ ней живетъ одна только мысль, свобода хотѣнія, необузданная чувственность германской крови. Это—чистая Эльга, можетъ быть антитеза Оттегебе изъ „Вѣднаго Генриха“, антитеза ребенка, въ которомъ просыпается страсть женщины. Герзунда познала все и жаждетъ чистой любви Карла Великаго. Но за это она должна умереть отъ яда канцлера Эркамбальда.

На горизонтѣ гауптмановскихъ драмъ-легендъ рѣютъ тѣни „Кетхенъ изъ Гейльбронна“ и „Еврейки изъ Толедо“ Грильпарцера, у котораго Гауптмана уже заимствовалъ сюжетъ своей драмы „Монастырь въ Седомирѣ“, но заимствовалъ только съ вѣтшней стороны. У Грильпарцера король-юноша бѣжитъ отъ леденящей добродѣтели своей супруги къ соблазнительной прелести сирены—сказочное существо и фантастическій король!—У Гауптмана—историческій властитель, великій побѣдитель народовъ, сверхъ-человѣкъ, отъ любви къ полурешенку погибающій нравственно, и усиливашійся вѣтшнимъ образомъ. Его драма-легенда создаетъ благочестивое настроеніе передъ жизнью съ ея святыми и грѣховными глубинами. Онъ не сочинилъ захватывающаго дѣйствія, по-

тому что творить не руками и глядить не одними только тѣлесными глазами, — онъ творить душою и созерцаетъ чувствами, онъ—поэтъ!

Шлентеръ заключаетъ свою книгу о Гауптманѣ такъ: „Мы знаемъ, чего слѣдуетъ отъ него ожидать“. Если литературный путь Гауптмана и не былъ до сихъ поръ непрерывнымъ восхожденіемъ вверхъ, то мы все-таки съ увѣренностью можемъ сказать, что онъ еще не достигалъ высшей точки въ развитіи своего творчества. Кто создалъ величественно правдивую драму „Ткачи“ и глубоко поэтической образъ „Ганнеле“, тотъ еще не высказался до конца, не израсходовалъ всего, что у него есть. Дѣйствительность, правда и красота—вотъ главныя руководящія линіи его творчества. Поэтъ никогда не нарушаетъ законовъ жизни—скорѣе онъ нарушаетъ законы искусства. Дѣйствіе служить ему лишь средствомъ; его драмы прежде всего должны давать обрисовку характеровъ. Дѣйствія почти нѣтъ—есть только описание положеній, созданныхъ влияніемъ различныхъ условий. Какъ бы мы ни отосились къ основнымъ вопросамъ натурализма, одно остается несомнѣннымъ: Гергартъ Гауптманъ имѣетъ право на уваженіе и признаніе со стороны всякаго, кто изучаетъ современное литературное творчество Германіи. „Я во всякое время готовъ отвѣтить моею личностью за свое произведеніе“, сказалъ недавно Гергартъ Гауптманъ. Въ этомъ смыслѣ и Витковскій говоритъ о немъ: „На немъ покоятся лучшія надежды для ближайшаго будущаго драмы. Онъ—не тотъ великій поэтъ, который съ помощью своей творческой фантазійи противопоставляетъ дѣйствительному міру его изображеніе въ повомъ, самими имъ созданномъ мірѣ; но онъ принадлежитъ къ предтечамъ, подготовляющимъ орудіе, при помощи котораго геній впоследствии создастъ еще болѣе великое и прекрасное“.

Глава III.

Современная натуралистическая драма.

Натурализмъ Гауптмана есть въ сущности торжество высшаго осуществленія художественной формы въ драмѣ. Все, что кажется по внѣшности случайнымъ, служитъ, однако, для выполненія данной задачи. Правда, что и у него, какъ у Ибсена, понятіе о сценическомъ дѣйствіи настолько углублено, что охватываетъ не только преимущественно внѣшніе факты, но и внутреннія психологическія явленія. Подобно греческимъ трагикамъ, натуралисты даютъ лишь послѣднія дѣйствія, ведущія къ катастрофѣ. Все вытекаетъ изъ фізіологическихъ и патологическихъ причинъ. Законъ причинности, выраженный въ такихъ естественно-научныхъ гипотезахъ, какъ гипотеза наслѣдственности и гипотеза о влияніи социализма на волю, властвуетъ безраздѣльно. Мѣсто сильнаго проявленія страсти примѣняемаго, какъ способъ характеристики и средство для развитія дѣйствія, заступилъ діалогъ. Въ противоположность классицизму, потерявшему среди своего односторонняго культа красоты всякую связь съ дѣйствительной жизнью, натурализмъ видитъ свою задачу въ томъ, чтобы воплощать именно тѣ идеи, которыя господствуютъ въ наше время. Онъ слѣдитъ за нервными судорогами столичной жизни, такъ какъ здѣсь наиболѣе ярко проявляется современная жизнь, и наиболѣе рѣзко сталкиваются социальныя интересы.

Мы не должны забывать, однако, что новые писатели еще не создали идеальной натуралистической драмы; они такіе же поэты бури и натаска, какъ тѣ, которые въ XVІІІ в. предшествовали гениямъ веймарскаго двора. Въ то время только Гете и Шиллеру удалось выбраться къ свѣту, тогда какъ товарищи ихъ

напрасно истратили свои силы. Среди натуралистических новаторовъ устоялъ въ сущности одинъ только Гергартъ Гауптманъ. Несмотря на это, и самъ Гауптманъ, и все современное движеніе были бы немислимы безъ тѣхъ писателей, которые группировались вокругъ него: въ ихъ мировоззрѣніи, выборѣ сюжета и техники сказывается такое тѣсное сродство, что каждый изъ нихъ можетъ считаться типичнымъ явленіемъ.

Ближе всѣхъ по существу своему подходитъ къ Гауптману *Георгъ Гиршфельдъ*. Онъ натуралистъ уже по односторонности своего дарованія. Его неуклонно влечетъ къ воспроизведенію „натуры“, опредѣленныхъ лицъ изъ дѣйствительной жизни. Уже первое произведеніе его: „Дома“ (1896) обнаруживаетъ его сознательное подражаніе художественной формѣ Гауптмана. Съ удивительно ясной наглядностью представлены у него условія жизни одной нравственно прогнившей берлинской семьи. Въ этой картинѣ нравовъ мы не видимъ ни экспозиціи, ни дѣйствія, ни заключенія. Старый отецъ представляетъ собою порабощенное вьючное животное, которое терпѣливо выноситъ каждый вечеръ присутствіе любовника жены въ своемъ домѣ; младшій сынъ — наглый эгоистъ, дочь страдаетъ смертельной болѣзью. И только старшій сынъ, вызванный домой, находитъ въ себѣ мужество съ негодованіемъ отвернуться отъ этого домашняго очага. Эта одноактная пьеса была представлена въ Мюнхенѣ, и по поводу ея Германъ Варъ въ своихъ театральныхъ рецензіяхъ называетъ автора „маленькимъ Гауптманомъ“.

Удивительная правдивость этой натуралистической картины еще усиливается въ слѣдующей его пьесѣ: „Матери“ (1896). Само заглавіе указываетъ на мотивъ, уже использованный Германомъ Баромъ въ произведеніи „Мать“, Стриндбергомъ въ драмѣ: „Отецъ“, Кретцеромъ въ драмѣ: „Сынъ жены“. — Это борьба между двумя матерями: между матерью самого художника и матерью его ребенка. Робертъ Фрей, изгнанный изъ родительскаго дома за то, что полюбитъ простую работницу на металлическомъ заводѣ, возвращается домой послѣ смерти отца. Но подруга его несчастья не можетъ раздѣлить съ нимъ его счастливую жизнь. Она слишкомъ горда, чтобы смиренно войти за нимъ въ тотъ домъ, гдѣ ее такъ несправедливо ненавидѣли. — Она хочетъ удержать у себя Роберта, сказавъ ему, что готовится стать матерью и для этого она отправляется въ домъ его матери. Но отъ сестры Роберта она узнаетъ, что онъ вполне счастливъ теперь — тогда она рѣшаетъ остаться въ сторонѣ и пожертвовать собой ради него. Робертъ любитъ свою Марію со всѣмъ пыломъ юнаго темперамента; но въ немъ, кромѣ того, живетъ еще и другое, — а именно чловѣкъ, художникъ, стремящійся къ проявленію своихъ силъ. И это поняла бѣдная дѣвушка рабочаго квартала. — „Я хочу принести для него послѣднюю жертву, говоритъ она, — я не скажу ничего и уйду... онъ этого не узнаетъ. Прийдя сюда, я хотѣла увести его съ собой — и сказать ему, что насъ ожидаетъ. А теперь — я ему этого лучше ужъ не скажу... но вы... вы, фрейлейнъ, должны дать мнѣ слово, что и вы этого не сдѣлаете... иначе, вѣдь, будетъ конецъ всему“. Мужественно выноситъ она и послѣднее испытаніе: не открывая ему своей тайны, она уговариваетъ его разстаться съ ней. *Робертъ*: Но я не долженъ оставлять тебя одну. — *Марія*: Ты думаешь, что я боюсь? Я ничего не боюсь. Прощай... работай хорошенько... кланяйся сестрѣ. — И она уходитъ. Она сдержитъ слово и побѣдитъ. Робертъ остается растерянный и жалкій; но мать утѣшаетъ: „Пусть пройдетъ ночь и завтра все будетъ иначе“. И онъ машинально повторяетъ за ней: все будетъ иначе. Этимъ и кончается пьеса.

Какъ „Матери“ Гиршфельда по характеристикѣ личности походять на „Праздникъ примиренія“ Гауптмана, точно такъ же и его комедію „Паулина“ (1890)

можно сравнить съ „Вобровой шубой“ того же автора. Здѣсь также мы видимъ борьбу необразованной дѣвушки съ семьей своего возлюбленнаго. Реалистическая психологія этой пьесы—безподобна.— „Какъ начеть это онъ ходить взадъ да впередъ, да бездѣльничать, такъ ужъ и знай, что онъ весь ушелъ въ свои думы“, говоритъ Паулина о своемъ возлюбленномъ; а узнавъ о смерти враждебно относившагося къ ней отца его, она съ ненавистью восклицаетъ: „У, у! ужъ и рада же я, до смерти рада“!

Къ сожалѣнію, прочія произведенія Гиршфельда далеко уступаютъ вышеупомянутымъ. Въ пьесѣ „Агнеса Джорданъ“ (1898) онъ захотѣлъ съ мелочной подражательностью дѣйствительности, втиснуть въ рамки одного сценическаго вечера дѣлую человѣческую жизнь. То, что удалось Гауптману въ его „Флоріанъ Гейеръ“, потому что значительность сюжета оправдываетъ эту длинноту, то у Гиршфельда, въ чересчуръ подробной біографіи еврейскаго дѣльца и въ отрывочно передаваемой жизни его жены, является неумѣстнымъ. Пять актовъ обнимаютъ промежутокъ времени отъ 1865 до 1895. Въ этой безотраднѣйшей пьесѣ нѣкоторыя поэтическая тонкости встрѣчаются лишь въ послѣднемъ актѣ.

Отъ жестокой грубости своей брачной жизни Агнеса спасается бѣгствомъ: мужъ обращается съ ней, какъ съ рабыней, и обманываетъ ее съ ея горничной. Но тогда пробуждается любовь ея дѣтей. „Мама должна вернуться! мама должна вернуться! взываетъ больной Гансъ къ отцу. И Агнеса возвращается, разбитая, но благородная и гордая, какъ всегда. Не любовь къ мужу, а душевное единеніе съ сыномъ Людвигомъ заставляетъ ее переносить жизнь въ семейномъ кругу.

Дальнѣйшее творчество Гиршфельда—его социальныя пьесы: „Юный Гольдверъ“ и „Рядомъ“—ведетъ его опять назадъ по пройденному пути до тѣхъ поръ, пока въ фантастической драмѣ „Путь къ свѣту“, онъ не приближается снова къ „Потонувшему колоколу“ Гауптмана, къ первобытной мощи своихъ первыхъ драмъ. Въ его комедіи „Мици и Марія“ (1907) снова выказывается его прежняя натуралистическая сила. Сюжетъ заимствованъ изъ одной изъ его новеллъ: 14-ти-лѣтняя Мици, которая живетъ въ Панковѣ съ матерью, отчимомъ Гемпелемъ и многочисленными сводными братьями и сестрами, была прижита матерью до брака. Отецъ ея — богатый докторъ Вейзахъ, живетъ въ бездѣльномъ супружествѣ на виллѣ въ Груневальдѣ, наполняя свое существованіе культомъ искусства и эстетики. На жену онъ мало обращаетъ вниманія. За два дня до Рождества мать дѣвочки посылаетъ Мици къ ея незаконному отцу. Лишенная материнскихъ радостей, заброшенная мужемъ, глубоко-религіозная г-жа Вейзахъ вспыхиваетъ внезапной любовью къ ребенку и проситъ мужа позволить ей оставить у себя дѣвочку. Рождественскій сочельникъ соединяетъ супруговъ заботой о ребенкѣ. Но Мици, которую въ домѣ Вейзаховъ, перекрестили въ Марію, со своими здоровыми инстинктами не выносить этой теплой атмосферы и убѣгаетъ домой, въ Панковъ. Но она уже исполнила свою миссію въ семьѣ Вейзахъ, такъ какъ способствовала сближенію супруговъ. Дѣтская свѣжесть ребенка пробудила въ г-жѣ Вейзахъ спящее материнство, и когда мать Мици приводитъ ее назадъ, г-жа Вейзахъ съ улыбкой говоритъ ей: „Возьмите ее обратно. Мы будемъ заботиться о ней, а здѣсь она намъ болѣе не нужна“.

Критикъ Лицманъ переоцѣниваетъ Гиршфельда; тѣмъ не менѣе мы приводимъ его мнѣніе, потому что оно вполне искренно: „Георгъ Гиршфельдъ стоитъ еще въ началѣ своей литературной карьеры и общается еще весьма многое. Что особенно пріятно въ этой юношеской фигурѣ,—это то, что онъ первый изъ числа молодыхъ писателей въ каждомъ мазкѣ обнаруживаетъ вліяніе современной жизни и современной литературы и свободенъ отъ всего, что напо-

минало бы вліяніе школы. Онъ не служитъ никакому направленію, онъ является только самимъ собой, созданиємъ своего времени, но не продуктомъ какой либо школы“.

Рядомъ съ Гиршфельдомъ среди драматическихъ писателей, которымъ путь на сцену проложилъ Гаутманъ, и которые, не будучи его подражателями, выказываютъ нѣкоторое родство съ нимъ, слѣдуетъ назвать *Макса Гальбе*. Въ обѣихъ своихъ первыхъ драмахъ: „Выскачка“ и „Свободная любовь“ онъ стоитъ всецѣло подъ вліяніемъ Ибсена, хотя въ послѣдней преобладаетъ уже послѣдовательный натурализмъ Гольда-Шлафа. Литераторъ Винтеръ сошелся въ свободной любви со своей прежней „опорой“, Луизой, и эта связь изображается весьма однообразнымъ тономъ, въ особенности по отношенію къ внѣшнимъ условіямъ и внутреннимъ настроеніямъ, противъ которыхъ Винтеръ принужденъ защищать свою связь. Гораздо болѣе сильно дарованіе выказалъ Гальбе въ третьей своей пьесѣ: „Ледоходъ“, представленной на сценѣ „Свободнаго народнаго театра“, и наконецъ, его любовная драма „Юность“ (1893) доставила ему рѣшительный успѣхъ. Хотя пьесу вполне можно назвать натуралистической, она съ начала до конца кипитъ наивностью юношеской страсти, первымъ горячимъ напоромъ пробуждающагося полового чувства. Гальбе весьма удачно поставилъ своихъ влюбленныхъ въ самую простую обстановку и не пользуется никакими высшими культурными условіями, какъ стимулами страсти. Два очень юныхъ, чистыхъ существа, опьяненные ароматомъ весны, чувствуютъ, какъ она вспыхиваетъ вокругъ нихъ и въ ихъ собственной груди; они отдаются ея обаянію и расплачиваются за то.

Гансъ и Анхенъ пылаютъ взаимной юношеской страстью и съ нетерпѣніемъ ждутъ ночи, чтобы отдаться другъ другу. Анхенъ хочетъ прийти къ нему, она хочетъ сдѣлать все, чтобы осчастливить возлюбленнаго, только бы онъ остался съ нею, только бы не уѣзжалъ въ Гейдельбергъ. Но ея нѣжную любовную тайну узнаетъ ревнивый фанатикъ Капланъ и доноситъ объ этомъ пастору, который грубо разлучаетъ любящихъ: Гансъ долженъ ѣхать въ Гейдельбергъ и вернуться, какъ честный человѣкъ, лишь тогда, когда въ состояніи будетъ прокормить жену. Но оба погибаютъ отъ своей любви. Сердце Анхенъ прострѣливаетъ пуля, предназначенная для Ганса, который въ безумномъ отчаяніи падаетъ на ея трупу.

Менѣе спенична, пожалуй, но полнѣе по содержанію драма „Мать-земля“ (1897). Какъ въ „Родниѣ“ Зудермана, такъ и здѣсь, возвращеніе домой становится фатальнымъ для молодого существа. Пауль Варкентинъ послѣ десятилѣтняго отсутствія возвращается въ родовое прусское имѣніе, чтобы похоронить отца, съ которымъ былъ въ ссорѣ изъ-за того, что не захотѣлъ остаться на родовомъ клочкѣ земли и жениться на предназначенной ему возлюбленной его юности. Въ Берлинѣ онъ женился на энергичной защитницѣ женскаго равноправія Геллѣ Бернгарди, которая, однако, не удовлетворяетъ потребностямъ его сердца. На родниѣ онъ чувствуетъ, какъ оживаютъ въ немъ связывающія его съ роднымъ гнѣздомъ нити, тѣмъ болѣе, что встрѣчаетъ здѣсь свою прежнюю юношескую любовь, сдѣлавшуюся несчастной женой пошлаго и грубаго человѣка. Но ни тотъ, ни другая не могутъ разорвать своихъ оковъ и въ отчаяніи рѣшаются умереть вмѣстѣ, „вернувшись къ матери-землѣ“, какъ говоритъ Пауль.

Быстро послѣдовали затѣмъ одна за другой драмы „Завоеватель“ (1898) и „Бездомные“ (1899), но ни та, ни другая не могутъ считаться шагомъ впередъ въ дѣятельности Гальбе. Наконецъ, въ 1900 г. онъ написалъ несравненно болѣе сильную драму „Тысячлѣтнее царствіе“. Дѣйствіе происходитъ въ бурный 1848-й годъ. Въ душѣ кузнечнаго мастера Древеа произошелъ разрывъ

съ церковью и съ семьей. Все болѣе и болѣе носится онъ съ мыслью по новому истолковать Евангеліе своимъ товарищамъ и способствовать наступленію „тысячелѣтняго царствія“. Онъ уговариваетъ рабочихъ оставить свою работу и уйти съ нимъ въ обѣтованную землю. Жена его съ горя бросается въ воду. Во время ея похоронъ пасторъ обвиняетъ ложнаго пророка въ томъ, что онъ погубилъ душу своей жены. Надъ нимъ совершается, повидимому, и судъ Божій, такъ какъ въ ту же минуту молнія падаетъ на его кузницу. Хотя онъ потомъ и оправляется и снова продолжаетъ свои проповѣди, онъ уже чувствуетъ себя духовно надломленнымъ человѣкомъ и въ концѣ концовъ слѣдуетъ примѣру своей жены.

Слабая сторона Гальбе — исканіе вышнихъ драматическихъ средствъ — выступаетъ особенно рельефно здѣсь и въ его послѣдующихъ пьесахъ. Положимъ, что эти средства оправдываются натурализмомъ, такъ какъ и въ жизни каждую минуту силы природы безъ всякой причины могутъ произвести катастрофу, врываясь въ жизнь или въ видѣ страстнаго аффекта человѣка, или въ видѣ разрушительнаго дѣйствія стихій. Тѣмъ не менѣе его слѣдующую пьесу „Hans Rosenhagen“ приходится считать неудачной, несмотря на многія поэтическія тонкости. Не столько долготѣйшій споръ, который старый Розенгагенъ поддерживаетъ со своимъ крѣпколюбимъ, упрямымъ сосѣдомъ Фоссомъ, изъ за раздѣляющаго ихъ владѣнія луга, сколько трагической исходъ борьбы, которую молодой Розенгагенъ продолжаетъ послѣ смерти отца, придаетъ драмѣ ея внутреннюю силу. Онъ хочетъ полюбовно покончить споръ и предлагаетъ за лугъ такую пѣну, которая далеко превышаетъ его стоимость. Фоссъ чувствуетъ, что онъ потерялъ свое право и рѣшается на преступленіе. Онъ прокрадывается ночью въ садъ противника и убиваетъ молодого Розенгагена наповаль.

Оставляя въ сторонѣ комедію „Вальпургіева ночь“, мы должны отиѣтитъ еще одно удачное произведеніе Макса Гальбе: трехъ-актную драму: „Рѣка“, напоминающую его же „Ледоходъ“. Петръ Дооръ, потрясенный гибелью своего ребенка въ рѣкѣ Вислѣ, признается своей женѣ, Ренатѣ, въ томъ, что онъ скрылъ завѣщаніе своего умершаго отца и обманнымъ образомъ присвоилъ себѣ нераздѣльно отцовское наслѣдство. Изъ боязни небеснаго наказанія Рената отказывается отъ дальнѣйшаго сожителства съ мужемъ. Но объ обманѣ знаетъ еще одинъ человѣкъ: старый пьяница Ульрихъ, живущій въ работникахъ въ домѣ Петра Доорна и вытягивающій у него деньги. Ульрихъ сближается съ младшимъ братомъ, Яковомъ, и разжигаетъ его ненависть къ Петру; это тѣмъ легче удается ему, что Яковъ подаетъ безумной страстью къ женѣ брата. Положеніе усложняется, когда пріѣзжаетъ третій братъ, Генрихъ, къ которому Рената втайнѣ питаетъ нѣжное чувство. Черезъ стараго Ульрихса оба брата узнаютъ столь долго и тщательно скрывавшуюся тайну. Едва сдерживаемая ненависть Якова превращается въ дикую ярость. Онъ хочетъ убить Петра, но отступаетъ передъ грубой физической силой брата. Чтобы утолить свою пламенную жажду мести, онъ рѣшается на страшное преступленіе. Онъ прокрадывается ночью къ плотинѣ, чтобы въ самомъ опасномъ мѣстѣ ея продѣлать отвѣрстіе и такимъ образомъ погубить всѣхъ во время ледохода. Онъ съ лихорадочной поспѣшностью работаетъ киркой и лопатой; заставшій его здѣсь Петръ силится помѣшать ему; но въ борьбѣ оба брата падаютъ въ вздувшуюся во время половодья Вислу. Рѣка безвозвратно уноситъ обоихъ. Для Генриха и Ренаты минута слишкомъ серьезна, чтобы думать о чемъ-нибудь другомъ, кромѣ погибшихъ; но какъ рѣка течетъ далѣе, такъ и жизнь ихъ будетъ течь далѣе и принесетъ обомъ еще много счастливыхъ дней.

Однако, Максъ Гальбе уже не способенъ подняться до непосредственности, которая проявляется у него въ драмѣ „Юность“, и его поэтическое развитіе

повидимому, закончилось. Дальнѣйшія его произведенія обогатятъ, можетъ быть еще театръ, но не нѣмецкую литературу. Тѣмъ не менѣе любовь къ роднѣй оны выражаетъ честно и горячо—а это уже очень много, если не все.

И въ новѣйшей своей пьесѣ „Das wahre Gesicht“ („Истинное лицо“—1907). Максъ Гальбе, не порывая съ натурализмомъ, старается приблизиться къ стилю классической драмы. Андреасъ Циренбергъ, комендантъ Данцига, близокъ къ рѣшенію передать городъ въ руки польскаго короля, потому что жена его, Кордула, полька по рожденію, въ своихъ честолюбивыхъ мечтахъ задумала сдѣлать его бургграфомъ Данцига, намѣстникомъ короля Польши. Но Андреасъ не дѣлается измѣнникомъ, ибо въ послѣднюю минуту узнаетъ, что жена его предательски обманываетъ его съ Зебальдомъ Мейнертсомъ. Но она сдѣлала это только ради того, чтобы побудить Мейнертса служить ея честолюбивымъ планамъ. Это и есть „истинное лицо“ ея образа дѣйствій. Злой гений пьесы, Кордула, написана въ высшей степени неестественно. Это сколокъ съ гауптмановской „Эльги“, хотя рѣчь ея поражаетъ порою своей поэтической красотой, — напримѣръ, въ сценѣ ея смерти: „Не свободна! не свободна! связана съ тобой! Въ объятіяхъ твоихъ! въ вѣчно пламя, неугасимое и невообразимое, — но прежде выпить чашу до дна! Вѣчны паляція мученія адской бездны! но вѣчны также и лучи заката нашего земного счастья!.. Залейте солеными слезами стыдъ вашей похоти и вашу скорбь! Прикройте грѣховную красоту вашего бѣсовскаго очарованія властью, чтобы ни одинъ лучъ ея не пробуждалъ болѣе дерзновенныхъ вождельнѣй въ мужскихъ сердцахъ!“ И эта новая драма Макса Гальбе не выдержана по своей драматической задачѣ. Это — не Валленштейнъ, не Гецъ фонъ-Берлихингенъ, не Флоріанъ Гейеръ—это лишь на — половину выполненная задача—но это все-таки, само по себѣ, прекрасное произведеніе поэта.

Здѣсь намъ кажется умѣстнымъ упомянуть объ основателяхъ натуралистическаго литературнаго движенія, *Арно Гольцъ* и *Иоганнесъ Шлафъ*. Если, напр., Гете и Шиллеръ, несмотря на свое тѣсное духовное родство, вполне сохранили въ произведеніяхъ своихъ каждый свою индивидуальность, то Гольцъ и Шлафъ до извѣстной степени слились въ одно лицо и совершенно потеряли свою самостоятельность. Доказательствомъ тому служитъ уже ихъ первая драма, которую они создали, слѣдуя своему узкому натуралистическому закону. Этотъ законъ Арно Гольцъ формулируетъ такъ: „Искусство имѣетъ тенденцію возвратиться къ природѣ и стать ею. Это удается ему при помощи данныхъ условій воспроизведенія и ихъ трактовки“.

Первая натуралистическая драма, о которой даже старикъ Фонтане сказалъ: „здѣсь расходятся дороги, здѣсь отдѣляется старое отъ новаго“, драма, которой дѣлали упрекъ въ дерзкомъ и ни передъ чѣмъ не останавливающимся отрицаніи всѣхъ техническихъ формъ—называется — „Семейство Зелике“. Дѣйствіе происходитъ въ рождественскій сочельникъ такъ же, какъ впоследствии въ „Праздникѣ примиренія“ Гауптмана. И здѣсь также—печальныя условія семейной жизни. Отецъ — пьяница, проводящій святой канунъ Рождества въ трактирѣ, мать сидитъ у постели лежащаго при-смерти ребенка, старшая дочь пылаетъ страстью къ жильцу, два младшіе сына отправились на поиски отца. Когда еле держачійся на ногахъ старикъ на слѣдующее утро возвращается домой, ему вскорѣ приходится стоять у трупя своего ребенка. Мать въ отчаяніи, счастье семьи и даже молодого поколѣнія, навѣки погублено. Тони объявляетъ своему возлюбленному, что не можетъ стать его женой, такъ какъ должна исполнять въ родительскомъ домѣ миссію примирительницы. *Вендъ* (отворачиваясь). Ты права. (Отпускаетъ ея руку). Да, тебѣ меня не нужно. Ты сильна и мужественна и велика, а я такъ малъ, такъ трусливъ — такъ себялюбивъ! (Со стыдомъ) Я — глупецъ! да,

ты права—мы, вѣдь, не смѣемъ? *Тони* (береть его за руку, кладеть ему свою, руку на плечо и смотритъ въ глаза). Неправда-ли, Густавъ? Вѣдь мы же не должны думать о себѣ? *Вендтъ* (съ глубокой горестью пожимая ея руку) Ахъ!—Дорогая!—*Тони*. Ты былъ такъ добръ! ты былъ такъ расположенъ къ намъ! *Вендтъ* (съ тоской). Неужели же нѣтъ никакой, никакой возможности?—Господи боже мой! *Тони* (жметъ къ нему). Видишь, вѣдь и мнѣ не легко! *Вендтъ* (горестно) *Тони!* *Тони!* Но вѣдь не правда-ли? Я нашель тебя, и ты—ты сдѣлала меня другимъ человѣкомъ, ты сдѣлала меня вообще человѣкомъ, милая *Тони!* *Тони*. Я? *Вендтъ* (съ чувствомъ). Да, ты!.. Жизнь — серьезная вещь! Страшно серьезная!.. Страшно серьезная!.. Но теперь я вижу, что она все-таки прекрасна! — И знаешь-ли почему, *Тони?* Потому что существуютъ такіе люди, какъ ты, *Тони!* Да—она серьезна и прекрасна! (Гладитъ ее по головѣ). *Тони* (тихо, какъ бы въ блаженномъ самозабвеніи). О, да! Какъ ты хорошо это сказала!.. Вѣдь, я знала... (Пауза, смотреть другъ другу въ глаза). *Тони* (горестно и тяжело вздыхая). Ахъ! *Вендтъ* (прижимая ее къ себѣ). Ахъ, *Тони!* *Тони* (задумчиво глядя мимо него). Ахъ, да! *Вендтъ* (горестно). *Тони!* *Тони!* (Еще крѣпче прижимаетъ ее къ себѣ). *Тони* (глухимъ голосомъ). Тише... молчи! *Вендтъ* (не слушая ее). *Тони!* (Наклоняется къ ней и хочетъ поцѣловать ее). *Тони* (почти шопотомъ). Оставь!.. Я — слышу — мать!.. Теперь — мы должны думать объ этомъ, не правда-ли? *Вендтъ*. *Тони*, я останусь еще—на одинъ день... на одинъ только день! *Тони*. Нѣтъ!.. Прощу тебя!.. умоляю!.. сдѣлай это для меня! *Вендтъ*. Ахъ! Прощай! (цѣлуетъ ее).

Точное воспроизведение дѣйствительности въ драмѣ „Семейство Зелике—неоспоримо. Это было чистое новаторство, стремившееся порвать окончательно со всей прежней техникой драмы. Тѣмъ не менѣе пьеса не имѣла ожидаемаго успѣха, такъ какъ Гауптманъ уже предвосхитилъ манеру непосредственности. Мы должны замѣтить здѣсь, что Гольцъ и Шлафъ послѣ этого разстались. Гольцъ вернулся къ своей прежней области—лирикѣ, хотя его написанная вмѣстѣ съ *Германомъ Терике* студенческая пьеса „Traumulus“ и имѣла мимоletный успѣхъ, который, впрочемъ, слѣдуетъ поставить на счетъ „Старого Гейдельберга“. Иоганнесъ Шлафъ остался въ области драмы и написалъ: „Meister Oelze“ (1892). Самое заглавіе уже напоминаетъ трагическій міръ творенія Макса Кретцера, „Meister Timpe“. Но Тимпе это гигантъ, который боролся и умеръ за свою цѣль, Эльце—человѣкъ безвольный и слабый. Онъ живетъ въ тюрингской деревнѣ, и мучится угрызеніями совѣсти: онъ вмѣстѣ съ матерью избавился отъ отчима, отравивъ его. Его сводная сестра, Паулина, подозрѣваетъ преступленіе и старается нагнать на чахоточнаго столяра такого страху, чтобы большой сознался въ своемъ злодѣянніи. Но Эльце непоколебимъ; онъ не можетъ сознаться въ преступленіи, которое тогда станетъ безцѣльнымъ; онъ не хочетъ, чтобы на его возлюбленнаго сына, Эмиля, легло пятно. Въ душѣ онъ вѣруетъ въ Бога и въ загробную жизнь и думаетъ искупить свою вину тѣмъ, что предназначаетъ Эмиля къ духовному званію. Но Паулина холодно и безпощадно затягиваетъ петли своей сѣти, чтобы заставить „собаку“ сознаться. Когда Эльце уже лежитъ на смертномъ одрѣ, она беретъ на себя уходъ за больнымъ, чтобы во время горячечнаго бреда подслушать призваніе вины. Однако, Эльце корчитса отъ боли, но тайны своей не выдаетъ. Настаетъ моментъ смерти и онъ, схвативъ руку Эмиля, въ тоскѣ и страхѣ умираетъ, не выдавъ себя ни единымъ словомъ... На сценѣ „Meister Oelze“ не имѣлъ успѣха, и въ немъ мало яркихъ красокъ, авторъ слишкомъ широко пользовался средствомъ передавать все путемъ настроенія и діалога. Собственно весь ходъ драмы заключается въ томъ, что Паулина до смерти замучиваетъ преступнаго брата своими ежеминутными намеками. Кромѣ

того, въ этой картинѣ изъ дѣйствительной жизни нѣтъ ни малѣйшаго свѣтлага луча, влѣдствие чего драма оказываетъ не облегчающее, а угнетающее душу дѣйствіе. Изъ прочихъ драмъ Шлафа можно назвать еще: „Весна“, „Гертруда“, „Свѣтотѣнь“; но литературнаго значенія онѣ не имѣютъ не только потому, что производятъ отталкивающее впечатлѣніе безобразія, но еще и потому, что совершенно лишены драматическаго движенія.

Этотъ послѣдній недостатокъ присущъ, однако, произведеніямъ многихъ натуралистовъ; но нигдѣ онъ не проявился такъ рѣзко, какъ въ драмахъ брата Гергарта Гауптмана — *Карла Гауптмана*. Его талантъ несомнѣнно родствененъ таланту его брата; онъ также выдвинулся тонкимъ анализомъ, сила котораго заключается въ подробномъ психологическомъ анализѣ дѣйствующихъ лицъ. Его первыя драмы: „Magianne“, „Waldleute“ и „Ephraims Breite“ прошли незамѣченными, пока онъ въ 1900 не получилъ народную Шиллеровскую премію. Но лишь въ его библейской драмѣ „Моисей“ вполне выразился его сценическій талантъ, хотя ему до сихъ поръ еще не удалось завоевать себѣ сцену.

Уже Шиллеръ въ юности мечталъ объ эпосѣ, героемъ котораго долженъ былъ сдѣлаться Моисей. Сюжетъ этотъ прельстилъ и поэтическій талантъ Карла Гауптмана. Пьеса начинается сильно драматическимъ первымъ актомъ. Жена Аарона готовитъ трапезу, которая должна предшествовать исходу. Среди поднявшейся бури, въ домъ ея входятъ іудеи всѣхъ возрастовъ. Всѣ они надѣются, что Моисей не напрасно пошелъ просить фараона и принесетъ разрѣшеніе на исходъ изъ Египта. Старая Іохебета, мать Моисея, увѣрена въ успѣхъ его ходатайства. Но вотъ приходятъ Моисей и Ааронъ съ печальной вѣстью: фараонъ не исполнилъ ихъ просьбы. Моисей, на котораго устремлены глаза всѣхъ, рыдаетъ — но затѣмъ собираетъ свое мужество и мощнымъ голосомъ отдаетъ приказаніе готовиться къ исходу. Ужасныя событія бурной ночи поднимаютъ настроеніе: первенцы египетскіе убиты, но у дверей дѣтей Израіля ангелъ смерти прошелъ мимо. Тогда всѣ съ радостными криками въ послѣдній разъ зажигаютъ свои факелы у домашнего очага и оставляютъ домъ: страстное желаніе народа исполнилось!

Но уже во второмъ актѣ мы видимъ вождя въ отчаянной борьбѣ съ народной массой. Народъ — въ пустынѣ, обезспленный, изнуренный, голодный. Все возстаетъ противъ Моисея, только красавица Зепфора, его жена, тверда въ своей горячей увѣренности, что герой ея не сойдетъ съ пустыми руками съ Синая. Но народъ уже ропщетъ все громче и громче:

Ничтожны слова Моисея... ничтожно его обѣщанье!
Сорокъ дней томилъ онъ насъ!
Сорокъ дней въ раскаленной пустынѣ!
Сорокъ дней среди пронизывающаго холоднаго вѣтра!
Безъ воды!

Они стремятся назадъ къ котламъ съ мясомъ, оставленнымъ въ Египтѣ. Ааронъ приноситъ золотого тельца, и народъ пляшетъ вокругъ идола. Тогда Моисей молча входитъ въ толпу со скрижалями завѣта въ рукахъ. Пристыженный народъ расходится; остаются лишь Ааронъ и его близкіе. Моисей разбиваетъ скрижали и молитъ Бога снять съ него обязанность вождя; Зепфора поддерживаетъ его упавшее мужество. Третій актъ является кульминаціоннымъ пунктомъ драмы. Странствующій народъ остановился въ оазисѣ, соглядатыи возвращаются съ развѣдокъ: страна можетъ быть завоевана только силой. Тогда народомъ овла-

дѣвають разочарованіе, трусость, злоба; народъ возстаетъ на Моисея, который проклинаетъ его:

Да будетъ проклятъ родъ сей!.. Никому изъ васъ
Не увидать земли родной! Такіе трусы,
Рабы—въ пустынь умереть должны!

Но и самъ онъ не взойдетъ въ землю обѣтованную: онъ увидитъ ее лишь издали. Престарѣлый вождь еще разъ провозглашаетъ завѣтъ Іеговы новому, молодому поколѣнію, когда оно съ криками радости проходитъ мимо него въ землю обѣтованія; послѣ этого онъ радостно умираетъ. Издали доносится пѣніе; народъ поетъ ту пѣснь, которую пѣли отцы при исходѣ изъ Египта.

Въ этой драмѣ, изображающей борьбу индивидуума съ массой, Карлъ Гауптманъ создалъ произведеніе, которое не умереть даже и въ томъ случаѣ, если никогда не увидитъ сцены.

Еще большее сценическое дарованіе выказалъ *Максъ Дрейеръ*. По первымъ своимъ дебютамъ онъ является послѣдователемъ Ибсена. Проблему Норы онъ разрабатываетъ въ драмѣ „Трое“. Сюжетъ старъ, но трактовка его совершенно новая; новъ тотъ способъ, которымъ авторъ ведетъ эти три лица къ развязкѣ. Въ слѣдующей драмѣ его „Зимній сонъ“ (1895) замѣтно вліяніе Гергарта Гауптмана, а еще болѣе „Юности“ Гальбе. Анхенъ, героиня Гальбе, одиноко сидитъ въ пасторскомъ домѣ подъ неуслышимымъ стѣснительнымъ надзоромъ Каплана; подобнымъ же образомъ и у Макса Дрейера, перенесшаго мѣсто дѣйствія въ домъ лѣсничаго, мы видимъ, какъ необузданный помощникъ лѣсничаго губитъ молодую дѣвушку. Снѣжная буря загоняетъ молодого писателя въ лѣсную усадьбу, и онъ своими новыми социальными идеями завоевываетъ сердце дѣвушки. Но ихъ краткое счастье прерываетъ помощникъ лѣсничаго, который насилуетъ дѣвушку и такимъ образомъ разрушаетъ ея жизнь. У Гауптмана Елена въ драмѣ „Передъ восходомъ солнца“ кончаетъ съ собой при помощи аркана, а героиня Дрейера удавливаетъ себя собственными длинными косами.

Хотя Дрейеръ и имѣлъ мимолетный успѣхъ со своей трехъ-актной пьесой „Гансъ“, однако наивысшаго успѣха достигъ онъ драмой „Probekandidat“ (1900). Здѣсь старая проблема „Урзіэля Акосты“ Гутцова перенесена въ современную обстановку. Здѣсь также герой страдаетъ за свои идеи. Онъ также принужденъ отречься отъ своихъ убѣжденій. У Гутцова еврейскій мыслитель отрекается отъ своихъ великихъ идей изъ любви къ матери и сестрѣ. Въ драмѣ Дрейера молодой кандидатъ въ своихъ естественнаучныхъ лекціяхъ выступаетъ противъ преподаванія религіи. Вслѣдствіе этого, директоръ заведенія предоставляетъ ему на выборъ—или отказаться отъ мѣста, или передъ собравшими въ конференцъ-залѣ учениками отречься отъ высказанныхъ имъ идей. И здѣсь также герой — Германъ — рѣшается на отреченіе ради матери и невѣсты. Но очутившись передъ устремленными на него съ упованіемъ глазами юношей, онъ не находитъ въ себѣ силъ измѣнить самому себѣ. Не помышляя о послѣдствіяхъ, онъ обращается къ нимъ со словами свободной мысли, истины—и теряетъ вслѣдствіе этого все: родителей, невѣсту, родину и мѣсто. Послѣ сердечнаго прощанія съ восторженными учениками онъ уходитъ бродить по бѣлому свѣту съ цѣлью создать себѣ духовно-свободную жизнь.

