

ALLOTTLOTT

11

6-7

7-9-1-4

ГРАЖДАНЕ!

Великіе, страдныя дни переживаетъ нынѣ Россія!

Родина наша, такъ искренно желавшая мирнаго и спокойнаго развитія, неожиданно подверглась вооруженному нападенію врага.

Какъ одинъ человѣкъ, родная страна,—безъ различія состояній, народностей и партій,—восприняла на защиту своей державной чести и своего государственнаго достоинства. Твердо вѣримъ, что такой подъемъ народныхъ силъ и полное ихъ единеніе дадутъ успѣхъ въ справедливомъ нашемъ дѣлѣ.

Вся Россія сдѣлалась со своей арміей въ одномъ непреодолимомъ желаніи побѣды надъ врагомъ, и пусть защитники родины знаютъ, съ какою вѣрою и любовью великая страна на нихъ взираетъ.

Но одного сочувствія мало. Помощь странѣ въ переживаемое трудное время должны оказывать не только вооруженная сила, но и всѣ граждане.

Мы прежде всего обязаны всемѣрно позаботиться о томъ, чтобы семьи ушедшихъ на военную службу не остались въ нуждѣ и нищетѣ, а раненые и больные войны нашли въ столицѣ леченіе и помощь.

Городская Дума главное руководство въ дѣлѣ сбора и распредѣленія пожертвованій на военныя нужды поручила особо избранному Комитету изъ 21 гласнаго подъ предсѣдательствомъ Городскаго Головы.

Комитетъ можетъ выполнить свои обязанности, только опираясь на все населеніе Петрограда, которое и призываетъ къ содѣйствию. Комитетъ находится въ зданіи Городской Думы и имѣетъ дежурство для всякаго рода объясненій и приѣма пожертвованій ежедневно отъ 11 до 2 часовъ дня.

Кромѣ Комитета забота о семействахъ запасныхъ нижнихъ чиновъ возложена городомъ на Городскія Попечительства о бѣдныхъ.

Пусть каждый изъ Васъ пожертвуетъ хоть что либо. Жертвуйте не только деньгами, но и вещами, припасами и топливомъ. Не стѣсняйте количество. Жертвуйте личнымъ бесплатнымъ трудомъ,—всегда найдется работа.

Если кто изъ Васъ можетъ приютить у себя осиротѣлую семью или предоставить городу для военныхъ надобностей бесплатное помѣщеніе,—заявляйте объ этомъ либо въ Комитетъ, либо въ мѣстное попечительство.

Помните, что кромѣ заботы о семьяхъ нижнихъ чиновъ, на городѣ, а слѣдовательно и на Васъ, граждане, лежитъ обязанность приготовить все необходимое для помѣщенія, быть можетъ, весьма значительнаго числа раненыхъ и больныхъ воиновъ.

Помогите городу Вашими силами и средствами въ исполненіи этой священной обязанности. Грозныя настали дни. Духъ Божій проносится надъ нивою жизни и будитъ совѣсть каждого. Да успокоится же совѣсть Ваша сознаниемъ исполненнаго долга. Помогите братьямъ, сражающимся за Васъ.

Пожертвованія принимаются: 1) въ Городской Думѣ, въ помѣщеніи Комитета; 2) въ мѣстныхъ Городскихъ Попечительствахъ; 3) въ банкахъ и учрежденіяхъ, списокъ которыхъ будетъ указанъ дополнительно.

СОСТОЯЩИЙ ПОДЪ ВЫСОЧАЙШИМЪ ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМЪ
ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА

СКОБЕЛЕВСКІЙ КОМИТЕТЪ,

открывая госпитали-санаторіи для леченія воиновъ, призванныхъ подъ знамена на защиту Родины, призываетъ отзывчивыхъ русскихъ людей внести свою посильную лепту на пользу тѣхъ, кого такъ горячо любилъ незабвенный Михаилъ Дмитриевичъ Скобелевъ, и кто боготворилъ его.

Ни суммой, ни количествомъ жертвуемаго просить не стѣсняйся, такъ какъ всякое пожертвованіе, какъ вещами, такъ и деньгами, будетъ принято съ благодарностью.

Лицъ, желающихъ помочь своимъ личнымъ трудомъ, — просить пожаловать въ Канцелярію Комитета.

Пожертвованія принимаются въ Канцелярію Комитета, Петроградъ, Пески, Мытнинская ул., № 27.

ГОРОДСКОЙ КОМИТЕТЪ ПО ПРИЕМУ И РАСПРЕДЕЛЕНІЮ ПОЖЕРТВОВАНІЙ НА НУЖДЫ, ВЫЗЫВАЕМЫЯ ВОЕННЫМЪ ВРЕМЕНЕМЪ.

ОТДѢЛЬ ДОСТАВЛЕНІЯ ЗАРАБОТКА СЕМЕЙСТВАМЪ ВОИНОВЪ.

Послѣ ухода воиновъ многіе изъ членовъ ихъ семействъ остались безъ средствъ къ существованію и ищутъ заработка. Отдѣль Комитета просить всѣхъ, кто можетъ дать платный трудъ, сообщать объ этомъ Комитету въ зданіе Городской Думы (если лично, то отъ 11 до 2 час. дня) или слѣдующимъ лицамъ: Аѳ. Вас. Васильеву (Петерб. стор., М. пр., 26) отъ 6—7 ч. веч.; Стан. Макс. Прошперу (Галерная, 40) отъ 5—6 ч. веч.; Вас. Иван. Штейнингеру (Гороховая, 68) отъ 5—6 ч. веч.