Создавая въ изобиліи легкіе фарсы, изъ которыхъ извѣстную популярность приобрѣлъ лишь фарсъ: „Долина жизни“ (Das Tal des Lebens),—только потому, что былъ запрещенъ цензурой, Максъ Дрейеръ испортилъ свой талантъ

и уже никогда болѣе не поднимался до высоты „Пробнаго кандидата“, несмотря на то, что въ четырехъ сценахъ „Venus Amathusia“ онъ поставилъ себѣ серьезную художественную задачу. Эта драма происходитъ въ эпоху великаго переселенія народовъ, когда аллеманы завоевали Флоренцію, гдѣ оставались одиѣ только женщины. Герцогъ Хильдерихъ издалъ законъ, который грозитъ смертною казнью всякому, кто посягнетъ на обладаніе италійской женщиной. Но его собственный сынъ Алигеръ желаетъ взять себѣ въ жены римлянку — Виргинію. Алигеръ хочетъ уговорить отца отмѣнить жестокой законъ, но отецъ соглашается скорѣе потерять послѣдняго сына — двое другихъ пали въ сраженіи — чѣмъ сдѣлаться измѣнникомъ своему народу. Король Левтарисъ хочетъ помиловать его, если онъ откажется отъ своей любви. Но разлука для любящихъ страшнѣе смерти и потому они предпочитаютъ умереть. Самъ Левтарисъ борется передъ мраморнымъ изваяніемъ Афродиты противъ своей любви къ Лукреціи, въ домѣ которой жила возлюбленная Алигера. Онъ противится напору страсти и мечомъ своимъ разбиваетъ богиню любви. Лукреція тщетно молить за своего возлюбленнаго и за своихъ друзей. Звукъ трубы изъ лагеря возвѣщаетъ имъ смерть. Она протягиваетъ страстныя объятія къ королю, который склоняется къ ней въ любовномъ порывѣ. Но внезапно въ душѣ его съ быстротою молніи проносится другое чувство. Онъ мужественно выпрямляется и воззаетъ мечъ въ свою собственную грудь. Залитый своего кровью, онъ падаетъ къ подножію статую Афродиты: германскій король остался вѣренъ самому себѣ! Своимъ романтическимъ вкусамъ Максъ Дрейеръ слѣдуетъ также и въ своей послѣдней драмѣ: „Свадебный факель“, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ эпоху французскаго рококо.

Столь же неустойчиво, какъ и Максъ Дрейеръ переходитъ отъ одной проблемы къ другой *Германъ Баръ*. Вначалѣ убѣжденный натуралистъ, не отступающій передъ самыми отгалкивающими образами, Баръ слѣдовалъ за всѣми изгибами новѣйшаго течения, пока не остановился на слабыхъ комедіяхъ изъ жизни вѣнскаго общества. Однако, за нимъ такъ же, какъ и за Дрейеромъ, слѣдуетъ признать тонкость художественнаго вкуса, проявляющагося особенно въ его женскихъ характерахъ. Сначала Баръ колебался между всевозможными вліяніями, пока, наконецъ, не отдался всецѣло вліянію Ницше. Тѣмъ не менѣе большое вліяніе имѣли на него также Стриндбергъ и Ибсенъ. Въ творчествѣ его замѣчается все возрастающая чувственность. Уже первая драма его „Новые люди“, поставленная въ союзѣ „Нѣмецкая сцена“, рисуетъ побѣду чувственности надъ всѣми добрыми намѣреніями. Его драма „Мать“, написанная въ подражаніе „Огю“ Стриндберга, исполнена болѣзненной чувственности. Но скорѣе послѣ своей „Критики модернизма“ Баръ совершенно отбросилъ натурализмъ, о чемъ открыто заявилъ въ своей статьѣ „Побѣда надъ натурализмомъ“. Затѣмъ онъ дѣлается поклонникомъ французскаго символизма и импрессионизма, представителя котораго онъ видитъ въ Мопассанѣ; наконецъ, онъ отвергаетъ и этого талантливаго беллетриста, чтобы снова вернуться къ роднымъ традиціямъ и сдѣлаться современнымъ вѣнскимъ драматургомъ. Характернымъ образцомъ послѣдняго направленія служить его чисто-вѣнская драма „Tschaperl“. Это — извѣстный сюжетъ: „мужъ знаменитости“. Фантастическая опера „Царевна-Снѣжинка“, прославившая очаровательную жену композитора и музыкальнаго критика Лампе. Не смотря на то, что всѣ ей поклоняются, для мужа она остается все та же Tschaperl — глупышка. Онъ, не стѣсняясь, говоритъ всѣмъ и каждому, что онъ первый подаль ей мысль объ оперѣ и затѣмъ склонилъ въ ея пользу печать. Каждый похвалительный отзывъ о женѣ онъ принимаетъ, какъ обиду, оскорбленіе для самого себя, и наконецъ даже свои критическія статьи код-

писывает именем жены. Он не хочет быть мужем знаменитости и его зависть заставляет ее наконец покинуть его домъ, принявъ блестящее предложение опернаго агента, Росетти. Въ этой пьесѣ Баръ талантливо нарисовалъ живые, чисто вѣнскіе типы.

Послѣ своей, во многихъ отношеніяхъ прекрасной, картины изъ наполеоновской эпохи: „Жозефина“, содержащей весьма тонкую характеристику Наполеона, Баръ написалъ наиболѣе дѣльное свое драматическое произведение: „Der Star“. Въ этой драмѣ Баръ съ удивительнымъ сатирическимъ юморомъ проникаетъ въ душу современной актрисы и съ осозательной правдивостью рисуетъ цѣлую серію актеровъ и типовъ общества. Гораздо слабѣе его „Вѣнскія дамы“ и „Атлетъ“, а также сатира изъ временъ Маріи-Терезіи— „Stampus“. Большое значеніе имѣетъ его драма „Der Meister“. Каиусъ Штуръ—типъ, воплощающій въ себѣ взглядъ автора на современный бракъ. Это—по внѣшности блестящій, но нравственно извращенный человѣкъ. Жена его отдалась молодому помѣщику-аристократу, но „мастеръ“ отнюдь не хочетъ быть ея судьей. Какъ онъ для себя самого требуетъ полной свободы, такъ и женѣ не хочетъ мѣшать въ ея увлеченіяхъ и воображаетъ, что дѣйствуетъ въ высшей степени гуманно и великодушно, когда допускаетъ одну лишь симпатію душъ. Но жена не раздѣляетъ его возрѣній. Въ бракѣ она искала любви и только отсутствіе этой любви бросило ее въ объятія другого. Равнодушіе, съ которымъ мужъ узнаетъ объ ея измѣнѣ, не только не вызываетъ въ ней восторженнаго удивленія, а наполняетъ ее злобой и отвращеніемъ къ нему.

Характеръ, совершенно противоположный этому, Баръ изображаетъ въ своей плоской и совершенно неудачной пьесѣ „Ringelspiel“ (1907). Въ виду того, что надо же было оправдать заглавіе, въ концѣ трехактной непрерывной скуки, какой-то полупомѣшанный идіотъ пляшетъ въ хороводѣ (Ringelspiel) съ дѣтми, а Юліусъ, которому жена, — чтобы внести что-нибудь новенькое въ свою жизнь—даетъ благой совѣтъ: „обмани твою любовницу со мной“ — говорить: „Вся жизнь — не что иное, какъ хороводъ“. Если Баръ хотѣлъ намъ разсказать въ этой пьесѣ исторію собственнаго брака, то онъ долженъ бы былъ прежде всего прочитать біографію Руссо и Гете — и тогда навѣрное избавилъ бы насъ отъ своей недостойной исторіи. Несмотря на это, мы считаемъ совершенно несправедливой критику Шлайкиера о Барѣ, написанную послѣ представленія пьесы „Ringelspiel“ на сценѣ Нѣмецкаго Театра. Онъ говоритъ: „Германъ Баръ—одна изъ самыхъ безталанныхъ и плоскихъ писателей, которые когда-либо попадали на сцену съ черной лѣстницы. Его пьесѣ Ringelspiel мѣсто не на драматической сценѣ, а—говоря просто—въ публичномъ домѣ“.—Столь же презрительно отзываясь Шлайкиеръ и о новѣйшемъ фарсѣ Бара: „Die gelbe Nachtigall“ („Желтый соловей“, 1908)—ѣдкой сатирѣ на современное театральное дѣло. „Желтый соловей“ говоритъ онъ, это самый низкопробный, грубый и безстыдный фарсъ, сшитый изъ самыхъ яркихъ разноцвѣтныхъ лоскутковъ, безъ малѣйшаго слѣда граціи и вкуса, съ тупыми и плоскими шутками.—О дѣйствіи пьесы въ самомъ дѣлѣ сказать нечего, потому что дѣйствія никакого нѣтъ; но оно и не имѣетъ большого значенія для автора, такъ какъ служитъ ему только, какъ предлогъ для острыхъ афоризмовъ и рѣзкихъ сатирическихъ ситуацій. У Бара всегда найдется какая-нибудь забавная злая шутка и, въ концѣ концовъ, онъ все-таки завладѣваетъ публикой. Знаменитый актеръ Лормъ—смаживающій и на Кина Дюма, и на Папа Леонавалло — рѣшилъ отомстить своему мошеннику-антрепренеру Язону, морочащему публику. Онъ выдаетъ ему маленькую Фанни Хобихлеръ, дочь до тла разорившагося музыканта, за японку съ колоссальнымъ голосомъ. Дѣвочкѣ страшно хочется на сцену, и Лормъ, слишкомъ любящій ее,

чтобы пустить ее въ за-кулисную грязь, тѣмъ не менѣе поддается соблазну своей выдумки, даетъ ей совѣтъ обманывать публику безъ зазрѣнія совѣсти, чтобы добиться успѣха. Маленькой смуглой венгеркѣ не трудно разыграть изъ себя гейшу. Однако месье Лорма удастся лишь на половину. Юная венгерка очаровываетъ публику, дѣла Язона идутъ великолѣпно, и когда газеты разоблачаютъ венгерское происхождение „Желтаго соловья“, она сдѣлалась уже знаменитостью и разоблаченіе не можетъ повредить ей. Язонъ сначала въ отчаяніи отъ того, что его такъ надули, но затѣмъ, когда видитъ, что публика вѣдь себя отъ восторга, успокаивается и принимаетъ рѣшеніе предложить желтому соловью свою жирную руку. „Надо только имѣть мужество выказать себя такимъ, каковъ ты есть, говорить онъ, и публикѣ тѣмъ только и угодишь, что надуешь ее среди бѣла дня“.

Германъ Баръ большой мастеръ въ изобрѣтеніи воспитательныхъ мелкихъ деталей, виртуозъ по части создаванія настроеній, темпераментовъ, полный страстныхъ порывовъ къ новымъ красотамъ. Въ этомъ онъ сходенъ съ вѣнскимъ драматургомъ, который однако обладаетъ несравненно болѣе выработанной техникой—съ *Артуромъ Шнитцлеромъ*. Близкое родство между современной новеллой и драмой, которое мы находимъ у Гиршфельда, Гауптмана и Гальбе, особенно ярко выступаетъ у Шнитцлера. И та, и другая передаютъ душевныя состоянія посредствомъ тонкаго анализа внѣшнихъ и моральныхъ деталей. Ту французскую легкость и гибкость діалога, которой отличаются Марсель Прево и Поль Эрвие, мы находимъ и у Шнитцлера. Но болѣе глубокое наблюденіе всѣхъ особенностей извѣстной среды дѣлаютъ его отличнымъ изобразителемъ уточненной манеры обращенія уроженцевъ Вѣны. Его драматическія произведенія отличаются своеобразной смѣсью юмора и печали, элегической мягкостью рядомъ со скучнымъ будничнымъ настроеніемъ. Въ своихъ сценахъ „Anatol“ и „Reigen“ онъ создалъ новый родъ переходной ступени между драмой и рассказомъ; но первымъ успѣхомъ своимъ онъ обязанъ пьесѣ „Liebele!“ („Забава“, 1895). Это — специфическая трагедія вѣнской жизни, трагедія, вырастающая на почвѣ легкомысленной игры въ любовь, превращающейся въ любовь настоящую. Христина, главная фигура драмы—одна изъ наиболѣе привлекательныхъ характеровъ, данныхъ современными драматургами. Она — не миленькая вѣнская дѣвушка, вродѣ Мицци Шлагеръ, которая въ маѣ не думаетъ о томъ, продлится ли любовь до августа, а вдумчивая, сосредоточенная натура. Она такъ сильно влюбляется въ студента Фрица Ломейера, съ которымъ играла въ любовь, что готова была бы отдать за него жизнь. Этой любовью она могла бы жить до конца своихъ дней. Но у Фрица кромѣ нея есть еще связь съ замужней женщиной, мужъ которой вызываетъ его на дуэль. Фрицъ убитъ на дуэли, дѣвушка предчувствуетъ, что случилось нѣчто ужасное и вскорѣ черезъ отца и Мицци узнаетъ, что Фрицъ убитъ. Какъ убитъ? на дуэли? Изъ-за кого? Изъ-за женщины? Онъ умеръ за женщину, которую любилъ. А она? что же такое она? чѣмъ же она была для него? Онъ простился съ нею и далъ себя застрѣлить изъ-за другой. И похоронили его безъ нея; она не была на его похоронахъ. Чужіе люди могли быть тамъ, только она не могла. Она поспѣшно накидываетъ на себя платокъ и бѣжитъ на его могилу. „Не ходи туда. говори Мицци, можетъ быть, и та пошла туда—молиться“. Христина, вперивъ неподвижный взоръ въ пространство, говоритъ: „Я иду туда не молиться—нѣтъ!“ и бросается вонъ. Старикъ отецъ съ рыданиями падаетъ на полъ у окна. „Что она хочетъ что она—хочетъ сдѣлать—она не вернется—не вернется!“

Въ драмѣ „Freiwild“ (1896), трагующей вопросъ о дуэли, Шнитцлеръ выступаетъ заступникомъ беззащитныхъ свободныхъ дѣвушекъ. Здѣсь грубость

мужчинъ по отношенію къ беззащитной актрисѣ приводитъ къ трагическому исходу. То же самое мы видимъ въ его драмѣ „Сказка“ („Das Märchen“). Фанни Теренъ въ юности имѣла двѣ любовныхъ связи: одну—изъ „мистицизма“, другую—изъ чувства „жизнерадостности“. Она сдѣлалась знаменитой актрисой и хочетъ выдти замужъ за писателя Федора Деннера, Федоръ сначала великодушно игнорируетъ „сказку“ о падшей дѣвушкѣ; но затѣмъ въ немъ возникаютъ сомнѣнія, которыя доводятъ его до отказа отъ руки Фанни. *Федоръ*: Ты, разумѣется вполнѣ искренна—ты сама такъ думаешь въ данную минуту,—но я твоей клятвы не принимаю, потому что женщины, подобныя тебѣ, не могутъ быть вѣрными женами. Это не значить, что вы дурныя, нѣтъ: это просто значить, что вы такія по природѣ. *Фанни*. Ты хочешь убить меня, Федоръ. *Федоръ*. Убить?—Ну, ты это сама знаешь—женщины себя не убиваютъ. Онѣ принимаютъ болѣе благоразумное рѣшеніе: влюбляются въ другого. Вопросъ только въ томъ, кто стоитъ на очереди: комедіантъ или принцъ. *Фанни* (горячо). Федоръ, берегись, ты будешь обращаться со мной, какъ съ продажной тварью до тѣхъ поръ... *Федоръ*... пока ты сдѣлаешься ею. Ну, да, конечно я этого ожидалъ—это всегда вашъ лучший козырь. Послѣ того какъ мы бесполезно измучились надъ непоправимымъ позоромъ, который лежитъ на вашемъ прошломъ, послѣ того какъ благороднѣйшее изъ всѣхъ огорченій, котораго вы не можете понять, заставляя насъ говорить вещи, смущающія ваше самообожаніе, тогда вы поворачиваете вопросъ такъ, будто мы дѣлаемъ васъ продажными тварями. *Фанни* (съ отчаяніемъ): Федоръ! *Федоръ*. Всюду я вижу твое прошлое—въ твоихъ глазахъ, на твоихъ устахъ, изъ каждаго уголка оно насмѣшливо глядятъ на меня—вся наша жизнь проникнута имъ. Я не достаточно силенъ, чтобы вынести это. *Фанни* (съ рѣшимостью): Такъ иди!—Довольно Федоръ! (съ силой) Иди!—Если ты слишкомъ тщеславенъ, чтобы быть счастливымъ моею любовью, слишкомъ трусливъ, чтобы вѣрить въ меня, если ты меня презираешь—ты, за котораго я хотѣла удѣлиться всей душой, если ты меня толкаешь обратно въ пропасть—тогда бери на себя и отвѣтственность за то, что изъ меня можетъ выйдти. Я устала умолять тебя о помилованіи, какъ грѣшница, устала стоять на колѣняхъ передъ человѣкомъ который ничуть не лучше меня!

Но Артуръ Шнитцлеръ мастеръ описывать не однѣ только любовныя сцены въ домашней обстановкѣ, — онъ пишетъ и историческія драмы. Его „Зеленый поугай“ (1899) — пьеса изъ эпохи революціи. Это самое значительное изъ произведеній Шнитцлера, хотя другія вещи его тоньше, нѣжнѣе, интереснѣе по діалогу. Это—рядъ потрясающихъ грандіозныхъ сценъ. Страшно дѣлается передъ этой драмой, разыгрывающейся среди душевной атмосферы парижскаго кабака. Трактирщикъ, бывшій директоръ театра, ненавидящій аристократовъ, тѣмъ не менѣе каждый вечеръ преподноситъ имъ чудное представленіе. Легкомысленное общество Парижа, которое наканунѣ революціи ненасытно гонится за новыми ощущеніями, приходитъ въ этотъ кабакъ, гдѣ опустившіеся актеры становятся преступниками. Между ними — гениальный актеръ Анри, до безумія влюбленный въ свою жену — развратную, продажную женщину. Онъ выступаетъ сегодня въ послѣдній разъ, а завтра хочетъ уѣхать съ нею въ деревню—прочь, прочь изъ Парижа! Всѣ знаютъ, что она его обманываетъ — обманываетъ и сейчасъ — и вотъ разыгрывается удивительная сцена, въ которой талантъ Анри разсвѣтывается съ небывалымъ блескомъ. Даже товарищи его начинаютъ вѣрить въ поразительно разыгранную ложь, будто онъ убилъ герцога Кадиньяна, котораго засталъ съ женой. Затѣмъ понемногу начинаетъ разоблачаться истина. Входитъ герцогъ и игра превращается въ дѣйствительность. Анри вонзаетъ кинжалъ герцогу въ горло. Съ улицы доносится ревъ толпы: народъ взялъ Бастилію, и

побѣдители идутъ съ головой Делонэ на шею. Поэтъ Роллэнъ говоритъ: „парп держу, что все это подстроено. Молодцы на улицѣ принадлежать къ трупѣ Проспера. Bravo, Просперъ—удачно разыграно!“ Здѣсь все собрано, какъ въ фокусѣ. Возбужденіе и безуміе игры, глупость и мудрость случая, нити такъ страшно переплетены, а между тѣмъ ихъ такъ ясно прослѣдить. Здѣсь грубый фактъ проявляется съ могуществомъ мірового закона. Здѣсь актеръ самъ гипнотизируетъ себя правдивостью своей игры. „Играть людьми — есть величайшее изъ искусствъ. Человѣкъ, который можетъ разыграть передъ нами все, что онъ хочетъ, стоитъ болѣе, чѣмъ мы всѣ,“ говоритъ герцогъ.

Послѣ драмы изъ эпохи Возрожденія „Покрывало Беатриче“ Шнитцлеръ имѣлъ большой успѣхъ со своимъ цикломъ одноактныхъ пьесъ „Живые часы“ (1902), изъ которыхъ сцена „Послѣднія маски“ отличается наиболѣе глубокой психологіей. Въ госпиталѣ лежитъ на смертномъ одрѣ опустившейся журналистъ Радемахеръ, исполненный горячей ненависти къ своему бывшему другу, поэту, которому онъ не можетъ простить его успѣха. Ему хочется передъ смертью высказать ему ядовитую правду въ лицо, сказавъ, что жена прославленнаго поэта много лѣтъ тому назадъ была его любовницей. Онъ даже въ видѣ репетиціи высказываетъ лежащему близъ него чахоточному актеру все то, что хочетъ сказать ненавистному другу, а между тѣмъ, когда этотъ другъ стоитъ у его кровати, онъ не произноситъ ни слова и уноситъ свою тайну съ собой въ могилу.

Драма „Одинокій путь“ („Der einsame Weg“, 1904) также свидѣтельствуетъ объ огромномъ психологическомъ талантѣ Шнитцлера, у котораго впрочемъ патологическій интересъ преобладаетъ надъ психологическимъ. 23 года тому назадъ Габріэль отдалась своему другу дѣтства, Фихтнеру, но затѣмъ вышла замужъ за его друга Веграта. Послѣдній ничего не знаетъ о грѣхѣ своей жены и считаетъ себя отцомъ сына Габріэля, Феликса, такъ же какъ и отцомъ родившейся послѣ Феликса Юганны. Но на смертномъ одрѣ своемъ Габріэль открываетъ свою тайну сыну и человѣку, который предназначенъ сдѣлаться мужемъ ея дочери. Юганна любитъ уже старѣющаго Стефана фонъ-Зала, страдающаго смертельной болѣзью, хотя онъ и не знаетъ о всей опасности своего недуга. Истеричная дѣвушка бросается въ прудъ. Молодой Вегратъ обвиняетъ Зала, который при этомъ неожиданно узнаетъ о своей болѣзни. Медленному умиранию онъ предпочитаетъ добровольную смерть. Теперь оба друга дѣтства—Вегратъ и Фихтнеръ спорятъ изъ-за сына, но Феликсъ остается вѣрнымъ тому человѣку, который хотя фактически и не отецъ его, но съ любовью воспитывалъ его и любилъ его мать. Фихтнеръ принужденъ одиноко продолжать свой жизненный путь: онъ, какъ эгоистъ, хватался лишь за наслажденія жизни, не признавая ни долга, ни любви.

Жизнь и смерть—вотъ два неподвижныхъ полюса творчества Шнитцлера. Почти всѣ значительныя слова, произносимыя его персонажами, относятся къ неутомимой дѣйствительности закона жизни и смерти. Несмотря на свою парадоксальность, онъ всегда стремится высказать какую-нибудь истину о жизни и смерти: въ противоположности между жизнью и смертью заключается вся метафизика Шнитцлера.— „Кто думаетъ только о себѣ, умираетъ ежеминутно“, говоритъ Максъ въ его драмѣ „Der Ruf des Lebens“ („Крикъ жизни“), написанной Шнитцлеромъ послѣ его тонкой комедіи „Zwischenspiel“. „Послѣ насъ ничего не остается. Все умираетъ вмѣстѣ съ нами; даже нашъ собственный убиійца, вонзая кинжалъ въ наше сердце, умираетъ вмѣстѣ съ нами... Никогда больше не скакать на конѣ черезъ поля подѣ синими небесами... вьлогда не прижиматься устами къ горячимъ устамъ, къ трепещущей благовоной груди—

ни звука живыхъ голосовъ, ни малѣйшаго мерцанія солнца и звѣзд... падеиі умираніе, погребеніе въ землѣ на вѣки вѣчныя — если тебя не страшитъ это другъ, то ты не понимаешь вообще ни жизни, ни смерти," говоритъ Альбрехтъ. Но несмотря на всю любовь къ жизни, смерть все таки выше и сильнѣе ея. Тотъ же самый Альбрехтъ, который питаетъ такую привязанность къ жизни, что не хочетъ умирать вмѣстѣ со своимъ обреченнымъ на смерть полкомъ одинъ переживаетъ кровопролитное сраженіе. Но вечеромъ послѣ битвы онъ застрѣливается въ сараѣ.

Диалогъ у Шнитцлера стоитъ въ центрѣ его произведеній, изъ діалога все вытекаетъ и все сводится къ нему. Порою діалогъ превращается въ легкій разговоръ, при чемъ однако каждое слово тонко обдуманно и прочувствовано, ибо Артуръ Шнитцлеръ работаетъ съ придирчивой добросовѣстностью по отношенію самому себѣ — въ этомъ смыслѣ онъ стоитъ выше многихъ новыхъ писателей.

Родственнымъ Шнитцлеру по выбору сюжетовъ является *Феликсъ Дёрманъ*; но болѣе глубокое дарованіе Шнитцлера онъ замѣняетъ грубостью, цинизмомъ и откровенно фривольнымъ тономъ, не пренебрегая при этомъ и грубыми эффектами. Кличка „декадентъ“, которой такъ легко награждаютъ представителей новѣйшаго литературнаго направленія, съ наибольшимъ основаніемъ можетъ быть примѣнена именно къ этому писателю. Онъ чрезвычайно плодовитый драматургъ. Его первая пьеса изъ вѣнской жизни: „Ledige Leute“ („Холостые“) имѣла громадный успѣхъ, котораго далеко не достигли позднѣйшія его произведенія: „Die Zimmerherren“, „Mama“, „Die Tranner—Buben“ и „Die Signaturen“.

Драма „Холостые“ — трагическая исторія любовныхъ связей, которая превращаетъ легкомысленныхъ дѣвушекъ въ проститутокъ, въ особенности, когда родная мать толкаетъ ихъ на путь порока. Только младшая дочь, Люксъ, которая, по настоянію своей матери—сводни, уже должна была пожертвовать своей невинностью, жаждать чистой и честной любви, и она идетъ за любимымъ человѣкомъ, Тони, въ домъ его матери. Но когда онъ, до той поры вѣрившій въ ея чистоту, узнаетъ о ея позорѣ, она уходитъ отъ него опять домой къ матери. Она не смѣетъ даже быть послѣ этого его возлюбленной, а хочетъ, чтобы онъ приходилъ къ ней, какъ всѣ „холостые“. Люксъ (съ внезапною пришедшей ей въ голову мыслью) Ну, такъ по крайней мѣрѣ—приходи къ намъ такъ, какъ прежде. (Пауза) Ты долженъ это сдѣлать, слышишь, ты долженъ... общай... иначе не отпущу... слышишь... по крайней мѣрѣ, приходи ты долженъ. Подумай-ка только (тихо) знаешь, какъ ты цѣловалъ меня нынче ночью, и какъ ты все говорилъ... (шепчетъ ему что-то на ухо). А я еще такъ жажду... жажду... а ты, Тони... нѣтъ? ты... нѣтъ? *Тони* (въ смущеніи). Оставь меня...пусти меня! Лучше будетъ такъ—пусти! (дрожитъ) Прошу тебя,пусти меня! *Люксъ* (торжествующимъ тономъ). Теперь я знаю, что ты придешь! *Фрау Брандль*. А любовныхъ шашней за спиной Эллингера я не потерплю! (къ фрау Вальнеръ). Да скажите-же что-нибудь — вѣдь это же и васъ касается. *Тони*. Оставьте мою мать въ покоѣ, Фрау Брандль. *Фрау Брандль*. Она должна вамъ это запретить, если вы сами не сдѣлаете этого! Я не потерплю—чтобы за спиной у Эллингера... нѣтъ, нѣтъ! Я васъ выгону! вышвырну васъ за дверь! *Люксъ* (разражается). Опять травля начинается? Я этого не потерплю! и ужъ если я не могу остаться у него совсѣмъ, такъ, по крайней мѣрѣ, пусть онъ ходитъ ко мнѣ! А коли ты упрямиться будешь и не допустишь его ко мнѣ—я вотъ сейчасъ пойду, сию минуто, къ старику и расскажу ему все! Ничего тогда отъ меня тебѣ не будетъ. Наплевать мнѣ на старика, наплевать мнѣ

на деньги, когда не будетъ у меня моего Тони—ничего мнѣ не надо!—Я содержу домъ—я деньги достаю!—Съ несчастными грошами, которые ты выжимаешь изъ Софьи, мы давно-бы валялись на солонѣ. Посмотрю-ка я, какъ это ты мнѣ запретишь любить моего Тони. Это мое дѣло—поняла? И никто мнѣ тутъ не смѣетъ перечить. Тони будетъ приходить, когда только захочетъ! И ты его не вышвырнешь! поняла? Съ сегодняшняго дня я командую въ домѣ—вотъ тебѣ и весь сказъ!—А въ шесть часовъ я тебя жду, Тони, слышишь—теперь можешь приходить спокойно. *Тони.* Что это—ты вдругъ заговорила, какъ Софья? *Люксь.* А теперь пойдемъ, мать. Довольно мы барынѣ надоѣдали—будто ей нѣтъ другого дѣла, какъ стоять тутъ съ нами. (Подходить къ Фрау Вальнеръ и цѣлуетъ ей руку). Покорно васъ благодарю за добро и ласку—знать не судьба—цѣлую ручки! Да хранить тебя Богъ, Тони—такъ, значитъ, около шести—не забудь. (Она шепчетъ ему оиать что-то на ухо и затѣмъ горячо цѣлуетъ его). Прощай, дорогой мой.—А теперь, мать, пойдемъ! (Беретъ мать за плечи и подвигаетъ ее къ двери, всѣ три женщины молча кланяются. Пауза). *Тони.* Я такъ любилъ ее. *Мать.* Мой бѣдный мальчикъ! *Тони.* Люксь!—Лу...Лу... (хочетъ броситься за ней) *Мать* (со страхомъ) Тони, Тони! *Тони.* Нѣтъ, нѣтъ, я этого не сдѣлаю. *Мать.* Будь твердъ—это пройдетъ. Я знаю—это пройдетъ! *Тони* (съ внезапнымъ взрывомъ отчаянія). Мать—мнѣ такъ стыдно...

Только драма: „Der Herr von Abadessa“ („Повелитель Абадессы“) фантастическая снова завоевала автору успѣхъ: онъ получилъ за нее премію (Bauernfeld-Preis). Здѣсь Дерманъ стоитъ уже всецѣло на почвѣ неоромантизма. Валентино, странствующаго по морямъ на своемъ кораблѣ, буря выбрасываетъ на берегъ Абадессы. Здѣсь его встрѣчаетъ невѣста властителя Абадессы, пылкая и страстная Медуза. Валентино и Медуза вспыхиваютъ внезапной страстью другъ къ другу. Но въ пажѣ, сопровождающемъ Валентино, Медуза узнаетъ его переодѣтую возлюбленную и въ отчаяніи отдаетъ свою руку властителю Абадессы. Тогда Валентино убиваетъ мужа любимой женщины и соединяется съ нею. Когда же пражная возлюбленная, не вынесши мученій ревности, бросается въ воду и тонетъ, имъ снова оладѣваетъ страсть къ странствіямъ. Обезумѣвшая отъ любви къ нему Медуза, чтобы помѣшать его бѣгству, закалываетъ его и себя, и тѣла ихъ вмѣстѣ сгораютъ на одномъ кострѣ.

Мы могли бы назвать здѣсь еще цѣлый рядъ писателей, которые, подъ вліяніемъ Ибсена и Гауптмана, вдались своими драмами въ натурализмъ, не сдѣлавшись, однако, натуралистами по существу. Но эти мелкіе таланты не играютъ большой роли въ натуралистическомъ движеніи—это эфемериды, удовлетворяющія потребности различныхъ театровъ. Надо впрочемъ признать, что изъ нихъ *Эрихъ Шлайкеръ* въ драмѣ „Hinrich Lornsen“ и комедіей „Pastors Rieke“, *Георгъ Эмель* въ драмѣ изъ эпохи освободительныхъ войнъ „Hexenkessel“ и другой драмѣ—изъ библейскихъ временъ „Nadasa“, а въ особенности въ драмахъ „Ueber den Wassern“ и „Im stillen Hafen“ поднимаются выше средняго уровня. Враждебныя отношенія между молодымъ пасторомъ Гольмъ въ рыбацкой деревушкѣ и погибшей дѣвушкой, рыбацкой Стинной,—въ драмѣ „Ueber den Wassern“ („Надъ волнами“) —представлены съ большой силой натурализма. Гольмъ считаетъ, что Стинна за свои прегрѣшенія не можетъ заслужить прощенія и избѣгаетъ встрѣчаться съ ней. Когда наводненіе угрожаетъ деревушкѣ полной гибелью, Стинна идетъ въ пасторатъ; но даже передъ лицомъ смерти пасторъ остается непреклоннымъ. Онъ начинаетъ вѣрить въ ея раскаяніе лишь тогда, когда она съ улыбкой на устахъ идетъ на смерть: Дѣвушка идетъ навстрѣчу

грозному потоку, чтобы достать пустую, несущуюся по волнам лодку и только видя ее гибель, пасторъ находитъ слова: прощенье и забвеніе. Еще болѣе трагичны событія драмы „Im stillen Hafen“ („Въ тихой пристани“). Гедвига, тихая, сосредоточенная жена благочестиваго рыбака Класа, любила въ юности няженера Генриха, который послѣ долговременнаго отсутствія возвращается на родину, въ деревню Моорлуке. Класъ заставляеть жену свою поклоняться Спасителемъ въ томъ, что между нею и Генрихомъ ничего не было и никогда не будетъ. Затѣмъ онъ спокойно уходитъ въ море. Но жена его въ ту же ночь измѣняетъ ему. Старуха Дрюсъ подсмотрѣла это и рассказала возвратившемуся Класу о позорѣ, постигшемъ его домъ. Благочестивый Класъ ожидаетъ, что Спаситель вмѣшается и поразитъ соблазнителя; но, наконецъ, беретъ свою маленькую дочку за руку и отправляется отыскивать чудо. Онъ прыгаетъ вмѣстѣ съ нею съ мола въ море. „Тихе“, говоритъ пасторъ примирительныя слова, тихе: „онъ пошелъ отыскивать Господа“.

Изъ всѣхъ представителей новаго движенія болѣе всего толковъ возбудилъ Франкъ Ведекиндъ, поэтъ скентицизма и отрицанія. Циничный, сатирической и своеобразно проницательской тоной его трагикомедій сдѣлалъ его предметомъ сильныхъ нападокъ, но его дарованіе и поэтический темпераментъ завоевали ему успѣхъ. Всюду стоятъ у него на первомъ планѣ половой и социальный моменты—осмѣяніе слабыхъ сторонъ современной жизни, вѣчной погони за деньгами и любовью. Ведекиндъ видитъ мѣръ съ его нелѣпой путаницей событій и обстоятельствъ и выдѣляетъ изъ этого сплетенія странныя картины. Онъ созрѣлъ для трагическаго поэта, умъ его обладаетъ достаточной мощью, чтобы сконцентрировать самыя сложныя условія жизни, самыя различныя положенія и представить ихъ со спеціально для этого приспособленнымъ умѣньемъ. Совершенно оставляя въ сторонѣ существующія правила драматическаго построенія, онъ выводитъ непосредственно дѣйствующихъ лицъ на сцену, ни мало не заботясь о возможности или невозможности постановки. Ведекиндъ, смѣясь и съ полнымъ благодушіемъ, говоритъ о глубокомъ страданіи человѣчества. Въ первой своей пьесѣ, изображающей трагедію дѣтской жизни, „Пробужденіе весны“, Ведекиндъ съ захватывающей мощью описываетъ зарожденіе половой жизни въ дѣтяхъ. Юныя человѣческія существа, у которыхъ цвѣтокъ пачинаетъ прорывать почку съ восторгомъ и смертельной печалью рассказываютъ другъ другу въ вечернихъ сумеркахъ, подъ буками свои сны, которые пугаютъ ихъ и заставляютъ краснѣть отъ стыда. Это трагедія перваго полового влеченія. „Прошу тебя, мама, скажи мнѣ! дорогая мама! Объясни. Какъ это происходитъ?—Какъ это бываетъ? Вѣдь тутъ не можетъ же быть ничего гадкаго, если все радуется этому? Вотъ я у ногъ твоихъ и кладу мою голову къ тебѣ на колѣни; накрой мнѣ голову твоимъ передникомъ и говори, говори такъ, какъ если бы никого не было въ комнатѣ. Я не дрогну, я не вскрикну; я храбро вытерплю все, что бы тамъ ни было. Соберись съ духомъ мама!“ Съ жестокой послѣдовательностью ставятся эти дѣти передъ проблемой пробуждающейся потребности, которая потрясаетъ ихъ чувства и души, которая приводитъ ихъ въ столкновеніе съ нравственнымъ строемъ міра. Какъ бабочки въ весеннюю ночь, они радостно и беззаботно летятъ на огонь своего естественнаго назначенія. Но пробужденіе отъ такого весенняго экстаза ведетъ за собой раннюю смерть или мертвую жизнь. „Горе намъ, бѣдвымъ!“—такова должна бы быть проблема произведенія, если бы это была *проблема природы*; но это лишь *проблема культуры*, такъ какъ въ нормальномъ ребенкѣ душевный переворотъ давно уже совершился въ ту минуту, когда тѣло становится зрѣлымъ для любви. Слѣдовательно, потрясеніе тутъ не можетъ быть уничижающимъ. Дѣтская трагедія

Ведекинда есть протестъ противъ недостатковъ современной культуры, противъ фальшиваго воспитанія, которое не объясняетъ естественнаго явленія естественнымъ образомъ, которое создаетъ ненормальныхъ людей.

Трое дѣтей, потрясенныхъ бурями процесса половой зрѣлости, составляютъ центръ трагедіи: два друга Мельхіоръ Габоръ и Морицъ Штифель и Вендла Бергманъ. Морицъ и Мельхіоръ—двѣ совершенно различныя натуры и эта разница обнаруживается уже въ школѣ, гдѣ учитель недоумѣваетъ: „Мнѣ непонятно, уважаемый коллега, какимъ образомъ какъ разъ лучшей изъ моихъ учениковъ чувствуетъ такое влеченіе къ самому „дурному“. Самый дурной — это Морицъ. Онъ говоритъ: „Зачѣмъ мы ходимъ въ школу? Затѣмъ, чтобы насъ могли экзаменовать. А зачѣмъ насъ экзаменуютъ? Чтобы мы проваливались. Чтобы зубрить съ успѣхомъ, надо быть тупымъ и безчувственнымъ, какъ быкъ.“ Но Морицъ не тупой и не безчувственный. Наоборотъ, его психическое воспріятіе обострено до такой степени, что онъ пугается движеній собственной души. Это пытливый умъ, который ищетъ правды. Пробуждающаяся половая потребность для него равносильна стыду, угрозѣ жизни совѣсти, страху смерти. Происхожденіе жизни—вотъ проблема, надъ которой онъ задумывается. „Я прочиталъ сокращенную энциклопедію Мейера отъ А до Z—слова, одни слова! Ни одного порядочнаго объясненія. Ужъ это мнѣ чувство стыдливости!“ И онъ добрается до истины, теряегь, благодаря этому, послѣднюю точку опоры и въ груди его загорается пожаръ. Но и половая зрѣлость ставитъ его на низшую ступень жизни, туда, гдѣ стоятъ слабые. И поэтому онъ долженъ отбросить отъ себя жизнь. „Я не гожусь для жизни“, говоритъ онъ. И несмотря на это, и его въ смертный часъ охватываетъ жажда женщины. „Какъ-то стыдно подумать, что ты былъ человѣкомъ и не извѣдалъ самого человѣческаго“. И это-то самое человѣческое еще разъ напослѣдокъ манитъ его.—„Пойди со мной до нашего дома“.—„Нѣтъ, мнѣ пора назадъ, Ильза.“—Назадъ—въ небытіе, чтобы ничего никогда не вкусить. Послѣдній крикъ его—крикъ оленя весной. „Ильза! Это дитя счастья, дочь солнца—это дѣвушка—радость на моемъ скорбномъ пути!“ Затѣмъ онъ поднимаетъ свой пистолетъ. — Его другъ Мельхіоръ—совсѣмъ изъ другого тѣста. Это—человѣкъ знающій и наслаждающійся. Онъ уже вполне созрѣлъ и пишетъ трактаты съ иллюстраціями о взаимномъ отношеніи половъ. „Подумай-ка, Мельхіоръ Габоръ сказалъ мнѣ тогда, что онъ не вѣрнъ ни во что—ни въ Бога, ни въ загробную жизнь—ни во что на свѣтѣ“. Сердце его полно истерической любви къ Вендлѣ Бергманъ, которую онъ такъ же просвѣщаетъ, какъ Морица Штифеля, и которую онъ своимъ просвѣщеніемъ толкаетъ въ могилу. Подъ буквами на клеверномъ полѣ дѣти впервые познаютъ половое влеченіе. „Жизнь до невѣроятности пошла—такъ и хочется повѣситься на вѣтвяхъ“. Но эгоизмъ спасаетъ его отъ самоубійства. У него есть что-то фаустовское въ характерѣ и его любимая книга—гетевскій „Фаустъ“. А затѣмъ настаетъ роковой моментъ, когда послѣдній покровъ спадаетъ съ его души, и маленькая Вендла дѣлается женщиной. „Сѣно такъ чудно пахнетъ,—небо теперь должно быть черное, какъ гробовой покровъ“. Затѣмъ—исправительное заведеніе и жизнь среди пошлой грубости. Онъ убѣгаетъ изъ исправительнаго заведенія. Жизнь манитъ его опять къ себѣ; но въ этой жизни вычеркнута юность—путь его прошелъ мимо двухъ могилъ.—Вендла—также обреченная на смерть. Жизнерадостное дитя, дѣвочка въ короткихъ юбочкахъ, она въ сущности еще никогда не жила сознательной жизнью. Она инстинктивно прошла черезъ свою юную жизнь и лишь наполовину проникла въ тайны своего пола. „Чтобы имѣть ребенка, надо любить человѣка, за котораго выйдешь

замужъ, любить его такъ, какъ и рассказать невозможно. Надо любить такъ, какъ ты въ твои годы, Вендла, совсѣмъ не можешь любить“, говоритъ мать.—„И это все?“ Но именно потому, что мать не сказала ей всего, отъ кровеніе приходитъ само собой—въ весеннюю ночь и затѣмъ позже. „У тебя не малокровіе, у тебя ребенокъ“.—„О мама! зачѣмъ ты не сказала мнѣ всего?“ И Венду губить пробужденіе юной жизни, она погибаетъ по винѣ матерп.

Столь же глубокой вопросъ затрагиваетъ Ведекиндъ въ своей драмѣ: „Erdgeist“ („Духъ земли“). Женщина, которая своими высшими прелестями пообъядаетъ всѣхъ мужчинъ,—пролагаетъ свой путь чуть не по трупамъ пообъяденныхъ, такъ какъ „женщина есть погубитель мужчинъ“—вѣчно-женственное влечетъ насъ къ паденію. Она—изъ породы ненасытныхъ, вѣчный естественный врагъ мужины. Дулу, дѣвочка продававшая спички, подобрана д-ромъ Шеномъ въ грязи. Онъ даетъ ей образованіе и впоследствии дѣлаетъ ее своей любовницей. Она вросаетъ въ его душу, въ его плоть и кровь и высасываетъ изъ него всю его волю. Она жадна до денегъ и развратна и не оставляетъ его даже и послѣ того, какъ онъ отдалъ ее замужъ за стараго совѣтника, передъ которымъ она должна плясать и поздравлять какъ натурщица. Она, не смущаясь ничѣмъ, обманываетъ мужа. Онъ застаётъ ее съ любовникомъ и съ нимъ дѣлается ударъ. Она выходитъ за молодого художника, съ которымъ обманывала мужа, и который обожаетъ ее, вѣря въ ея сердце и въ ея душевную непорочность. Но когда онъ узнаетъ объ ея происхожденіи, о томъ, чѣмъ она была раньше, о томъ, какъ она уже въ дѣтствѣ прошла черезъ всю грязь большого города, и о томъ, что она все еще продолжаетъ быть любовницей своего первого возлюбленнаго, онъ убиваетъ себя. Дулу пользуется свободой, чтобы показывать свое красивое тѣло на подмосткахъ кафе-шантана и принуждаетъ д-ра Шена, несмотря на его отчаянное сопротивленіе, жениться на ней. Лишенный воли, Шенъ повинуется ей, и его домъ дѣлается свободнымъ прибіжищемъ всѣхъ любовниковъ его жены. Она приманиваетъ къ себѣ артистовъ, мальчиковъ школьнаго возраста, имѣетъ очень интимную подругу и собирается даже соблазнить своего пасынка. Обезумѣвшій отъ горя мужъ даетъ ей наконецъ въ руки пистолеть, чтобы она покончила съ собой.—Но Дулу, которая всѣми фибрами своей души цѣпляется за жизнь, направляетъ оружіе на мужа и убиваетъ его. Натуралистическіе моменты изображены съ невыразимымъ цинизмомъ, и все-таки отъ произведенія вѣетъ ужасомъ истиннаго трагизма. Особенно въ одномъ моментѣ выразился глубокой символизмъ произведенія. Дулу зовутъ вовсе не Дулу, она даже сама не знаетъ, какъ ее зовутъ, не знаетъ, кто были ея отецъ и мать. Ея родина и происхожденіе—земная грязь: она духъ земли, который тянетъ внизъ къ землѣ все, что попадаетъ на пути.

„Ящикъ Пандоры“ является въ извѣстномъ смыслѣ продолженіемъ предыдущей пьесы, указывая на еще болѣе мрачныя стороны жизни. Проблема дѣйствія доведена до своего крайняго предѣла, вся развращенность общенія половъ выступаетъ чрезвычайно ярко. Здѣсь жена становится орудіемъ дѣловыхъ спекуляцій мужа, который продаетъ ее всѣмъ и каждому. Ведекиндъ, не смущаясь подробностями, рисуетъ одну ужасную сцену за другой. Въ концѣ концовъ Дулу дѣлается жертвой легендарнаго распарывателя животовъ Джека.

Въ другихъ драмахъ Ведекиндъ показываетъ, какъ человекъ самъ себя приводитъ къ гибели. Въ драмѣ „Маркизь фонъ Кейтъ“ онъ рисуетъ проходима, который выросъ въ нищетѣ и скитается по свѣту подъ ложнымъ титулованнымъ именемъ маркиза фонъ Кейта, надувая своихъ ближнихъ. На женщинъ онъ смотритъ какъ на ничто необходимое, но второстепенное до тѣхъ поръ, пока не встрѣчаетъ въ Аннѣ женщину, внушившую ему настоящую любовь. Но она

вѣроломно покидаетъ его для того, чтобы слѣдовать—какъ и онъ самъ дѣлалъ это всегда—болѣе вѣрному счастью, которое предлагаетъ ей миллионеръ. Маркизь Кейтъ хочетъ застрѣлиться, но въ послѣднюю минуту опускаетъ револьверъ и съ горькой усмѣшкой говоритъ: „жизнь—это наклонная плоскость, по которой скатываешься внизъ“. Если маркизь Кейтъ гибнетъ только въ нравственномъ смыслѣ, за то юный идеалистъ въ драмѣ „Гидалла“ погибаетъ душой и тѣломъ. Его грандіозныя идеи объ улучшеніи человѣческой расы остаются непонятыми. Его поднимаютъ на смѣхъ, и директоръ одного цирка предлагаетъ ему мѣсто клоуна. Тогда онъ идетъ и вѣшается.

Хотя искусство Ведеккинда прячется подъ маской шутника, оно тѣмъ не менѣе серьезно, и къ нему слѣдуетъ относиться серьезно, такъ какъ оно представляетъ собой ѣдкую и беспощадную критику человѣческихъ учреждений.

Насмѣшки, непониманіе и рѣзкое осужденіе его творчества вѣроятно нерѣдко угнетали Ведеккинда въ тяжелыя минуты, тѣмъ болѣе, что онъ стоитъ совершенно внѣ общества и сознательно самъ ставитъ себя внѣ міра. „Люди сами себя не знаютъ, они не знаютъ, каковы они, только тотъ, кто не человѣкъ—знаетъ ихъ“, говоритъ графиня Генвицъ въ „Ящикѣ Пандоры“. Но вотъ настала страшная минута и онъ посмотрѣлъ вокругъ себя и надъ собой, „поднялся надъ своей собственной головой“ и въ драмѣ „So ist das Leben“ („Такова жизнь“) создалъ аллегорію собственной судьбы: „высокая цѣль его творчества, цѣль, къ которой по тернистому пути суждено было идти его дарованію, была позорно истолкована, благодаря его цинической провѣи и причудливымъ аксессуарамъ его необузданной фантазіи“. Однако самъ Ведеккиндъ съ безграничной откровенностью, присущей его натурѣ, заставляющей его такъ же рѣзко судить себя, какъ и всѣхъ людей, признаетъ, что ничто уже не въ силахъ измѣнить ни его возрѣній, ни его жизни.

Ошибочно утверждаютъ теперь, что натурализмъ отжилъ свой вѣкъ и давно уже сталъ на мертвую точку въ искусствѣ. Наоборотъ натурализмъ въ литературѣ долженъ развиваться дальше, вмѣстѣ съ естественными науками: ему повидному суждено, становясь все глубже и грандіознѣе, создать народную драму. Сильное впечатлѣніе, производимое театромъ послѣднихъ годовъ, объясняется безъ сомнѣнія, дѣйствіемъ натурализма. Такова напр. драма *Шоломъ Аша*: „Der Gott der Rache“ („Богъ мщенія“).

Старый еврей въ польскомъ провинціальномъ городѣ, Янкель Шепшовичъ, содержитъ публичный домъ и женатъ на бывшей проституткѣ. У него есть дочь, молоденькая невинная дѣвушка, которую онъ строго оберегаетъ отъ всякаго общенія съ живущими въ томъ же домѣ проститутками. Старинная, свойственная евреямъ любовь къ потомству особенно ярко проявляется у отца. Онъ хочетъ выдать свою дочь замужъ, чтобы создать ей болѣе чистую жизнь, онъ молится своему Богу, который въ то же время и Богъ мести, чтобы онъ, если захочетъ наказать его за грѣхи, наказалъ бы его во всемъ: отнял бы у него здоровье, имущество, деньги, жену и даже жизнь его ребенка; но чтобы онъ сохранилъ его дитя чистымъ и непорочнымъ, чтобы дочь его не сдѣлалась похожей на женщинъ его дома, живущихъ въ нижнемъ этажѣ. Его Ривкеле, правда, фактически невинна, но она уже по наслѣдству отъ матери испорчена до мозга костей. Мать была публичной женщиной и въ замужествѣ осталась развратной. Дочь—вся въ нее, это плоть отъ ея плоти; она въ своемъ нечистомъ воображеніи давно уже проститутка, гораздо раньше своего паденія. Она тайно находится въ дружбѣ съ обитательницами публичнаго дома и при первомъ случаѣ поддается искушенію. Она бѣжитъ изъ дома, а когда возвра-

щается, отецъ проклиняетъ ее и сталкиваетъ ее въ нижній этажъ, въ безвѣдное ужасное будущее.

Вотъ что писалъ Отто Брамъ, директоръ театра Лессинга, въ своей вступительной статьѣ въ первомъ номерѣ журнала „Freie Bühne“ („Свободный театр“): „Когда-то было искусство, которое боялось свѣта и искало позитивъ только во тьмѣ прошедшаго. Новая литература борется за все и охватываетъ все, что живетъ — природу и общество, поэтому-то современное искусство и современная жизнь такъ тѣсно переплетаются между собой. Лозунгомъ новаго искусства служить одно лишь слово: правда—правда свободнаго духа, который ничего не прикрашиваетъ, ничего не затушевываетъ, и который имѣетъ лишь одного врага: ложь во всѣхъ видахъ. Современное искусство во всѣхъ своихъ наиболѣе жизненныхъ проявленіяхъ выросло на почвѣ натурализма. Повинуясь глубокому душевному стремленію нашего времени, оно обратилось къ изученію естественныхъ силъ жизни и, добываясь во что бы то ни было истины, показываетъ намъ міръ такимъ, каковъ онъ есть. Такъ какъ оно сродни натурализму, мы пойдемъ пока по одному пути съ нимъ. Но мы не должны удивляться, если во время нашего странствія мы придемъ къ такой, пока еще не видимой для насъ точкѣ, гдѣ дорога внезапно поворачиваетъ въ сторону, и передъ нами развертываются новыя взгляды на жизнь и искусство.“

Глава IV.

Германъ Зудерманъ.

Большей разницы, чѣмъ разница между Гауптманомъ и Зудерманомъ, невозможно себя представить. Р. М. Мейеръ выразилъ это такъ: Гергартъ Гауптманъ съ глубокой серьезностью лирика погружается въ условія жизни, Зудерманъ со страстностью эпического поэта бросается въ дѣйствіе. Разумѣется, это дѣйствіе должно производить впечатлѣніе. Онъ изображаетъ свое собственное я, когда въ одной изъ самыхъ характерныхъ своихъ драмъ „Гибель Содомы“ описываетъ своего героя: „Онъ бросается въ гибнущій городъ,—вонъ улица—она уже въ огнѣ—мужчины и женщины, нагіе и пьяные, только что оставившіе оргію“... Нѣчто похожее на гибель Содомы есть во всѣхъ драмахъ Зудермана.

Новаго искусства онъ не создалъ, хотя большинство и считаетъ его основателемъ новой драмы, хотя онъ и способствовалъ воцаренію реализма на сценѣ точно такъ же, какъ Гауптманъ помогъ успѣху натурализма.

Въ реалистическихъ драмахъ Зудермана мы также находимъ натуралистическія описанія условій и обстановки; но въ главныхъ своихъ чертахъ—онъ ярко выражаютъ тенденцію, рисуютъ развитіе характеровъ при помощи самыхъ обыденныхъ театральныхъ пріемовъ. Его драмамъ дѣлалы довольно справедливыя упреки, говоря, что онъ вначалѣ недозрѣлы, а потомъ вдругъ дѣлаются перезрѣлыми. Какая-то неспокойная торопливость гонитъ его къ постоянно новымъ впечатлѣніямъ и эффектамъ раньше, чѣмъ первые достигли полной законченности.

Гольцевской техники, которую усвоилъ себѣ Гауптманъ, говоритъ А. ф. Ганштейнъ, у Зудермана нѣтъ и слѣда. Если у Гауптмана акты разстилаются подобно широкимъ равнинамъ, то у Зудермана они вырастаютъ, какъ пирамиды. Если у Гауптмана люди говорятъ обо всемъ, что ихъ интересуетъ, то Зудерманъ заставляетъ своихъ дѣйствующихъ лицъ говорить только о томъ, что со-

свѣляетъ цѣль драмы. Эти разговоры Гауптманъ дѣлаетъ очень пространными для приданія имъ естественности; Зудерманъ же — краткими для достиженія драматичности. Ходъ драмы у Гауптмана состоитъ только изъ ситуацій, представляющихъ собой естественныя картины жизни; онъ у Зудермана построенъ съ цѣлью воплотить идею.

Уже первая драма Зудермана, далѣе которой онъ въ сущности и не развился, обнаруживаетъ всѣ преимущества и всѣ слабыя стороны его драматическаго дарованія. Тотъ же театръ Лессинга, въ которомъ въ 1889 г. была поставлена обществомъ „Свободная сцена“ первая драма Гауптмана „Передъ восходомъ солнца“, поставилъ нѣсколько мѣсяцевъ спустя первую драму Зудермана „Честь“.

Старикъ Гейнеке поджидаетъ своего сына Роберта, который много лѣтъ, въ качествѣ довѣреннаго коммерціи совѣтника Мюлинга, управляя кофейными плантаціями его фирмы въ Индіи. Теперь онъ возвращается со своимъ другомъ, графомъ Трастъ-Заарбергъ. „Кабы вы знали, какого я страху натерпѣлся за всѣ послѣдніе годы и теперь на пути къ родинѣ, думая, найду ли я здѣсь все то, о чемъ я мечталъ... Ну, слава Богу, — эта забота свалилась съ плечъ. Все, все исполнилось — все именно такъ, какъ я представлялъ себѣ за послѣднія десять лѣтъ“. Однако, онъ вскорѣ замѣчаетъ, что не все осталось по — прежнему въ домѣ отца. Каждый разъ, когда разговоръ заходитъ о главномъ зданіи, гдѣ живетъ семья Мюлинговъ, люди ухмыляются и шенчутся между собой. И въ концѣ концовъ онъ узнаетъ о позорѣ своего дома. Во время его отсутствія Куртъ Мюлингъ соблазнилъ младшую сестру Роберта, Альзу. Братъ требуетъ удовлетворенія за ея честь. „Онъ обещалъ дать удовлетвореніе — по крайней мѣрѣ, хоть этого-то я добился: онъ видѣлъ, что я готовъ — на все. И онъ увѣрилъ меня, что онъ сегодня еще найдетъ возможность и средства дать удовлетвореніе. Вы сами будете этимъ довольны“. И семья Гейнеке довольна удовлетвореніемъ. Старикъ Гейнеке, дрожа отъ радости, беретъ сорокъ тысячъ марокъ, которыми Мюлингъ-отецъ платитъ ему за честь его дочери. — „Да вѣдь это такія деньги... такія деньги“... Робертъ умоляетъ своихъ близкихъ отдать эти деньги обратно, но они просто не понимаютъ его. Графъ Трастъ-Заарбергъ также находитъ, что это устраиваетъ все дѣло. *Трастъ*. Откровенно говоря — никакой чести и не существуетъ. То, что ты называешь своей честью, это сердечная смѣсь стыда, чувства такта, честности и гордости; — то, что ты привилъ себѣ въ теченіе жизни, полной нравственной порядочности, строгаго чувства долга, не можетъ быть отнято у тебя какимъ-нибудь негодяемъ, точно такъ же, какъ никто не можетъ отнять у тебя ни твою доброту, ни твой разумъ. Или она составляетъ неотъемлемую часть твоего существа, или ея нѣтъ совсѣмъ... Другъ мой, не презирай твоихъ близкихъ; не говори, что они хуже тебя или меня — они только другіе — больше ничего... и ты долженъ наконецъ знать, сынъ мой, что въ борьбѣ со своимъ ты былъ абсолютно не правъ — сначала до конца... А сестрѣ твой домъ Мюлинга фактически вернулъ ея честь, то-есть ту честь, которая ей нужна... И въ чемъ же состоитъ дѣвничья честь, о которой идетъ здѣсь рѣчь, какъ не въ томъ, чтобы принести съ собой будущему мужу чистоту сердца и сердечную привязанность? Вѣдь, эта честь и существуетъ лишь для того, чтобы выйти замужъ... А теперь спроси-ка ты въ своемъ кругу, не станеть ли твоя сестра съ тѣмъ капиталомъ, который упалъ сегодня къ вамъ въ домъ, гораздо болѣе желанной партией, нежели была прежде“.

Однако, несмотря на увѣщанія графа, при дѣловыхъ расчетахъ между Робертомъ и Мюлингами происходитъ скандалъ. Старый Мюлингъ хочетъ приказать сво-

пмъ лакеямъ вытолкать сына управляющаго. Тогда вмѣшивается дочь хозяина смѣло становится рядомъ съ Робертомъ. Она открыто объявляетъ о своей любви къ нему и своею рѣшеніемъ слѣдовать за Робертомъ. И въ ту минуту, когда Мюлингъ готовъ проклясть дочь, графъ Трасть перебиваетъ его и говоритъ: „Э, полноте, господинъ коммерціи совѣтникъ, стоить ли вамъ возиться съ проклятіями? Скажу вамъ по секрету: ваша дочь дѣлаетъ совсѣмъ ужъ не такъ плохую партію. Этотъ молодой человѣкъ будетъ моимъ компаньономъ и, такъ какъ у меня нѣтъ родныхъ, моимъ наслѣдникомъ!“ — *Мюлингъ*. Ахъ графъ, и чему же вы раньше... *Трасть* (пятится назадъ и протягиваетъ руки, какъ бы защищаясь). Вашего благословія я попрошу письменно.

Бульгауптъ отзывается объ этой драмѣ такъ: „Если языкъ и характеристика лицъ при первомъ появленіи „Чести“ столь же чужды новизны и натурализма, какъ и теперь, то форма драмы еще менѣе отличалась новаторствомъ. Сюжетъ производилъ впечатлѣніе; жалкая и все-таки художественно написанная правдивая картина берлинской жизни захватывала, но форма, въ которой новая драма имѣла столь блестящій успѣхъ на сценѣ, была въ высшей степени старая и избита. Французы и немцы уже лѣтъ сто обязаны были своими сценическими лаврами тѣмъ же самымъ техническимъ приемамъ и назадъ „Чести“ мы ясно видимъ могучій силуэтъ „Коварства и Любви“. Шиллеръ съ меньшей смѣлостью, чѣмъ Зудерманъ, выполнилъ свою задачу — наоборотъ, онъ — смѣлѣе, много смѣлѣе. Высшая и низшая сфера была и тамъ. Наименѣе удачна фигура графа Траста, который довольно остроумно развиваетъ тезисъ современнаго чувства чести. Онъ не болѣе и не менѣе, какъ онѣмѣченный экземпляръ резонера французскихъ и англійскихъ салонныхъ пьесъ, послужившихъ Зудерману образцами—это пережитокъ средневѣкового шута, котораго Готшедь и Нейберинъ поразили нѣкогда на смерть. Но сильное сценическое дарованіе и тонкій расчетъ помогли автору соединить старое съ новымъ, такъ что критика и публика съ восторгомъ приняли то, что далъ имъ Зудерманъ, и стали ожидать дальнѣйшаго богатаго расцвѣта. Но уже слѣдующая пьеса его: „Гибель Содома“ вызвала разочарованіе. Ее такъ же единодушно отвергли, какъ единодушно аплодировали „Чести“. Публика ожидала новой пьесы съ новымъ остроумнымъ тезисомъ, Зудерманъ же выступилъ въ качествѣ обвинителя общества. Онъ безпощадно раскрываетъ болото безнравственности, въ которомъ погрязъ аристократическій Берлинъ. Кто разъ попалъ въ это болото, того оно засасываетъ. „Есть такое мѣсто, гдѣ развитіе почти каждаго человѣка останавливается... высшія свѣтлыя ступени въ развитіи человѣческой личности, которыхъ достигли Гете, Бисмаркъ и Блейхредеръ не для всякаго доступны. Люди, если и не погибаютъ, то постепенно скатываются внизъ“. Зудерманъ изображаетъ во всей полнотѣ паденія гнилую нравственность салона меценатки Ады Бардиновской. Въ сѣти ея попалася художникъ Вилли Янковъ, написавшій картину „Гибель Содома“. Онъ погибаетъ. „Изъ за чего человѣкъ погибаетъ?“ говоритъ въ самомъ началѣ пьесы И на вопросъ слѣдуетъ отвѣтъ: „Изъ—за женщины погибаетъ человѣкъ“. Вилли Янковъ ничего уже не можетъ создать, потому что онъ ни во что болѣе не вѣритъ. „Дай мнѣ какойнибудь фетишъ, въ который я могъ бы увѣровать — и я буду работать“, увѣряетъ онъ своего друга, художника Римана.

Риманъ: Вѣръ въ самого себя. *Вилли*. Ха-ха! въ самого себя. — *Риманъ*. Ты боленъ, другъ мой. *Вилли*. Я-то? Ничуть не бывало. Посмотри мнѣ въ глаза. Развѣ въ нихъ нѣтъ огня?... А женщины говорятъ, что я умѣю любить! Всѣ онѣ — мон! И какой геніальный истинникъ грѣха таится въ женщинѣ! Ты глядишь на нее — она на тебя. Вы не обмѣнялись ни словомъ, ни улыбкой... и ты всегата чувствуешь, что она твоя... что это за удивитель-

ный міръ... если бы только можно было насытиться виоліѣ. А то, вѣдь, съ ума сойти можно! Чѣмъ больше имѣешь, тѣмъ больше хочется имѣть. „И я средь наслажденія желаніемъ томлюсь“, говоритъ Фаустъ. Какъ это въ его духѣ, въ его характерѣ! *Риманъ*. Ну знаешь, я въ тебѣ фаустовскаго ничего не замѣтилъ. Измотался ты — вотъ это такъ.“ Съ глубокой душевной скорбью Вилли говоритъ: „Мнѣ хочется снова испытать то, что чувствуетъ порядочный человекъ. Я хочу имѣть силы работать и заслужить себѣ мой уголокъ солнечнаго свѣта. Вѣдь, я завидую поденнику съ его жалкимъ низменнымъ трудомъ, завидую, когда онъ идетъ отдыхать съ женой и дѣтьми. — А между тѣмъ Вилли опускается все ниже и ниже. Силы, дарованныя ему для того, чтобы творить великое и мощное, быстро истощаются въ пагубныхъ и животныхъ проявленіяхъ. Какъ собственная тѣнь, приходитъ несчастный неврастеникъ раннимъ утромъ домой. На лестницѣ встрѣчаетъ его выходящій уже на работу отецъ. Онъ помогаетъ несчастному взобраться наверхъ. А здѣсь сидятъ за работой другой, бѣдный кандидатъ на учительскую должность, всю почъ проведенной надъ составленіемъ рѣчи о талантѣ Яникова. Вилли въ состояніи омыанія злоупотребляетъ любовью къ нему чистой и невинной пріемной сестры своей Кэте, невѣсты того самаго кандидата, который всю ночь работалъ для него. Бѣдная дѣвочка въ отчаяніи бросается въ Шпрее. Вилли, преслѣдуемый тоской и угрызениями совѣсти, хватается за то, что его могло бы еще, пожалуй, спасти — за свою кичъ. Но хлынувшая горлоомъ кровь прерываетъ жизнь чахоточнаго художника. Онъ падаетъ, ватаясь за мольбертъ, который сваливается на него.

Какъ конфликтъ, такъ и дѣйствіе гораздо менѣе рѣзко очерчены въ этой пьесѣ, нежели въ драмѣ „Честь.“ Тотъ контрастъ между высшимъ и низшимъ классомъ, изъ котораго въ драмѣ „Честь“ естественнымъ образомъ вытекаетъ дѣйствіе, служить здѣсь только къ тому, чтобы нарисовать контрасты настроеній. Въ этой драмѣ нѣтъ единства — это лишь рядъ набросковъ, которые опіудь не имѣютъ логической послѣдовательности. Авторъ хотѣлъ быть только образителемъ нравовъ; но поскольку онъ направилъ свою сатиру противъ того самого класса общества, который доставилъ успѣхъ его „Честь“, — не было ничего удивительнаго, что этотъ классъ осудилъ его пьесу. Надъ нимъ прозвученъ былъ судъ: Гибель Содома это гибель Зудермана. А Пауль Шлентеръ въ своей критикѣ сравнилъ его даже — съ Марлиттъ!

Но третья драма Зудермана: „Родина“ показала, какъ несправедливо было сомнѣваться въ его художественномъ значеніи. Онъ возвращается къ формѣ „Честь“, такъ тѣсно сплетая захватывающее движеніе драмы съ условіями современной жизни, что внутреннія противорѣчія приводятъ къ непосредственно-проявляющимся столкновеніямъ. Въ „Гибели Содома“ авторъ становится на одну изъ сторонъ, въ „Родинѣ“ онъ относится объективно къ различнымъ міровоззрѣніямъ. Поэтому пьеса эта по техникѣ, въ особености въ двухъ первыхъ актахъ, болѣе всѣхъ другихъ драмъ его подходитъ къ пьесамъ Гольца и Гауптмана.

Старый отставной полковникъ Шварце, строго-консервативнаго направленія, отрекся отъ своей дочери Магды, потому что она отказала пастору Гефтердингу и посвятила себя театру. Знаменитой пѣвицей возвращается Магда подъ чужимъ именемъ на родину. „Когда я въ Миланѣ получила приглашеніе участвовать въ этомъ торжествѣ, меня вдругъ охватило какое-то необыкновенное чувство, не то любопытство, не то страхъ, чувство тоски и обиды, и я сказала себѣ: Иди туда, никѣмъ не знанная, ставь во тѣмѣ передъ домоомъ, въ которомъ пагъ тобой — въ теченіе 17 лѣтъ была поднята отцовская розга — и порадуйся на самое себя. Если же они тебя все-таки узнаютъ, тогда покажи имъ, что и вдали отъ ихъ узко-

добродѣтельной жизни можно быть порядочнымъ и честнымъ человѣкомъ. Вѣрныя усилія пастора приводятъ кое-какъ къ примиренію отца съ дочерью условіемъ, что о прожитыхъ ею вдали отъ родины годахъ никто не будетъ спрашивать. Но стараго отца тревожитъ мучительное подозрѣніе, отъ котораго онъ не можетъ отдѣлаться. „Молю тебя, дай мнѣ покой въ минуту сна. Скажи мнѣ, что ты осталась чиста душой и тѣломъ — и да будетъ благославенъ путь твой“. Напрасно пытается она уклониться отъ прямого отвѣта на ваши: „Я осталась вѣрной—самой себѣ“. Ей все-таки приходится подтвердить его подозрѣнія. Она—по понятіямъ отца—падшая женщина, — эта знаменитая пѣвица съ незаконнымъ ребенкомъ. Отецъ съ пистолетомъ въ рукахъ хотѣлъ поставить соблазнителя возстановить честь его дочери. И совѣтникъ Келлеръ действительно предлагаетъ Магдѣ свою руку. Она, изъ состраданія къ отцу, соглашается, но когда ей ставятъ требованіе, чтобы она скрыла своего ребенка, то все ея чувствованіе матери возстаетъ противъ этого безчеловѣчнаго условія. „Вы попрекаете меня тѣмъ, что я отдала себя по-своему, не спросивъ позволенія у вашихъ. Да развѣ былъ у меня домъ, семья? Развѣ ты не послалъ меня чужбину зарабатывать мой хлѣбъ? Развѣ ты не оттолкнулъ меня еще потому, что я зарабатывала его не такъ, какъ бы ты этого хотѣлъ?.. Кого я обманывала? Противъ кого я грѣшила? Да, если бы я осталась дома, какъ Маріа, которая не имѣетъ ничего за душой и ни на что неспособна безъ защиты родительскаго крова, которая изъ рукъ отца прямо переходитъ въ руки мужа, которая все получаетъ отъ семьи: пищу, идеи, характеръ — т. е. да, тогда ты былъ бы правъ. Въ такой дѣвухкѣ малѣйшій ложный шагъ можетъ пагубить все: совѣсть, честь, самоуваженіе. Но я? Да-да, смотри же на меня... Вѣдь я и прежде была, какъ дикая кошка, я давно принадлежала къ тому разряду людей, которые безъ посторонней помощи, только своимъ собственнымъ трудомъ, зарабатываютъ свой хлѣбъ, скитаюсь по бѣлу свѣту. Но если вы даете намъ право голодать, — а я голодала — то почему же вы отказываете намъ въ правѣ любить, кого и какъ мы хотимъ, въ правѣ быть счастливыми такъ, какъ мы понимаемъ счастье?“ Но отецъ твердо стоитъ на своемъ, такъ какъ Магда, по его мнѣнію, потеряла право ставить условія. Тогда ей остается лишь одно послѣднее и самое тяжелое признаніе. „Итакъ, отецъ, ты не оставишь мнѣ выбора. Пусть такъ... ну, а увѣренъ-ли ты, что имѣешь право навязывать меня этому человѣку... достойна-ли я еще его, по вашимъ воззрѣніямъ? Я хочу сказать, былъ-ли онъ единственнымъ въ моей жизни?“ „Ты—тварь!“ Онъ хотѣлъ поднять на нее пистолетъ, но въ ту же минуту, сраженный апоплексическимъ ударомъ, падаетъ назадъ въ кресло.

Образъ Магды пользуется большою популярностью; она въ особенности завоевала себѣ симпатіи женщинъ, но это только эффектная сценическая фигура — и ничего болѣе. Вся драма не имѣла бы смысла безъ болѣе чѣмъ аффектированного поведенія героини. Ея лозингиновская манера ставить условія влечетъ отъ насъ на мысль, что въ жизни его дочери есть какая-то темная точка. Такая женщина, какъ Магда, съ ея умственнымъ развитіемъ, не могла воступить такъ наивно. Да и совѣтникъ, соблазнитель Магды, совершенно невозможенъ. Никогда онъ не искалъ прежде доступа въ домъ Шварце, и какъ разъ дѣлаетъ это теперь, когда этого такъ легко было избѣгать, выждавъ нѣсколько дней до отъѣзда Магды послѣ празднества. Но если бы онъ поступилъ соответственно этому соображенію, драма лишена была бы своихъ самыхъ эффектныхъ сценъ: Магда не могла бы произнести тогда своего горячаго монолога въ защиту свободы женщины. „Виновными должны мы сдѣлаться, говорить она, если хотимъ вы-

рости; подняться выше нашего грѣха — это имѣть большую цѣнность, нежели чистота, которую вы проповѣдуете“. Въ общемъ однако, несмотря на всѣ эти психологическіе промахи, „Родина“ все-таки можетъ считаться недюжиннымъ спевическимъ произведеніемъ, и авторъ ея могъ бы создать нѣчто еще болѣе значительное, если бы не гнался за успѣхомъ во что бы то ни стало и не считывалъ прежде всего на эффектъ.

Обходя молчаніемъ совершенно незначительную комедію Зудермана: „Бой сабочекъ“, мы обращаемся къ драмѣ: „Счастье въ уголкѣ“ (1896), представляющей собой какъ бы предполагаемый исходъ „Родины“ и являющейся по развязкѣ конфликта родственной драмѣ Ибсена: „Женщина съ моря“. Страстная натура дѣвушки ищетъ спасенія отъ любви къ чувственному и грубому барону Рекницу въ объятіяхъ пожилого ректора Видемана, бывшаго учителя въ замкѣ Витцлиингенъ. Видеманъ нашель ея ночью плачущей въ паркѣ, предложилъ руку и сердце несчастному покинутому существу и раскрылъ передъ ней двери своего дома пришколѣ, того тихаго уголка, гдѣ она старательно охраняетъ свое маленькое счастье. „Видите-ли, я была бѣдная сирота и мыкалась среди монахъ знатныхъ родственниковъ съ двѣнадцатаго года жизни. Меня привозили со станціи и отправляли обратно, какъ никому не принадлежащую вещь. Я была такая усталая и разбитая, что въ концѣ концовъ ничего другого и не хотѣла, какъ только имѣть тихій уголокъ, гдѣ бы я могла спокойно служить и работать. И если бы я съ неба могла украсть себѣ счастье, я бы сдѣлала это — и тайно притащила бы его въ свой уголокъ — и стала бы сторожить его, какъ сорока, которая все блестящее тащитъ въ свое гнѣздо. И пусть я завѣдомо украла мое крошечное счастье, и пусть мнѣ говорятъ, что мнѣ здѣсь не мѣсто, я стану на стражѣ передъ нимъ, разставивъ руки, и тому, кто захотѣлъ бы тронуть его, придется перешагнуть черезъ меня“... Но когда она снова встрѣчается на своемъ пути барона Рекница, ея съ трудомъ подавляемая страсть прорывается и вспыхиваетъ яркимъ пламенемъ. Съ крикомъ восторга бросается она въ объятія возлюбленнаго и въ одномъ поцѣлѣу познаетъ счастье, котораго она такъ долго избѣгала, но постоянно жаждала. — „Наконецъ-то! — говоритъ она, бросаясь къ нему на грудь и оставаясь послѣ поцѣлуя съ закрытыми глазами, подумервая отъ счастья въ его объятіяхъ... Такъ вотъ онъ какой! Мой онъ теперь! Одинъ разъ... одинъ разъ!“

Но Елизавета глубоко нравственная натура. Однимъ этимъ разомъ и должно все кончиться... Рекницъ грубо требуетъ, чтобы она ушла за нимъ, но она хочетъ остаться въ своемъ тихомъ уголкѣ. *Елизавета*: Намъ уже не увидѣться болѣе на этомъ свѣтѣ! Мы не должны болѣе встрѣчаться... Рекницъ, вѣдь это само собой разумѣется, если мы хотимъ имѣть мужество жить дольше. *Рекницъ*: Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ! Только не это, Елизавета, вѣдь мы уже не дѣти, мы не съ луны свалились на землю. Господи!—какъ она цѣловать можетъ, эта женщина! Я не хочу противорѣчій! Не потерплю сопротивленія—иначе я сойду съ ума. Скорѣе я и твоихъ, и своихъ погублю, чѣмъ выпущу тебя опять изъ рукъ. Я даю тебѣ время до вечера и если ты не согласишься, тогда... тогда... *Елизавета*: Что же тогда? *Рекницъ*: Это ты увидишь. Тогда я долженъ дѣйствовать за свой страхъ. Съ этимъ ничего не подѣлаешь! — Рекницъ съ каждымъ словомъ, которое онъ говорилъ въ этотъ вечеръ, становился все грубѣе. Онъ показываетъ ей сжатый кулакъ.— „Вотъ ты у меня гдѣ теперь... и ужъ чтобы выпустить тебя — нѣтъ, ни въ какомъ случаѣ — пусть все тутъ полетитъ къ чорту—мнѣ это въ высшей степени все равно!“ Однако, онъ соглашается ждать до утра, и выпрямляя свой станъ, говоритъ съ торжествомъ: „Слушай, Елизавета, если ты надѣлаешь мнѣ глупостей до утра—это ни къ чему не поведетъ. Подумай

только—я тебя всюду найду“.—Но на-завтра она не хочет, чтобы онъ ее зашелъ. Она спускается къ рѣкѣ. „Я хочу посмотрѣть, есть-ли еще рыба въ садкѣ. Вѣдь, Рекницы навѣрное останутся до полудня“, говоритъ она мужу, который встрѣчаетъ ее на ея пути къ смерти. Онъ не воображаетъ, что происходитъ между нею и Рекницею; онъ думаетъ, что она и теперь избѣгаетъ того чловѣка, отъ котораго бѣжала три года назадъ, когда онъ нашель ее ночью въ паркѣ, когда онъ думаль, что она потеряла честь. И только это дало ему храбрость просить руки такой красивой дѣвушки. — *Видеманъ*. Вотъ ты говоришь о пятиѣ, Елизавета, и думаешь, что тебѣ слѣдуетъ бояться меня, а я тебѣ хочу сознаться въ одномъ подозрѣннн, которое я все время носилъ въ себѣ!... Когда я тебя въ ту ночь нашель такой безнадежной, печальной въ паркѣ, я подумаль, что тебя бросилъ какой-нибудь тамъ, изъ твоего круга... то есть... я думаль, что ты сдѣлалась жертвой.—Ну, теперь ты знаешь, почему я сказалъ, что укралъ тебя. Но хотя это и очень мучило меня, развѣ я когда нибудь далъ тебѣ это почувствовать... Развѣ ты все еще думаешь, что не можешь смотрѣть мнѣ въ глаза? *Елизавета*. Георгъ! Георгъ! (Она прижимается лицомъ къ его плечу). *Видеманъ* (глядитъ ее по головѣ). Молодость мою я разумѣется не могу вернуть для тебя... но вѣдь, и твоя молодость пройдетъ... страсти улягутся... желанія заснутъ... каждый долженъ покоряться судьбѣ—даже самый счастливый... И можетъ быть, въ нашемъ уголкѣ еще будетъ счастье. *Елизавета* (вся въ слезахъ нѣсколько разъ киваетъ головой). *Видеманъ*. Ну, иди спать, дитя,—и спи спокойно. Завтра утромъ нашъ домъ будетъ очищенъ — вѣрь мнѣ, я уже позабочусь объ этомъ...