„ГОРЕ ОТЪ УМА“

Комедія въ стихахъ А. С. Грибоедова. Подъ ред. и со вступ. ст. Н. К. Пиксанова, съ ориг. иллюстр. проф. Имп. Акад. Худ. Д. Н. Кардовскаго. Книжн. украш. Г. И. Нарбутъ. Изданіе отпеч. въ 6-ти экз. Объемъ томъ въ форм. in quarto, отпеч. на роск. бум. и украш. многоч. воспроизв. факсимиле въ краскахъ и спос. гелиографуры. Цѣна изд. въ худож. кож. перепл.—35 руб. Для любит. отпеч. нумер. экз. Цѣна нумер. экз. въ роск. кож. пер.—50 руб.

„ПИКОВАЯ ДАМА“

Поэма А. С. Пушкина, подъ редакціей Н. О. Лернера. Иллюстр. художн. А. Н. Бенуа. Роскошный томъ въ форматѣ in quarto 30×24 сант., отпеч. на роск. бум. съ многоч. воспроизв. факсимиле въ краск. съ аквар. А. Н. Бенуа. Цѣна изданія въ худож. перепл.—10 р., въ роск. кож.—12 р., въ шелк.—15 р. Для гг. любит. отпеч. 50 нум. экз. въ роск. кож. перепл. Цѣна любит. экз.—35 р.

„СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТЪ“

Текстъ В. Я. Свѣтлова. Роск. изд. въ форматѣ 32×21 сант. Кромѣ 19 лист. текста (по 8 стр.) съ иллюстр., заставк. и конц. Л. Бакста, книгу украшаютъ: 28 воспроизв. факсимиле въ краск., 8 гелиограф., 32 фотот. и автот.-дупл. на отд. лист. Цѣна изд. въ худож. перепл. по рис. Е. Лансаре—30 р. Для гг. любит. отпеч. 50 нумер. экз. въ роск. перепл. Цѣна любит. экз.—60 р.

„ЦАРСКОЕ СЕЛО“

въ царствованіе императрицы Елизаветы Петровны. Александра Н. Бенуа. Книга издана съ роскошью, соответствующей темѣ. Это поистинѣ «дворцовая книга о дворцѣ». Многочисл. иллюстр. въ текстѣ даютъ полное и наглядное предствл. о данномъ предметѣ. Кромѣ того, книгу украшаютъ: 18 гелиограф., 14 красочн. воспр., больш. планъ, снимокъ fac-simile съ рѣдч. грав. плана нач. царств. Екатерины II, 10 фотот. и 15 автот.-дупл. Цѣна изд. въ роск. кож. пер.—125 р.

„ДЕМОНЪ“

Поэма М. Ю. Лермонтова. Иллюстраціи художника А. Эберлинга. Роск. томъ въ форм. in 4° 25×25 сант., съ воспроизв. факсимиле въ краскахъ и гелиографурыю съ ориг. художн. писанныхъ имъ на Кавказѣ. Цѣна изд. въ худож. перепл.—8 р., въ роскошн. шелк. перепл.—15 р. Для гг. любит. отпеч. 50 нумер. экз. на японск. бум. въ роск. перепл. Цѣна любит. экз.—30 р.

„ЕВГЕНІЙ ОНЪГИНЪ“

А. С. Пушкина. Иллюстраціи Е. П. Самокишиъ-Судковской. Роск. томъ въ 130 стр. въ форм. in 4° 25×28 сант. съ 30 воспроизв. факсимиле въ краскахъ съ аквар. художн. Е. П. Самокишиъ-Судковской. Богатству иллюстрацій соответств. и всл. вмѣстность изданія. Цѣна изданія въ худож. переплетѣ—8 р., въ роскошномъ шелковомъ переплетѣ—15 р.

„ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМІЯ ХУДОЖЕСТВЪ, ГАЛЛЕРЕЯ ГРАФА Н. А. КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО“

Текстъ М. М. Далькевича. Изданіе достойнымъ образомъ представляетъ лучшія произведенія иностранной живописи, собранныя въ единственной въ Россіи галереѣ, составленной изъ картинъ старинныхъ мастеровъ, работавшихъ въ XIX вѣкѣ. Больше 80 характерн. произв. даны отдѣльн. прилож. и воспроизв. гелиограф. и въ краск.; въ текстѣ дано около 25 копій картинъ, исполн. также гелиограф. Это чисто худ. изд. отпеч. въ колич. 275 нум. экз. въ форм. in folio 52×41 сант. Цѣна изд. въ изящн. панкѣ—100 р.

„РУССКОЕ ЗОДЧЕСТВО“ по преданіямъ народной старины

В. В. Суслова. Роск. томъ въ форм. 30×22 сант. заключ. въ себѣ собраніе В. В. Суслова въ воспроизведеніи факсимиле въ краск., фотот., автот. и автот.-душекъ Цѣна изд. въ пер.—5 р.