Насколько психологически фальшивъ и логически ошибоченъ этотъ исходъ—бросается въ глаза съ перваго взгляда. Видеманъ своимъ признаніемъ навлекаетъ на себя какъ бы презрѣніе: онъ подобралъ свое счастье въ грязи, потому что не имѣлъ храбрости протянуть руку къ чистому счастью. На протяжении трехъ лѣтъ его бракъ представляетъ собой такимъ образомъ сплошное оскорбленіе для его жены, но Елизавета вовсе не чувствуетъ себя обиженой, и мужъ ея вовсе не падаетъ въ ея мнѣніи.—Наоборотъ, онъ вырастаетъ въ ея глазахъ и она преклоняется передъ нимъ И такому слабосильному чловѣку мы не можемъ даже повѣрить, что онъ завтра очистить свой домъ: онъ не сможетъ устоять передъ сильной натурой Рекница. И эта драма, такъ же, какъ и „Родина“, остается не законченной, пока мы не увидѣли встрѣчи этихъ двухъ личностей. Рекница — впрочемъ конфликтъ, и конфликтъ не прекратится, пока онъ не откажется отъ борьбы. Но Зудерманъ увертывается отъ этого неизбежнаго разрѣшенія, такъ какъ не чувствуетъ въ себѣ силы справиться съ этими сценами.

Заглавіе слѣдующаго драматическаго произведенія Зудермана, „Moriturus“ („Обреченные на смерть“). Это три одноактные пьесы, предназначенныя для одного вечера. Въ первой изъ этихъ пьесъ „Тейя“ Зудерманъ впервые затрогиваетъ историческую область—эпоху паденія Остъ-готскаго царства. Тейя бѣжалъ со своими готами въ пустынный ущелья Везувія. Окруженные со всѣхъ сторонъ готы обречены на голодную смерть, если не придуть на помощь суда, съ накрестъ завязанными парусами, съ пальмовой вѣтвью на рулѣ, которыя Тейя ожидаетъ съ мыса Мизенума. Но суда, вслѣдствіе измѣны, захвачены непріателемъ. Прежде чѣмъ умереть, Тейя, по древнему обычаю готскихъ королей, празднуетъ свою свадьбу съ готской дѣвушкой Ватильдисъ. Вместе съ королевой Тейя вкушаетъ скудную свадебную трапезу: нѣсколько сухихъ корокъ хлѣба и глотокъ прокишаго кумыса. Вокругъ палатки царитъ лѣтній зной, пышетъ Везувій, и Неаполь блистаетъ во всей своей красѣ. Но палатка открывается — настала часъ смерти. Тейя и Ватильдисъ прощаются на вѣки, не дожлавшись брачной ночи. Но изъ устъ

я не вырывается ни одного крика отчаянія или жалобы. „Мнѣ кажется, что мы въ эту минуту пережили цѣлую жизнь радости и горя и что все кончено... кончено... Когда жена даетъ ему предсмертный прощальный поцѣлуй, онъ съ гордостью восклицаетъ: „Мы вѣдь царственный народъ! жалко, что мы погибали“. Но онъ не только *долженъ*, онъ *хочетъ* теперь умереть такъ же, какъ до него умеръ Тотпла—умереть гордо и радостно, ибо у него также есть теперь жена, и онъ знаетъ, ради кого онъ сражается, и почему готъ любить смерть.

И въ драмѣ: „Фрицхенъ“, Фрицъ фонъ Дросте со своей великой любовью въ сердцѣ идетъ на смерть. Не собственное легкомысліе бросило его въ объятія смерти, а родной отецъ, защищающій тотъ принципъ, что молодежь должна перебѣситься. Когда Фрицхенъ, еще чистый душой и тѣломъ, хочетъ обручиться со своей кужиной Агнесой, старикъ отсылаетъ его со словами: Узнай прежде жизнь — а потомъ вернись домой.. Но Фрицхенъ, вовлеченный въ грѣхъ скорѣе дурнымъ примѣромъ, чѣмъ дурными наклонностями, получаетъ такое оскорбленіе отъ мужа заманившей его въ свои сѣти женщины, что жить для него становится невозможнымъ: какъ офицеръ, онъ не можетъ остаться въ своемъ кругу съ этимъ позоромъ. Графъ Трастъ въ драмѣ „Честь“ могъ это сдѣлать, не смотря на то, что товарищи вложили ему пистолеть въ руку. Но Фрицъ фонъ-Дросте не хочетъ открыть кабакъ въ Чаяго или начать на отцовскія денюжки торговать скотомъ. Онъ имѣетъ право умереть съ честью, такъ какъ совѣтъ чести допустилъ дуэль. Всей великой силы страсти онъ не извѣдалъ до конца. „Я люблю тебя“, говоритъ онъ на прощанье возлюбленной подругѣ своего дѣтства. „Я всегда буду любить тебя, Фрицъ“, говоритъ она. Тѣ же слова говоритъ и Батильдисъ умирающему Тейтѣ: — „любить тебя я буду.“ — Захватывающій трагизмъ этихъ двухъ маленькихъ драмъ Зудерманъ разрушаетъ прицѣпленнымъ къ нимъ зачѣмъ-то фарсомъ: „Das Ewig-Männliche“ („Вѣчно-мужское“), примѣняя здѣсь впервые стихотворную форму. „Das Ewig-Männliche“ представляетъ сатирическую шутку съ трагическимъ исходомъ.

Уже въ „Тейтѣ“ Зудерманъ выказалъ свое стремленіе къ трагедіи; еще сильнѣе выразилось оно въ библейской трагедіи „Іоаннъ“ (1898). Онъ ставитъ Крестителя на перепутьѣ между умирающимъ старымъ и возникающимъ новымъ мірами, выводитъ строгаго провозвѣтника божественнаго гнѣва въ противоположность Іисусу, проповѣднику божественной любви. Изъ нихъ мы видимъ на сценѣ только одного Іоанна, о другомъ постоянно лишь говорятъ. Этотъ приемъ, правда, спасъ трагедію для сцены, но за то отнялъ у нея ея трагическое величіе. Пьеса начинается прологомъ въ дикой скалистой мѣстности близъ Іерусалима, гдѣ взоры всѣхъ обращены на суроваго проповѣдника. Но въ душѣ его живетъ образъ юноши, котораго онъ крестилъ въ Іорданѣ, который также сдѣлался учителемъ народа; но съ ученіемъ его онъ не знакомъ. Тогда впервые слуха его касается исходящее изъ устъ Симона изъ Галилеи ученіе о любви. Съ этой минуты Іоаннъ лишается своей силы и твердости: онъ ненавидитъ любовь, которую считаетъ причиной всѣхъ золъ.

„Я слышалъ, какъ здѣсь кто-то говорилъ о грѣхѣ... знаете-ли вы, въ какую одежду облачается чаще всего грѣхъ, когда онъ является людямъ? Назовите его высокоуміемъ, назовите ненавистью, чѣмъ хотите,—я и буду смѣяться надъ вами. Слушайте и запомните: милѣ всего для него обликъ любви. Все, что ничтожно и принижено, всѣ, кто бросаетъ крошки со стола, чтобы не бросить цѣлый хлѣбъ, всѣ тѣ, которые прикрываютъ гробы, чтобы скрыть ихъ зловоніе въ тайнѣ, всѣ тѣ, которые отсѣкаютъ себѣ большой палецъ лѣвой руки, чтобы онъ не сказалъ большому пальцу правой руки: берегись—вотъ что они называютъ любовью... Любовь называютъ они также, когда ослы ревутъ весной

и собаки воютъ, когда женщина сама вечеромъ собираетъ камни, которыми наутро забрасаетъ ее народъ, камни, на которыхъ она готовится еще разъ совершить прелюбодѣяніе говоря своему милому: Смотри, возлюбленный, какъ сладостно наше ложе!.. Вотъ, что они называютъ любовью... Однако, слова галилеянина все глубже западаютъ въ душу Крестителя, и когда онъ въ первый день Пасхи преграждаетъ дорогу къ храму Ироду съ его развратной женой и грѣшной дочерью, готовыми осквернить святилище Иеговы, когда онъ хочетъ побить ихъ камнями, — въ душѣ его начинается жестокая внутренняя борьба, онъ стоитъ на ступенькахъ храма и взявъ уже въ руки камень: „Во имя того...“ Но поднятая рука опускается и съ мучительной болью вырываются у него слова: „того, кто повелѣлъ... мнѣ... любить тебя...“ Камень падаетъ изъ рукъ, и стража хватаетъ пророка. Онъ отвергъ любовь порочной Саломеи, и та, оскорбленная, требуетъ его смерти. Иоаннъ ожидаетъ возвращенія тѣхъ, кого онъ посылалъ къ Іисусу спросить Его: „Ты-ли тотъ, который долженъ прійти или мы должны ожидать другого?“ И они приносятъ отвѣтъ его: „Пойдите и скажите Иоанну то, что вы видите и слышите: слѣпые прозрѣваютъ, разслабленные ходятъ, прокаженные очищаются, глухіе слышатъ, мертвые воскресаютъ, а нищіе благовѣствуютъ.“ И еще онъ сказалъ: „Блаженъ тотъ, кто не соблазнится о мнѣ.“ Иоаннъ понялъ эти загадочныя для его учениковъ слова и говоритъ: „Я соблазнился о немъ, потому что не позналъ его. И мой соблазнъ наполнилъ міръ, ибо я не позналъ его. Вы сами свидѣтели въ томъ, что я сказалъ: я не Христось, но посланъ передъ нимъ. Человѣкъ не можетъ ничего принять на себя, если не будетъ дано ему съ неба. А мнѣ ничего не было дано. Ключи смерти — они не были въ моихъ рукахъ: всы грѣха — они не были довлены мнѣ. Ибо не изъ чьихъ устъ не должно исходить слово грѣхъ, какъ только изъ устъ Любящаго. А я хотѣлъ пасти васъ желѣзными лозами. Вотъ почему мое царство рушилось, и голосъ мой заглушенъ. Я слышу кругомъ сильный шумъ, небесный свѣтъ уже снисходитъ на меня... Съ неба спустился тронъ на огненныхъ столбахъ, на немъ въ блѣдомъ одѣяніи Царь міра. Мечъ его зовется „любовью“, боевой кличъ его — „милосердіе.“ Смотрите, съ нимъ невѣста — онъ женихъ. А другъ жениха, стоящій и внемлющій ему, радуется голосу грядущаго. Сія радость моя нынѣ исполнилась“.

Твердо идеть Иоаннъ навстрѣчу смерти, которой въ награду за свою сладострастную пляску требуетъ Саломея, разгнѣванная тѣмъ, что пророкъ отвергъ ея любовь. Онъ одинокъ, потому что ученики его ушли во слѣдъ за Маттеемъ къ Іисусу изъ Назарета. Остались только двое самыхъ незначительныхъ, Манассія и Амарія; но умирающій пророкъ и ихъ отсылаетъ къ Іисусу. Но передъ тѣмъ онъ беретъ ихъ руки, потому что въ сердце его вошло какое-то новое чувство: „Мнѣ кажется я васъ люблю.“ Въ то время, какъ Саломея въ ужасной пляскѣ раскачиваетъ золотое блюдо съ головой Крестителя, въ то время, какъ Иродъ и его преступная жена смотрятъ на нее, на улицѣ все громче и громче раздаются крики: „Осанна! Осанна Царю Іудейскому“. Черезъ портикъ видна улица и крыши домовъ покрытыя народомъ, который размахиваетъ пальмовыми вѣтвями, привѣтствуя въѣзжающаго въ Іерусалимъ Спасителя.

Будьтогайтъ совершенно справедливо ставить въ вину „Іоанну“ то, что это, собственно говоря, не драма, а рядъ картинъ, едва связанныхъ между собой фигурою Крестителя. И въ сущности въ той формѣ, въ которой авторъ распорядился своимъ матеріаломъ, драмы и не могло выйти. Это произошло потому, что „Іоаннъ“ во что бы то ни стало, предназначался для сцены, а появленіе Христа въ современномъ театрѣ пока еще не допускается.

Уже въ слѣдующемъ (1899) году Зудерманъ выступилъ передъ берлинской публикой съ стихотворной драмой-сказкой „Die drei Reiherfedern“ („Три павлиньихъ

пера“). Но и въ этомъ произведеніи виденъ широкій размахъ автора и его способность выполнить задуманное. Драма-сказка „Три павлиньихъ пера“ слишкомъ изобилуетъ неясными символическими элементами, вслѣдствіе чего утрачивается простота и наивность сказки. Пьеса начинается на янтарномъ берегу Замланда у феи кладбища и тамъ же кончается. Принцъ Витте, который самъ себя называетъ неустаннымъ сыномъ стремленія къ идеалу, одержимъ страстнымъ желаніемъ имѣть идеальную жену, несмотря на предупрежденіе своего вѣрнаго оруженосца Лорбаса: „Кто гонится за идеаломъ, тотъ долженъ умереть.“ Мистическая кладбищенская фея даетъ ему средства достигнуть цѣли. „Далеко на сѣверномъ морѣ, говоритъ она, гдѣ день и ночь сливаются въ сумерки, въ странѣ, откуда еще никто не возвращался—тамъ есть островъ, туда лежитъ твой путь. Тамъ, куда никогда еще не заглядывало счастье, тамъ въ хрустальномъ дворцѣ живетъ дикій павлинь, которому поклоняются, какъ божеству. У этого павлина ты вырви три пера и принеси ко мнѣ“. Когда онъ приноситъ эти три пера, фея объясняетъ ему сокрытыя въ нихъ чары. „Когда ты первое перо бросишь въ огонь, говоритъ она, ты увидишь въ туманѣ образъ желанной. Второе перо — замѣть хорошенько, — соединитъ тебя съ ней. Если ты сожжешь его, она предстанетъ передъ тобой среди ночи. Пока у тебя остается третье перо, ты будешь въ тоскѣ и въ страстномъ желаніи протягивать къ ней руки. Но если ты сожжешь и это перо — она должна умереть. Потому береги это перо и помни о томъ, что тебя ожидаетъ.“ Мы догадываемся, что принцъ Витте со своимъ стремленіемъ къ идеалу, пройдетъ мимо своего счастья. Когда онъ сжигаетъ первое перо, ему является женщина чудной красоты въ видѣ заоблачнаго видѣнія, къ которому онъ съ этой минуты неустанно стремится. Онъ и не подозреваетъ, что царица Замланда, которая дѣлается его женой, и есть само осуществленіе его идеала. Онъ не узнаетъ своего счастья даже и тогда, когда онъ сжигаетъ второе перо, и жена прибѣгаетъ къ нему въ ночной одеждѣ, думая, что онъ зоветъ ее. И вотъ онъ снова отправляется искать по свѣту завѣтную мечту съ жадной въ сердцѣ, которую утолить только смерть. Когда онъ черезъ 15 лѣтъ, усталый и измученный, возвращается на кладбище феи, у него является какъ бы предчувствіе того, что его чудная королева и есть тотъ идеалъ женщины, за которымъ онъ гнался всю жизнь. Но онъ долженъ удостовѣриться въ этомъ. Онъ сжигаетъ послѣднее перо и королева умираетъ. Счастье его жизни было при немъ, но онъ не узналъ его и убилъ. Тогда и онъ падаетъ въ объятія феи кладбища.

Во всѣхъ своихъ послѣдующихъ драмахъ Зудерманъ отказывается отъ преслѣдованія романтическихъ и историческихъ задачъ и возвращается къ сюжетамъ, доставившимъ ему его первые лавры — къ драматической обработкѣ вопросовъ современной жизни. Но творчество его все болѣе и болѣе ослабѣваетъ— онъ создаетъ только эффектные сценическія пьесы. Въ подражаніе гауптмановскимъ „Одинокимъ“, Зудерманъ написалъ драму: „Огни Ивановой ночи“.

„Искра язычества тлѣетъ еще во всѣхъ насъ, переживъ тысячелѣтія съ древнѣйшихъ временъ Германіи. Одинъ разъ въ году вспыхиваетъ она яркимъ пламенемъ—и тогда это называется огнемъ Ивановой ночи. Одинъ разъ въ году бываетъ волшебная ночь. Да, волшебная. Тогда вѣдьмы скачутъ верхомъ на помелѣ, на той самой палкѣ, которой въ другое время выколачиваютъ ихъ колдовство; съ дикимъ хохотомъ несутся онѣ на Блоксбергъ—черезъ лѣсъ несутся ихъ дикая толпа—и тогда въ сердцахъ нашихъ разгораются безумныя желанія, которыхъ жизнь не удовлетворила, и которыхъ она—само собой разумѣется — удовлетворить не можетъ“.

Въ Иванову ночь, когда пылаютъ огни, молодая несчастная дѣвушка, чудно-очерченный „сверчокъ“, Марика, дитя бродячей нищей, падаетъ подъ властью

страсти. Сама она приготовила для Георга и Труды брачное ложе; она даже находитъ въ себѣ нечеловѣческія силы проводить возлюбленнаго съ невѣстой и шепнуть на боязливый вопросъ Труды ласковый отвѣтъ: „Все это пустое, крошка моя. Онъ любить только тебя. Онъ никогда никого не любилъ, кромѣ тебя — онъ такъ сказалъ. И онъ... будетъ... очень счастливъ — онъ говоритъ“. И она, закусивъ платокъ, глядитъ вслѣдъ уѣзжающимъ. Трагедію своего сердца она переживетъ въ себѣ, пока не умретъ.

Еще болѣе вымучена слѣдующая пьеса: „Да здравствуетъ жизнь“ (1902); въ ней нѣтъ и слѣда психологическаго анализа; она всецѣло построена на искусственныхъ выводахъ. Мужъ Беаты Келлинкгаузенъ вызываетъ на американскую дуэль Фелькерлинка за то, что Беата, 15 лѣтъ назадъ, была его любовницей. Беата догадывается, что Фелькерлинкъ ради нея добровольно пойдетъ на смерть. Но этого она не допустить, такъ какъ его политическая миссія еще не окончена. Поэтому она даетъ ему послѣднее доказательство своей великой любви и отравляется во время завтрака, который мужъ ей даетъ партійнымъ вождямъ. Теперь Фелькерлинкъ долженъ жить, такъ какъ ея самоубійство даетъ въ руки Келлинкгаузену и его партіи оружіе противъ него. — Драма эта заслужила справедливое порицаніе.

Пьеса „Der Sturmgesele Sokrates“ (1903) не могла поднять Зудермана во мнѣніи публики. Пьеса эта — нѣчто вродѣ сатиры на демократовъ 1848 г., которые вопреки современнымъ теченіямъ, сохраняютъ свои идеалы, но остаются непонятыми со стороны своихъ дѣтей, чуждыхъ имъ и по духу, и по вѣншимъ своимъ проявленіямъ. Писатель, разумѣется, можетъ при всемъ уваженіи къ событіямъ 1848 г. пользоваться этой эпохой для комедіи, но Зудерманъ создалъ не комедію, а карикатуру! Его комедія, справедливо говорить „Vossische Zeitung“ — это пьеса съ навязанной тенденціей, и его шуты являются якобы представителями цѣлой эпохи. Но каждая изъ его фигуръ такъ же фальшива, какъ и совершенно невѣрно изображеніе эпохи и ея „духа“.

Шагомъ впередъ въ творчествѣ Зудермана является тюремная драма „Stein unter Steinen“ („Камень среди камней“, 1905), содержаніе которой сильно напоминаетъ „Die Tochter des Herrn Fabricius“ Адольфа Вильбранда, а заглавіе заимствовано у стихотворенія Рихарда Демеля. Любовь выпущеннаго изъ тюрьмы преступника къ любящей его дѣвушкѣ не достаточно глубока, чтобы сдѣлаться источникомъ обновленія и возрожденія, чтобы утраченное счастье, вопреки враждебнымъ вліяніямъ и соблазнамъ всякаго рода, могло расцвѣсть опять.

Якобъ Виглеръ, недавно выпущенный изъ тюрьмы, куда онъ заключенъ былъ на пять лѣтъ за убійство мужа своей возлюбленной, и бросающейся то туда, то сюда подъ бременемъ позора, — приходитъ въ домъ каменотеса Царнке, сердце котораго отзывчиво къ страданіямъ подобныхъ жертвъ закона. Товарищи вскорѣ узнаютъ о преступленіи и несчастный уже предвидитъ тотъ моментъ, когда онъ снова, какъ вѣчный жидъ, долженъ будетъ уйти и продолжать свои скитанія по свѣту. Тогда спасительницей его является возлюбленная его злѣйшаго врага, деснотичнаго и хвастливаго предводителя рабочихъ. Она побуждаетъ его къ мужественному сопротивленію. При столкновеніи съ самовластнымъ хвастуномъ, который кичится расположеніемъ къ нему дочери главнаго мастера и готовится ради нея бросить свою любовницу и своего ребенка, Якобъ выказываетъ свое превосходство надъ нимъ, пріобрѣтаетъ симпатію своихъ товарищей и любовь своей спасительницы. Послѣ того какъ онъ, такъ же какъ его Лора, цѣлые годы жилъ подъ гнетомъ установленной морали и такимъ образомъ подвергался опасности сдѣлаться „каменемъ среди камней“, счастье и завоеван-

все уваженіе пробуждаютъ въ немъ свободаго человѣка. Переживъ муки и тяжель гнеть, онъ возвращается къ жизни и дѣятельности.

Если Зудерманъ и строитъ свою пьесу на совершенно ложныхъ социальныхъ предпосылкахъ, цитируя слова Геббеля: „съ этимъ не можетъ примириться ни одинъ мужчина“, по поводу дочери ночного сторожа, у которой незаконный ребенокъ,—то драма „Камень среди камней“ есть въ высшей степени захватывающее произведеніе, напоминающее „Розу Берндт“ Гауптмана.

Слѣдующая затѣмъ пьеса „Среди цвѣтовъ“ („Das Blumenboot“) прибѣгаетъ даже къ избитымъ остротамъ кабачка. По конструкціи она напоминаетъ „Гибель Содома“. Здѣсь Зудерманъ также изображаетъ высшій свѣтъ, который якобы поклоняется красотѣ и искусству, въ сущности же ищетъ лишь удовлетворенія своихъ чувственныхъ стремленій. Отъ этого духовнаго паденія спасается лишь одна молодая, здоровая чета.

Фредъ. Тея, Тея... не надо больше лодокъ съ цвѣтами. Все это прочь... Испытующимъ взглядомъ смотреть ей въ глаза). Тея?

Тея (прижимаясь къ нему). Да, Фредъ.

Последнее произведеніе Зудермана это циклъ одноактныхъ пьесъ, подобныхъ „Обреченнымъ на смерть“. Онъ назвалъ этотъ циклъ „Розы“, потому что во всѣхъ его четырехъ пьесахъ не только говорится о розахъ, но розы до известной степени играютъ въ нихъ роль. Представлены изъ нихъ были пока лишь пьеса „Марго“, трагическая драма „Послѣдній визитъ“ и драма „Дама-какая принцесса“. Самая пѣнная въ литературномъ отношеніи — вторая изъ этихъ пьесъ.

Наканунѣ дуэли съ неизбежно смертельнымъ исходомъ, уже пожившій человекъ женится на очень молоденькой, всей душой отдающейся ему дѣвушкѣ. Въ день его похоронъ трусливая, давно уже съ презрѣніемъ брошенная имъ любовница умершаго, является въ домъ, выражая лицемѣрное горе, съ розами въ рукахъ, въ дѣйствительности же изъ страха за судьбу своихъ любовныхъ писемъ. Обѣ женщины, столь близкія умершему, встрѣчаются у дверей комнаты, гдѣ стоитъ гробъ, и та дѣвочка, которая готовилась сдѣлаться истинной подругой этого человѣка, не возвышая голоса, вѣжливо выгоняетъ низкую лицемѣрку изъ дома. „Позвольте мнѣ проводить васъ по черной лѣстницѣ и черезъ дворъ, сударыня! Васъ никто не увидитъ, кромѣ моей матери. А гробъ между тѣмъ увесутъ — (твердо) не лучше ли вамъ опустить вуаль? (Дама опускаетъ вуаль). Ахъ да, — розы, — возьмите ихъ съ собой! (Дама вырываетъ розы у нея изъ рукъ). Сюда, прошу васъ, въ эту дверь!“ Пьеса производитъ глубокое впечатлѣніе, потому что мы узнаемъ о всѣхъ трехъ лицахъ, даже объ умершемъ, все, что должны знать. Талантъ, съ которымъ Зудерманъ даетъ намъ понять, что съ маленькой Дэзи произошла трагедія, его тщательная обрисовка характеровъ, дѣлаетъ изъ этой коротенькой, дѣющейся не болѣе получаса пьески, своего рода драматической шедевръ.

Относительно послѣдней пьесы проф. Эдуардъ Энгель пишетъ: „Наиболѣе сильной изъ этихъ четырехъ пьесъ я считаю какъ разъ ту, которая недопущена на сцену или, можетъ быть, предназначается для позднѣйшаго театра, — „Полосы свѣта“ („Die Lichtbänder“). Я читалъ ее и долженъ сознаться, что это самая ясная, самая простая, самая прямолинейная драма, а потому и самая понятная. Если бы кто нибудь вмѣлъ право давать совѣты писателю, то я сказалъ бы, что впечатлѣніе спектакля было бы гораздо сильнѣе и глубже, если бы вмѣсто пьесы „Марго“ поставлена была маленькая трагедія „Полосы свѣта“. Здѣсь только три дѣйствующихъ лица: двое мужчинъ, или скорѣе мужчина и рано созрѣвшій мальчикъ, и женщина, жена старшаго изъ мужчинъ; вмѣ-

ствѣ они составляютъ особаго рода треугольникъ. Жена, соблазненная мальчикомъ, удерживаетъ его своими чарами; мужъ — одно изъ наиболѣе жизненныхъ лицъ Зудермана, слишкомъ удрученъ горемъ, чтобы сдѣлаться мстителемъ за свою честь; не будучи трусомъ, онъ, совершенно уничтоженный, едва можетъ проговорить: „Уладить дѣло — такъ называемымъ судомъ чести на это я не согласенъ. Я простой человѣкъ и о дуэляхъ знаю по наслышкѣ.“ Но, въ немъ напоследокъ все—таки возмущается его честь, и онъ убиваетъ невѣрную жену, когда она, которую онъ хочетъ пощадить, дѣлаетъ ему вопль вытекающее изъ ея характера предложеніе — „оставить все по—старому“, т. е. „не прерывать сосѣдскихъ отношеній“ съ возлюбленнымъ третьимъ лицомъ. Тогда онъ наконецъ понимаетъ, что она развратница, и закалываетъ ее.

Какъ ни великъ успѣхъ Зудермана въ настоящемъ, изъ его произведений для будущаго останется весьма немногое: „Честь“, „Родина“, „Іоаннъ“. Его торопливое творчество вытекаетъ не изъ избытка внутренняго содержанія, не изъ потребности творить, а скорѣе изъ поговни за успѣхомъ, изъ старанія во что бы то ни стало остаться любимцемъ публики. Но въ этомъ то и заключается признаніе слабости. Въ драмахъ Зудермана, не смотря на виртуозную драматическую технику, преобладаетъ романтический элементъ. Сравнивая Шниплера и Зудермана, Гансъ Ландебергъ говоритъ: „Первый выражаетъ внутреннее состояніе, второй изображаетъ яркій свѣтъ вѣшной жизни. Одинъ — лирикъ; другой — романистъ, но не драматическій писатель“.

Глава V.

Современная социальная драма.

Ис мѣрѣ того какъ Зудерманъ продолжаетъ создавать все новыя и новыя произведенія, мы убѣждаемся въ томъ, что онъ ничего не можетъ сказать намъ новаго, хотя, послѣ успѣха его первыхъ драмъ, онъ казался призваннымъ сдѣлаться настоящимъ социальнымъ писателемъ. Но чѣмъ болѣе плоскимъ становилось его творчество, тѣмъ болѣе выяснялся источникъ его силы. Какъ проблемы Гауптмана указываютъ на вліяніе Ибсена, точно такъ же драматическое творчество Зудермана носитъ несомнѣнные слѣды вліянія Пауля Линдау. Литиманъ такъ и называетъ его „подражаніемъ, новымъ исправленнымъ изданіемъ Линдау.“ Зудерманъ, такъ же какъ и Линдау, ищетъ своихъ идеаловъ во французской салонной и разговорной драмѣ Дюма, Сарду и Фелье, такъ какъ ему присущи ихъ качества: умъ, салонный лоскъ и драматическій талантъ. Люди болтаютъ такъ, какъ болтаютъ въ парижскомъ салонѣ хорошаго тона, остроумно, изъ пятаго въ десятое, говоря комплименты, остроты, всякій вздоръ все это вперемежку, пикантно и раздражающимъ образомъ дѣйствуя на нервы. Этому рутинному разговору помогаютъ сильные, порою съ утонченнымъ искусствомъ разработанные драматическіе эффекты, которые производятъ на публику несомнѣнное кратковременное дѣйствіе. Эти драмы не вырастаютъ изъ творческой потребности написать картину современнаго общества и представляютъ собой не что иное, какъ очень ловко скомпанованное рутинное произведеніе, предназначенное не для того, чтобы стать вѣчнымъ вкладомъ въ литературу, но лишь для того, чтобы служить приманкой для публики на современной сценѣ. Этимъ объясняется успѣхъ Пауля Линдау и его послѣдователей, въ особенности Люблинера и Л' Арронжа. Но наиболѣе блестящимъ образомъ вліяніе

Линдау сказалося на Зудерманѣ, который подражалъ ему, согласно съ духомъ новѣйшаго времени, и успѣлъ обмануть насъ относительно французскаго остроумія своихъ пьесъ. Но всѣ преимущества и недостатки его таланта въ гораздо большихъ размѣрахъ обмыружились у другихъ драматическихъ писателей, пошедшихъ за нимъ по пути современной салонной драмы, творцомъ которой въ молодомъ поколѣннн считается Зудерманъ. Но онъ не болѣе какъ одинъ изъ главныхъ представителей этого жанра, потому что на его долю выпалъ главный и наиболѣе продолжительный успѣхъ, а также и потому, что онъ все-таки вложилъ въ свои произведенія гораздо болѣе творческихъ силъ, нежели большинство писателей одной съ нимъ категоріи.

Настоящимъ представителемъ современной социальной драмы уже раньше Зудермана явился *Рихардъ Фоссъ*, котораго, какъ онъ самъ говоритъ, наше время уже не признаетъ, какъ драматическаго писателя, и который вслѣдствіе этого пересталъ писать для театра. Мы не будемъ перечислять длиннаго ряда его сценическихъ произведеній, на которыхъ неизмѣнно лежитъ отпечатокъ вкуса времени, дня и минуты. Къ первому періоду его дѣятельности принадлежить его драма „Ева“ (1889). Съ большою сценической силой изображаетъ онъ судьбу женщины, погибающей подъ гнетомъ тяжелыхъ социальныхъ условій, безсовѣстность, съ которой мужчина можетъ соблазнить женщину и испортить ея жизнь, не боясь никакого возмездія со стороны современнаго общества, тогда какъ падшую женщину оно выбрасываетъ вонъ. Ева — дочь аристократа, запутавшагося въ прудведшихъ его къ полному разоренію мошенническихъ спекуляціяхъ и окончившаго самоубійствомъ. Вся жизнь Евы также гибнетъ, такъ какъ ея женихъ, графъ Элимаръ Дюрень, отказывается отъ дочери опозореннаго отца. Фабрикантъ Гартвигъ жертвуетъ своимъ состояніемъ для несчастной дѣвушки, онъ возстановляетъ честь ея отца, уплачивая его долги. Ева, изъ благодарности, выходитъ за него замужъ, но сердце ея принадлежитъ другому. Когда, спустя четыре года, бывшій женихъ снова становится на ея дорогѣ, она бросаетъ мужа и слѣдуетъ за нимъ. Но она жестоко ошиблась въ немъ: онъ не пѣнитъ ея чистой любви и въ заключеніе старается отдѣлаться отъ нея. Но Ева требуетъ отъ него возстановленія своей чести. — *Ева*. Я прошу тебя, я требую отъ тебя, чтобы ты вознаградила меня за то зло, которое ты сдѣлалъ мнѣ—нѣтъ не мнѣ, а моему ребенку. Женщина, которая носила имя честнаго человѣка, не можетъ оставаться озорозренной передъ свѣтомъ. Дитя, которое я родила этому человѣку, не должно имѣть матерью твою любовницу. Пусть со мной потомъ будетъ, что будетъ — а теперь я требую отъ тебя своего права. *Элимаръ*. Своего права... *Ева*. Подними руку и клянись, что ты сдѣлаешь меня своей женой или... (она хватаетъ пистолеть). *Элимаръ*. Или... или? Зачѣмъ ты взяла пистолеть? *Ева*. Ты и тебѣ подобные — вы голкаете насъ въ объятія смерти; ты и тебѣ подобные продолжаете жить, продолжаете пожирать и убивать. И на васъ нѣтъ ни суда, ни расправы. Подними же руку и клянись или я сама осуществлю свое право возмездія. *Элимаръ*. Ты съ ума сошла. *Ева* (подходить къ нему) Клянись! Клянись! *Элимаръ* (взбѣшенный) Нѣтъ! *Ева*. Такъ пусть на твою душу падетъ этотъ грѣхъ. (Стрѣляетъ. Элимаръ вскрикиваетъ и падаетъ на вѣнчикъ). *Туанета* (вбѣгаетъ). Что вы сдѣлали? — Вы убили его! — *Ева*. Я совершила надъ нимъ судъ... за убійство!! — Ева попадаетъ въ тюрьму. Хотя она и получаетъ помилованіе, сердце ея уже разбито, и когда Гартвигъ приносить ей прощеніе, она умираетъ у него на рукахъ.

Еще болѣе рѣзко изображаетъ Фоссъ социальные условія въ пьесѣ „Винновный“ („Schuldig“, 1890). Томасъ Лэръ безъ вины приговоренъ къ тюремному заключенію, и судья, наконецъ, принужденъ вернуть ему свободу. Онъ возвраща-

ется въ лоно семьи, но находить дома ужасныя перемены: жена его подпала власти развратника, сынъ готовъ сдѣлаться убійцей. Въ отчаяніи онъ вырывается изъ рукъ сына топоръ и убиваетъ имъ оскорбителя своей чести. Теперь онъ дѣйствительно, какъ виновный, долженъ вернуться въ тюрьму.

Драма „Виновный“ естественнымъ образомъ приводитъ насъ къ *Феликсу Филиппи*. Трагедія заключенныхъ въ тюрьму по винѣ или безвинно составляетъ излюбленный мотивъ современныхъ соціальныхъ драматурговъ, такъ какъ она содержитъ въ себѣ матеріалъ для сильныхъ сценическихъ эффектовъ. Зудерманъ въ своей драмѣ „Камень среди камней“ сравнительно поздно възялся за этотъ сюжетъ и трактовалъ его съ несравненно меньшей силой, нежели раньше его Фоссъ, *Вильгельмъ Мейеръ-Фёрстеръ* въ своей драмѣ „Невиновный“ и Феликсъ Филиппи въ драмѣ „Старая пѣсня“ („Das alte Lied“). Присяжный повѣренный Корнелиусъ осypаегъ упреками выпущеннаго изъ тюрьмы преступника за то, что онъ изъ ревности сдѣлался убійцей, тогда какъ былъ порядочнымъ человекомъ. Но тутъ же, минутою спустя, Корнелиусъ узнаетъ, что собственная жена безсовѣстно обманываетъ его и также въ припадкѣ бѣшеннои ревности хватается за оружіе. — И въ другой своей драмѣ: „Тернистый путь“ (Der Dornenweg) Филиппи пользуется тюрьмою, какъ эффектнымъ драматическимъ средствомъ. Онъ изображаетъ трагедію матери, которая изъ любви къ преступному сыну сама становится преступницей, заставляя невиннаго въ теченіе трехъ лѣтъ отсиживать въ тюрьмѣ за вину ея сына и оправдывая себя передъ своей совѣстью материнскою любовью. Кассиръ Бюлау приговоренъ на три года въ тюрьму по подозрѣнію въ кражѣ 20.000 марокъ изъ кассы торговаго дома Ведекиндъ. Младшій сынъ Ведекинда сознается матери въ томъ, что онъ совершилъ эту кражу. Но она изъ любви къ сыну умалчиваетъ объ этомъ признаніи. Она беретъ къ себѣ въ домъ дочь безвинно осужденнаго, чтобы отплатить ей за то зло, которое она причинила ея отцу. Доротея дѣлается даже, съ ея согласія, невѣстою ея старшаго сына. Но въ концѣ концовъ она все-таки должна открыть истину, когда Бюлау выходитъ изъ тюрьмы. Только любовь къ дочери удерживаетъ его отъ того, чтобы привлечь къ суду мать и сына. Но они добровольно избираютъ путь, который указываетъ имъ долгъ.

Наибольшаго успѣха достигъ Филиппи драмой „Великое свѣтило“ („Das grosse Licht“), трагедіей болѣзненнаго таланта, погибающаго въ безуміи. Уже въ теченіе 15 лѣтъ гениальный архитекторъ Ферлейтнеръ руководитъ постройкой громаднаго собора. Онъ заказываетъ молодому художнику Фрицу Расмусену картину для алтара. Но Расмусенъ исполненъ ненависти къ архитектору, такъ какъ считаетъ себя, какъ художникъ, выше его, а главное потому, что оба влюблены въ одну и ту же дѣвушку, и Расмусенъ чувствуетъ себя болѣе слабымъ въ этой борьбѣ. Его ненависть доходитъ до того, что онъ въ своей картинѣ придаетъ великому свѣтилу, солнцу, свои черты, а малому свѣтилу, лунѣ, черты Ферлейтнера. Въ день освященія храма изъ конфликта между обоими художниками вырастаетъ трагедія. Ферлейтнеръ стоитъ на верху въ соборѣ съ золотымъ вѣнкомъ въ рукахъ, и толпа шумно приветствуетъ его. Расмусенъ быстро взбирается къ нему, вырываетъ у него вѣнокъ и бросается съ высоты внизъ.

Сценическія произведенія Филиппи—пьесы съ чисто вѣшными эффектами: онъ почерпаетъ свои мотивы изъ газетныхъ извѣстій. Онъ любитъ переносить политическія событія нашего времени въ буржуазную обстановку, но поддѣлка сдѣлана такъ непыскусно, что самый плохой наблюдатель тотчасъ же замѣчаетъ ее. Типомъ такого произведенія можетъ служить драма „Наслѣдство“, основой которой послужилъ конфликтъ между Висмаркомъ и Вильгельмомъ II. Тайный совѣтъ

евкъ Сарторіусъ, бывшій простымъ чиновникомъ, возвысился до званія главнаго управляющаго одной міровой фирмы и пользуется безграничнымъ довѣріемъ своего принципала. Но на юбилейномъ торжествѣ торговой фирмы старый служащій вступаетъ въ столкновение съ новымъ принципаломъ, молодымъ барономъ Ларуномъ, и это столкновение грозитъ разрушить работу всей его жизни. Сарторіусъ, какъ одинъ изъ основателей велячія дома, чувствуетъ себя истиннымъ наслѣдникомъ умершаго принципала, но сынъ послѣдняго не хочетъ уступать тѣхъ правъ, которыя дало ему рожденіе. Филиппи не безъ основанія называли Коцебу нашего времени.

Гораздо болѣе сильное дарованіе обнаружилъ *Отто Эрнстъ*, по крайней мѣрѣ въ своихъ первыхъ произведеніяхъ, въ области современной, соціальной драмы. За драмой „Величайшій грѣхъ“ („Die grösste Sünde“), въ которой уже проявился его острый сатирическій умъ, но которая, благодаря своей тяжело-вѣсной техникѣ, не имѣла успѣха, — слѣдуетъ его комедія „Нынѣшняя молодежь“ („Jugend von heute“), имѣвшая значительный успѣхъ. Въ домъ своего отца, простого честнаго чиновника Крегера, — Германъ приводитъ довольно пеструю веселую компанію. Товарищъ Германа, Госларъ, объявляетъ, что школа не нужна, а государство не имѣетъ смысла, ибо онъ сторонникъ развитія личности. Такъ же презрительно относится къ мысли въ области литературы и Эгонъ Вольфъ, поэтъ-символистъ. Онъ считаетъ образъ выше слова, настроеніе выше образа, а ничто выше настроенія. Онъ объявляетъ Шиллера тупоумнымъ идіотомъ и считаетъ свои собственныя произведенія шедеврами искусства. Въ области музыки эту достойную компанію дополняетъ композиторъ Мейснеръ, который ставитъ себя выше Вагнера. Здѣсь мы видимъ и предающуюся пьянству художнику, и сверх-актера кабарѣ. Въ такой сатирѣ изображаетъ Отто Эрнстъ „нынѣшнюю молодежь“, которая отрицаетъ все, что намъ представляется прекраснымъ и достойнымъ почитанія. Однако новыя идеи нигдѣ не находятъ себѣ отклика, ибо люди встрѣчаютъ свое счастье не въ сторонѣ отъ плавнаго теченія жизни, и не ложными путями слѣдуетъ идти къ нему. Любовь, которую Германъ находитъ въ объятіяхъ хорошей дѣвушки, открываетъ ему глаза — и онъ рѣшительно отстраняется отъ этой ломающейся современной молодежи.

Еще рѣзче и съ еще большимъ успѣхомъ обращаетъ Отто Эрнстъ свою сатиру противъ современнаго школьнаго дѣла въ комедіи „Воспитатель Флакманъ“. Учителя флакмановской школы очерчены такъ живо и вѣрно, что многіе изъ насъ то въ томъ, то въ другомъ узнаютъ старыхъ знакомыхъ своей юности. Или это, подобно Фогельзангу и Вейденбауму, сухіе педанты, добросовѣстно отсиживающіе въ классѣ свои часы, или-же — подобно Риману — лѣтятя, проводящіе время въ спаньѣ и игрѣ въ шашки. И они — низкіе интриганы, подобно Диру, или, молодые горячіе пѣтухи, подобно Ремеру. Еще талантливѣе очерчены обѣ учительницы школы: старая Бетти Штурганъ, обратившаяся въ фельдфебеля въ юбкѣ, и прелестная молоденькая Гиза Гольмъ, смотрящая на учительскую дѣятельность, какъ на переходную стадію къ браку, но тѣмъ не менѣе вносящая много любви и радости жизни въ сердца своихъ маленькихъ учениковъ. Во главѣ школы стоятъ Флакманъ, занявшій эту должность при помощи подложнаго аттестата. Онъ абсолютно лишенъ всякихъ педагогическихъ способностей и исполненъ ненависти къ каждой недюжинной личности, находящейся близъ него. Поэтому-то онъ и давитъ единственнаго способнаго учителя своей школы, Флемминга. Любовь послѣдняго къ Гизѣ Гольмъ даетъ Флакману и его креатурѣ Дирку, который знаетъ о подлогѣ аттестата, поводъ затѣять интригу противъ него. Однако, проникательный попечитель школъ открываетъ подлую махинацію директора и его неспособность къ учительской

дѣтельности. Флакманъ увольняется, и должность директора школы передается Флеммингу, который и женится на Гизѣ.

Ясно выраженная тенденція еще ярче выступила на фонѣ того негодованія, какимъ встрѣтили комедію въ педагогическихъ сферахъ; но негодованіе это оказалось безсильнымъ, такъ какъ равносильно было борьбѣ противъ истины. Можн упрекнуть пьесу въ недостаткѣ дѣйствія, но за то положенія очерчены такъ мѣтко, что почти замѣняютъ дѣйствіе, а фигура школьнаго служителя Негедавка — одно изъ самыхъ лучшихъ созданій Эрнста.

Нѣмецкая народная школа еще слишкомъ мало была предметомъ наблюденія нашихъ драматическихъ писателей; тѣмъ не менѣе въ скорбной исторіи страданій нашихъ народныхъ учителей выступаютъ современные явленія, которыя могутъ считаться типичными выраженіями умственного уровня народа. Такъ, напр., въ извѣстномъ смыслѣ противоположностью комедіи Отто Эрнста могутъ считаться мотивы акта изъ трагедіи народныхъ учителей: „Тѣ, которые учатъ нашъ народъ“ („Die unser Volk lehren“). Они отмѣчаютъ конфликтъ тамъ, гдѣ онъ выступаетъ особенно ярко, а именно въ патриархальномъ семинарскомъ быту, въ несвободныхъ духу времени отношеніяхъ между учителями и начальникомъ школы, между учителями и инспекторомъ школъ. Въ учительскихъ семинаріяхъ съ ихъ директорами изъ духовенства, юноши съ свѣтлымъ и живымъ умомъ всегда подвергаются опасности быть исключенными, тогда какъ посредственность съ твердой увѣренностью выходитъ на дорогу. „Вы имѣете полное право выгнать меня, какъ бѣшеную собаку, господинъ директоръ, выбросить меня на улицу, на навозную кучу. Но я черезъ это ничего не потеряю, господинъ директоръ, и негодая изъ меня вы не могли сдѣлать въ теченіе трехъ лѣтъ. И хотя бы я сдѣлался истопникомъ или кузнечнымъ подмастерьемъ — мое я я унесу съ собой въ жизнь, мое я вы не смогли убить во мнѣ за эти три года. Что вы человѣка выбрасываете на улицу — это вамъ все равно, но моя гордость, полетъ моей мысли и негнущаяся спина — вотъ что вамъ мѣшало и отъ чего вы хотѣли избавиться. Этого въ учительской семинаріи вамъ не нужно“. Въ томъ же духѣ, въ какомъ высказывается этотъ выгнанный семинаристъ Баумергъ, говорить и молодой учитель, невѣсту котораго опозорилъ начальникъ школы. „Знаешь-ли ты, Лизокъ, что насъ свело? Развѣ я такъже не опозоренъ и не оскверненъ имъ же, тѣмъ, кто живетъ тамъ, въ замкѣ? Какъ на собаку онъ замахнулся на меня хлыстомъ и накричалъ на меня, какъ на своего конюха. Но это насъ не позорить, мы все-таки остаемся чистыми — ты и я — и великими. А запятналъ себя тотъ, кто живетъ въ замкѣ. — Полный разрывъ долженъ произойти между замкомъ и школой, потому что на нашей сторонѣ трудъ и счастье. И этого они не хотятъ дать намъ, поэтому-то они и отнимаютъ у насъ нашу крупницу счастья и нашъ покой. Мы должны очистить наши дома отъ гадювъ, которые протягиваютъ къ намъ свои лапы. Мы должны сдѣлаться гордыми и великими.“ А умирающій пасторъ дѣлаетъ слѣдующее признаніе своимъ учителямъ: „Вражда положена между церковью и школой... они наступаютъ другъ другу на голову... и уязвляютъ другъ друга въ пятю... надо отдѣлить церковь отъ школы.“ *Попечитель школъ.* Это сказалъ мертвый, г-спода. *Геннингъ.* Но и живые говорятъ то же самое, г. попечитель. Ничего хорошаго не выходитъ изъ того, что церковь и школа должны идти вмѣстѣ. Пока церковь будетъ опекать школу, школа будетъ недовольна и будетъ ненавидѣть церковь. А когда онѣ раздѣлятся, тогда снова примирятся и протянутъ другъ другу руки“.

До несравненно болѣе трагическихъ столкновеній, нежели Отто Эрнстъ, доводитъ свои проныческія наблюденія *Отто Эрнстъ Гартлебенъ*. Отто Эрнстъ

субъективенъ, Гартлебенъ объективенъ; Цезарь Фляйшленъ высказываетъ относительно его слѣдующее сужденіе. Это — старая, но вѣчно новая борьба юности за иллюзіи и идеалы, которыми мы украшаемъ себѣ жизнь и которыхъ желаемъ достигнуть. Одинъ борется трагически, другой иронически, — одинъ на одномъ поприщѣ другой на другомъ, одинъ раньше, другой позже. Кто силенъ, — побѣждаетъ, кто слабъ, — падаетъ.

Технику Гартлебенъ заимствовалъ отчасти у Зудермана, тенденцію — у Гауптмана. Ибсенъ также имѣлъ на него большое вліяніе, но болѣе всѣхъ, однако, французскій романистъ Мопассанъ. Въ 1891 г. на „Свободной сценѣ“ была поставлена его первая комедія „Angèle“. („Анжела“) На обложкѣ книги стоитъ короткій эпиграфъ: „Презирай женщину!“ Этотъ принципъ типиченъ для всего міросозерцанія Гартлебена; мы находимъ его въ различныхъ вариантахъ почти во всѣхъ драмахъ. Анжелу одновременно любятъ отецъ и сынъ. Одинъ можетъ предложить ей только свою молодость и 250 марокъ въ мѣсяцъ; другой, старикъ убоженный сѣдинами, протягиваетъ къ ней полныя золота руки. Въ эту борьбу за женщину вступаетъ еще третій — кандидатъ богословія Францъ Кернеръ. Хотя онъ и считаетъ Анжелу невѣстой молодого человѣка, однако всегачи хочетъ жениться на ней. Но дѣвушка, изъ низкаго расчета, готова отдать свою руку богатому старику — и всѣ три соискателя знаютъ, что имѣютъ основаніе презирать ее.

Ту же идею проводить Гартлебенъ и въ послѣдующихъ своихъ комедіяхъ: „Nanna Sagert“ („Юанна Загертъ“) и „Erziehung zur Ehe“ („Подготовка къ браку.“) Но несравненно выше ихъ стоятъ комедіи „Sittliche Forderung“ („Требованіе морали“) и циклъ одноактныхъ пьесъ „Die Befreiten“ („Освобожденные“). Однако наибольшій успѣхъ выпалъ на долю его трагедіи изъ офицерской жизни „Rosenmontag“, („Понедѣльникъ розъ“), удостоенной грильпарцевской преміи и нашедшей себѣ доступъ на всѣ сцены Германіи и Австріи. Гансъ Рудорфъ и Гертруда Рейманъ горячо любятъ другъ друга; но молодой офицеръ долженъ, согласно волѣ семьи, жениться на Кэтѣ, дочери богатаго кельнскаго коммерсанта. Ради этого на Гертруду взводятъ обвиненіе въ томъ, что она любовница одного развратнаго офицера. Обрученіе съ Кэтѣ назначено на „понедѣльникъ розъ“, но еще наканунѣ этого дня Гансъ Рудорфъ узнаетъ, что любимая имъ дѣвушка оклеветана невинно. Несмотря на то, что онъ далъ командиру своего полка честное слово въ томъ, что навсегда разорвалъ всякія сношенія съ молодой дѣвушкой, онъ приводитъ ее къ себѣ въ квартиру, чтобы исполнѣ удостоверить въ истинѣ. Такимъ образомъ Гансъ измѣнилъ своему слову и не можетъ жить. „Понедѣльникъ розъ“ долженъ сдѣлаться днемъ его смерти. Любящая дѣвушка хочетъ умереть вмѣстѣ съ нимъ. На другое утро, послѣ проведенной вмѣстѣ ночи онъ застрѣливаетъ возлюбленную и себя какъ разъ въ тотъ моментъ, когда кругомъ пробуждается жизнь, и на дворѣ казармы раздается веселый полковой маршъ.

Безъ сомнѣнія, подъ вліяніемъ драмы Гартлебена „Rosenmontag“ Францъ Адальфъ Бейерлейнъ, пріобрѣтшій большую извѣстность своимъ романомъ изъ военной жизни „Jena oder Sedan“, написалъ гораздо болѣе свѣжую и эффектную вещь, — свою военную трагедію „Zapfenstreich“ („Вечерняя зоръ“). Клерхенъ, очаровательная дочка вахмистра Фолькгардта, обручена съ сержантомъ Гельбихомъ. Но молодая дѣвушка въ теченіе двухъ лѣтъ, которыя Гельбихъ провелъ въ берейтерской школѣ въ Ганноверѣ, сдѣлалась любовницей поручика Лауфенъ, въ квартирѣ у котораго, въ казармѣ, оба проводятъ счастливыя часы любви послѣ „вечерней зори“. Клерхенъ знаетъ, что Лауфенъ не можетъ жениться на ней, но любовь ея такъ естественна, что она считаетъ себя совершенно невинной. Гельбихъ догадывается о томъ, что происходитъ съ Клерхенъ и однажды

вечеромъ послѣ того какъ пробили зорю, является на квартиру Лауфена. Когда офицеръ кричитъ на него, онъ совсѣмъ теряетъ голову, устремляется въ спальню, куда спряталась Клерхенъ и набрасывается на своего начальника. Передъ военнымъ судомъ Гельбихъ, сознается въ своей винѣ и хочетъ — понести тяжелую кару. Изъ любви къ Клерхенъ онъ умалчиваетъ о причинахъ своего образа дѣйствій. Но Клерхенъ сама является на судъ, она не хочетъ, чтобы ея возлюбленный далъ ложную присягу и сознается въ своихъ отношеніяхъ къ Лауфену. Старый отецъ ея съ револьверомъ въ рукахъ требуетъ удовлетворенія, но офицеръ отказывается драться съ унтеръ-офицеромъ. Когда же Клерхенъ объявляетъ, что одна она виновна во всемъ, такъ какъ она сама бросилась въ объятія Лауфена, отецъ обращаетъ оружіе противъ дочери и застрѣливаетъ ее. Совершенно разбитый стоитъ онъ у трупа дочери. — „Теперь, ваше благородіе, можете опять позвать дежурнаго унтеръ-офицера“.

Не смотря на извѣстную театральность построенія въ драмѣ „Вечерняя заря“ и еще болѣе въ „Adam der Knecht“ („Адамъ работникъ“), у Бейерлейна замѣтны весьма серьезныя литературныя стремленія. Тѣмъ не менѣе онъ принадлежитъ къ тѣмъ сценическимъ писателямъ нашего времени, которые хотя и играютъ роль въ литературѣ, будучи въ сущности лишь ловкими ремесленниками. Талантъ Зудермана не достаточно могучъ, чтобы пустить хождественные ростки, способные расцвѣсть подъ чужими руками. Здѣсь мы не чувствуемъ на себѣ гнетущей мощи жизненной правды, какъ у Гаунтмана и натуралистовъ. Слишкомъ ясно чувствуется ея двамѣрность, тенденція — и это мѣшаетъ полнотѣ впечатлѣнія.

Глава VI.

Эрнстъ Вильденбрухъ и движеніе въ сторону классицизма въ современной драмѣ.

Своими первыми успѣхами *Эрнстъ Вильденбрухъ* обязанъ мейнингенцамъ. Вліяніе герцога Георга Мейнингенскаго на нѣмецкій театръ настолько отошло въ прошлое, что принимать его въ расчетъ по отношенію къ современной драмѣ вообще уже не стоитъ. Но первое осуществленіе его идеи въ 1874 г. было тогда въ области драмы такимъ же новаторствомъ, какъ и творчество Рихарда Вагнера въ области музыки, хотя они и считаются антиподами. Литцманъ даетъ слѣдующее краткое выраженіе значенія мейнингенцевъ: то, что представлялось Шпллеру, геніальному творцу современнаго театра, при развитіи его массовыхъ сценъ, то осуществилось лишь сто лѣтъ спустя. Въ этомъ то и заключается заслуга мейнингенцевъ: они снова возвели поэта на престолъ, сдѣлали его царемъ сцены и сценическому искусству, какъ второстепенному, снова указали его подчиненное мѣсто и заключили его въ подобающія рамки. Хотя мейнингенцевъ и упрекали въ томъ, что они безучастно отнеслись къ современнымъ авторамъ, за ними все-таки слѣдуетъ признать то, что они постановкой „Каролинговъ“ (1881) открыли путь къ сценѣ Эрнсту Вильденбруху.

Вильденбрухъ сразу достигъ высшаго момента въ своемъ развитіи, и дальше уже не пошелъ. Да онъ и не могъ идти дальше при его возрѣніяхъ на драматическое искусство. По его мнѣнію, драма всѣхъ временъ тѣсно связана съ судьбами народа. „Судьба народа — это его исторія. Потому историческая драма и есть драма по преимуществу, и чѣмъ дальше отходить отъ нея сцени-

ческое произведение, тѣмъ болѣе утрачиваетъ оно характеръ этого рода поэзіи, а, слѣдовательно, теряетъ и свое значеніе". —Этотъ тезисъ, т. е. необходимость сознательнаго связыванія человѣческой судьбы съ великими историческими, а въ особенности національно-историческими событіями, Вильденбрухъ развиваетъ еще далѣе въ своемъ трактатѣ „нѣмецкой драмѣ“. „Двѣ вещи были совершенно ясны для меня, говоритъ онъ: во первыхъ, что возрожденіе великаго драматическаго чувства въ нѣмецкомъ народѣ возможно лишь тогда, когда ему показываютъ, что существуютъ болѣе важные вопросы, болѣе глубокіе конфликты въ жизни человѣчества, нежели тѣ вопросы брачной жизни и нарушеній супружеской вѣрности, которые разрабатываются въ послѣднее время въ нѣмецкой драмѣ по французскимъ образцамъ. во вторыхъ, что если намъ суждено когда-либо вернуться къ великимъ задачамъ прошлаго въ драматическомъ искусствѣ, то это должно совершиться именно теперь, и если мы теперь пропустимъ моментъ, то онъ никогда уже болѣе не повторится. Въ этомъ направленіи я и работалъ. Какъ будущее время будетъ судить съ этой точки зрѣнія о моихъ произведеніяхъ, предвидѣть нельзя, какой оцѣнки они заслуживаютъ — я не знаю. Я знаю только то, что въ то время, когда я писалъ, нужна была немалая сила характера, чтобы писать такъ, какъ я писалъ". —Здѣсь мы не можемъ, разумѣется останавливаться ни на *прусскихъ*, ни на *бранденбургскихъ* историческихъ драмахъ Вильденбруха. Да онъ и предназначенъ, какъ онъ самъ говоритъ, не для литературы, а для народа. Первые изъ его драмъ имѣютъ большее значеніе, тогда какъ въ послѣдующихъ гогенцоллернскихъ драмахъ онъ такъ старательно выдвигаетъ на первый планъ князей и героевъ, что въ концѣ концовъ обрисовка ихъ личности дѣлается главной цѣлью его драмъ. Благодаря этому, его герои становятся настолько многословными, почти болтливыми относительно себя и своей программы дѣйствій, что утрачиваютъ свой историческій характеръ и свой драматизмъ. Историческія драмы Шекспира, которыя по всей вѣроятности служили ему образцомъ, стоятъ настолько выше этихъ драматизированныхъ монографій, что поставить ихъ на одинъ уровень совершенно невозможно. — Однако, и Вильденбрухъ долженъ былъ отдать дань своему времени съ его социалистическими и натуралистическими бурями и высокопарный писатель оставилъ свои громкія фразы, чтобы написать въ 1890 г. натуралистическую драму „Die Haubenleiche“ („Хохлатый Жавронокъ“), которой онъ обязавъ своимъ наиболѣе шумнымъ и продолжительнымъ успѣхомъ. „Мудрятъ они, мудрятъ надъ социальными вопросами со всякими предложеніями и учрежденіями и удивляются, что все идетъ не такъ, какъ слѣдуетъ. Да чему жъ вы удивляетесь? Почему это такъ? Потому что вы не съ той стороны подходите къ вопросу. Такіе вопросы разрѣшаетъ не государство, а человѣкъ; и насъ самихъ должна исходить инициатива, и каждый человѣкъ призванъ къ этому... всѣ эти законы, учрежденія и т. д. заботятся о тѣлесныхъ нуждахъ бѣдныхъ людей, о томъ чтобы они имѣли, что ѣсть и пить. Ну и прекрасно, но это еще далеко не все. Позаботьтесь и о ихъ душахъ! А этого не могутъ сдѣлать ни законъ, ни государство, это можемъ только мы сами, каждый человѣкъ и всѣ люди...“ На основаніи этого принципа фабрикантъ Августъ Лангенталь хочетъ улучшить бытъ своихъ рабочихъ; онъ хочетъ сдѣлать ихъ гордыми. За это младшій братъ его, Германъ, называетъ его узколобымъ моралистомъ. „Чортъ возьми. говорить онъ! Можно подумать, что въ наше время одни только рабочіе имѣютъ право на то, чтобы заботились о ихъ нуждахъ. Я такое же существо изъ плоти и крови и могу требовать всего того, чего требуетъ каждый человѣкъ“. Ему нравится хорошенькая дѣвушка на фабрикѣ, Лена Шмалебахъ, которую за ея чепчикъ и за пѣніе раннимъ утромъ прозвали хохлатымъ жаворонкомъ; онъ стремится овладѣть ею со всею ся-

лою своей молодой любви и въ этомъ смыслѣ выигрываетъ въ ея глазахъ болѣе, чѣмъ его старшій братъ, который хочетъ на ней жениться. Лена, стоящая въ социальномъ отношеніи неизмѣримо ниже его, не можетъ перешагнуть черезъ раздѣляющую ихъ пропасть, хотя Августъ Лангенталь и пытается убѣдить ее въ противномъ. „Положимъ даже, что такая пропасть существуетъ, говорить оны, — тогда знаешь, какъ мы сдѣлаемъ; вотъ такъ: прыгай, я тебѣ протяну руки, а ты держись за нихъ крѣпко-крѣпко...“ Бѣдная дѣвочка боится свадьбы и дрожить, какъ робкая голубка. „Вотъ я и напала на себя — что же я такое сказала? А черезъ двѣ недѣли я должна выйти за него замужъ! Нѣтъ, это не правда! Это невозможно! этого не можетъ быть!“ И она, какъ утѣшающая за соломину, хватается за руку Германа, который хочетъ ѣхать съ нею ночью. — До сихъ поръ у Вильденбруха дѣйствіе развивалось съ большою тонкостью; но вотъ наступаетъ моментъ совершенно невозможнаго сценическаго эффекта, какъ называемая „большая сцена“, отъ которой оны не въ силахъ отказаться. Лена прокрадывается ночью въ комнату Германа, но оны, вмѣсто того, чтобы какъ можно скорѣе увести дѣвушку изъ душной фабричной атмосферы въ свѣтлый и обширный Берлинъ, пытается соблазнить ее при помощи вина и денегъ. Перепуганная дѣвушка въ концѣ концовъ поняла опасность своего положенія и громко зоветъ на помощь, когда Германъ хочетъ прибѣгнуть къ насилію. И вотъ всѣ тѣ, которые должны бы были, собственно говоря, сыграть крѣпкимъ сномъ, т. е. Августъ и Илфельдъ и Юліана, являются на сцену. Такимъ образомъ, до худшаго дѣла не доходитъ, и Лена Шмаленбахъ всетаки сдѣлается честной женой своего товарища по работѣ и снова можетъ распѣвать свои вееелыя пѣсни. *Августъ* (опускается на стулъ). Вотъ и улетѣлъ хохлатый жаворонокъ. *Юліана*. Нѣтъ, оны свилъ себѣ гнѣздо и благодаритъ того, кто устроилъ его... Августъ, день насталъ, и солнце освѣщаетъ передъ тобой дома людей, которыхъ ты сдѣлалъ счастливыми. *Августъ*. Да, насталъ день, и новый свѣтъ слѣпнеть глаза. *Юліана*. Ну, у кого глаза здоровые, тотъ привыкаетъ къ нему — а у тебя глаза здоровые. *Августъ*. Тебѣ я вѣрю отнынѣ, поэтому пойдемъ со мной вмѣстѣ въ этотъ обновленный божій день — и посмотримъ, что будетъ“. Собственно говоря, съ натурализмомъ „Хохлатый жаворонокъ“, хотя оны и прикрывается натуралистической оболочкой, имѣетъ мало общаго, уже по одному своему окончанію. Отношенія между высшей и низшей средой, которыя Вильденбрухъ очертилъ гораздо тоньше, нежели Зудерманъ въ драмѣ „Честь“, заставили и у него признать натуралистическое направленіе. Но во всякомъ случаѣ, надо признать что натуралистическое направленіе въ драмѣ должно было быть очень сильно, если даже Вильденбрухъ подался ему! Вскорѣ послѣ этого оны написалъ еще вторую социальную драму: „Мастеръ Бальцеръ“. Какъ и Максъ Кретцеръ въ своемъ романѣ „Мастеръ Тимпе“ (о которомъ Вильденбрухъ говоритъ, что сюжетъ его заимствованъ изъ его романа), оны изображаетъ борьбу мелкаго ремесленника съ фабричнымъ производствомъ. Всѣмъ сердцемъ и всѣми нервами своими Бальцеръ цѣпляется за свое часовое мастерство и ненавидитъ фабрику, которая убиваетъ массы. Между тѣмъ какъ у Кретцера мастеръ остается вѣрнымъ своему характеру и погибаетъ, Бальцеръ сдается и поступаетъ на фабрику, чтобы прокормить семью. „Кто хочетъ жить со своими дѣтьми, тотъ долженъ предоставить имъ ихъ права — этого требуютъ новыя времена“. Это заключеніе совсѣмъ невозможно: такой человѣкъ, какъ Бальцеръ, слишкомъ старъ и упоренъ, чтобы переучиваться и перерождаться. Оны долженъ погибнуть, когда его выгоняютъ на улицу, когда современный укладъ жизни разбиваетъ все, что дорого его сердцу. И если Вильденбрухъ заставляеть своего героя понять, что честный человѣкъ долженъ приспособляться къ времени, чтобы прокормить жену и лѣтей, — то такая развязка пьесы до-

зывается именно обратное: Вильденбрух не натуралист и не хочет сдѣлаться имъ.

Эрнстъ Вильденбрухъ остался и послѣ этого историческимъ драматургомъ. Это мы видимъ изъ его двойной трагедіи: „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ („Генрихъ и родъ Генриха“, 1896). Въ прологѣ „Kind Heinrich“ („Генрихъ дитя“) оба борца встрѣчаются впервые: Генрихъ IV, еще дитя, и папа Григорій VII, носящій еще имя Гильдебрандтъ, архидіаконъ римскій. *Генрихъ*. Привѣтствую тебя, вельможный мужъ, *Гильдебрандтъ*. Не цѣлуйте мнѣ руку, а то я не могу видѣть вашего лица. Почему вы такъ смотрите на меня? *Генрихъ*. Ты — не такой на видъ, какъ всѣ люди. *Гильдебрандтъ*. Вы поступаете правильно, стараясь разсмотрѣть мое лицо, чтобы не забыть меня. Я думаю, что мы еще не разъ встрѣтимся въ жизни. У васъ золотой обручъ вокругъ головы, вы, развѣ, король? *Генрихъ*. Да, я король. *Гильдебрандтъ*. Юный король, жизнь велика, я думаю, вы многое извѣдаете въ жизни. — Первое, что извѣдалъ юный Генрихъ — это строгая дисциплина саксонскихъ вельможъ Ордульфа и Эгберта и Ганона, архіепископа кельскаго, это — глубокое огорченіе, которое причиняетъ ему его дядя, Отгонъ Нордгеймскій. — Уже взрослымъ мужемъ встрѣчаемъ мы Генриха въ первой части трагедіи „Король Генрихъ“. Послѣ жестокой расправы съ саксами Генрихъ прѣзжаетъ въ Вормсъ. Съ какою цѣлью — онъ говоритъ самъ: „Я король, а воля короля есть законъ Германіи! Иудей или христіанинъ — мнѣ все равно — я король и вѣрность королю есть религія Германіи! Я прибылъ сюда для празднованія великаго торжества. Я ожидаю радостной вѣсти отъ папы и хочу получить эту вѣсть среди васъ. Папа Григорій пригласитъ меня въ Римъ. Я сдѣлался королемъ, я хочу сдѣлаться императоромъ, онъ возложитъ на меня корону, и она радостно будетъ сіять на моей головѣ“. Но среди преданныхъ слугъ своихъ Генрихъ получаетъ изъ Рима извѣстіе, что папа Григорій не хочетъ короновать его, потому что глава, на которой должна лежать императорская корона Германіи, должна быть чиста, какъ вершина горы, которую покрываетъ только что выпавшій снѣгъ, должна быть чиста отъ грѣха, недосягаема ни для чего низменнаго, недоступна подозрѣнію, а до святого отца дошли въ Римъ слухи, что о королѣ Генрихѣ этого сказать нельзя. Съ захватывающей мощью написалъ Вильденбрухъ сцену, гдѣ Буркгардтъ фонъ Гальберштадтъ составляетъ подъ диктовку Генриха письмо папѣ: „Генрихъ, Божіею милостію король, такъ пишетъ къ Гильдебрандту лже-монаху и лже-папѣ, который отнынѣ уже не папа...“ Но второй актъ показываетъ, какимъ могуществомъ обладаетъ папа Григорій, съ которымъ горячій молодой король вступаетъ въ борьбу, Три преступника приближаются къ папѣ съ покаяніемъ. Одинъ обокралъ папу — за это онъ немедленно получаетъ великодушное прощеніе. Второй совершилъ убійство — за это на него налагается тяжелое покаяніе, но онъ тоже получаетъ прощеніе. Третій обокралъ церковь — Григорій объявляетъ его осужденнымъ навѣки. Поэтому онъ долженъ отвергнуть и короля Германіи. „Генрихъ, ты, подобно почкѣ, раскрывался въ германскомъ лѣсу, и я съ удивленіемъ ожидалъ твоего разцвѣта; Генрихъ, мнѣ жаль тебя... За то, что онъ сказалъ противъ Григорія, то Генриху, какъ человѣку, прощаетъ Григорій, какъ человѣкъ. Но за то, что онъ сказалъ противъ главы святой церкви, — за это Генрихъ — да будетъ проклят!“ — Здѣсь является въ трагедіи Генриха большою пробѣлѣ. Какое дѣйствіе произвела папская булла на сановниковъ и на еретича, гордаго короля, мы не знаемъ. Мы видимъ теперь совершенно иного Генриха, давно уже свергнутаго съ престола, оплакивающего свою участь и призывающего смерть на льдинахъ Рейна. Ему, самому бѣдному изъ нищихъ, жители Вормса согрѣ-

ваютъ и освѣщаютъ его темную, холодную комнату, чтобы онъ могъ встрѣтить Рождество. Но этимъ они снова разжигаютъ въ немъ царственныя вождѣнія, и онъ рѣшается идти на покаяніе къ папѣ Григорію. „Я преклонюсь предъ нимъ, онъ преклонится предъ невыразимымъ страданіемъ. Онъ откроетъ мнѣ свои объятія—и когда съ Альпійскихъ горъ сойдетъ весна, я принесу вамъ то, что короли должны приносить своимъ народамъ — миръ“. Однако, смиренный Генрихъ находитъ въ Каноссѣ освобожденіе отъ отлученія отъ церкви, но не миръ для себя и для Германіи. За то онъ снова обрѣтаетъ утраченную имъ юношескую мощь, геройскій духъ германскаго короля. Съ гораздо бльшимъ мужествомъ и твердой увѣренностью въ побѣдѣ начинаетъ онъ новую борьбу съ папой. На этомъ и должна бы закончиться драма, ибо все происходящее потомъ есть лишь внѣшнее подтвержденіе того, что уже совершилось въ его душѣ. Снова стоятъ король и папа лицомъ къ лицу въ замкѣ Ангела въ Римѣ; но на этотъ разъ роли перемѣнились: Григорій проситъ, Генрихъ требуетъ. Онъ говоритъ: „Да будешь ты проклятъ! проклятъ и проклятъ!“ Смерть Григорія является апофеозомъ драмы. За сценой поднимаются неистовые крики: „Генрихъ императоръ и Вибертъ папа! *Григорій* (вздрагиваетъ) что они тамъ кричатъ? *Молодой клирикъ* (бросается къ нему). Не слушай ихъ! Не слушай ихъ! За сценой опять кричатъ: „Генрихъ — императоръ, а Вибертъ—папа!“ *Григорій* (привскакиваетъ съ кресла) Они кричатъ: Вибертъ — папа! *Молодой клирикъ* (съ удвоенной горячностью бросается къ нему) Они лгутъ! Они лгутъ! Они лгутъ! *Григорій* (шатаясь, встаетъ на ноги, опираясь обѣими руками на плечи молодого клирика, который стоитъ передъ нимъ на колѣняхъ). Кто — твой папа? — *Молодой клирикъ*. Ты — папа и никто другой, кромѣ тебя. *Григорій*. Ты вѣришь въ меня? *Молодой клирикъ*. Такъ же, какъ вѣрю въ Бога — такъ я вѣрю въ тебя! *Григорій*. Ты любишь меня? *Молодой клирикъ*. Отца и мать, брата и сестру отдамъ я ради тебя! *Григорій*. Боже! ты послалъ мнѣ его въ послѣдній часъ мой, ибо Ты знаешь, что я ничего не желалъ для себя, а только для святого дѣла. За то ты послалъ мнѣ его въ послѣдній часъ мой, Господи! (Онъ кладетъ руки на голову юноши.) Руки мои возлагаю на тебя, Юноша, благословляю тебя. Будущее присоединяю тебя къ дѣлу рукъ моихъ! Ты долженъ остаться, когда я уйду, ты долженъ жить, когда я умру. Тѣни сгущаются вокругъ меня—смотри мнѣ въ глаза — въ твоихъ очахъ — солнце — ты завтрашній день, который торжествуетъ надъ вчерашнимъ. (За сценой совсѣмъ близко снова раздаются крики: „Генрихъ — императоръ, а Вибертъ — папа!“) *Григорій* (выпрямляется и поднимаетъ правую руку) И все-таки будущее принадлежитъ мнѣ! (Шатается, падаетъ навзничъ на кресло и умираетъ). — Этотъ ненужный четвертый актъ служитъ только какъ бы переходомъ ко второй части драмы: „Kaiser Heinrich“ („Генрихъ—императоръ“), показывающей намъ 12 лѣтъ спустя борьбу Генриха IV съ сыновьями. Внѣшній сценическій эффектъ этой второй части до того затмеваетъ своимъ блескомъ болѣе глубокое, чѣмъ въ „Королѣ Генрихѣ“, внутреннее содержаніе, что оно какъ бы совершенно пропадаетъ. Самыя значительныя мѣста дѣйствія, какъ, напримеръ, сцена смерти императора, производятъ впечатлѣніе мелодрамы. „Генрихъ былъ Германія — Германія была Генрихъ, вѣчность сковала этотъ союзъ. Когда весна шумитъ надъ горами, долами, — это Генрихъ дитя бѣжить въ зеленѣющей лѣсѣ; когда горы Рейна одѣваются виноградомъ — это душа Генриха горитъ на нихъ. Кудри мои бѣлы, устало тѣло, но юно мое сердце, которое еще можетъ любить. Германія! будь вѣчно молода, вѣчно полна мудраго безумія — Германія — будь вѣчно молода...“

Въ своемъ тѣсномъ кругу Вильденбрухъ произвелъ фуроръ трагедіей

„Генрих“, и этот успѣхъ слѣдуетъ во всякомъ случаѣ приписать отчасти счастливому стеченію обстоятельствъ несмотря на то, что авторъ получилъ свой триумфъ, не какъ сторонникъ направленія, которе считали уже отжившимъ, а какъ художникъ. Поэтому драма его, несмотря на многіе ея недостатки, свидѣтельствуетъ о большомъ поэтическомъ талантѣ писателя. И въ двухъ своихъ послѣдующихъ драмахъ: „Die Tochter des Erasmus“ („Дочь Эразма“) и „König Laurin“ („Король Лауринъ“) Вильденбрухъ переноситъ политическіе мотивы на чисто жизненную почву, но и здѣсь случайное вліяетъ на теченіе историческихъ событій. Снова онъ прибѣгаетъ къ театральнымъ эффектамъ, ибо всякое дѣйствіе въ его пьесахъ оканчивается катастрофой, къ послѣдному акту его поэтическая мощь ослабѣваетъ, — характерное свойство всѣхъ произведеній Вильденбруха, — одно событие нагромождается на другомъ. Въ пьесѣ „Die Lieder des Euripides“ („Пѣсни Эврипида“) онъ затрогиваетъ античный міръ, но люди, которыхъ онъ выводитъ на сцену, чувствуютъ и дѣйствуютъ, любятъ и страдаютъ совершенно такъ же, какъ и люди нашего времени; на нихъ только накинута античная одежда, чтобы придать имъ исторической колоритъ. Успѣхъ, почти равняющійся успѣху „Генриха“, имѣлъ Вильденбрухъ съ новой своей драмой: „Die Rabensteinerin“ („Преступница“). Юная дѣва, которую вопреки волѣ своей семьи молодой Фуггеръ любитъ, у которой онъ ранитъ на смерть отца и разрушаетъ родовой замокъ, и которая за то убиваетъ изъ лука невѣсту Фуггера, гордую патрицианку, — эта дѣва — фигура полная мощи и энергіи. Когда ее по аугсбургскому закону, должны казнить мечомъ, — преступницу, опираясь на тотъ же законъ, освобождаетъ отъ казни молодой Фуггеръ, набрасывая ей на плечи свой плащъ и объявляя, что онъ беретъ ее себѣ въ жены. Все это написано съ обычными недостатками Вильденбруха, но также и съ его обычной свѣжестью и выразительностью. *Бартоломэ* (младшій). Вотъ женщина, склонившаяся подъ рукой палача — по внѣшности она уже ничто, — а по душѣ — все — все, чего требуетъ міръ, чтобы она могла стать женою, чтобы отъ союза съ ней родился человѣкъ, дѣльный и сильный, готовый на всякій великій подвигъ! Отецъ, когда ты послалъ меня противъ Вальдштейна — я пошелъ, хотя и зналъ, что иду противъ нея. Но я далъ въ томъ клятву. Я напалъ на домъ, въ которомъ она жила, единственное, что она имѣла, ея зеленныя деревья я вырубилъ. Руки ея, дважды спасшія меня отъ смерти, я на время связалъ ей веревкой! Но чтобы она умерла изъ-за меня — нѣтъ, этого Богъ не потерпитъ. Онъ далъ мнѣ знаменіе, когда мои пули пролетали мимо ея головы, а мои копыя — мимо ея тѣла. И чтобы я теперь смотрѣлъ, сложивъ руки, какъ ее будутъ казнить позорною казнью, ее, это чистое, дѣвственное созданіе, эту чудную женскую душу, нѣтъ — этого Богъ на небесахъ не потерпитъ. Нѣтъ, нѣтъ!

Онъ идетъ къ барьеру, окружающему верховное судилище; но въ ту минуту, когда онъ хватается за двери и хочетъ отворить ихъ, старшій Бартоломэ становится между нимъ и дверью. Оба стоятъ мгновеніе въ безмолвномъ волненіи. *Фрау Вельзеръ* (подошла между тѣмъ и громкимъ голосомъ кричитъ). Бартоломэ! не дѣлай этого! *Бартоломэ* старшій (обращаетъ къ ней налившіеся кровью глаза). Обоихъ насъ зовутъ Бартоломэ. Кому изъ насъ ты это говоришь? *Фрау Вельзеръ*. Тебѣ! *Бартоломэ* старшій (вздрагиваетъ и бесильно опускается у барьера, такъ что двери остаются свободными). Такъ — поступаешь ты со мною? *Бартоломэ* младшій (врывается въ двери). Ты покинута всѣми на свѣтѣ — но знай же, одинъ не покинетъ тебя! (Онъ срываетъ съ себя плащъ и накрываетъ имъ Берсабу). Твою наготу — я прикрываю. (Развязываетъ ей руки) Твои руки — я развязываю. (Срываетъ повязку съ ея глазъ). Небеса возвращаю я тебѣ! возвращаю тебѣ зеленую землю, на которой ты должна жить. (Онъ поднимаетъ ее съ

колѣнъ и заключаетъ въ свои объятія). Взгляни на меня, взгляни такъ, какъ глядѣла тогда, въ первый разъ! Невѣстой моею я назвалъ тебя — и пусть до тѣхъ поръ, пока не разлучитъ насъ всемогущій Богъ, Берсаба, дѣвица, — оставайся со мною и будь моею женою! — *Берсаба* (на его груди смотритъ на него, словно пробуждаясь отъ долгаго сна). Развѣ палачъ уже свершилъ свое дѣло? Я ничего не почувствовала — и вотъ — я всетаки — на небесахъ? *Бартоломэ* младшій. Когда человѣкъ счастливъ, когда сдѣлаешь другого счастливымъ — тогда ты на небесахъ. *Бартоломэ* старшій (который между тѣмъ совершенно обезсиленный лежалъ у барьера, встаетъ и поднимаетъ сжатые кулаки къ небу). Желѣзо я родилъ, отъ желѣза я погибаю. (Обращаясь къ сыну.) Для насъ двоихъ нѣтъ мѣста въ Аугсбургѣ. — Жену ты приобрѣлъ себѣ — отца потерялъ — строй свою жизнь самъ, какъ знаешь!..