Плата за пересылку всѣхъ изданій—по разстоянію.

КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО.

МОСКВА

(сезонъ 6-й 1914 — 1915).

По средамъ: 22 Октября, 5 и 19 Ноября.
Въ Субботу: 29 Ноября. По Средамъ:
10 Декабря 1914 года; 7 и 21 Января,
11 Февраля 1915 года. Въ большомъ залѣ
Благороднаго Собранія.

ПЕТРОГРАДЪ

(сезонъ 5-й 1914 — 1915).

По Средамъ: 15 и 29 Октября, 12 и
26 Ноября, 13 Декабря 1914 года, 14 и
28 Января, 18 Февраля 1915 года. Въ
залѣ Дворянскаго Собранія.

ВОСЕМЬ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ

Подъ управл.: А. Никиша, Р. Штрауса,
А. Боданскаго, Э. Вендель и С. Кусевицкаго.
При участіи: Э. Зауэръ, С. Рахма-
нинова, А. Шнабель (ф.-п.), Ф. Крейслеръ,
А. Марто (скрипка), оркестра С. Кусевиц-
каго и хора, состоящаго при концертахъ,
С. Кусевицкаго.

Подъ управленіемъ: Р. Штрауса, А. Бо-
данскаго, Э. Вендель и С. Кусевицкаго.
При участіи: Э. Зауэръ, А. Шнабель
(ф.-п.), Ф. Крейслеръ, А. Марто (скрипка),
хора А. Архангельскаго и оркестра
С. Кусевицкаго.

Предполагаемые солисты въ «Осужденіи Фауста» Г. Берлиоза: И. Алчевскій, артисты
Императорскихъ театровъ Л. Линковская, Г. Баклановъ (пѣніе).

Програма концертовъ и цѣны мѣстамъ въ проспектахъ.

Начало концертовъ въ 8^{1/2} час. веч.

Начало концертовъ въ 8 час. веч.

Роль фабрики К. Бехштейнъ изъ депо Андреа Дидерихсъ. Абонементные билеты въ
нотныхъ магазинахъ Россійскаго Музыкальнаго Издательства (Москва, Кузнецкій
мостъ, 6; Петроградъ, Морская, 11).

'THE BURLINGTON MAGAZINE'

ИЛЮСТРОВАННЫЙ ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ.

Издатели: Lionel Cust (M. V. O., F. S. A.) и Roger E. Fry,
при участіи More Adey.

Журналъ этотъ признанъ авторитетнымъ по вопросамъ искусства и исторіи искусства съ
древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Сотрудники его — лучшие знатоки по отдѣльнымъ пред-
метамъ. Иллюстраціи лучше, чѣмъ въ другихъ журналахъ; рецензіи составляютъ полный путе-
водитель по литературѣ изящныхъ искусствъ.

Между прочими предметами вниманія въ журналѣ: архитектура; бронза; вышивки и кружева;
гравюра и рисунки; золотыя издѣлія; живопись; античное искусство; игральныя карты; книги,
переплеты и рукописи; керамика и стекло; ковры шитые и тканые; слоновая кость; мебель и
обстановочные предметы; медали и печати; миниатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія;
скульптура; слоновая кость; расписныя стекла; эмаль и т. д.

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію бесплатно.

Подписная цѣна, включая указатели — 35 шиллинговъ въ годъ (около 16 р. 50 к.).

АДРЕСЪ: The Burlington Magazine Ltd, 17, Old Burlington Street, London W.
Angleterre.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1914 г.

(V-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк., 9 р. безъ доставк., за границу — 15 р.

На 1/2 — 6 „ „ „ „ „ 5 „ „ „ „ „ — 8 „

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая — остальное.

Въ 1914 г. (ПЯТЫЙ годъ изданія) художественно-литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ июня и июля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причѣмъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльных мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современныя исканія въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи, Германіи, и т. д.; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Rossica.

ПРЕДПОЛОЖЕНЫ КЪ ПОМѢЩЕНІЮ ВЪ 1914 И 1915 ГОДАХЪ, МЕЖДУ ПРОЧИМЪ, СЛѢДУЮЩІЯ СТАТЬИ:

Борисъ Анрепъ. — Бесѣды о живописномъ ремеслѣ.

Александръ Бенуа. — Опоре Домье.

Ю. Балтрушайтисъ. — Декораціи Н. Рериха.

Paolo Vuzzi. — Письма изъ Италіи.

О. Вальдгаузъ. — Античныя росписныя вазы въ Императорскомъ Эрмитажѣ.

Всеволодъ Воиновъ. — Итальянскіе примитивы въ Императорскомъ Эрмитажѣ; Художественное собраніе Ханенко въ Петроградѣ.

В. Голубевъ. — Персидская миниатюра.

Н. Гумилевъ. — Письма о русской поэзіи; Африканское искусство.

Jean de Gourmont. — Замѣтки о французской литературѣ.

А. Ивановъ. — Послѣднія произведенія Н. Рериха.

M. D. Salvemaggi. — Письма о французской музыкѣ.

В. Каратыгинъ. — Памяти П. И. Чайковского.

Е. Кузьминъ. — Украинскія вышивки.

Андрей Левинсонъ. — Японскій пейзажъ классической эпохи; Скульптура Майоля; Дегă.