Масштабъ, которымъ руководится исторія литературы, не имѣетъ ничего общаго съ театромъ, и потому сужденіе исторіи о Вильденбрухѣ не особенно благоприятно. Георгъ Витковскій такъ отзывается о немъ: „Несмотря на благороднѣйшія стремленія, Вильденбрухъ, одаренный самыми цѣнными качествами: сильнымъ темпераментомъ и вѣрнымъ пониманіемъ требованій сцены, всетаки мало принесъ своимъ талантомъ пользы театру. Каждый успѣхъ его является личнымъ его триумфомъ, идущимъ во вредъ тѣмъ стремленіямъ, которыя направлены на болѣе глубокое пониманіе духовной жизни или на исполненіе требованій нашего времени“.

Рядомъ съ Вильденбрухомъ время отъ времени появляются и другіе литературные борцы семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ, пытающіе воплотить на сценѣ свои художественные замыслы. Къ не совсѣмъ еще забытымъ изъ нихъ принадлежатъ *Адольфъ Вильбрандтъ*. Онъ еще раньше Вильденбруха написалъ свою историческую драму „*Der falsche Waldemar*“ („Лже-Вальдемаръ“), имѣвшую вліяніе, кромѣ Вильденбруха, и на другихъ, менѣе даровитыхъ писателей, — напр., на *Макса Месснера* въ драмѣ „*Иоакимъ I Бранденбургскій*“. Первый выдающійся успѣхъ Вильбрандта выпалъ на долю его трагедіи „*Der Meister von Palma*“ („Художникъ изъ Пальмиры“). Это трагедія жизни, которая только въ смерти находитъ свое завершеніе. Апеллесъ, архитекторъ изъ Пальмиры, получаетъ исполненіе своего страстнаго желанія вѣчной жизненной и духовной силы. Зоя, христіанская мученица, обладающая дара переселенія души, возвѣщаетъ ему слово жизни, но осуществленіе этого сопряжено съ наказаніемъ. Возродившись вторично, Зоя является въ образѣ римской куртизанки Фебе, которую Апеллесъ, прельщенный ея красотой, вводитъ въ свой домъ. Но ее отнимаетъ у него Павзаній, назначеніе котораго состоитъ въ томъ, чтобы онъ отнималъ у пальмирскаго строителя все живое, не имѣя однако же возможности отнять у него его собственную жизнь. Возрожденная въ третій разъ Зоя, въ образѣ Персиды, дѣлается его женою, но онъ лишается ея, такъ какъ она падаетъ снова жертвою гоненія на христіанъ. Черезъ безчисленное количество лѣтъ Апеллесъ возвращается на родину, гдѣ его имя и его творенія давно забыты. Усталый и одинокій, онъ ищетъ смерти, но Павзаній не можетъ удовлетворить его. Только Зоя, принеся ему обѣтованіе вѣчной жизни, можетъ помочь ему. Изъ базилики, которую нѣкогда построилъ Апеллесъ, выходитъ Зенобія — это Зоя въ послѣднемъ своемъ воплощеніи. У нея измученный строитель находитъ наконецъ желанный покой — онъ можетъ теперь войти въ царство смерти.

Однако и этотъ сторонникъ классическаго стиля принужденъ былъ, какъ и Вильденбрухъ въ своей „*Haubenlerche*“, отдать дань натуралистическому направленію. Въ 1890 г. онъ написалъ натуралистическую драму „*Neue Zeiten*“ („Новыя времена“). Отто Брамъ тотчасъ же поторопился записать его въ ла-

терь натуралистовъ. „Даже лучшіе писатели стараго поколѣнія не могутъ противостоятъ далѣе современному теченію“, говоритъ онъ. Однако, Вильбрандтъ, не взирая на современныя требованія театра, снова вернулся къ драмамъ прежняго направленія. Его драматическая поэма: „Гайранъ“ — есть драма изъ жизни Христа, котораго онъ одного ни разу не называетъ, отождествляя его съ личностью Гайрана. — Онъ сдѣлалъ такимъ образомъ то же, что Зудерманъ съ драмой „Іоаннъ“, чтобы спасти „Гайрана“ для театра. Хотя личность Иисуса отнюдь не драматична, но она такъ тѣсно связана съ нашимъ современнымъ міровоззрѣніемъ, что не должна быть изъята изъ большой драмы классическаго стиля. На совершенно ложномъ пути стоятъ и тѣ авторы драмы Иисуса, которые центральной фигурой драмы берутъ Іуду Искариота или, какъ Пауль Гейзе, въ своей драмѣ „*Magia von Magdala*“ великую грѣшницу Магдалину; на самомъ дѣлѣ центральнымъ пунктомъ драмы долженъ служить Иисусъ изъ Назарета такъ же, какъ „Флоріанъ Гейеръ“ въ крестьянской трагедіи. Эпическое современное сказаніе о Христѣ уже далъ намъ Максъ Кретцеръ въ поэмѣ „*Das Gesicht Christi*“, — драмы о Христѣ мы ожидаемъ отъ будущаго. Достойнымъ вниманія этюдомъ, первой попыткой на этомъ поприщѣ можно считать драматическую поему „Иисусъ“ *Даніеля Грейнера*, главный недостатокъ которой заключается въ томъ, что она вовсе не драматична, точно такъ же какъ и драма новаго стиля Карла Гауптмана „Моисей“. Стремленіе къ классическому идеалу, глубокое пониманіе творчества Гете и духа романтиковъ все болѣе и болѣе проходятъ теплою струей черезъ исканія нашего времени. Проблема, которую разрабатываютъ натуралисты — и наиболѣе односторонній изъ нихъ Ибсенъ, — отступаетъ передъ стремленіемъ заглянуть въ душу человѣка и изобразить картинну чисто душевныхъ переживаній. По этому-то пути мы и дошли до символизма, съ которымъ мы встречаемся уже въ новеллахъ Тика и Новалиса, и который перенесенъ въ современную драму бельгійцемъ *Морисемъ Метерлинкомъ*. Послѣдній не довольствуется проявленіями жизни въ чувствахъ и страстяхъ человѣка: онъ ищетъ высочайшихъ тоновъ въ выраженіи страстей, поэзіи неопредѣленнаго, ищетъ при помощи такихъ средствъ выраженія, которыя носятъ характерныя черты музыки. Его человѣческія тѣны — это психологическія марионетки, онѣ не высказываютъ того, что чувствуютъ, онѣ выливаются въ настроенія. Метерлиникъ имѣлъ громадное вліяніе на драматическое творчество послѣдняго времени. Представленіе о царствѣ чистой поэзіи, въ которомъ вся внутренняя душевная жизнь выворочена наружу, создалось подъ его вліяніемъ. Характернымъ образчикомъ его оригинально-загадочной манеры является коротенькая пьеса „*L' Intrus*“ („Втируша“). — Въ комнатѣ собралась семья. Рядомъ, въ другой комнатѣ, лежитъ родильница. Душно. Слышенъ лязгъ начищаемой косы. Слѣпой дѣдъ вздрагиваетъ. Отецъ и дядя успокаиваютъ его: это вѣрно, садовникъ. Почему такъ поздно? Слышно какъ приближаются шаги, но никого не видно. Никто не входилъ, а между тѣмъ домовая дверь открыта, чувствуется, что кто-то въ комнатѣ есть, но его не видно. *Отецъ*. Да не стучитесь же въ дверь, вѣдь, вы знаете, что вы шумите. *Служанка*. Я не трогала двери. *Отецъ*. Ну конечно! Вы стучите въ дверь, какъ будто вы хотите войти въ комнату. *Служанка*. Но я стою въ трехъ шагахъ отъ двери, сударь... Въ полночь кажется, будто кто-то всталъ изъ-за стола. Въ сосѣдней комнатѣ шумъ. Сестра милосердія появляется на порогѣ и крестится — родильница скончалась.

Георгъ Витковскій такъ характеризуетъ творчество Метерлинка: „Большинство своихъ драмъ Метерлиникъ предназначилъ для театра марионетокъ, чтобы такимъ образомъ перенести событія въ міръ фантазій, въ область ин-

стинктивныхъ ощущеній дѣтскаго чувства. Онъ имѣетъ въ виду главнымъ образомъ воображеніе и безсознательное переживаніе совершающагося—разсудокъ и воля остаются не при чемъ. Чтобы подчинить зрителя своей власти, Метерлинкъ одурманиваетъ его наркотическимъ зельемъ, затуманиваетъ его мысль и отнимаетъ ясность взгляда. Сначала—загадочно мрачная картина, темныя рѣчи и движенія, въ которыхъ за искусственной простотой всегда скрывается таинственный смыслъ, частыя паузы, которыя какъ будто умалчиваютъ что-то важное и побуждаютъ зрителя къ бесплодному исканію смысла—все это скобинировано для того, чтобы утомить сознаніе и создать такимъ образомъ почву для внушенія. Тѣлесные глаза смыкаются, и широко открываются очи души. Въ драмахъ Метерлинка царитъ мракъ, ужасъ, страхъ передъ не осязаемымъ, которое отовсюду обступаетъ путника, давить его, отнимаетъ у него дыханіе, тѣснить его, пока онъ не вскрикиваетъ въ отчаяніи: „Я не въ силахъ болѣе переносить это“.—Тѣмъ не менѣе, успѣхомъ своимъ Метерлинкъ обязанъ главнымъ образомъ своимъ историческимъ драмамъ, гдѣ онъ отступаетъ отъ своей оригинальной манеры, и гдѣ у него на мѣсто дѣтской души выступаетъ душа человѣка. Такой успѣхъ доставила ему прежде всего драма „Монна Ванна“. Флорентинскій генераль-капитанъ Принцивалле, осаждающій Пизу, согласенъ пощадить городъ, если жена Гвидо Колонны Джованна (Монна Ванна), которую онъ любитъ, одна придетъ къ нему ночью въ лагерь, закутанная въ одинъ только плащъ. И Монна Ванна дѣйствительно приходитъ такъ, какъ онъ того требуетъ. Но тутъ она находитъ въ Принцивалле не развратника, какъ она ожидала, а человѣка, котораго желаніе великой, заполняющей всю жизнь любви побудило изъ низкаго званія достигнуть высоты полководца; такой же любви и она искала и нигдѣ не нашла на землѣ.—Предметъ любви Принцивалле—Монна Ванна. Но она принадлежитъ другому, и онъ любитъ ее слишкомъ глубоко, чтобы досягнуть на нее. Внезапная измѣна заставляетъ его бѣжать вмѣстѣ съ нею въ Пизу, гдѣ оба предстаютъ предъ лицомъ Гвидо Колонны, мужа Джованны. „Смотри, говоритъ она, этотъ человѣкъ спасъ насъ и пощадилъ меня.“ Но онъ отвѣчаетъ, что онъ не ребенокъ, чтобы дать себя одурачить. Она съ душевной тревогой глядитъ ему въ глаза. „Я вкладываю въ мой взоръ всю силу моей души—онъ не прикоснулся ко мнѣ.“ Но онъ не вѣритъ ей, онъ смѣется и съ гнѣвомъ требуетъ пытки, чтобы заставить Принцивалле сознаться. Въ эту минуту Гвидо разорвалъ въ своемъ сердцѣ свою чистую супружескую связь съ Джованной. Тогда и она отрекается отъ него. „Да, говоритъ она, онъ позорно и предательски обладалъ мной. Но за это мщеніе принадлежитъ лишь мнѣ одной. Заприте его въ тюрьму и дайте мнѣ ключи“. И когда его уводятъ, она шепчетъ на ухо, что хочетъ освободить его, потому что отнынѣ будетъ любить его и принадлежать ему.

Вліяніе Метерлинка особенно ярко выказалось на творчествѣ *Гюю фонъ Гобмансталля*. Подобно Метерлинку, онъ также хочетъ передавать только настроенія; языкъ его—рѣдкой архитектурной красоты, образы его—пластичны, какъ у Гете, чувство свое онъ облакаетъ въ мелодіи. Несчастливая судьба его героевъ должна не потрясать, а наполнять насъ тихой грустью. Прекрасная форма и лирической стонъ души становятся у него почти цѣлью драмы. Драматическая форма преобразуется у него въ рядъ лирическихъ стихотвореній и персонажи драмы какъ бы ничѣмъ не связаны между собой; ни движенія, а тѣмъ болѣе какого-либо направленнаго къ опредѣленной цѣли дѣйствія—нѣтъ. Только въ драмѣ „Свадьба Зобеиды“ есть какъ бы какой-то намекъ на драматическое дѣйствіе. Зобеида въ брачную ночь покидаетъ мужа и бѣжитъ къ своему прежнему возлюбленному, который давно уже измѣнилъ ей и встрѣчаетъ

как продажную женщину. Въ полномъ отчаяніи, разбитая физически и нравствен-
но спѣшитъ она въ ту же ночь въ домъ своего мужа, гдѣ ищетъ смерти. Она бро-
сается съ высокой башни и умираетъ на рукахъ мужа. Гофмансталъ вообще
не можетъ провести какое-либо сценическое дѣйствіе только путемъ рѣзкихъ эф-
фектовъ, какъ въ этой драмѣ. Типичнымъ образцомъ его лирическихъ драмъ
служитъ пьеса „Смерть Тиціана“. Главное лицо даже не появляется на сценѣ.
Темный страхъ, поражаемый приближеніемъ его смерти, носится надъ головами
любимыхъ его учениковъ, которые въ прекрасныхъ стихахъ восхваляютъ мастера
искусности. Пьеса „Глупецъ и Смерть“ такъ же, какъ и „Смерть Тиціана“, вся
проникнута грустью о неудавшейся жизни. Какъ глубоко черпаетъ творчество
Гофмансталля свои мотивы изъ античной драмы, мы видимъ въ его подражающей
Софоклу драмѣ „Электра“, а еще болѣе въ трагедіи „Эдипъ и Сфинксъ“. Здѣсь
также взоръ поэта обращенъ болѣе къ внутреннему міру; внѣшнее же мы скорѣе
угадываемъ, нежели видимъ.

Креонъ. Къ тебѣ, судьба, къ одной я обращаюсь.
Не для бродяги юнаго воздвигла
Ты эту ночь, которая въ ущельѣ
Приноситъ смерть, — на высяхъ обнаженныхъ,
Увѣчанныхъ звѣздами, смерть несетъ.
И этотъ пылкій юноша, я знаю,
Великая судьба, что онъ — ничто
Въ игрѣ твоей, онъ и его дѣянья.
Быль юношею царственнымъ Креонъ,
Но превратила сердце молодое
Ты въ сердце старика въ его груди.
Ты подвиги его испепелила,
И пали не свершенными они,
Какъ жгучій труть на землю... Что тебѣ
До нашихъ дѣлъ? Ты хочешь взять всю душу
Дѣяньямъ ты предоставляешь гнить,
Глумясь надъ тѣми, что дѣяній ради —
Вступаютъ въ состязанье на землѣ.

Голосъ юноши оруженосца.

Такъ, значить, за тебя напрасно отдалъ
Я молодую кровь? Увы!

Креонъ (услышавъ голосъ, отступаетъ направо).

Ужели всюду ткутся эти нити,
Что задушить должны меня? Не слышу
Я голосовъ вѣтра! Слышать
Хочу я зришлеца предсмертный крикъ! ¹

Но высказывая общее сужденіе о Гофмансталѣ, мы должны признать, что
его творчество представляетъ собой не прогрессъ въ развитіи драматической
формы и даже не остановку, а прямо шагъ назадъ, изъ котораго не выйдетъ
ничего жизненнаго. Лирической поэты не даетъ намъ той новой формы, которой
мы ожидаемъ. „Великая драма будущаго, говоритъ Р. М. Мейеръ въ своемъ
сочиненіи „Литература XIX вѣка,“ нуждается и въ народѣ, какъ двигательъ
дѣйствія, и въ личности, какъ носительницѣ идеи. Намъ нужна драма, въ ко-
торой нашли бы себѣ мѣсто въ полной силѣ реалистическое изображеніе народа,

¹ Перев. О. Чюминой.

а также правдивое и рельефное представлѣніе центральной фигуры. Намъ нуженъ реально очерченный „Телль“, „Юлій Цезарь“ на фонѣ народныхъ сценъ. Осуществленіе этого требованія будетъ новой ступенью драмы, съ которой начнется новая стадія расцвѣта. Но зачатокъ этой драмы большого стиля, можетъ быть, даже и самую драму далъ намъ до сихъ поръ одинъ лишь Гергартъ Гауптманъ въ своихъ „Ткачахъ“ и въ „Флоріанъ Гейеръ“.

Глава VII.

Максъ Кретцеръ и натуралистическое направлѣніе въ романѣ.

Натурализмъ создалъ не только новую драму, но еще раньше того — и новый романъ. Новое политическій блескъ Германіи долженъ былъ оживляющимъ образомъ повліять прежде всего на историческій романъ. Шпильгагенъ, Фрейтагъ, Данъ, Эберсъ и вся плеяда ихъ единомышленниковъ почитались болѣе, чѣмъ когда либо. Однако, вскорѣ выяснилось, что историческое значеніе эпохи и войнъ Бисмарка далеко отодвинулось назадъ передъ социальнымъ вопросомъ; отъ роскошныхъ дворцовъ властителей взоры публики обратились къ жилища среднего класса, а затѣмъ, по мѣрѣ того, какъ водворялся натурализмъ, стали проникать и далѣе, дойдя до ночлежныхъ домовъ. Не войны великихъ міра сего могли отразить картину современной жизни, а бури человѣческихъ страстей, борьба народа за социальныя потребности. Дѣйствующія лица романа орудовали уже не щитомъ и мечемъ, а съ молотомъ въ рукѣ стояли у наковальни и тяжелымъ трудомъ должны были добывать скудное пропитаніе своимъ семьямъ. Вслѣдствіе этого, романъ естественнымъ образомъ получилъ болѣе глубокое психологическое значеніе. Въ этомъ же смыслѣ высказывается и Вильгельмъ Шереръ. „Самые сокровенные тайники морального міра подвергаются тщательному изслѣдованію. Люди стремятся къ правдѣ, къ тому, что характерно, что показываетъ главныя черты, стремятся съ такой ни передъ чѣмъ не останавливающей энергіей, которая производитъ отталкивающее впечатлѣніе на тонко настроенныя души.“ Не мало времени прошло, пока это теченіе достигло также и Германіи, гдѣ за фантастическимъ міромъ историческаго романа совершенно забыли сѣренькую дѣйствительность. Другіе народы, сравнительно съ Германіей, далеко ушли впередъ. Въ Россіи Левъ Толстой давно уже написалъ „Анну Каренину“ и „Войну и миръ“, а во Франціи Золя напечаталъ свои большіе парижскіе романы. Гигантская серія „Ругонь-Макаръ“, говоритъ Цезарь Фляйшлент, безконечно разнообразная въ своихъ частяхъ, создала школу въ Германіи. Передъ нами были вымыслы, которые не считали себя вымыслами, а претендовали на роль экспериментовъ; они давали факты, столь же грубые и столь же плѣнительные, какъ сама природа, картины, столь же низменныя и столь же возвышающія, какъ картины природы, вещи, приводящія въ восторгъ и вызывающія отвращеніе, какъ и въ природѣ. Отъ Золя мы узнали, что мы можемъ подходить къ социальнымъ вопросамъ и какъ мы можемъ это дѣлать. Мы ясно видѣли, что онъ работаетъ не въ тѣсныхъ рамкахъ кабинета, а съ улицы приноситъ свой матеріалъ, и сообразно съ этимъ его языкъ слагается самъ собой, а не по санкціонированнымъ академіей правиламъ и шаблонамъ, онъ свободно и безъ стѣсненія приспособляется непосредственно къ жизни, къ самой природѣ и на мѣсто традиціонной эстетики возводитъ на степень высшего закона — природу, наблюдая и собирая матеріалы съ серьезностью и

рвеніемъ ученаго. Не столько подъ вліяніемъ Толстого, сколько подъ вліяніемъ Золя, все болѣе и болѣе усиливалась у насъ потребность правдиваго разсказа. Побасенки, выдаваемые за историческіе романы, благодаря тому что ихъ героини и герои одѣли въ средневѣковыя или египетскія платья,—всѣмъ до тошноты надоели. Люди жаждали моральныхъ вопросовъ, а не костюмныхъ этюдовъ; хотѣли знать не только людей, о которыхъ читали, но видѣть городъ и дома, въ которыхъ они жили. Такимъ образомъ долженъ былъ возникнуть романъ изъ жизни столицы, изъ берлинской жизни, такъ какъ новыя воззрѣнія и общественныя противорѣчія встрѣчались и развивались главнымъ образомъ въ Берлинѣ. Разумѣется, въ эти открытыя шахты слѣдовало проникать не съ безцвѣтнымъ и только типичнымъ анализомъ, какъ Пауль Гейзе въ „Дѣтяхъ міра“, а показывать все безъ прикрасъ и безъ покрововъ, какъ это дѣлаетъ въ своихъ парижскихъ романахъ Золя. Чувствовалась потребность въ такомъ писателѣ, который собственнымъ опытомъ проникъ бы въ глубины большого города, который, какъ стремящійся къ познанію геній, своими глазами изучилъ бы страшный механизмъ гиганта-города.

Такой писатель явился въ лицѣ *Макса Кретцера*. Уже въ первыхъ попыткахъ своихъ Кретцеръ своимъ натурализмомъ заходитъ за предѣлы установленныхъ художественныхъ цѣнностей. Само собою разумѣется, что открытый для социальныхъ вопросовъ своего времени умъ, какъ у Макса Кретцера, бессознательно воспринималъ натуралистическія вѣянія, не находя въ нихъ сначала существенныхъ сторонъ новаго искусства, пока, наконецъ, и онъ въ 1888 г., создавая своего „Мастера Тимпе“, не попалъ на надлежащій путь. На мѣсто искусственно построенныхъ человѣчковыхъ Шпильбагена, Фрейтага, Линдау, онъ поставилъ людей изъ плоти и крови; идеаль красоты Пауля Гейзе онъ замѣнилъ проблемами правды: описаніе среды, представлявшее собой до той поры въ нѣмецкомъ романѣ истасканный шаблонъ, онъ замѣнилъ конкретной основой, давъ живой очеркъ лихорадочно-безумной жизни Берлина. Настоящимъ откровеніемъ показали тогда слова Кретцера (1882): „Мы увидѣли, что бѣдные могутъ смѣяться и плакать такъ же, какъ и богатые, что и они имѣютъ человѣческія потребности, испытываютъ радость, чувствуютъ оскорбленія.“ Никому изъ писателей до этихъ поръ не приходило еще въ голову изучить психологію несчастія на задворкахъ Берлина. Даже такому знатоку людей, какъ Фонтане, горностай и рыцарскіе доспѣхи казались необходимыми аксессуарами романа. Максъ Кретцеръ слышалъ голосъ своего времени, появляющуюся потребность эпохи изображать живыхъ людей, модели, которыя, благодаря фантазіи поэта, преобразуются въ полныя жизни пластическія фигуры. Такимъ образомъ, онъ былъ призванъ создать новую форму романа, „соціальную поэму, художественное изображение скованной экономическимъ гнетомъ личности“ — національный романъ, ищущій и находящій свои образы въ большомъ городѣ.

Кретцера пытались отождествить съ Золя. Но Золя — анатомъ, раскрывающій жестокость жизни столицъ и не выказывающій ни тѣни состраданія, ни малѣйшаго поэтическаго пафоса,—Кретцеръ же всюду остается поэтомъ, въ душѣ котораго находитъ откликъ судьба его героевъ, который съ болью въ сердцѣ описываетъ страданія людей. Онъ хочетъ пробудить порочную совѣсть и вмѣстѣ съ тѣмъ хочетъ залѣчить раны. Въ этомъ же смыслѣ и Ад. фонъ Ганштейнъ говоритъ о немъ въ книгѣ „Молодая Германія“: „Благотворная теплота души существеннымъ образомъ отличаетъ созданія Кретцера отъ созданій Золя: послѣдній смотритъ на нихъ только какъ на объекты экспериментовъ для своихъ романовъ: у перваго же всегда слышится голосъ сердца“.

Поэтому, Максъ Кретцеръ съ полнымъ правомъ можетъ быть названъ

„первымъ изобразителемъ бѣдныхъ людей въ романѣ, классикомъ народной литературы, проповѣдникомъ соціальной этики“ Первымъ соціальнымъ романомъ Макса Кретцера былъ романъ „Die Betrogenen“ („Обманутыя“ 1882). Это—трагедія обманутыхъ дѣвушекъ и женщинъ вообще, развертываемая имъ въ потрясающихъ картинахъ, дающихъ исторію нѣсколькихъ женскихъ типовъ. „Когда, благодаря роману „Обманутыя“, имя Кретцера приобрѣло извѣстность, говоритъ Ад. ф. Ганштейнъ, сразу стало очевиднымъ, что мы имѣемъ въ немъ народнаго берлинскаго писателя, который на собственномъ опытѣ позналъ пучины столичной жизни и своимъ стремящимся къ познанію умомъ изучилъ странный механизмъ гигантскаго города“. Съ глубокимъ и горячимъ сочувствіемъ выступаетъ Максъ Кретцеръ за женщину изъ народа, съ тонкимъ чутьемъ психологической правды доискивается онъ причинъ, ведущихъ женщину къ паденію. Съ безпощадной послѣдовательностью онъ требуетъ не улучшенія ея матеріальнаго положенія, но прежде всего поднятія ея духовнаго уровня, какъ, напр., у такихъ типовъ, какъ ея Марія Зейдель, уже обманутая, но нравственно стоящая очень высоко, или ея бѣлокурая Джени Годъ, которая со смѣхомъ опускается до проституціи. Черезъ весь романъ проходитъ жилка горячей любви Макса Кретцера къ Берлину, къ берлинской природѣ, къ его окрестностямъ.

Слѣдующій романъ его „Die Verkommenen“ („Захудалые“) еще глубже захватываетъ проблемы жизни большого города. Весь ужасъ жизни рабочихъ могучимъ воплемъ поднимается изъ романа. Авторъ съ захватывающимъ трагизмомъ изображаетъ здѣсь не только ничету фабричнаго рабочаго, но и безчисленныя препятствія, которыя встрѣчаетъ каждое честное стремленіе, каждое серьезное усиліе „въ ежедневной азартной игрѣ на опасность и выгоду“, пока, наконецъ, отчаявшіеся несчастные борцы не упадутъ на землю, какъ побѣжденные, какъ захудалые.—Къ „Захудалымъ“ естественнымъ образомъ примыкаетъ третій романъ „Три женщины“ (1886), въ которомъ Максъ Кретцеръ выступаетъ безпощадно-жестокимъ обвинителемъ развращеннаго, берлинскаго общества, лишеннаго всякаго правильнаго взгляда на нравственность и честь. Максъ Кретцеръ идетъ здѣсь по тому же пути, по которому впослѣдствіи пошелъ Зудерманъ въ своихъ пьесахъ „Честь“ и „Гибель Содома“. И его постигаетъ та же участь, что и Зудермана: Какъ имъ сначала восхищались, такъ теперь на него стали нападать. Въ романѣ „Familiensklaven“ („Рабы семья“, 1904) Максъ Кретцеръ снова бросаетъ яркій свѣтъ на психику съ вѣшной стороны цивилизованнаго, въ глубинѣ же души грубаго и жестокаго общества.

Но онъ, не смущаясь, шелъ по намѣченному его творчествомъ пути и написалъ лучшей изъ своихъ соціальныхъ романовъ „Мастеръ Тимпе“. Это—изображеніе отчаянной борьбы мелкой промышленности противъ массоваго производства, ремесла—противъ фабрики, безпомощнаго человѣка—противъ всемогущей машины. Эрихъ Шмидтъ говоритъ объ этомъ романѣ: „Грандіозный соціальный процессъ отражается здѣсь въ судьбѣ отдѣльнаго человѣка, въ безсильной борьбѣ мелкаго производства противъ фабрики, колоссальная масса которой грубой силой своей давитъ скромныхъ конкурентовъ и убиваетъ жизненные силы многихъ мастеровъ“. Но семейная драма токаря Тимпе развертывается въ грандіозную картину современной культуры и звучитъ какъ воззваніе о помощи изъ устъ людей, продающихъ свои мозолистые рабочія руки. Въ послѣдующемъ романѣ своемъ „Treibende Kräfte“ („Движущія силы“ 1905) Кретцеръ снова возвращается къ этой темѣ. Но здѣсь борьбу за существованіе ведетъ уже не мелкое производство противъ крупнаго, а машина противъ машины,

сила противъ силы, капиталъ противъ капитала. Одно только въ романѣ было совершенно ново. Въ самыхъ сильныхъ моментахъ, какъ, напр., въ захваты-вающей смерти мастера Тимпе, звучать символическіе мотивы. Такимъ образомъ, Максъ Кретцеръ подготовилъ себѣ путь къ символической новеллѣ, нашедшей себѣ выраженіе въ „Нагорной проповѣди“ („Bergpredigt“) и „Ликъ Христа“ („Gesicht Christi“). Хотя обѣ эти новеллы отвергають христіанскій догматъ—это всетаки не тенденціозно-философскіе трактаты въ жанрѣ Толстого, а захватывающіе социальныя романы. „Церковь, исходя изъ истинно-христіанской идеи, первая должна была бы вступить въ открытую борьбу за бѣдныхъ и угнетаемыхъ“, говоритъ въ своей проповѣди Конрадъ Вальдусъ („Bergpredigt“). Въ новеллѣ „Ликъ Христа“, самомъ сильномъ изъ произведеній Кретцера, выведенъ самъ Христосъ и страшный трагизмъ христіанской проблемы. Давно уже зародилась у Макса Кретцера идея представить Христа среди народной толпы на улицахъ современнаго города; но не Торвальдсеновскаго кроткаго и нѣжнаго Христа, къ которому не пойдеть никогда разбитый жизнью человѣкъ, а Христа Макса Клингера—социальнаго Христа. „Я былъ голоденъ и въ нуждѣ, я хлѣбъ преломлялъ для другихъ и все-таки остался чистъ душою. Ты—невинность, а я—страданіе, и терніи ожидаютъ насъ отнынѣ и до вѣка“. Явленіе Христа рабочему Андорфу, а затѣмъ многимъ и, наконецъ, всему народу въ Берлинѣ, эта смѣсь фантастическаго съ реальнымъ находитъ себѣ параллель только въ „Ганяеле“ Гергарта Гауптмана, но ни у кого другаго изъ современныхъ литераторовъ, писавшихъ на тему о Христѣ. Кретцеръ хотѣлъ изобразить Христа такимъ, какимъ должны бы были представлять его себѣ и рисовать въ своихъ проповѣдяхъ наши пасторы. Въ этомъ же смыслѣ пишетъ одно духовное лицо въ журналѣ „Theologische Rundschau“ („Богословское Обзорѣніе“). „Я считаю чтеніе этой вещи обязательнымъ для всѣхъ пасторовъ столицы“. Проф. Максъ Кохъ говоритъ: „Мелодія Парсиваля носится вокругъ этого изображенія Христа; я считаю эту вещь самымъ выдающимся произведеніемъ въ области нѣмецкаго романа. Когда символизмъ является въ такомъ видѣ, — я преклоняюсь передъ нимъ“.

Несмотря на это, „Ликъ Христа“ всетаки остается большой социальной поэмой, рядомъ съ которой достойны занимать мѣсто и дальнѣйшія произведенія Макса Кретцера изъ той же области: „Der Millionenbauer“, („Собиратель милліоновъ“), „Der Holzhändler“ и „Der Mann ohne Gewissen“. „Der Holzhändler“ („Дровяникъ“) можетъ съ полнымъ правомъ быть названъ челоуѣкомъ съ совѣстью въ противоположность „челоуѣку безъ совѣсти“ („Der Mann ohne Gewissen“). Интересно сравнить дровяника Дультерса, напр., съ Лео Зеллентхинъ въ „Es war“ („Такъ было“) Зудермана. Здѣсь психологически-невозможный романическій герой, тамъ — сильный характеръ, который ни въ чемъ не хочетъ раскаиваться, но который все-таки погибаетъ подъ тяжестью мученій совѣсти. „Онъ хотѣлъ говорить, хотѣлъ кричать, но ни одно слово не вылетало изъ его высохшей гортани. Онъ упалъ на колѣни и медленно поползъ до могучаго дуба, низко опустивъ голову, словно онъ боялся увидѣть то, что вселяло въ него непреодолимое желаніе смерти. Грануль выстрѣлъ и съ глухими перекатами пронесся среди ночи“...

Такъ же, какъ Дультерсъ, умираетъ и безсовѣстный спекулянтъ Глэзеръ, который звѣрски шагаль черезъ трупы, олицетворяя собой смертоносное шествіе капитализма. „Спи съ миромъ. бѣдный милліонеръ, великій берлинскій Наполеонъ, нашедшій здѣсь свой мизерный островъ св. Елены, спи съ миромъ, я молюсь за твою совѣсть, ибо я знаю, что значить скитаться бездомнымъ съ призракомъ за плечами!“ Вотъ надгробная рѣчь, которую говоритъ у его могилы одна изъ ег-

креатурь. — Въ новеллахъ „Die Madonna im Grunewald („Мадонна въ Груневальдѣ“) и „Was ist Ruhm?“ („Что такое слава?“) онъ становится на особую точку зрѣнія по отношенію къ современному художественному творчеству Берлина. Мнѣніе его имѣеть тѣмъ большее значеніе, что Максъ Кретцеръ самъ владѣеть кистью и красками, а также гравировальной иглой. Изъ прочихъ значительныхъ произведеній его слѣдуетъ назвать: „Der wandernde Taler“ („Странствующій талеръ“), „Die Sphinx in Trauer“ („Сфинксъ въ траурѣ“), „Sonderbarer Schwärmer“ („Странный мечтатель“), „Herbststurm“ („Осенняя буря“), „Söhne und Väter“ („Сыновья и отцы“) „Das Hinterzimmer“ (Задняя комната“). Макса Кретцера всегда волнуютъ общечеловѣческія проблемы, великій социальный вопросъ и исканіе правды. Ему хотѣлось бы сблизить людей между собой, чтобы громадныя и порой непримиримыя контрасты между богатыми и бѣдными по возможности сглаживались мягкой рукой любви и справедливости, а не грубой, загребистой лапой сословной ненависти и эгоизма. Такимъ образомъ, народный поэтъ сдѣлался апостоломъ гуманности; но не путемъ анализа, какъ Золя, и не путемъ философствованія, какъ Толстой, а при помощи изображенія современныхъ социальныхъ условий. Юліусъ Эрихъ Клоосъ въ этомъ же смыслѣ говоритъ о Максѣ Кретцерѣ: „Несчастные и бѣдные составляютъ неизсякаемый источникъ для его творчества; они сдѣлали его тѣмъ, что онъ есть: борцомъ за право угнетенныхъ, яростнымъ ненавистникомъ всякой лжи и всякаго лицемерія, проникающихъ все сложное зданіе нашего общества во всѣхъ его частяхъ. Строгая вѣрность жизненной правдѣ, выраженіе моральныхъ принциповъ, вотъ тотъ лейтмотивъ, который тянется черезъ всѣ произведенія Макса Кретцера и служить отличительнымъ признакомъ его социальныхъ изслѣдованій. Такимъ образомъ онъ разсматриваетъ всѣ чувства и стремленія нѣмецкаго народа, какъ они проявляются въ государствѣ и въ городахъ, въ высшихъ и въ низшихъ кругахъ, въ семьѣ и въ рабочей жизни, въ духовной и практической дѣятельности, въ церкви и школѣ, въ торговлѣ и на биржѣ, въ ремеслѣ и на фабрикѣ, во всѣхъ партійныхъ началахъ и широкихъ общественныхъ теченіяхъ. Онъ не принадлежитъ ни къ какой партіи, не примкнулъ ни къ какой школѣ, ни къ какому направленію, вся его неустанная дѣятельность, всѣ его желанія посвящены литературѣ и искусству“. Макса Кретцера по всей справедливости слѣдуетъ поставить въ самомъ началѣ исторіи новаго романа; онъ, какъ первый изъ новыхъ, никогда не обращался къ прошлому; настоящее съ его могучими современными вопросами и проблемами, разыгрывавшимися передъ его глазами въ Берлинѣ, имѣло для него гораздо болѣе важное значеніе. Ему не нужно было приспособляться къ новому времени, онъ самъ принадлежалъ къ нему и жилъ въ немъ всегда. Насколько могуче вліяніе этого новаго времени, доказываетъ тотъ фактъ что лучшій изъ старыхъ писателей *Теодоръ Фонтане* сталъ на сторону современныхъ вѣяній. Рядомъ съ тогда 49-лѣтнимъ Кретцеромъ сталъ 69-лѣтній Фонтане, выступившій съ романомъ изъ берлинской жизни „Irrungen und Wirrungen“ („Ошибки и заблужденія“). Это въ высшей степени захватывающая исторія любви, въ которой исчезающаго стараго Берлина приходятъ въ столкновеніе съ жителями новаго города, какъ и у Кретцера въ „МастеръТимпе“—этой поэмѣ погибающаго работника. Фонтане уже въ 1882 г. всталъ на почву современнаго романа въ своемъ разсказѣ „L'Adultera“—исторіи преступной любви соединенной съ высоко нравственнымъ подъемомъ; но лишь въ романѣ „Ошибки и заблужденія“ сталъ онъ вполнѣ на почву истинно-берлинскаго романа. Фонтане разсказываетъ здѣсь простую исторію любовной связи безъ той „шумихи чувствъ“, которой отличаются въ особенности наши французскіе образцы.

На протяжении всего романа звучит тихая меланхолия встречи, которая не может дать полного удовлетворения, тихая грусть разлуки, вынуждаемой не внешней необходимостью, а непреложной силой обстоятельств. Славный, бра- вый офицер и молоденькая, хорошая дѣвушка знакомятся на пикникѣ и неза- мѣтно доходить до связи, исходъ которой, несмотря на глубину взаимнаго чув- ства, влечетъ за собой сильное страданіе.

Но и съ самаго начала оба влюбленные вполне сознають, что это такъ должно кончиться. Они знаютъ что свѣтъ сильнѣе личности, и что многочислен- ные мелочные моменты всегда осиливаютъ единичное крупное явленіе. И все-таки они пытаются удержать счастье и отдалить конецъ. Но они спокойно и тихо по- коряются обстоятельствамъ: „Она прижалась къ нему и искреннимъ, спокойнымъ голосомъ сказала: И вотъ, значить, я въ послѣдній разъ держу твою руку въ моей рукѣ!“ — Любовь, которая съ тихимъ стономъ прерывается въ романѣ „Ошибки и заблужденія“ составляетъ также мотивъ и слѣдующаго его романа „Стина“ (1890), но здѣсь любовь должна вести къ браку. Бѣдный больной Вальдемаръ съсродоточилъ всѣ свои надежды на полной жизни любящей дѣвушкѣ изъ низшаго сословія. Однако и здѣсь условія жизни сильнѣе требованій сердца, и молодой безхарактерный графъ Вальдемаръ отступаетъ передъ нравственной си- лой сопротивленія любимой дѣвушки. Но этимъ онъ разрушаетъ также и жизнь Стины. „Слабовольные люди всегда таковы и дѣлають больше вреда, чѣмъ глупые“.

Подобно Фонтане, и *Эрнстъ фонъ-Вильденбрухъ* долженъ былъ об- ратиться къ новому направленію въ литературѣ. Еще прежде, чѣмъ появилась его соціально-натуралистическая драма „Хохлатый жаворонокъ“, онъ уже написалъ натуралистическую исторію любви въ новеллѣ: „Астрономъ“. Со всей тонкостью психологическаго анализа описываетъ Вильденбрухъ супружество молодой жен- щины съ горячимъ темпераментомъ и строгаго, пожилого ученаго; младшій братъ обожаетъ его и ревнуетъ къ женѣ, съ которой долженъ теперь дѣлать привязанность старшаго брата. Тѣмъ не менѣе, молодая горячая кровь въ концѣ кон- цовъ зажигаетъ въ нихъ взаимную страсть, и они падаютъ другъ другу въ объ- ятія. Какъ и въ драмахъ его, и здѣсь дѣйствіе развивается катастрофами; и здѣсь Вильденбрухъ разыгрываетъ свою „большую сцену“: это та ночь, когда младшій братъ долженъ вмѣсто старшаго, работать въ обсерваторіи, и когда молодая цвѣтущая женщина, является сюда полуодѣтая и отдается ему въ по- рывѣ непреодолимаго влеченія.

Тѣмъ не менѣе, ни Вильденбрухъ, ни Теодоръ Фонтане, какъ въ драмѣ, такъ и въ романѣ не имѣють ничего общаго съ натурализмомъ. Натурали- стическіе драматурги сами взяли за натуралистическую новеллу. И это ни- сколько не удивительно, такъ какъ новая драма имѣетъ много сходныхъ съ романомъ чертъ, и режиссерскія ремарки въ драмѣ нерѣдко разрастаются въ эскизы, въ литературную картину съ настроеніемъ, какъ это часто дѣлаетъ Гергартъ Гауптманъ. Если Гауптманъ приписываетъ свою манеру драматическаго творчества влиянію сборника новеллъ Гольца-Шлафа „Papa Hamlet“, то это же влияніе должно было отразиться и на романѣ.

Арно Гольцъ измыслилъ законъ послѣдовательнаго реализма для того, какъ онъ самъ выразился, чтобы „лучше овладѣть проклятой техникой“. Пер- вымъ плодомъ этой выработанной имъ вмѣстѣ съ Шлафомъ техники былъ сборникъ новеллъ „Papa Hamlet“. „Каждый изъ этихъ оригинальныхъ рассказовъ даетъ особое настроеніе, не похожее ни на какое другое, получаемое отъ чтенія другихъ мастерски написанныхъ рассказовъ. Они дѣйствуютъ какъ-то уже очень непосредственно на наши нервы. Кажется, будто между нами и тѣмъ,

что мы читаемъ, нѣтъ ничьей индивидуальности. Тѣмъ не менѣе мы испытываемъ это впечатлѣніе, потому что наша душа звучитъ въ униссонъ съ душевными движеніями посредника. Манера, съ которой нарисованы эти картины изъ повседневной, жизни, и, вообще это кажущееся отсутствіе посредника обнаруживается въ писателѣ большого художника. Благодаря тому, что художникъ *заставляетъ* чувствовать именно то, что чувствовалъ онъ самъ, мы и не ощущаемъ присутствія посторонней индивидуальности“. Изъ трехъ новеллъ сборника: „Рара Hamlet“, „Первый день въ школѣ“ и „Смерть“ послѣдняя имѣетъ наиболѣе художественное значеніе. Здѣсь представлена только ночь, которую два друга проводятъ у постели третьяго друга, смертельно раненаго на дуэли.

„... Въ комнатѣ стало свѣтло. Мѣдная дверка бѣлой изразцовой печки у двери тихо сверкала. За окномъ зачирикали воробы. Съ пристани загудѣла труба. Внизу стукнула входная дверь; къ водокачкѣ привѣсили ведро. Заскрипѣла ручка насоса. Вода съ перерывами полилась въ ведро. Тихо прошли назадъ черезъ дворъ. Снова стукнула дверь. Они взглянули на освѣтлѣвшія окна и непроизвольно глубоко перевели духъ. — Олафъ! посмотри-ка!—Олафъ не отвѣчалъ. Онъ только чуть чуть повернулъ голову къ кровати. — Онъ лежитъ, словно мертвый! — Мнѣ кажется... гм... Онъ взглянулъ на часы. — Надо сдѣлать новую перевязку! дай-ка сюда пузырь съ льдомъ!—Генсъ подаль ему со стола свѣжій пузырь со льдомъ. Они старательно наложили новую перевязку. Олафъ пробормоталъ что-то непонятное въ свои длинные желтые усы. — Мнѣ кажется—рана плохо очищена! Тамъ еще навѣрно застряли волокна отъ матеріи панталонъ! Погляди-ка!—Они наклонились надъ раной, которая была у Мартина въ нижней части живота, сбоку. — Смотри-ка! Онъ какъ-то особенно измѣнился!—Гм...—Онъ лежитъ такъ смирно!—Да, надо послать за докторомъ!—Позвонить?—Да!—Генсъ быстро направился къ двери. Рѣзко прозвучалъ звонокъ въ еще непроснувшемся домѣ“...

Такимъ образомъ медленно, шагъ за шагомъ развертывается проведенная у постели больного ночь, пока утромъ, наконецъ, оказывается, что больной умеръ. Благодаря этой разносторонности наблюденія до мельчайшихъ проявленій, въ этой передачѣ настроенія, такъ сказать, съ минуты на минуту, получается полное впечатлѣніе жизни и дѣйствительности. Однако, подражаніе этому „секундному стилю“ можетъ быть опаснымъ. Но противникамъ этого направленія особенно жаловаться не приходится—такъ какъ манерѣ Гольцъ-Шлафа никто никогда не подражалъ. Она даетъ лишь указаніе, какъ слѣдуетъ писать, чтобы дать вѣрное отраженіе и впечатлѣніе жизни. Въ этомъ и заключается заслуга этихъ писателей. Современная новелла—а еще болѣе, конечно, современная драма,—и развились въ этомъ направленіи, но безъ рабскаго подражанія, тѣмъ болѣе, что Гольцъ-Шлафъ никогда не имѣли субъективнаго вліянія на новую литературу и никогда не выступали вождями современнаго движенія.

Гергартъ Гауптманъ гораздо рѣшительнѣе вступилъ на почву натурализма въ своемъ рассказѣ „Стрѣлочникъ Тиль“—составляющемъ какъ бы антитезу къ драмѣ „Извозчикъ Геншель“. Стрѣлочникъ, извозчикъ, Ганна Шэль и жена Тиля, Елена,—въ высшей степени жизненныя фигуры совершенно противоположныхъ характеровъ. Въ этой новеллѣ Гауптманъ описываетъ судьбу стрѣлочника, живущаго одной тупой животной жизнью. Сыниска его отъ перваго брака, но нерадѣвію жены его, попадаетъ подъ поѣздъ. Тиль сходитъ съ ума и въ припадкѣ иступленія убиваетъ жену и ея ребенка.—Уединенная жизнь стрѣлочника въ лѣсу изображена съ поразительной правдивостью. Мы почти что видимъ, какъ этотъ человѣкъ сходитъ съ ума: кромѣ того, картины природы полныя своеобразной и грандіозной прелести, смѣиваютъ одна другую.

„...Туча заслонива дискъ луны, въ комнатѣ стало темно, и Лена слышала только тяжелое, но ровное дыханіе мужа. Она раздумывала, не засвѣтитъ-ли огонь — ей было жутко впотьмахъ. Но когда она захотѣла встать, члены ея точно налились свинцомъ, вѣки опустелись, она заснула.

„Нѣсколько часовъ спустя, когда люди вернулись съ дѣтскимъ трупомъ, они нашли домовую дверь широко отворенной. Удивленные этимъ обстоятельствомъ, они поднялись по лѣстницѣ въ верхній этажъ, дверь котораго также была настежъ открыта. Они нѣсколько разъ крикнули имя жены Тиля, но отвѣта не было. Наконецъ зажгли объ стѣну сѣрную спичку и вспыхнувшій свѣтъ озарилъ ужасающую картину: „Убійство! убійство!“ Лена лежала въ лужѣ крови съ раздробленнымъ черепомъ и до неузнаваемости обезображеннымъ лицомъ. „Онъ убилъ жену! онъ убилъ жену!“ Они потеряли голову и толкались изъ угла въ уголь. Прибѣжали сосѣди; одинъ изъ нихъ натолкнулся на люльку и отскочилъ въ неопредѣлимомъ ужасѣ. Господи помилуй! У ребенка было перерѣзано горло“.

Братъ Гергарта, *Карль Гаутманъ* въ такомъ же направленіи вступилъ на путь натуралистической новеллы. Это—по преимуществу эпическій талантъ, который еще глубже, чѣмъ талантъ Гергарта Гаутмана, коренится въ почвѣ его силезской родины. Рядомъ съ романомъ „Мальтида“ и рассказами „Aus Hütten und Hange“, оригинальность его дарованія особенно замѣтна въ большой новеллѣ „Einfältige“, („Простяки“) гдѣ онъ съ любовью описываетъ незамѣтную жизнь обитателя Ризенгебирге въ Шрейбергау со всей ихъ искренностью и душевной простотой.

Въ томъ же духѣ трактуетъ новеллу и *Георгъ Гиршфельдъ*. Наибольше оригинальный сборникъ новеллъ его изданъ подъ заглавіемъ „Демонъ Клейсть“. Генрихъ Клейсть является у него здѣсь типомъ гениальнаго поэта, трагическую судьбу котораго переживаетъ его герой. Несмотря на то, что часто пускаются въ ходъ немотивированныя вишнія обстоятельства,—напр., чахотка, позоръ родителей, нервная горячка,—всюду чувствуется глубокое сочувствіе автора къ одинокому страдальцу. Впослѣдствіи Гиршфельдъ, какъ и Максъ Кретцеръ, перешелъ къ символистической новеллѣ въ своей оригинальной трагической идилліи „Горное озеро“. При чѣмъ, однако, не могъ удовлетворить своей потребности въ сознательномъ воспроизведеніи природы, не могъ отрѣшиться отъ идеализаціи, которая, впрочемъ, у Гиршфельда переходитъ въ сентиментальность. Въ этомъ отношеніи характернымъ отраженіемъ его поэтической индивидуальности является новелла „Переживание“.

„...Вильгельмъ снова растянулся на землѣ и закрылъ глаза. Какая-то невѣдомая грусть наполняла все его существо. Какъ билось его сердце, какъ чувствовала себя юной, болѣзненно юной его одинокая душа—снова, какъ прежде. Онъ не научился еще отреченію, онъ не смѣлъ еще умертвить въ себѣ и похоронить свои художественныя стремленія, свою всепроникающую любовь. Но она смѣла и могла это сдѣлать и почти демонически прозвучало это стремленіе въ ея обольстительно нѣжныхъ словахъ. Зачѣмъ пробудила она въ немъ то, что успокоилось и заснуло? Зачѣмъ послала она ему на прощанье аромать былой красоты? Она нуждалась въ этой исповѣди, потому что у нея было холодное сердце, онъ же долженъ былъ только слушать и молчать—молчать вѣчно. Надъ головой его шумѣлъ дѣсь. Жизнь его была пуста безъ любви. Да, это такъ, Онъ поднялся на ноги и почувствовалъ, что онъ, какъ и она, взялъ на себя крестъ. Когда онъ вернулся домой, мать встрѣтила его съ озабоченнымъ лицомъ. Она думала: „О Боже! онъ страдаетъ! Вѣрно, онъ дошелъ до труднаго мѣста въ

своей работѣ.“ И такъ какъ она за столомъ не могла уже безмолвно выносить его блѣдности и его, полнаго внутренней борьбы молчанія, она чрезъ столъ схватила его руку и нѣжно спросила: „Вильгельмъ, что съ тобой?“ — „Ничего, мама“, — съ застывшей улыбкой отвѣчалъ онъ. — „Я не могу работать сегодня; а это — единственное, чего я не могу переносить...“

У Георга Гиршфельда, рядомъ съ вліяніемъ Гергарта Гауптмана, замѣчается еще другое, французское вліяніе рассказовъ Гюи де-Мопассана. Такъ какъ натурализмъ даетъ не изображеніе цѣлой жизни, а только отрывокъ изъ жизни, то новое направленіе должно было оставить романъ для новеллы, и романы Золя не могли уже служить образцами современнымъ писателямъ. Напротивъ Гюи де-Мопассанъ давалъ все, что натуралисты поставили въ свою программу. „Краткій, шуточный тонъ старо-французскаго фарса, говоритъ Р. М. Мейеръ, и тонкое, лирическое настроеніе современной новеллы съ необычайнымъ искусствомъ соединяются у него. Каждый характеръ ясно и рельефно выступаетъ передъ нами и тѣмъ не менѣе проницательнаго и сплетенія обстоятельствъ заставляютъ насъ переживать съ каждымъ изъ нихъ то, чего отворотить нельзя.“

При оцѣнкѣ этихъ новеллистсовъ натуралистическаго направленія — Гиршфельда, Шнитцлера, Гальбе, Гартлебена — мы не должны забывать, что они, несмотря на свое эпическое дарованіе, искали примѣненія своему таланту въ драмѣ. Въ противоположность имъ, нѣкоторые истинно драматическіе таланты достигаютъ своего плодотворнаго развитія только въ романѣ, хотя конечно заглядываютъ порой и на сцену. Это мы видимъ у наиболѣе выдающагося романиста нашего времени, Макса Кретцера, драма котораго „Гражданская смерть“ безъ сомнѣнія производила бы болѣе сильное впечатлѣніе въ видѣ романа, и наоборотъ, дѣйствіе его романа „Движущія силы“ гораздо интенсивнѣе въ драматической передѣлкѣ („Leo Lasso“); то же можно сказать и о „Собирателѣ милліоновъ“.

Своеобразное свойство современнаго романа заключается въ томъ, что его легко раздѣлить на серію отдѣльныхъ новеллъ. Даже изъ романа Кретцера „Мастеръ Тимпе“ легко выдѣлить рассказы о пьяницахъ. Какъ мы отдѣлялись отъ обязательныхъ правилъ пятиактной драмы, точно такъ же мы все болѣе и болѣе приходимъ къ сознанию, что романа въ прямомъ смыслѣ нѣтъ, да и быть его не можетъ. Если, какъ рассказываютъ, Гудковъ въ Веймарѣ и поднималъ сжатые кулаки, на памятникъ Шиллера и Гете, воскликнувъ: „Вѣдь, не писали же вотъ они девяти томныхъ романовъ!“, то на это ему прежде всего слѣдуетъ возразить, что эти два величайшихъ нѣмецкихъ поэта не написали вообще ни одного романа. Гетевскаго „Вильгельма Мейстера“ и его „Сродство душъ“ („Wahlverwandschaften“) нельзя назвать романами; это скорѣе новеллы. Въ его „Ученическихъ годахъ Вильгельма Мейстера“ повѣсти о забнущей Миньонѣ, о слѣпомъ арфистѣ, о прекрасной душѣ и Нарцисѣ, о Филиппѣ и Наталіи составляютъ отдѣльные рассказы. О его „Годахъ странствій Вильгельма Мейстера“ уже Эккерманъ сказалъ, что веймарскій старецъ собралъ здѣсь только на живую нитку пестрый матеріалъ изъ своего запаса рукописей. „Wahlverwandschaften“ (такъ же какъ и „Страданія молодого Вертера“) — это исповѣдь самого поэта, поэтизирующая его отношенія къ Минхенъ Герцлибъ и наиболѣе глубокую изъ его любовныхъ привязанностей — къ Шарлотѣ фонъ-Штейнъ.

Если мы изъ болѣе старыхъ писателей назовемъ еще Мерику, Шторма и Пауля Гейзе, то у нихъ также мы найдемъ только новеллы. Тамъ, гдѣ они приближаются къ большому роману, они тотчасъ пасуютъ, какъ напр. Штормъ въ „Всадникъ“ Мерику въ „Живописецъ Нольтенъ“. Романъ, или идетъ по проторенной, избитой

дорожкѣ Шпильгагена, котораго такъ пробирають братья Гартъ въ своихъ критическихъ наброскахъ, или принимаетъ форму новеллы. Въ программѣ журнала „Blätter für die Kunst“ („Лѣтопись искусства“) говорится: „Намъ нужны—не выдумываніе исторій, а передача настроеній; не разсужденія, а изображенія; не забава, а впечатлѣвія.“ Это энергичное подчеркиваніе концентраціи, это страстное изолированіе возбуждающаго момента и дѣйствіе его на душу мы находимъ уже у ревностнаго послѣдователя Золя *Михаила-Георга Конрада*, который въ 1885 г. основалъ въ Мюнхенѣ „Общество“. Къ формѣ романа ояъ приблизился въ своей книгѣ „Was die Isar gauuscht“ („О чемъ шумитъ Изаръ?“). „Эта новая форма, говорить А. ф.-Гаяштейнъ, совершенно отрицаетъ композицію — здѣсь мы видимъ только серію развертывающихся картинъ, каждая въ отдѣльной рамкѣ и съ другими фигурами. А если какая-нибудь „геронія“ и проходитъ черезъ всѣ картины, то—развѣ только рѣка Изаръ, такъ какъ всюду звучитъ плескъ ея волнъ и при всѣхъ условіяхъ согрѣваетъ сердце автора своей поэзіей. — Надъ всѣми пестрыми фигурами романа, надъ молодыми и старыми, возвышается на заднемъ планѣ величественный образъ короля Людвига. Картина безумія и смерти великаго отшельника на Штарбергскомъ озерѣ — написанная эскизно, заканчиваетъ собой серію картинъ города искусства, прозваннаго Авинами на Изарѣ.

Этотъ мотивъ Конрадъ трактовалъ также и въ своемъ романѣ „Majestät“ („Его Величество“) (1902), гдѣ ояъ разсказываетъ трагическую судьбу Людвига II.

Представителемъ современнаго берлинскаго романа все еще оставался Максъ Кретцеръ, хотя *Пауль Линдау* уже началъ свой циклъ романовъ. Прежде всего ояъ въ двухъ романахъ сопоставилъ высшій и низшій классы. Знатное общество Берлина, обитающее въ аристократическихъ кварталахъ западной части города ояъ описываетъ въ романѣ „Zug nach dem Westen,“ („Движеніе на западъ“) — кельнерши и фабричныя дѣвушки являются центромъ романа „Вѣдныя дѣвушки“. Но оба романа написаны съ слишкомъ явной тенденціей, а потому и не могутъ имѣть серьезнаго значенія при оцѣнкѣ усилій въ борьбѣ новымъ романъ большаго города. Лишь съ появленіемъ *Гейнца Товоте* берлинскій романъ получилъ свѣжія силы. Сначала Товоте издалъ рядъ берлинскихъ очерковъ въ жанрѣ Мопассана, затѣмъ появился его большой романъ „Im Liebesrausch“ („Въ чаду любви“). Этотъ романъ также описываетъ исторію любви аристократа и дѣвушки, дочери извозчика, которую грубые родители въ ранней юности толкнули на путь разврата.—Герой и героиня встрѣтились впервые на Гельголандѣ въ ложѣ театра. Сознавая весь ужасъ своего прошлаго, она хочетъ отдалиться отъ него, но его любовь побѣждаетъ, и она остается съ нимъ. Хотя ояъ и узнаетъ ея сомнительное прошлое, но тѣмъ не менѣе приводитъ ее къ своей во всѣхъ отношеніяхъ благородной матери, и она, какъ законная жена его, поселяется съ нимъ на его виллѣ въ Тиргартенѣ. Но ояпаніе страсти прошло, ояъ уже не вѣригъ въ нравственную чистоту, на которую поднялась его жена, и своей жесткостью и ревностью гонитъ ее въ объятія преждевременной смерти. — Этотъ романъ, который Товоте набросалъ въ три недѣли, не имѣетъ за собой ничего, кромѣ оригинальной, теплой манеры изложенія. Тотъ же Берлинъ, изображеніе котораго въ „Мастеръ Тимпе“ Кретцера поражаетъ своимъ трагизмомъ, у Товоте является блестящей столицей съ роскошными дворцами, зеркальными окнами, блестящими фронтонами и шумными экипажами. Кретцеръ какъ бы оплакиваетъ исчезновеніе стараго Берлина, Товоте знаетъ только современный городъ, темная стороны котораго представляются ему не столь трагичными, какъ Кретцеру, а лишь случайными силуэтами.

Послѣдующіе романы Товота „Мать!“ „Весенній порывъ“, „Пѣсня свѣта“, „Г-жа Агнеса“ носятъ на себѣ отпечатокъ его легкой, нервной манеры;

почти всё герои его погибают отъ любви, а не подъ бременемъ труда, какъ у Кретцера. Типиченъ до известной степени по отношенію къ автору ковецъ романа „Пѣсня спѣта.“ Художникъ Гансенъ рѣшаетъ покончить съ собою, стоя передъ своей послѣдней картиной. Она изображаетъ рыцаря, котораго слѣющіяся нагія красавицы связали путами изъ розъ и растянули на желѣзнодорожныхъ рельсахъ, между тѣмъ какъ издали несется поѣздъ, наполненный шумной толпой пролетаріевъ. „Въ то время какъ другіе трудились въ потѣ лица; онъ лежалъ въ оковахъ любви—и вотъ теперь могучее время безпощадно и безпечно мчалось надъ нимъ, раздробляя его своими тяжелыми колесами“. Это затрагиваніе самыхъ тонкихъ и сокровенныхъ фибръ современной берлинской жизни часто ведетъ къ тому, что авторъ легко поддается искушенію просто фотографировать жизнь. Товоте также подходитъ къ этой чертѣ въ своихъ очеркахъ: „Упавшій плодъ“ и „(Я исповѣдь неврастеника)“ („Ich, nervöse Novellen“).

Силуэтъ.

Плотно закутавшись въ плащъ, я медленно прохожу вечеромъ по тихимъ улицамъ. Миѣ хочется быть одному.

Удушливый, сырой ноябрьскій вечеръ сѣрымъ туманомъ струится по тѣснымъ улицамъ и переулкамъ города и обвиваетъ своими расплзающимися, дымчатыми вуалями высокія черепичныя вышки старинныхъ зданій.

Дома въ этомъ отдаленномъ кварталѣ малы и невзрачны, — это скорѣе крышъ, чѣмъ домъ. Низенькія маленькія окна потускнѣли отъ грязи и кое-гдѣ наскоро залѣплены картономъ или почернѣвшей толстой бумагой.

Двери узки и такъ низки, что врядъ ли можно пройти въ нихъ, не нагибаясь.

На ближайшей колокольнѣ, которой миѣ, однако, не видно, тихо и глухо пробило девять. Звуки какъ будто теряются въ опускающемся густомъ туманѣ.

Я иду дальше и поворачиваю въ проулокъ, такой узкій, что въ немъ едва можетъ проѣхать телега.

Съ одной стороны высокая сѣрая стѣна, съ которой большими кусками отваливается штукатурка; а поверхъ этой высокой тюремной стѣны жиденькія деревья протягиваютъ свои голыя черныя руки.

На другой сторонѣ возвышается задняя стѣна пивовареннаго завода съ крошечными рѣшетчатыми окнами, въ которыхъ едва мерцаетъ слабый свѣтъ.

Затѣмъ идутъ нѣсколько боязливо жмующихся другъ къ другу нищенскихъ домишекъ, такихъ дряхлыхъ, что они даже и для этого мѣста кажутся слишкомъ невзрачными. Въ нихъ живутъ мелкіе ремесленники: портные, башмачники и рабочіе съ семьями — всё они погрязли въ нищетѣ.

Улица вымощена круглымъ и крупнымъ булыжникомъ такъ неровно, что вы то и дѣло спотыкаетесь о торчащіе камни. Въ серединѣ—сточная канавка, полная липкой сѣрой грязью.

Надъ однимъ изъ домовъ — что за странность! — работаютъ, — его чинятъ и построены дѣла, загораживающіе всю улицу.

Посреди досокъ и жердей почти спрятанъ тусклый газовый фонарь, виисящій на два локтя разстоянія отъ покосившагося садового забора. Это единственный фонарь проулка, защищенный отъ падающихъ при постройкѣ камней старой проломленной корзиной изъ-подъ угла, такъ что въ узенькомъ проходѣ царитъ страшный полумракъ...

У Ганса Фишера натуралистическая новелла еще болѣе похожа на фотографію улицы или дома. Подобно Кретцеру, онъ съ изумительной энергіей

выбился изъ самыхъ неблагопріятныхъ условій и ѡбдственнаго положенія, и поэтому ему хорошо знакомы по собственному опыту нужда и лишенія, что и доказываютъ его сборники разсказовъ: „Среди ѡбддныхъ и несчастныхъ“ и „Что пожираетъ Берлинъ“. Здѣсь мы находимъ вѣрныя и реальныя описанія ночлежныхъ домовъ, богадѣлень, тюремъ, больницъ, жилищъ рабочихъ, увеселительныхъ заведеній низшаго сорта, тѣхъ мѣстъ, гдѣ физически и нравственно опустившіеся люди находятъ мизерное развлеченіе и скудную пищу, наказаніе и смерть. Правда, что эти описанія сдѣлались теперь такъ навязчивы и такъ тенденціозны, что уже почти не производятъ впечатлѣнія. Рѣдко какой-либо талантливый писатель выбивается изъ этой колѣи. Тѣмъ болѣе цѣнности приобретають поэтому очерки *Ганса Оствальда* и *Ганса Гіана* изъ міра берлинскихъ бродягъ и преступниковъ.

Хотя новый романъ принялъ еще менѣе опредѣленныя формы, чѣмъ новая драма, — такъ какъ и Максъ Кретцеръ придерживается старой формы — но по крайней мѣрѣ на первый планъ выступаютъ все болѣе, и болѣе психологическія требованія. Такимъ образомъ, принципъ Вильгельма Шлегеля, что главнымъ условіемъ романа должна быть выдающаяся человѣческая жизнь, совершенно отбрасывается. Наоборотъ: народная душа съ ея естественными и социальными проявленіями имѣетъ для насъ гораздо большее значеніе, нежели насильственно подчиненное обстоятельству, часто не подлежащее обще-человѣческимъ законамъ существованіе такъ называемыхъ выдающихся людей, которыхъ обыкновенно отыскивали на тронахъ и въ рыцарскихъ помѣстьяхъ.

Для людей нѣтъ ничего интереснѣе человѣка! Поэтому-то Георгъ Омштеда и назвалъ лучшее свое произведеніе не „романъ“, а „Человѣческая жизнь“.

Глава VII.

Современный социальный романъ.

Какъ въ драмѣ такъ и въ романѣ *Германъ Зудерманъ*, несмотря на свой выдающійся успѣхъ, не проложилъ новыхъ путей, не намѣтилъ новыхъ цѣлей. И здѣсь также онъ заставляетъ своихъ героевъ дѣйствовать и чувствовать, подобно своему собственному развитію на основаніи ранѣе созданныхъ положеній и условій жизни онъ оставляетъ совершенно въ сторонѣ, и романы его производятъ поэтому впечатлѣніе пересказа очень эффектныхъ драмъ. — Благодаря тому, что Зудерманъ не показываетъ связи чувствъ и впечатлѣній, характеры его обладаютъ лишь правдивостью даннаго момента. Они убѣдительны для насъ потому, что впечатлѣніе драматическаго дѣйствія увлекаетъ насъ. Если же мы попробуемъ представить себѣ эти лица въ чисто человѣческомъ и естественномъ значеніи, то мы тотчасъ же убѣждаемся въ ихъ неправдоподобности — романичности. Социальныхъ вопросовъ Зудерманъ въ своихъ романахъ не затрагиваетъ, его конфликты разыгрываются только въ человѣческой душѣ; но такъ какъ его персонажи выдуманы, то онъ и принужденъ, въ концѣ концовъ, прибѣгать къ исключительнымъ случаямъ, не вытекающимъ изъ естественнаго положенія вещей. Хотя они и овладѣваютъ нами, благодаря своей драматической мощи, и подчиняють насъ вліянію автора, они очень скоро гаснутъ, какъ фейерверкъ, и разсѣиваются, какъ фата-моргана.

Изъ глубины души вылился у Зудермана только одинъ его первый романъ „Frau Sorge“ („Забота“), появившійся въ 1889 г. тотчасъ послѣ сборника новеллъ: „Im Zwielicht“ („Въ сумеркахъ“). Зудерманъ самъ еще только что окончилъ борьбу за жизнь и еще не былъ ослѣпленъ блескомъ успѣха. Поэтому-то „Забота“ и дѣйствуетъ такъ непосредственно на нашу душу, хотя романическая исторія героя лишена всякой реальной основы, и романъ во всѣхъ отношеніяхъ развивается, согласно старымъ традиціямъ, отъ которыхъ въ то время такъ усиленно старались освободиться. — Содержаніе романа, который сразу доставилъ автору громкую извѣстность, Протхусъ очень тонко передаетъ вкратцѣ такимъ образомъ: Дня Заботы носить имя Пауля Мейергефера, и развѣ не забота настоящая мать его? Нѣжная, покорная и болѣзненная женщина даетъ ему жизнь какъ разъ въ ту минуту, когда имѣніе ея легкомысленнаго взбалмошнаго мужа продаютъ съ молотка. Отецъ упорно цѣпляется за мысль переселиться на лежащій напротивъ его прежняго имѣнія, Элененталъ, болотистый участокъ Муссайненъ. Здѣсь мальчикъ вырастаетъ — среди заботъ, такъ какъ подъ безалабернымъ управленіемъ отца хозяйство постоянно идетъ къ упадку, и умный, задумчивый мальчикъ чувствуетъ и видитъ все это. Только у матери находитъ онъ ласку — ласку несчастной, медленно умирающей женщины, которая рассказываетъ ему сказку о „Феѣ Заботѣ“, что стояла у его колыбели. Но она не оканчиваетъ сказки. Вдали виднѣтся бѣлый домъ Элененталъ — потерянный рай, по рассказамъ матери. Тамъ живетъ ея единственная подруга, жена новаго владѣльца, Дугласа. Она участливо навѣщала бѣдную мать, когда родился Пауль. Она крестила его и просила его мать быть крестной матерью ея собственнаго еще не родившаго ребенка. Ребенокъ этотъ — Эльсбета, которая прелестной дѣвухой вырастаетъ впоследствии въ Элененталѣ. Пауль и Эльсбетта знакомятся дѣтми и въ раннемъ возрастѣ зарождается взаимная любовь въ ихъ сердцахъ. Но Пауль не рѣшается признаться ей? И могъ-ли онъ это сдѣлать? Всѣ его мысли и чувства съ ранняго дѣтства посвящены только заботѣ — заботѣ о хлѣбѣ насущномъ для семьи, объ ученіи братьевъ, о воспитаніи сестеръ. Когда ему однажды во время игры въ Элененталѣ приходится рассказать какую-нибудь исторію, онъ, который въ глазахъ этихъ вылощенныхъ господчиковъ играетъ по своей неловкости и застѣнчивости роль Иванушки-дурачка, рассказываетъ такъ: „Жилъ былъ человѣкъ, который былъ такъ смѣшонъ, что стоило только посмотреть на него, чтобы захохотаться до-сыта. Онъ же самъ не зналъ этого, потому что никогда въ жизни еще не смѣялся“. Одна только сумѣла оцѣнить его по достоинству—это Эльсбета. Но онъ молчитъ—молчитъ и заботится о всѣхъ. Между тѣмъ мать умираетъ. Онъ стоитъ у ея тѣла и нѣжно гладитъ ее по лицу. „Я не могу еще плакать о тебѣ, говоритъ онъ, я долженъ сперва похоронить тебя“. Вѣдь, за гробъ надо заплатить, надо угостить съѣхавшихся на похороны знакомыхъ—на это пойдетъ столько денегъ! Благодарности же ему ни отъ кого не будетъ. Братья смотрятъ на него свысока, отецъ ненавидитъ его за то, что долженъ признать его превосходство надъ собой; сестры же затѣиваютъ любовныя шашни съ его бывшими школьными товарищами. И снова онъ принужденъ употребить всю свою энергію, чтобы заставить соблазнителья исправить женитбой нанесенное его сестрамъ безчестье. Долго ждала Эльсбета, чтобы онъ высказался, но онъ молчитъ. Тогда она наконецъ дѣлается невѣстой своего кузена. Съ тупой покорностью узнаетъ онъ объ этомъ, какъ будто и не можетъ быть иначе. А между тѣмъ онъ добился и благосостоянія, и положенія въ обществѣ. Богатый урожай убранъ, закрома полны хлѣба. Вдругъ, однажды ночью онъ замѣчаетъ отсутствіе отца, который давно уже вель странная рѣчи. Въ то же время онъ за-

мѣчаетъ разбросанные кругомъ горячіе матеріалы. Въ немъ зарождается ужасное подозрѣніе. Что, если полупомѣшанный отецъ отправился въ Элененталь, чтобы поджечь усадьбу ненавистнаго Дугласа? Это подозрѣніе разрастается въ полную увѣренность, и въ душѣ его вспыхиваетъ мгновенное рѣшеніе. Если его собственное имѣніе запылаетъ вдругъ яркимъ пламенемъ, отецъ увидитъ и это остановить его на пути къ преступленію. Онъ совершаетъ невѣроятный поступокъ: поджигаетъ свою собственную усадьбу. Однако,—увидѣвъ высоко поднимающееся пламя, онъ не чувствуетъ ни страха, ни сожалѣнія. „Ему сдѣлалось такъ легко и свободно на сердцѣ; тупой гнетъ, который всѣ эти долгіе годы тяготѣлъ надъ нимъ, исчезъ, и онъ съ глубокимъ вздохомъ облегченія, проводитъ своимъ по плечамъ и рукамъ, какъ будто снимая съ себя падающія цѣпи. „Ну вотъ, сказалъ онъ, какъ будто камень у него свалился съ души, ну вотъ и нѣтъ у меня ничего, и не о чемъ мнѣ больше заботиться! Я свободенъ, свободенъ, какъ птица въ воздухѣ! Но онъ долженъ только спасти еще скотъ изъ хлѣбовъ и конюшенъ; при этомъ онъ съ тяжелыми ожогами падаетъ безъ чувствъ и его вытаскиваютъ изъ подъ развалинъ Дугласы, отецъ и дочь, берутъ его на свое попеченіе. По дорогѣ они находятъ трупъ стараго Мейергефера, который вблизи Эленентала при видѣ своей горящей усадьбы, умеръ отъ апоплексическаго удара. Около него валялась пролитая жестянка съ керосиномъ назначеніе которой для Дугласа совершенно ясно. Но только Эльсбета съ инстинктомъ любви угадываетъ всю правду. Она чувствуетъ, что Пауль ради нея пожертвовалъ всѣмъ своимъ достояніемъ. Не обращая вниманія на жениха, она вся отдается уходу за опасно больнымъ возлюбленнымъ, свадьба сначала откладывается, а затѣмъ и отмѣняется. Привлеченный къ отвѣтственности по выздоровленіи, Пауль сознается въ поджогѣ, несмотря на то, что ему слѣдовало только молчать, чтобы быть оправданнымъ, благодаря блестящей рѣчи своего защитника. Но онъ со спокойной совѣстью отсиживаетъ свой срокъ въ тюрьмѣ. Онъ знаетъ, что Эльсбета любитъ его, а отецъ ея, послѣ признанія Пауля въ залѣ суда, не можетъ удержаться, чтобы не крикнуть: „браво!“, при чемъ громко говоритъ сосѣду: „Развѣ же я не въ правѣ гордиться такимъ молодцомъ?“ Когда Пауль выходитъ на свободу, Эльсбета встрѣчаетъ его, какъ невѣста. Такимъ образомъ дитя заботы, пожертвовавъ всѣмъ своимъ достояніемъ, освобождается отъ гнета феи Заботы. Такъ оканчивается сказка „о женщинѣ подъ сѣрымъ покрываломъ“, конецъ которой мать не хотѣла, рассказывать своему мальчику.

Въ новеллѣ „Der Wunsch“ („Желаніе“), которая соединена съ „Исторіей о тихой мельницѣ“ („Geschichte von der stillen Mühle“) въ одинъ томъ подъ заглавіемъ „Die Geschwister“, онъ переноситъ во внутренней нравственный міръ человѣка ужасный трагическій конфликтъ — желаніе смерти другому во всѣхъ другихъ отношеніяхъ дорогому и любимому существу. „Это—одна изъ самыхъ мрачныхъ сторонъ человѣческой природы, пережитокъ животнаго состоянія, который прокрался въ наше цивилизованное, смягченное время... Я могу привести—безчисленные примѣры такихъ случаевъ, гдѣ ревность, жадность, жажда самостоятельности, свободы, любовь заигала въ людяхъ то преступное, страшное желаніе, которое разрасталось до гигантскихъ размѣровъ въ сердцахъ, прежде исполненныхъ только любви и свѣта. Къ счастью, это желаніе теперь уже не приноситъ столько вреда. Въ старинныя, болѣе дикія времена, когда страсти разыгрались и бушевали на свободѣ, на помощь желанію приходило дѣйствіе, и если въ семьѣ кто-нибудь казался лишнимъ другому, то попросту пускались въ дѣло кивчалъ и ядъ. Исторія и литература полны такими убійствами, и, напр., такой знатокъ человѣческаго сердца, какъ Шекспиръ, не знаетъ болѣе трагическаго мотива, чѣмъ убійство родственника. Теперь люди стали

мягче, и если въ наше время борьба за существованіе проникаетъ въ кругъ семьи, то довольствуются въ мрачную минуту тѣмъ, что стоящему на дорогѣ пожелаютъ лежать на глубинѣ шести футовъ подъ землей. — Это желаніе есть древнее убійство, смягченное правами новаго времени. Такъ какъ это желаніе самый тяжелый грѣхъ, который ложится на душу человѣка, то оно вмѣстѣ съ тѣмъ и самое сокровенное. Ни одинъ человѣкъ не повѣряетъ его своему самому близкому другу, кающійся не осмѣливается шепнуть о немъ священнику, даже горячая молитва къ Богу проходитъ его лукавымъ молчаніемъ. Все сокровенное повѣряютъ Богу, но только не это позорное желаніе. Болѣе того: здѣсь передъ нами единственная вина, для которой ни передъ правосудіемъ, ни передъ собственной совѣстью нѣтъ наказанія, нѣтъ искупленія. Это такой случай, когда тотъ неумолимый судья, котораго носить въ своей душѣ каждый человѣкъ, дѣлается снисходительнымъ и доступнымъ подкупу“. Въ повѣсти Зудермана отъ этого желанія гибнетъ женщина. Изъ-за мужчины она желаетъ смерти горячо любимой ею больной сестры, хотя душа ея и исполнена ужасомъ къ самой себѣ. „О, еслибы она умерла“... Тогда любимый человѣкъ принадлежалъ бы ей. Но когда желаніе исполнилось, когда сестра не стоитъ уже на пути къ ея счастью, она отказывается любимому человѣку, который предлагаетъ ей свою руку, отказывается потому, что между ними стоитъ ужасное желаніе: „О, если бы она умерла!“

Слѣдующій романъ Зудермана: „Der Katzensteg“ („Кошачья тропа“) разыгрывается въ эпоху освободительныхъ войнъ. „Тотъ годъ, который для насъ, позлѣйшихъ поколѣній, звучитъ грандіознымъ аккордомъ хвалы и пѣснопѣнія, видѣлъ болѣе насилія и преступленія, чѣмъ какой-либо другой до и послѣ него“. Этимъ Зудерманъ напередъ уже намѣчаетъ тѣ мотивы, на которыхъ онъ строитъ свое въ высшей степени драматическое, захватывающее, но совершенно неправдоподобное дѣйствіе. Здѣсь также мы приведемъ прекрасное изложеніе Гротхуса. Молодой Болеславъ фонъ-Шранденъ отличился выдающейся храбростью, принявъ въ качествѣ добровольца, участіе въ освободительной войнѣ, и возвращается въ чинѣ поручика на родину; но не подѣ своимъ собственнымъ, а подѣ чужимъ именемъ, такъ какъ имя Шранденъ опозорено его отцомъ. Отецъ, пылавшій фанатической ненавистью къ своимъ соотечественникамъ и обожавшій поляковъ, провелъ французовъ узкой „Кошачьей тропой“ такъ, что они могли вапастъ на пруссаковъ съ тыла. Съ той поры вся страна ненавидѣла и презирала его, и онъ, несмотря на свое богатство, умеръ бы съ голоду, если бы молоденькая дочь столяра, Регина Хакельбергъ, не служила ему какъ вѣрный пестъ. Она то и проводила по его приказанію французовъ черезъ „Кошачью тропу“. Она сдѣлала это въ полномъ невѣдѣніи, рабски повинуваясь волѣ своего господина, жертвой котораго сдѣлалась почти еще въ дѣтскомъ возрастѣ. Какъ любовница и терпѣливая рабыня, она провела всѣ эти годы съ одинокимъ, мучившимъ ее старикомъ, терпя угрозы и преслѣдованія отъ жителей деревни, которые часто бросали въ нее камнями. Когда Болеславъ возвращается на родину, его отецъ только что умеръ, и онъ вступая въ владѣніе наслѣдіемъ—измѣнника отечеству. Вся ненависть, все презрѣніе, которыя тяготѣли надъ отцомъ, переносятся на сына. Даже боевые товарищи отходятъ отъ сына Эбергарда фонъ Шрандена. Они оказываютъ ему еще одну дружескую услугу: настаиваютъ на томъ, чтобы отецъ его былъ похороненъ въ фамильномъ склепѣ. Тогда Болеславу становится яснымъ, что и онъ такой же зачумленный, какимъ былъ его отецъ, и что ему предстоитъ борьба на жизнь и смерть со всѣми окружающими. Въ борьбѣ этой онъ находитъ поддержку только въ Регинѣ. Какъ она, подвергая опасности свою жизнь, служила старому господину, такъ и те-

перь она отдает все свое существо на служеніе сыну и ночью достает ему пищу изъ отдаленнаго мѣстечка, такъ какъ въ деревнѣ никто не хочетъ продать и куска хлѣба опальному. Сначала онъ отталкиваетъ съ ужасомъ и отвращеніемъ ту, которая и душой и тѣломъ была предана его отцу. Но мало-помалу онъ узнаетъ, какія сокровища преданности, самопожертвованія и любви скрываются въ этомъ простомъ существѣ, чистосердечіе и слѣпое послушаніе котораго такъ ужасно употребилъ въ зло его отецъ. Тронутый ея безграничною любовью и преданностью, онъ самъ воспламеняется страстью къ прекрасному, несчастному созданію, но не поддается искушенію. Регина погибаетъ отъ пули изъ за угла, предназначенной для Болеслава. Цѣной своей собственной жизни спасаетъ она его жизнь — вѣрная до гроба. Онъ же вторично, какъ добровольецъ, выступаетъ противъ корсиканца въ походъ, изъ котораго болѣе не возвращается. — Болеславъ стоитъ надъ трупомъ Регины, раздумывая объ этомъ странномъ созданіи: „Нѣтъ, это не животное и не демоническое существо — *это только цѣльный и великій человекъ*. Это одна изъ тѣхъ пѣльныхъ натуръ, которыя создавались еще въ тѣ времена, когда стадныя побужденія еще не портили творчества всеильной и премудрой природы, когда каждое юное существо безпрятственно распускалось и расцвѣтало во всей своей силѣ и красотѣ и оставалось въ единеніи съ природой и въ добрѣ, и въ злѣ“. — И въ то время какъ онъ размышлялъ такимъ образомъ, онъ почувствовалъ, какъ туманъ, застилающій почву человѣческаго сознанія, разсѣивается, и онъ видитъ глубже и дальше того, что видятъ обыкновенно люди, почувствовалъ, какъ онъ проникаетъ въ бездну безсознательнаго. *То, что люди называютъ добромъ и зломъ, безвзяно носилось на туманной поверхности, а внизу — въ дремлющей мощи покоились силы природы*. Кого полюбила природа, говорилъ онъ себѣ, тому она даетъ пустить въ себѣ глубокіе корни и терпитъ, чтобы онъ дерзновенно стремился вверхъ — къ свѣту, не давая туманамъ мудрости и безумія удерживать его въ его стремленіи“.