- Георгій Лукомскій. — Офорты Н. А. Фомина.
 Сергѣй Маковскій. — Отъ Курбе къ Пикассо: Искусство Запада в Востока; Н. Д. Милоти.
 Н. Невскій. — Фарфоръ древняго Китая.
 П. Нерадовскій. — Церковь А. В. Щусева въ имѣніи Харитоенко.
 Ю. Озаровскій. — Статьи объ искусствѣ актера.
 Н. Пунинъ. — Черты античности въ византийскомъ искусствѣ.
 Н. Радловъ. — Очерки по теоріи живописи; Рисунки кн. Гагарина; Е. Е. Лансере.
 Н. Романовъ. — Александръ Ивановъ въ частныхъ собраніяхъ.
 А. Ростиславовъ. — Павелъ Кузнецовъ.
 Дени Рошъ. — В. Свровъ.
 Силдартъ. — Парижскія выставки; Французскіе художественные критики.
 Я. Тугендхольдъ. — Французская литографія и гравюра XIX в.; Театральный музей
 А. А. Бахрушина.
 Валеріанъ Чудовскій. — Къ оцѣнкѣ символизма; Театръ для театра.
 П. Филатовъ. — Очерки по искусству Востока (въ русскихъ собраніяхъ).
 А. М. Эфросъ. — С. С. Щукинъ (монографія); К. С. Петровъ-Водкинъ.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльная книжка можно получать въ главной Конторѣ 'Аполлона' и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Годовыхъ экземпляровъ за 1910, 1911 и 1912 годы въ Конторѣ 'Аполлона' больше не имѣется.

Цѣна оставшихся въ небольшомъ количествѣ годовыхъ экземпляровъ 1913 г. — 15 р., для подписчиковъ 'Аполлона' — 10 р. (по предъявленіи почтовой бандероли или подписной квитанціи).

При заявленіи о перемѣнѣ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносов необходимо прилагать бандерольный адресъ (по которому высылается журналъ) или сообщать его номеръ. За перемѣну адреса уплачивается 50 коп. (можно почтовыми марками). Заявленія о неполученіи номера принимаются конторой въ теченіе двухъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Подписку принимаютъ: въ Петроградѣ — главная Контора, Разъѣзжая, 8 (у Пяти Угловъ), тел. 178-69, и всѣ большіе книжные магазины; въ Москвѣ — 'Образованіе' (Кузнецкій мостъ, д. кн. Гагарина), 'Карбасниковъ' (Моховая), 'Новое Время' (Неглинный проѣздъ), М. О. Вольфъ (Кузи. м., Тверская), Шибановъ (Никольская), 'Наука', (Никитская, 10), Н. Печковская, (Петровская линія); въ Одессѣ — 'Трудъ' (Дерибасовская, 25), 'Новое Время' (Дерибасовская); въ Кіевѣ — Издиковскій (Крещатикъ, 29), Н. Я. Оглоблинъ (Крещатикъ, 33); въ Ковнѣ — Рутскій; въ Варшавѣ — Карбасниковъ (Новый Свѣтъ), Л. Издиковскій (Маршалковская, 119); въ Саратовѣ — Основа (Ивмецкая ул.); въ Казани — Голубевъ, Башмаковъ; въ Ригѣ — В. Медлинъ и Ко (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Рапа (Театральная ул., 9), Н. Киммель (Сарайная), Трескина (Бульваръ Наслѣдника, 25); въ Харьковѣ — 'Новое Время', Дредеръ и лучшіе книжные магазины другихъ городовъ провинціи, а также всѣ иногороднія почтовые и почтово-телеграфныя отдѣленія.

Адресъ Редакціи и главной Конторы — Петроградъ, Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

Издатели: С. К. Маковскій,
 М. К. Ушковъ.

Редакторъ. Сергѣй Маковскій.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

ПЕТРОГРАДЪ, РАЗЪЪЗЖАЯ, 8. ТЕЛЕФ. 178-69.

Продаются въ Конторѣ издательства и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ слѣдующія книги:

В. Я. Адарюковъ. Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, съ 2 фототипіями и 66 автотипіями. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

Сто лѣтъ (1812—1912) французской живописи. — Иллюстрированный каталогъ выставки. Ц. 1 р.

Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912). — Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. (Распродана).

Литературный Альманахъ. — Содержаніе: рассказы: Сергій Ауслендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузминъ — Ванна родника; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, Н. Гумилева, М. Зенкевича, Н. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексѣй Ремизовъ — Дѣйство о Георгіи Храбромъ; Анри де Ренье — Смерть Марсіа, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. Б., М. Добужинскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р. (Распроданъ). Изданіе 2-е — Ц. 1 р.

Сергій Ауслендеръ. — Рассказы, книга 2-я. Содержаніе: Ночной принцъ. Филимоновъ День. Филмонъ-Флейтщикъ. Роза подо льдомъ. Туфелька Нелидовой. Гансъ Вреденъ. Ставка князя Матвѣя. У фабрики. Пастораль. Веселія святки. — Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ. — 'Чужое небо' (третья книга стиховъ). Кромѣ разныхъ стихотвореній, въ эту книгу вошли поэмы: 'Блудный сынъ' и 'Открытие Америки', пѣса въ стихахъ 'Донъ Жуанъ въ Египтѣ', Абиссинскія пѣсни, переводы изъ Теофиля Готье. — Ц. 1 р.

Кн. Сергій Волконскій. — 'Человѣкъ на сценѣ' (Распродана). — Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій. — 'Разговоры' — Ц. 1 р. 50 к.

Ж. д'Удине. — 'Искусство и жестъ', перев. кн. Сергѣя Волконскаго. — Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій. — 'Художественные отклики'. — Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій. — 'Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту). — Ц. 2 р.

Сергій Маковский. — Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики. — Отъ автора. Художественные итоги. Выставка женскихъ портретовъ. 'Новое Общество'. 'Міръ Искусства'. С. Ю. Судейкинъ. Н. А. Тарховъ. Д. С. Стеллецкій. Проблема 'тѣла' въ живописи. Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова. Съ 2 трехцвѣтками, 5 мещотинто-гравюрами и 22 автотипіями. — Ц. 3 р.

Максимилианъ Волошинъ. — Лики творчества, кн. I. Содержаніе: Аповеозъ мечты. Барбэ д'Оревилль. Анри де Ренье. Поль Клодель. Аполлонъ и мышь. Лица и маски (организмъ театра; французскій и русскій театр; современный французскій театр). Демоны разрушенія и закона. Сизеранъ объ эстетикѣ современности. Пророки и мстители (1905 годъ). — Ц. 2 р. 50 к.

Выидеть въ Декабрѣ:

Я. Тугендхольдъ. — Проблемы и характеристики (Сборникъ художественно-критическихъ статей о французской живописи). — Проблема 'натюрморта'. Пейзажъ во французской живописи. О портретѣ. Нагота во французскомъ искусствѣ. Съ 1 мещотинто-гравюрою и 22 автотипіями.

МАКСИМИЛАНЪ ВОЛОШИНЪ

ЛИКИ ШВОРЧЕСТВА

КНИГА ПЕРВАЯ

СОДЕРЖАНІЕ

- Апогеозъ мечты.
Барба д'Оревиля:
I. Жизнь.
II. Личность.
III. Современники о Барба д'Оревиля.
Апри де Ренье.
Поль Клодель:
I. Музы.
II. Клодель въ Китаѣ.
Аполлонъ и мышь.
Лица и маски:
Организмъ театра.
Французскій и русскій театръ.
Современный французскій театръ:
I. Основныя теченія.
II. Драматурги и толпа.
III. Театральныя трафареты.
IV. Новыя теченія.
Демоны разрушенія и закона:
I. Мечъ.
II. Порохъ.
Сизеранъ объ эстетикѣ современности.
Желѣзо въ архитектурѣ.
Современная одежда.
Пророки и мстители (1905 годъ).

Цѣна 2 р. 50 к.

ИЗДАНИЕ
'АПОЛЛОНА'



Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ. Петроградъ, Звенигородская, 11.



*В. А. Серовъ. Автопортретъ (акварель-1909).
V. Séroff. Portrait de l'artiste (aquarelle).*

С Т И Х И

ВОЙНА

Посвящается памяти А. С. Хомякова.

Война! Пророки не солгали:
Мы не напрасно долго ждали,
Когда наступит онъ, когда—
День славы предопредѣленный,
День, кровью міра обогранный,
День грозный Божьяго суда!

Да будетъ! Съ запада и съ юга
И на востокѣ другъ на друга
Народы брошены судьбой.
Земля дрожить. Гудятъ долины.
Несутся рати, какъ лавины,
На смертный, на послѣдній бой.

Священны бури міровыя,
И дивенъ жребій твой, Россія,
Многострадальная жена!
Какъ встарь, свой подвигъ совершая,—
Славянъ заступница святая—
Ты побѣдишь. Ты призвана.

Да будетъ! Венгра и тевтона,
Сметутъ крылатыя знамена
Ивановскихъ богатырей!
И ты воспрянешь, Русь... И скоро
Отъ заповѣднаго Босфора
До грани сѣверныхъ морей,

Все озаря мирной славой,
Соединить орелъ двуглавый
Народы братскіе окрестъ,—
И загорится, какъ лампада,
На небѣ древнемъ Цареграда
Надъ куполомъ Софіи—крестъ.

БОЛГАРАМЪ

Болгары! Кровь зоветъ къ отвѣту...
 Предательства не утаить.
 Славяно-русскому завѣту
 Ужель не быть?

Иль все забыто? И не виденъ
 Со стѣнъ Софїи Петроградъ?
 И гнетъ Стамбула не обиденъ?
 И Сербъ—не братъ?

Иль ваша честь врагамъ послушна?
 И крови, пролитой за васъ,
 Вы устыдились малодушно
 Въ кровавый часъ?

Въ кровавый часъ пылаетъ грозно
 Россїи вѣщая любовь.
 Болгары! Братя! Будетъ поздно.
 Отмстится кровь.

Сергѣй Маковскій.

ПАВШИМЪ ГВАРДЕЙЦАМЪ

Я вижу ясно тотъ жестокий бой,
 Трескъ пулеметовъ и снарядовъ вой,
 Прострѣленныхъ знаменъ столбѣтнїй полкъ,
 Твоихъ знаменъ, Конногвардейскїй полкъ!