„Я — разумѣется — принадлежу къ тѣмъ, которые всю свою жизнь мечутся между добромъ и зломъ и въ туманѣ не могутъ найти своего пути. То, что природа требуетъ отъ насъ, мы считаемъ грязнымъ и постыднымъ, а то, чего требуютъ людскіе законы, кажется намъ глупымъ и ничтожнымъ. И вотъ мы, какъ маятникъ, колеблемся между озлобленіемъ и страхомъ. Мы жаждемъ людскаго благословенія, въ которое не вѣримъ, и боимся людскаго проклятія, надъ которымъ смѣемся... Хорошо, что въ этомъ хаосѣ, гдѣ добро и зло, правда и ложь, честь и позоръ перемѣшаны въ одну кучу, и гдѣ даже древній богъ исчезаетъ въ небесахъ, у насъ остается одна неподвижная точка, вокругъ которой должно собраться все вновь, твердая скала, за которую мы, утопающіе, можемъ ухватиться, и о которую даже и разбиться является счастьемъ — это *отечество!*“ Поэтому онъ и привѣтствуетъ возгорѣвшуюся вновь войну, какъ избавленіе. Однако, несмотря на многія литературныя достоинства этого романа, на его мощный языкъ и образность описаній, посредствомъ которыхъ Зудерманъ изображаетъ, — правда, въ довольно фантастической концепціи — современный міръ, несостоятельность дѣйствія въ романѣ не подлежить сомнѣнію. Тѣмъ не менѣе этотъ романъ представляетъ собой высшую точку эпического творчества Зудермана.

Въ гораздо болѣе объемистомъ романѣ своемъ „Es war“ („Такъ было“) Зудерманъ не достигаетъ уже своей прежней мощи, тѣмъ болѣе, что условія въ которыхъ приходится бороться его героямъ сильно напоминаютъ его драму „Счастье въ уголкѣ“. Эффекты здѣсь чисто внѣшніе, и дѣйствіе загромождено сентиментальностями а характеры, какъ, напр., крѣпколюбый Лео съ его жизненнымъ при-

дипомъ — „ни въ чемъ не расквашаться“ — кажутся неправдоподобными. Кажется, будто Зудерманъ съ преднамѣреннымъ сладострастіемъ ловко жонглируетъ. Такимъ образомъ, пожалуй, оправдывается и высказанное о немъ сужденіе: онъ — то еще недозрѣлъ, то вдругъ уже слишкомъ перезрѣлъ. Несмотря на это, Зудерманъ-романистъ всетаки стоитъ несравненно выше Зудермана-драматурга.

Цѣлый рядъ новыхъ писателей, какъ, напр., *Георгъ фонъ-Омштеда*, *Вильгельмъ фонъ-Поленцъ*, *Йоганнесъ Медеде*, по жанру своему приближаются къ Зудерману, не утрачивая однако своей оригинальности. Вообще судить о натуралистическихъ писателяхъ съ общей точки зрѣнія легче, чѣмъ о реалистахъ, которые стоятъ обособленными одинъ отъ другого, потому что принуждены брать свои мотивы изъ тѣхъ слоевъ и круговъ общества, къ которымъ принадлежать по традиціи или по социальному положенію.

Нельзя, однако, не признать, что какъ разъ крупнѣйшіе таланты нашего времени развились до извѣстной степени подъ влияніемъ Зудермана. Такъ, напр., *Густавъ Френсенъ*, большой и распространенный романъ котораго „*Jörn Uhl*“, напоминаетъ „*Frau Sorge*“. Успѣхъ романа „*Гернъ Уль*“, вышедшаго 200-мъ изданіемъ, тѣмъ болѣе удивляетъ, что онъ пробилъ себѣ дорогу безъ всякой издательской рекламы, которая одна только и доставила популярности роману Штильгебауера „*Götz Krafft*“ („*Гецъ Крафть*“). — „*Гернъ Уль*“ не имѣетъ захватывающаго по сюжету интереса, даже скученъ для большой публики, слогъ — тяжеловатый и несовременный, и кромѣ того, авторъ, при появленіи этого романа, былъ совсѣмъ неизвѣстенъ, такъ какъ его первыя сочиненія: „*Die drei Getreuen*“ („*Трое вѣрныхъ*“) и „*Die Sandgräfin*“ остались подъ спудомъ. — Изъ каждаго произведенія Френсена, выглядываетъ авторъ — сельскій священникъ, который моральныя тенденціи ставитъ выше художественныхъ цѣлей. Сочиненія Френсена вращаются исключительно около одной темы: моральная сила, освящающее влияние труда. Онъ про водитъ своихъ героевъ черезъ строгій и суровый испускъ. Въ центрѣ ихъ жизни — сѣрая забота объ имуществѣ, которое ежечасно можетъ быть уничтожено враждебными элементами. Его можно уберечь только путемъ тяжелаго труда; внѣшняя же сила есть источникъ внутренней силы, которая возвышаетъ человѣческую душу. — *Гернъ Уль* и есть именно тотъ типъ чловѣка, котораго спасла работа. Отъ природы онъ предназначенъ для болѣе возвышенныхъ цѣлей; но ему приходится еще въ юности принять на себя заботу объ обремененномъ долгами отцовскомъ имѣніи. Такъ какъ онъ съ самаго начала чувствуетъ и держитъ себя бариномъ, ему ничто не удастся. Всѣ его старанія напрасны. Только когда онъ оглядывается на самого себя и начинаетъ какъ бы снизу, — тогда снисходить благословеніе на его трудъ. Но въ своей стихіи онъ начинаетъ себя чувствовать лишь тогда, когда ему представляется возможность примѣнить свои природныя способности къ общественной дѣятельности. Послѣ тяжелыхъ годовъ борьбы, горячихъ стремленій и заблужденій онъ наконецъ достигаетъ высшихъ цѣлей своей жизни. — Сомнительно, чтобы эта книга сдѣлалась, такъ сказать, классическимъ сочиненіемъ для народа, говоритъ Отто Лейкснеръ, — для этого она недостаточно проста и я предвижу уже тотъ моментъ, когда начнутъ порицать всѣ недостатки романа „*Гернъ Уль*“ такъ же усердно, какъ его восхваляютъ теперь.

Столь же выдающійся успѣхъ имѣлъ и послѣдующій его романъ „*Hilligenhei*“ (1905). Но это можно назвать побѣдой Пирра, такъ какъ литературныя достоинства книги тутъ не причемъ. Френсенъ чувствуетъ себя какъ бы нравственно обязаннымъ воплотить свои собственныя убѣжденія въ образѣ Христа своего романа. Разказъ преслѣдуетъ здѣсь до извѣстной степени научныя

цѣли, и, благодаря этому, романъ получилъ какой-то двойственный обликъ и утратилъ свое художественное значеніе. Да и къ современнымъ изысканіямъ о Христѣ Френсенъ не прибавилъ ничего интереснаго, такъ какъ та картина, которую умирающій Кай Іансъ набросалъ для своей возлюбленной Гейнке Боие полна психологическихъ противорѣчій и представляетъ собой лишь поэтической дилеммой. Исусъ по роману „Hilligenhei“ — чудная, возвышенная личность, одаренная всеми качествами души и сердца: любовь къ истинѣ, горячее участіе къ страданіямъ малыхъ сихъ и мужество по отношенію къ злобѣ великихъ міра сего. Ничего лично для себя не ищетъ его душа, открытая для всякой жалобы, для всякой радости и печали. Съ дѣтства у него были „особенно ясные и глубокіе глаза, воспринимавшіе въ себя спокойныя прекрасныя картины, чувствительная и вѣжная душа, способная глубоко задумываться надъ этими картинами, такъ что представленіе о нихъ въ теченіе дѣтскихъ лѣтъ становилось все яснѣе и яснѣе, все сладостнѣе и прелестнѣе“. Такъ выросъ онъ среди мечтательно-степной природы Галилеи, такъ ходилъ онъ, какъ учитель, окруженный толпой своихъ друзей по цвѣтущимъ лугамъ своей родины, принося исцѣленіе и помощь, сѣя въ душахъ людей сѣмена любви и глубокія прекрасныя слова о Богѣ, о мірѣ, о вѣчности. Онъ — неустрашимый борець, утѣшитель въ скорби, духъ человечества. Центръ, вокругъ котораго вращается его дѣятельность, его мысли и стремленія, есть Богъ. Онъ — человекъ, который ищетъ свою собственную душу, и въ глубинѣ этой души нашелъ Бога — отца любви и не можетъ найти покоя до тѣхъ поръ, пока не сообщитъ своимъ братьямъ объ этомъ Богѣ — Отцѣ. Мужество борца соединяется въ немъ со спокойствіемъ мудреца. Изъ глубины его горячей любви къ Богу, поднимается сжигающее его самого пламя любви къ ближнему. Красота и величіе человека достигли въ лицѣ его полнѣйшаго своего развитія. Конечно, онъ, какъ сынъ своего времени, не чуждъ его ошибокъ и заблужденій; зло, хотя и въ относительно маломъ размѣрѣ, присутствуетъ и ему, и конецъ его земного существованія служилъ доказательствомъ старой истины, трагизма человѣческой жизни. Въ концѣ концовъ, жизнь его оканчивается „одинокимъ, отчаянной смертью“. Объяснить этого Христа Френсенъ можетъ только насильственнымъ разрѣшеніемъ загадки его личности — безуміемъ. Правда, онъ не осмѣливается прямо высказать эту мысль и говорить только, что душа Исуса дошла „до границъ возвышеннаго безумія“.

Послѣднее произведеніе Френсена „Peter Moors Fahrt nach Südwest“ („Поѣздка Петра Моора на юго-западъ“) производитъ впечатлѣніе эскиза, который былъ на слѣхъ выпущенъ авторомъ изъ боязни, что интересъ къ сюжету угаснетъ съ прекращеніемъ возстанія въ юго-западной Африкѣ. Несмотря на это, книга обладаетъ обычными достоинствами Френсена: въ высшей степени нагляднымъ описаніемъ страны. Препрежнее восхищеніе Френсеномъ, которое Бартельсъ, мѣтко назвавъ „бриллиантовымъ фейерверкомъ“ очень скоро уступило мѣсто полному равнодушію. Френсенъ не заслужилъ ни того, ни другого.

Гораздо болѣе понятенъ успѣхъ романа *Адама Бейерлейна* изъ военной жизни: „Iena oder Sedan“ („Іена или Седанъ“). Это — модернизированная переработка романа Верты фонъ Зутнеръ: „Die Waffen nieder!“, („Долой оружіе“), которая такъ же удовлетворяетъ только поверхностнымъ литературнымъ требованіямъ, какъ и гладко написанные социальныя романы *барона фонъ Шмитъ* „Erstklassige Menschen“ („Сливки общества“) или *братцевъ Ганса и Федора Побельницъ*: „Die Stärkere“, „Die Pflicht gegen sich selbst“ („Сильнѣйшая“, „Обязанность передъ собой“).

Замѣчательно, что въ новѣйшей беллетристикѣ женщины все болѣе и болѣе овладѣваютъ формой современнаго романа и становятся во главѣ дви-

женія. Хотя *Марія Яшичекъ* и *Рикарда Гухъ* обноружили скорѣе лирической талантъ, однако и въ области романа онѣ дали выдающіяся произведенія. Зато *Елена Бѣлау* проявила себя, какъ очень сильная романистка въ изображеніи психическихъ переживаній. Эта, порою вдающаяся въ мрачный пессимизмъ, писательница приобрѣла, однако, пзвѣстность благодаря своимъ жизнерадостнымъ рассказамъ „*Ratsmädchengeschichten*“. „Семейныя воспоминанія о Гете и его сынѣ Августѣ, о Шопенгауерѣ и эпохѣ французской войны проникнуты жизне-радостнымъ или по крайней мѣрѣ стремящимся къ жизнерадостности духомъ и гигантскій образъ веймарскаго генія глядитъ съ величавымъ доброушіемъ на дѣтски-шаловливыя продѣлки младенчески-чистыхъ душъ“. Но уже въ романѣ „*Прекрасный Валентинъ*“ Елена Бѣлау даетъ чрезвычайно реалистическое изображеніе жизни, полное захватывающаго символизма, трагическая основа котораго заключается въ той мысли, что сѣрые будни жизни въ концѣ концовъ всегда торжествуютъ надъ возвышенными моментами, что „самая сильная, потрясающая всѣ жизненныя основы страсть, не принося счастья или смерти, замираетъ и вянетъ“. Гораздо выше слѣдуетъ поставить ея главное произведение: „*Der Rangierbahnhof*“, которому Р. М. Мейеръ отводитъ мѣсто рядомъ съ произведеніями Фонтане и называетъ его „самымъ выдающимся романомъ современной нѣмецкой литературы“.

Несмотря на свой большой реалистическій описательный талантъ, Елена Бѣлау часто впадаетъ, какъ напр. въ „*Halbtier*“ („Полузвѣрь“), въ болѣзненную чувствительность Гофмана и Гуцкова. То, что она пишетъ, часто кажется, говоря ея собственными словами, „проявленіемъ угнетеннаго, мятежнаго духа, несчастной жизни, полной остраго и жгучаго яда“. — Если ставить Елену Бѣлау рядомъ съ Теодоромъ Фонтане кажется преувеличеніемъ, то это мѣсто по праву должно принадлежать другой современной романисткѣ, Кларѣ Фибихъ. Уже первый ея сборникъ новеллъ „*Kinder der Eifel*“ („Дѣти Эйфеля“) обнаружилъ ея выдающееся дарованіе и ея способность заглядывать въ душу народа и наблюдать сокровеннѣйшія ея движенія. Это все тѣ же люди, обладающіе мрачно-страстной натурой, это обитатели тѣхъ вулканическихъ горныхъ вершинъ, среди которыхъ выросла писательница, — скупые на проявленія своихъ чувствъ, какъ и суровая почва ихъ родины, но полные внутренняго огня. На этой почвѣ созрѣло дарованіе Клары Фибихъ. „Громадное пустынное пространство Эйфельскаго плоскогорья съ его своеобразной меланхолической красотой не поддается описанію. Обширныя степныя равнины, надъ которыми стонетъ вѣтеръ — обнаженные кратеры, а въ выжженномъ ущельѣ таинственная глубина моря — живописныя развалины замковъ и безлюдныя хвойныя лѣса — все это полно поэзіи...“. Но всѣ эти эйфельскіе рассказы проникнуты трагическимъ духомъ, какъ напр. рассказъ „*Die Schuldige*“ („Виноватая“), который писательница впоследствии передѣлала въ драму подъ заглавіемъ „*Варвара Гольцеръ*“. Врядъ-ли кто-либо съ такимъ захватывающимъ чувствомъ изображалъ материнскую любовь и материнское горе. Еще мрачнѣе рассказъ „*Am Totenmaar*“, гдѣ ужасающее мрачное туоуміе стараго пастуха Кольгаса ведетъ къ трагической смерти его дочери, Анны-Маріи. „...Снѣгъ, снѣгъ всюду!.. Горы одѣлись бѣлымъ саваномъ, покрывшимъ траву и кустарники. Какъ громадная зловѣщая яма, мерцаетъ зеркало озера. Хлопья снѣга, упавшіе въ него, поглощены его темной глубиной — такъ падаютъ на землю и жадно впитываются пескомъ слезы людскія. „*Анна-Марія!*“. — Отецъ бѣжить на гору, съ вѣрной собакой на веревкѣ и зоветь свое дитя. — На деревнѣ Анна-Марію никто не выдалъ съ вчерашняго вечера. „Не пошла-ли она въ Даунъ — пойдн-ка посмотри“, утѣшаютъ его сосѣди. Въ Даунъ, да, туда —

и старикъ побѣжалъ на гору. За Мышиной горой тропинка спускалась къ городку. Онъ задыхался, потъ лилъ съ него градомъ; снѣгъ былъ рыхлый и прилипалъ комками къ подошвамъ. Онъ скользилъ и падалъ... Едва дыша, добрался онъ до вершины. — Вотъ-вотъ — пастухъ протягиваетъ руки, хрипло, коротко вскрикиваетъ. На старыхъ потертыхъ ступенькахъ маленькой церкви, прижавшись въ углубленіи двери, сидитъ скорченная фигура съ накинутаю на голову юбкой... словно ребенокъ, испугавшійся темноты. Рядомъ съ ней лежитъ узелокъ — все бѣло — ноги засыпаны снѣгомъ, снѣгъ слоюмъ лежитъ на юбкѣ... „Анна-Марія!“ Дрожащими руками отецъ срываетъ съ головы юбку — бѣло, какъ снѣгъ, и лицо его дочери, такъ странно сдузилось оно, щеки впали, а носъ заострился. На гладкомъ лбу дѣвчушки надъ переносицей легла болѣзненная морщинка, капельки слезъ замерзли на щекахъ, а на полуоткрытыхъ губахъ улыбка. Холодная, какъ ледъ руки, крѣпко сжатая вмѣстѣ, лежатъ на колѣняхъ“.

Изъ большихъ романовъ Клары Фибихъ слѣдуетъ назвать „Die Wacht am Rhein“ („Стража на Рейнѣ“), написанный подъ вліяніемъ воспоминаній юности о дняхъ франко-прусской войны, и „Das tägliche Brot“ („Хлѣбъ насущный“) — потрясающая реалистическая картина большого города въ борьбѣ за существованіе, проникнутая глубокимъ социальнымъ сочувствіемъ къ бѣднымъ и несчастнымъ. Но болѣе всего надѣлалъ шуму ея романъ „Das Weiberdorf“ („Бабыя деревня“), изъ-за рискованнаго сюжета которой Клара Фибихъ подверглась многимъ нареканіямъ. Въ „Бабыя деревнѣ“ выражается не только крикъ природы въ сердцѣ женщины, но и этической идеализмъ автора воплощается въ образѣ бѣдной крестьянки, трогательная приязанность которой торжествуетъ надъ всѣми проявленіями дикихъ страстей.

Самый большой романъ Клары Фибихъ „Das schlafende Heer“ („Спящее войско“) ареной своего дѣйствія имѣетъ восточныя окраины Пруссіи. Въ описаніи жизни польскихъ колонистовъ проявляется удивительное мастерство и правдивость. Къ трагической борьбѣ, ежедневно и ежечасно ведущейся ради отмечиванія ихъ, авторъ относится крайне пессимистично: портретъ германскаго императора въ польскомъ трактирѣ прокалываютъ ножомъ, черно-бѣло-красное знамя на Лясей Горѣ разрываютъ въ клочки, а сердце благороднаго нѣмецкаго ритмейстера фонъ-Долешала, въ безнадежномъ отчаяніи, прострѣливаетъ его собственная пуля. „Враги Польши всѣ должны погибнуть. Одинъ умеръ и другіе послѣдуютъ за нимъ. Года проходили и уходили, мы считали лѣта и зимы — всегда въ печали, всегда въ тоскѣ, всегда въ надеждѣ, но теперь Польша не должна больше спать, теперь она возстанетъ... Радуйся, страна, съ твоими волнами ржи, со сверкающими косами! Радуйтесь, жены, радуйтесь дѣти великой Польши!.. Богъ шествуетъ по небесамъ, а тѣ, кто внизу — слышатъ его шаги. Онъ бросилъ пулю сверху, и она попала въ одного изъ нашихъ враговъ. Часъ насталъ. — Niech żyje Polska!“!

На восточной окраинѣ происходитъ также дѣйствіе и послѣдняго романа Клары Фибихъ: „Absolve te!“ („Отпускаю тебя!“). Онъ, какъ и другіе ея романы, заключаетъ въ себѣ часть жизненной исповѣди, дающей ей мѣсто въ переднихъ рядахъ нѣмецкихъ писателей, по крайней мѣрѣ, на ряду съ Розеггеромъ и Анценгрубеномъ.

Если мы хотимъ дать общую характеристику „новаго романа“, говорить А. фонъ-Ганштейнъ, то мы должны будемъ сказать: Онъ занялся разработкой внутренняго міра, хотя натурализмъ и старался временно привязать его къ внѣшней сторонѣ жизни. Мѣсто широкаго внѣшняго дѣйствія заступило тонкое

описаніе психическихъ переживаній. Захватывающій интересъ современнаго романа лежитъ также не во внѣшнихъ катастрофахъ, а скорѣе въ послѣдовательномъ развитіи человѣческаго характера; въ этомъ случаѣ онъ идетъ по пути, который показали нѣкогда творецъ Вертера. На переднемъ планѣ современнаго романа стоятъ уже не герои, какъ у Вальтеръ-Скотта, и не оригиналы, какъ у Диккенса,—а самые простые обыденные люди.



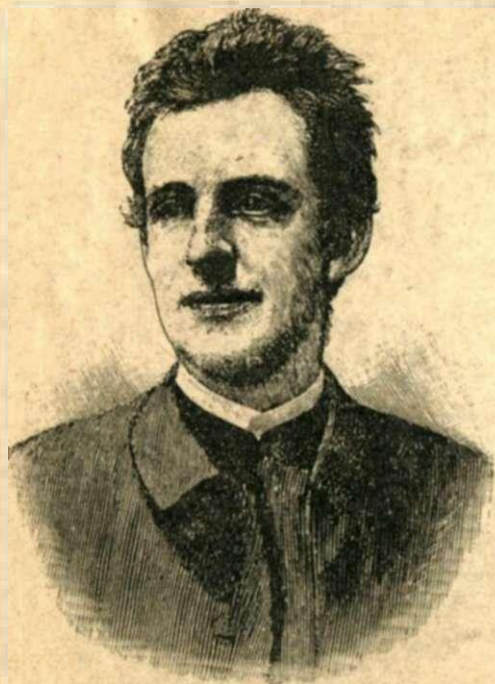
Корифеи новѣйшей драмы.



Генрикъ Ибсенъ (1828—1906)



Бьёрнстерне-Бьёрнсонъ (род. 1832).



Гергартъ Гауптманъ
(род. 1862).



Морисъ Метерлинкъ
(род. 1862).

Содержаніе.

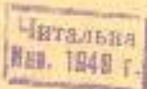
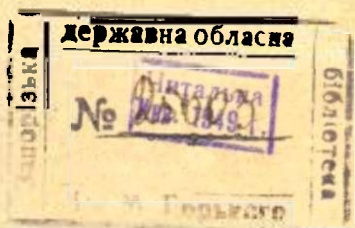
СТР.

- Глава I. Новая литературная вѣянія. 1888.** Процессъ развитія въ литературѣ. Иностранная литература. Значеніе Берлина для новой литературы. Вліяніе нѣмецкой войны за объединеніе. Появленіе натурализма въ Германіи Борьба молодыхъ противъ старыхъ. Вліяніе Ибсена. Вильгельмъ II и новая литература. Основаніе „Свободнаго Театра“. Дѣйствіе „Папа Гамлетъ“ Гольца и Шлафа. 3—8
- Глава II. Гергартъ Гауптманъ.** Постановка „Семейства Зелике“ Гольца и Шлафа. Натурализмъ Гауптмана. Передъ восходомъ солнца. Праздникъ примиренія. Одинокіе. Ткачи. Флоріанъ Гейеръ. Коллега Крамптонъ. Бобровая шуба. Красный пѣтухъ. Шлукъ и Яу, Бишофсбергскія дѣвы. Ганнеле. Эльга. Потонувшій колоколь. Пиппа пляшеть. Бѣдный Генрихъ. Извозчикъ Геншель. Михаэль Крамеръ. Роза Берндъ. Наложница Императора Карла. Общая характеристика. 8—24
- Глава III. Современная натуралистическая драма.** Дѣйствіе въ натуралистической драмѣ. Георгъ Гиршфельдъ: Дома. Матери. Паулина. Агнеса Юрданъ. Юный Гольденеръ. Рядомъ. Путь къ свѣту. Мици и Марія. Мнѣніе Лицмана о Гиршфельдѣ. **Максъ Гальбе:** Выходка. Свободная любовь. Ледоходъ. Юность. Мать-земля. Завоеватель. Бездомные. Тысячелѣтнее царство. Гансъ Розенгагенъ. Вальпургіева ночь. Рѣка. Истинное лицо. **Арно Гольцъ** и **Іоаннъ Шлафъ:** Семейство Зелике. Traumulus. Мастеръ Эльце. Весна. Гертруда. Свѣтотѣнь. **Карль Гауптманъ:** Маріана. Лѣсные люди. Erhgaime Breite. Моисей. **Максъ Дрейеръ:** Трое. Зимній сонъ. Гансъ. Кандидатъ. Долина жизни. Венера Амагузія. Свадебный факель. **Германъ Баръ:** Характеристика Новые люди. Мать. Глупышка. Жозефина. Der Star. Вѣнскія дамы. Атлетъ Крампустъ. Мастеръ. Пляска. Желтый Соловей. **Артуръ Шницлеръ:** Характеристика. Анатолий. Хороводъ. Забава. Дикость. Сказка. Зеленый попугай. Покрывало Беатриче. Живые часы. Последнія маски. Одинокій путь. Крикъ жизни. Интермедии. **Феликсъ Дерманъ:** Холостые. Zimmerherren. Мама. Krannerbuben. Signaturen. Повелитель Абадессы. **Эрихъ Шлайктеръ:** Генрихъ Ларнсенъ. Пасторъ Рике. **Георгъ Энгель:** Вѣдьмы. Гадаза. Надъ волнами. Въ тихой гавани. **Франкъ Ведекинъ:** Характеристика. Пробужденіе весны. Духъ земли. Ящикъ Пандоры. Маркизь Кейтъ. Гидалла. Такова жизнь. **Шоломъ Ашъ:** Богъ мщенія. Брамъ о натурализмѣ 24—44
- Глава IV. Германъ Зудерманъ.** Противоположность съ Гауптманомъ. Честь. Конецъ Содома. Родина. Вой бабочекъ. Счастье въ уголкѣ. Обреченные на смерть. Тейя. Фрицинька. Вѣчно мужское. Іоаннъ. Три павлиньихъ пера. Огни Ивановой ночи. Да здравствуетъ жизнь. Бунтарь-Сократъ. Камень среди камней. Среди цвѣтовъ. Розы (Марго). Последнее посѣщеніе. Далекая принцесса, Полосы свѣта) . 44—56
- Глава V. Современная социальная драма.** Французское вліяніе. Пауль Линдау. Адольфъ Л' Арронжъ. **Рихардъ Фоссъ:** Ева. Виновный. **Феликсъ Филиппи:** Старая пѣсня. Тернистый путь. Великое свѣтило. Настѣдство. **Отто Эрнстъ:** Величайшій грѣхъ Нынѣшняя молодежь. Воспитатель Флакманъ. **Рихардъ Урбагъ:** Тѣ, которые учатъ нашъ народъ. **Отто Эрихъ Гартлебенъ:** Характеристика. Анжела. Іоанна Іагертъ. Подготовка къ браку. Требованія морали. Освобожденные. Понедѣльникъ розъ. **Францъ Адамъ Бейерлейнъ:** Вечерняя зоря. Адамъ работникъ 56—62

Глава VI. Эрнст Вильденбрухъ и движеніе въ сторону классицизма въ современной драмѣ. Значеніе мейнингенцевъ. Вильденбрухъ о задачахъ драмы. Прусская и брандербургская исторія. Хохлатый жаворонокъ. Мастеръ Бальцеръ. Генрихъ и родъ Генриха. Король Лауринъ. Дочь Эразма. Пѣсни Эврипида. Преступница. Витковскій о Вильденбрухѣ. Адольфъ Вильдбрандъ ть: Вліяніе его на Вильденбруха и Макса Месснера. Художникъ изъ Пальмиры. Новая времена. Гайранъ. Исусъ въ современной драмѣ. Даниэль Грейнеръ: Исусъ. Морисъ Метерлинкъ: Симвоическая драма. Втируша. Монна Ванна. Гуго фонъ Гофмансталъ: Лирический характеръ его драмъ. Свадьба Зобеиды. Смерть Тициана. Глупецъ и смерть. Электра. Эдинъ. Драма будущаго 62—

Глава VII. Максъ Кретцеръ и натуралистическое движеніе въ романѣ. Воздѣйствіе социальныхъ условий. Иноземныя вліянія. Максъ Кретцеръ: Обстановка его жизни. Первые социальные романы. Обманутые. Захудалые. Три женщины. Мастеръ Тимпе. Движущія силы. Нагорная проповѣдь. Ликъ Христа. Собиратель милліоновъ. Дровяникъ. Человѣкъ безъ совѣсти. Мадонна въ Груневальдѣ. Что такое слава? Странствующій талеръ. Сфинксъ въ траурѣ. Странный мечтатель. Осенняя буря. Сыновья и отцы. Задняя комната. Характеристика. Теодоръ Фонтане: Ошибки и заблужденія. Стигъ. Эрнстъ фонъ-Вильденбрухъ: Астрономъ. Отношеніе натуралистической драмы къ новеллѣ. Арно Гольцъ и Іоаннъ Шлафъ: Папа Гамлетъ. Гергартъ Гауптманъ: Стрѣлочникъ Тиль. Карлъ Гауптманъ: Матильда. Aus Hütten und Hange. Простяки. Георгъ Гиршфельдъ: Демонъ Клействъ. Горное озеро. Переживаніе. Вліяніе Гюи де Мопассана. Михаилъ Георгъ Конрадъ: О чемъ шумитъ Изаръ. Его величество. Паулъ Линдау: Движеніе на западъ. Бѣдная дѣвушка Гейнцъ Товоте: Въ чаду любви. Мать. Весенній порывъ. Пѣсня спѣта. Г-жа Агнеса. Упавшій плодъ. «Я» (исповѣдь неврастеника). Гансъ Р. Фишеръ: Среди бѣдныхъ и несчастныхъ. Что пожираетъ Берлинъ. Гансъ Оствальдъ. Гансъ Гіанъ. Характеристика. Георгъ фонъ-Омптеда: Сильвестръ Гейеръ 72—

Глава VIII. Современный социальный романъ. Германъ Зудерманъ: Его техника. Въ сумеркахъ. Завота. Geschwister (Желаніе). Исторія о тихой мельницѣ). Кошачья тропа. Такъ было. Георгъ ф.-Омптеда. Вильгельмъ ф.-Поленцъ. Іоаннессъ Мегеде. Густавъ Френсенъ: Іернъ Уль. Трое вѣрныхъ. Sandgräfin. Гиллигенлей. Поѣздка Петра Моора на юго-западъ. Штильгебауеръ: Гецъ Крафтъ. Францъ Адамъ Бейерлейнъ: Іена или Седанъ. Фрейгерръ-ф.-Шлихтъ: Сливки общества (Erstklassige Menschen). Гансъ и Федоръ ф.-Цобельтицъ: Сильнѣйшая. Обязанность передъ собой. Марія Яничекъ. Рикарда Гухъ. Елена Белау: Ratsmädelgeschichten. Прекрасный Валентинъ. Сортировочная станція. Полу-звѣрь. Клара Фибихъ: Эйфельскіе рассказы. Стража на Рейнѣ. Хлѣбъ насущный. Баба деревня. Спящее войско. Absolvo te 83—



Въ книжномъ складѣ „Вѣстника Знанія“

С.-Петербургъ, Невскій пр., 40,

продаются слѣдующія книги по исторіи литературы и искусствъ и беллетри.

Главнѣйшія теченія мировой литературы, проф. Ж. Полисеъ. В частяхъ, съ портретами. Увѣичанная Академіей наукъ исторія литературы, знакомъ разными литературными теченіями и школами. За обѣ части 1 р. 40 к. Въ перепл.
Изъ исторіи искусствъ, проф. Мутера и проф. Кнаффуса, съ рис. (Жаніе: Л. Крахаль.—Веласкесъ.—Рафаель. Ц. 70 к.

Исторія всемірной литературы, проф. Ф. Лоліе, со многими рисунками портретами. Ц. 80 к.

Исторія западной литературы XIX вѣка, проф. Гарта, со мног. рис. (Жаніе: Романтизмъ въ Германіи.—Происхожденіе романтической поэзіи. Поэзія чешки-романтическаго эклектизма. Романтизмъ другихъ странъ. Ц. 1 р.

Исторія римской литературы, проф. Лео. Переводъ съ разрѣшенія и введеніе проф. Имх. Ист.-Фил. Инст. в Спб. Ун-верс. И. И. Холодняка. Ц. 60 к.

Исторія русской литературы проф. Брикнера. Съ портретами и снимками картинъ. Содержаніе: Введеніе.—XVII столѣтіе.—Преобразованная Русь.—Екатерина II и ея время.—Эпоха Александра I.—Пушкинъ.—Романтическіе поэты. Гоголь, Русская критика.—Вѣлискій. Славянофилы и западники. Новое время (1855—1900) Г. Тка. Романъ. Тургеневъ и Гончаровъ. Толстой. Достоевскій. Беллетристы второй половины. Сатира. Салтыковъ. Драма. Лирика. Новеллисты. Обѣ части вмѣстѣ 2 р.

Краткій систематическій словарь всемірной литературы. Съ рис. (Жаніе: Предисловіе.—Мировая эпопея.—Античная трагедія.—Средніе вѣка и возрожденіе. Шекспиръ. Сатира.—Вѣкъ просвѣщенія.—Фаустъ.—Донъ-Жуанъ. Вѣчный жидъ. Пучокъ Сатана.—Каинъ.—Гамлетъ.—Мировая скорбь.—Романтизмъ.—Романтизмъ въ славянской литературѣ.—Реализмъ и натурализмъ.—Индивидуализмъ, символизмъ.—Декадентство. Очень полезенъ для самообразованія книга; является хорошимъ пособіемъ при изученіи и дополненіемъ къ изученію исторіи литературы. Обѣ части вмѣстѣ 1 р.

Литературные портреты. Содержаніе: «Генрихъ Ибсенъ» Г. Бр. «Гергардъ Гаушманъ» Б. Маршала. «Морисъ Метерлинкъ» А. Гаргмана. Съ портр. Ц.

Литературныя силуэты. О. Уайльдъ. Ж. Гюисманъ. А. Стриндберга. Характеристики и произведенія: Уайльда, Молодой король (сказка). Стихотворенія въ Афоризмы на поученіе юношества. Гюисманса, «Погъ», «Ритурнель», «Подобія» и «Лурда». А. Стриндберга, «Христина» (драма) и «Вингипи». Ц. 60 к.

Основатели социальной школы въ литературѣ, М. А. Пуансо. Содержаніе. О социальномъ романѣ вообще. Викторъ Гюго, какъ социальный писатель. Золъ и его литературное вліяніе въ Европѣ. Поль Буржа, какъ социологъ. Братья корифеи социального романа во Франціи. Ц. 35 к.

Отцы и дѣти Эдм. де Амичисъ. въ 2-хъ частяхъ, романъ-дневникъ. Съ рис. 1 р.
Подъ гнетомъ жизни, ром. въ 3-хъ частяхъ, Бр. Рони. Ц. 1 р.

Рескинъ, его жизнь и дѣятельность, М. Ф. Бузена. Съ портр. Содержаніе: Юность.—Пробужденіе.—Первыя впечатлѣнія въ Испаніи.—Ученіе Рескина объ иск-вѣ и морали.—Понятія и законы искуства.—Флорентійскія и проч. мастерства.—Грекоискуство.—Венеція и Тинторетто.—Романтизмъ.—Рескинъ, какъ писатель прироч. Мораль и житейская мудрость Рескина. Ц. 50 к.

Книжка Гамсуна. Густавъ Гейерстамъ. Критико-біографическіе очерки Ф. П. Берга, съ прилож. образцовъ произведеній: 1) повѣсть Банга «Братья Ведини», 2) сказы К. Гамсуна «Кольцо» и «Рабы любви» и 3) повѣсть Гейерстама «Заммелъ» портретами и рисунками. Ц. 40 к.

Театръ, его задачи и представители, проф. Боринскаго и Жинисти.—рис. Содержаніе: Театръ и общество.—Роды драматической поэзіи.—Театръ исторія съ общественной точки зрѣнія.—Современная театральная жизнь. Ц. 1 р.

Эстетика и критика, проф. Крака. Краткое содержаніе. Искусство и эстетика. Общее понятіе объ искусствѣ. Природа и искусство. Законы искусства: законъ красоты и среды. Обособленность художника, законъ самостоятельности. Законъ расы. Общественное искусство. Взаимная связь и самостоятельность искусствъ. Поэзія. Раздѣленіе поэзіи. Русское стихотвореніе. Повѣствовательная поэзія. Драматическая поэзія. Скульптура и ея изображенія. Матеріалъ скульптора. Живопись. Музыка. Архитектура. Природа искусства. Ц. 50 к.

Подписчики „Вѣстника Знанія“ и книжные магазины пользуются уступкою въ 10%. Тотъ же уступкою пользуются и лица, выписывающія всѣ перечисленныя книги или не менѣе 10 экз. какого-нибудь одного изъ нихъ.

Книжный складъ „Вѣстника Знанія“ высылаеть по первому требованію имѣющіяся въ продажѣ въ С.-Петербургѣ книги—Заказы на сумму до 5 руб. высылаются наложеннымъ платежомъ безъ задатка. Свыше 5 руб. необходимо присылать въ задатокъ 1/3 стоимости заказа.