Смерть не страшна, и слава впереди,
 Самоотверженья огонь въ груди.
 Лети, молва, чтобъ Родинѣ принести
 О брани славной и побѣдѣ вѣсти!

Сломилъ героевъ схватки буреломъ,
 И ангелъ смерти осѣнилъ крыломъ,
 Но вѣчности ихъ память предава,
 И доблестью покрыты имена.

НАСИЛЬНИКИ

Насильники въ культурномъ гримѣ,
Забывшіе и страхъ и честь,
Гордитесь звѣрствами своими,
Но помните, что правда есть.

Топчите, гуины, правду Божью,
Не долго ждать уже суда,—
Онъ грянетъ, и позорной ложью
Вы не откупитесь тогда.

Нѣтъ, этотъ вызовъ неслучаенъ,
Вопросъ рѣшится роковой:
Сраженный въ сердце, рухнетъ Кантъ,
И Авель мечъ отброситъ свой.

Георгій Ивановъ.

УШЕДШЕ

Старыя лица серьезны,
Безъ крика плачеть жена,
На отрокахъ дѣвственно-грозно
Пылаетъ печать: 'война'.

Сколько ихъ? сотнй, милыоны...
Боже, о Боже мой!
На золотѣ старой иконы
Увидишь подобный рой...

Такія ровныя лица,—
Святые, коль надо пасть...
Надъ ними небесныя птицы,
А снизу—смертная пасть...

Шаги ваши чутко ловить
Сердце, побѣды моля.
Какіе цвѣты готовить
Политая кровью земля?

ОСТАВШИЕСЯ

Остались мы. Премудрость, прости!
Волненье можно ль превозмочь,
Когда въ таинственную ночь
Пасхальные приходятъ гости?

Всю землю, всѣ поля, весь лѣсъ
Какъ будто обошли съ свѣчами,
И трепетомъ пройдетъ межъ нами
Далекій гласъ: „Христосъ Воскресъ!“

Мы знаемъ вѣсть о старомъ чудѣ
И вѣримъ: братьевъ не возьметъ
Вращающийся пулеметь
И градъ губительныхъ орудій.

Свѣча любви, гори, гори!
Оставшіеся, ждемъ въ притворѣ,
Пока не заблестятъ во взорѣ
Лучи божественной зари.

ГЕРОИ

Мы все еще не привыкли,
Что сдѣлалась смерть проста.
Пуля, копье ли, штыкъ ли,—
Одинаково рана свята.

Небо, какъ въ праздникъ, сине,—
А подъ нимъ кровавый бой...
Эта барышня—героиня?
Въ бой-скоуты идетъ лифтъ-бой?

Учебники намъ солгали,
Что подвигамъ время прошло.
Сердце болить отъ печали,
Но на душѣ—сознайтесь—свѣтло.

Мой знакомый—веселый малый,
Онъ славно играетъ въ винтъ,
А теперь струею алой
Сочится кровь черезъ бинтъ.

Въ лазаретѣ на той недѣлѣ
Лежалъ онъ, не могъ даже сѣсть.
Я тронулъ полу шинели...
Герои—это и есть?

М. Кузминъ.

ЮЛЬ 1914

1

Можжевелиника запахъ сладкій
Отъ горящихъ лѣсовъ летитъ.
Надъ ребятами стонутъ солдатки,
Вдовой плачь по деревнѣ звенитъ.

Не напрасно молебны служились,
О дождѣ тосковала земля:
Красной влагой тепло окропились
Затоптанныя поля.

Низко, низко небо пустое,
И голосъ молящаго тихъ...
Дѣлать тѣло твое пресвятое,
Мечутъ жребій о ризахъ твоихъ...

11

Пахнетъ гарью. Четыре недѣли
Торфѣ сухой по болотамъ горитъ.
Даже птицы сегодня не пѣли,
И осина уже не дрожитъ.

Стало солнце немилостью Божьей,
Дождикъ съ Пасхи полей не кропилъ.
Приходилъ одноногий прохожий
И одинъ на дворѣ говорилъ:

Сроки страшные близятся. Скоро
Станетъ тѣсно отъ свѣжихъ могилъ.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затмения небесныхъ свѣтилъ.

Только нашей земли не раздѣлится
На потѣху себѣ супостатъ:
Богородица бѣлый разстелеть
Надъ скорбями великими платъ.

УТѢШЕНІЕ

Самъ Михаилъ Архистратигъ
Его зачислилъ въ рать свою.

Н. Гумилевъ.

Вѣстей отъ него не получишь больше,
Не услышишь ты про него.
Въ объятай пожарами, скорбной Польшѣ
Не найдешь могилы его.

Пусть духъ твой станетъ тихъ и покоенъ,
Уже не будетъ потерь:
Онъ Божьяго воинства новый воинъ,
О немъ не грусти теперь.

И плакать грѣшно, и грѣшно томиться
Въ миломъ, родномъ дому.
Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику твоему.

Анна Ахматова.

МУЗА

Ты поднимаешься опять
На покаянныя ступени
Предъ сердцемъ Бога развязать
Тяготы мнимыхъ преступлений.

Твои закрытые глаза
Унесены за край земного,
И на губахъ горить гроза
Еще не найденнаго слова.

И долго медишь такъ, мертва...
Но въ вѣщемъ свѣтѣ, въ свѣтломъ дымѣ
Окочевѣлыя слова
Становятся опять живыми,—

И я внимаю, не дыша,
Какъ въ сердцѣ трепеть вырастаетъ,
Какъ въ этотъ бѣлый мѣръ душа
На мягкихъ крыльяхъ улетаетъ.

В. л. Шилейко.

ПЕТРОГРАДЪ

Какъ въ призванныхъ сердцахъ—провидѣнныя судьбы,
Есть въ вѣчныхъ городахъ просвѣты роковые,—
Костры далекіе, скрижали огневныя,
Надъ дымомъ времени нетлѣнныя гербы.

Ты въ вѣтрѣ рвущемся встрѣчаешь летъ столѣтій,
Мой городъ, властелинъ неукротимыхъ водъ,
Фрегатомъ радостнымъ отплывшій на разсвѣтѣ
Въ моря безъ имени, въ пустынный переходъ.

И, мертвый, у руля, твой кормчій неуклонный,
Пронизанъ счастьемъ чудовищнаго сна,
Ведя свой вѣрный путь, въ дали окровавленной
Читаетъ знаменья и видитъ письма.

М. Лозинскій.

ПЕРЕДЪ ВОЙНОЙ

Ни триумфа, ни войны!
О, желѣзные, доколѣ
Безопасный Капитолій
Мы хранить осуждены?

Или римскіе перуны—
Гибѣтъ народа!—обманувъ,
Отдыхаетъ острый клювъ
Той ораторской трибуны?

Или возить кирпичи
Солица дряхлая повозка,
И въ рукахъ у недоноска
Рима ржавые ключи?

ЕВРОПА

Какъ средиземный крабъ или звѣзда морская,
Былъ выброшенъ водой послѣдній материкъ.
Къ широкой Азій, къ Америкѣ привыкъ,—
Слабѣтъ океанъ, Европу омывая.

Изрѣзаны ея живые берега,
И полуострововъ воздушны изваянья.
Немного женственны заливовъ очертанья:
Бискайи, Генуи лѣбнивая дуга...

Европа Августа и Солица-короля,
А нынѣ въ рубищѣ Священнаго союза,
Пята Испаніи и нѣжная Медуза,
Земля Италіи, романская земля,

Европа цезарей!—съ тѣхъ поръ какъ въ Бонапарта
Гусиное перо направилъ Меттернихъ—
Впервые за сто лѣтъ и на глазахъ моихъ
Мѣняется твоя таинственная карта!

О. Мандельштамъ.

ПЕРЕДЪ ГЕРМАНСКИМЪ ПОСОЛЬСТВОМЪ

Оно вздымалось глыбой сѣрой
И въ бѣломъ сумракѣ ночномъ
Казалось сказочной химерой,
Тяжелымъ и недвижнымъ сномъ.

Два гладіатора держали
Коней желѣзныхъ подъ узды
И терпѣливо выжидали
Побѣду, славу и вѣнцы.

Предъ ними высился Исакій.
На площади кипѣлъ народъ,
Мелькали съ пиками казаки,
Шелъ съ музыкой гвардейскій взводъ.

Царь-прадѣдъ въ шишакѣ крылатомъ
Какъ будто дѣлалъ ратаямъ смотръ,
А тамъ, налѣво, за Сенатомъ
Летѣлъ съ рукой подъятой Петръ.

И, лица дерзкія нахмуръ,
Коней держали два врага
И ждали, что людская буря
Затопитъ смутой берега.

Когда же вспыхнулъ пылъ военный
Въ сердцахъ, какъ миллионъ огней,
Они низринулись мгновенно
Съ надменной высоты своей.

Ихъ нѣтъ. Лишь царскій прадѣдъ мчится
Попрежнему въ сіяньи латъ,
Попрежнему Петра десница
Благословляетъ Петроградъ.

Нашъ исполинъ, нашъ триумфаторъ,
Какимъ величьемъ блещетъ онъ!
Пади, германскій гладіаторъ!
Останови коней, Тевтонъ!

Борисъ Садовской.

ОБЛИКЪ СЪРОВА

Всеволодъ Дмитриевъ



ОВРЕМЕННИКИ ошибаются... Но когда же въ искусствѣ можно рѣшительно утверждать, что данная оцѣнка и подлинна и окончательна? Не является ли измѣчивая вереница оцѣнокъ и переоцѣнокъ неизбежнымъ условіемъ исторической жизни созданій искусства и только? Современники начинаютъ цѣпь оцѣнокъ... на противорѣчіяхъ и страстности этихъ оцѣнокъ мы познаемъ значительность художника. Развѣ не знакъ исчерпанности какого либо созданія искусства, когда мы уже не въ силахъ вложить въ него новое пониманіе, воспринять его снова и неожиданно? Поэтому, быстрая ‚устарѣлость‘ недавно наиболѣе убѣдительныхъ толкованій, вскорѣ же вскрывшаяся недоговоренность недавно наиболѣе полныхъ объясненій—не являются ли для насъ только радостнымъ указаніемъ, что созданія даннаго художника подлинно живы? Сѣровъ—убѣдительный примѣръ, подтверждающій справедливость этого положенія. Отъ его смерти насъ отдѣляетъ всего нѣсколько лѣтъ. Однако, кажется почти невозможнымъ сохранить въ цѣлости вѣхи, разставленные на пути Сѣровскаго творчества его современниками, если мы хотимъ сохранить Сѣрова живымъ и ‚современнымъ‘ для новаго поколѣнія. Опрокидывая или переставляя такія вѣхи, будемъ ли мы правы? Думаю, что не больше, чѣмъ тѣ, кто разставили ихъ. Мы только продолжимъ уже начатую измѣчивую и волнующуюся нить переоцѣнокъ, которая должна пройти въ историческую даль, должна—такъ какъ мы вѣримъ, что смыслъ Сѣровскихъ достиженій слишкомъ значителенъ, чтобы быть разгаданнымъ и исчерпаннымъ однимъ или двумя поколѣніями.

Сѣрова признали своимъ враждующія между собой направленія русской школы живописи; всѣми онъ признавался однимъ изъ первыхъ и для всѣхъ являлся приемлемымъ. Это указываетъ на многоличность и сложность Сѣрова. Всѣмъ Сѣровъ казался рѣшительно понятнымъ и прямымъ, однако... Но мы приведемъ сейчасъ поучительный примѣръ: ‚По мановенію коротенькой ручки Сѣрова...¹ рабочіе мигомъ поставили ящикъ въ должное условіе освѣщеніе, открыли крышку, и, какъ Венера изъ раковины, предстала ‚Ида Рубинштейнъ‘...

¹ И. Е. Рѣпинъ. ‚Сѣровъ‘. Воспоминаніе о послѣдней встрѣчѣ съ нимъ на римской выставкѣ. ‚Путь‘. 1911. № 2.



В. А. Стройф. Портретъ Н. С. Познякова
(масло, 1907—1908).
(Собств. Н. С. Познякова, въ Москвѣ).

V. Stroyff. Portrait de M. N. Pozniakoff
(Haiti).
(App. à M. N. Pozniakoff, Moscou).



*В. А. Серовъ. Портретъ Мазини
(масло - 1890).
(Собств. И. А. Баранова, въ Москвѣ).*

*V. Seroff. Portrait de Masini
(huile).
(App. à M. I. Baranoff, Moscou).*

Миѣ показалось, что потолокъ нашего щепочнаго павильона обрушился на меня и придавилъ къ землѣ; я стоялъ, съ языкомъ, прилипнувшимъ къ гортани... Наконецъ, овладѣвъ кое какъ собой, я спросилъ и сейчасъ же почувствовалъ, что спросилъ глупость, какъ идиотъ:

— А это чья работа? Кто это...

— Да, я же: портретъ Иды Рубинштейнъ.

— Знаешь,—продолжалъ я, какъ во снѣ,—если бы я не видѣлъ сейчасъ тебя и не слышалъ ясно твоего голоса, я бы не повѣрилъ...

Рѣшину выпала роль быть первымъ наставникомъ Сѣрова; для многихъ Сѣровъ былъ любезенъ, именно какъ продолжатель Рѣпинскихъ завѣтовъ, и правда, развѣ не представляется намъ и теперь ближайшимъ преемникомъ Рѣпина Сѣровъ, и не наблюдаемъ ли мы на многихъ портретныхъ работахъ Сѣрова, вплоть до послѣднихъ лѣтъ, оглядки назадъ, на Рѣпина (такъ же, какъ въ позднѣйшихъ Рѣпинскихъ картинахъ мы найдемъ, пожалуй, плоды всматриванія впередъ, въ Сѣрова). Однако, 'Ида Рубинштейнъ' оглушила Рѣпина, какъ громовой ударъ среди яснаго неба! Уже одно это, независимо отъ нашихъ личныхъ впечатлѣній, заставляетъ съ величайшимъ вниманіемъ отнестись къ названному портрету, признать его однимъ изъ лучшихъ проводниковъ къ многосложному облику Сѣрова. Развѣ мы не логичны? Если спокойствіе и простота Сѣровскаго творчества оказалась предательски обманчивой для однихъ, почему она не можетъ обмануть и другихъ—и насъ? Во всякомъ случаѣ, наслѣдіе, оставленное русскому искусству Сѣровымъ, отнюдь не представляется миѣ лично кладомъ, просто дающимъ въ руки...

Какъ извѣстно или, точнѣе, какъ становится съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе явственно, разногласіе между передвижничествомъ и эстетическимъ движеніемъ 90-хъ годовъ было совѣмъ не столь существенно, какъ думалось еще недавно, и несущественно какъ разъ тамъ, гдѣ въ послѣдніе годы произошелъ наиболѣе сильный сдвигъ,—въ пониманіи смысла и цѣнности формы.

Любопытно провѣрить это на Сѣровѣ. Если для Рѣпина 'Ида Рубинштейнъ' явилась рѣшительно неприемлемой, то такой же она должна была остаться и для дѣтелей слѣдующаго поколѣнія, иначе на чемъ же мы будемъ основывать наше предположеніе о близости 'передвижческаго' и 'эстетскаго' формопониманія?

Возьмемъ миѣніе Игоря Грабаря, давшаго отличную книгу о Сѣровѣ, необходимую для каждаго, изучающаго жизнь и творчество художника, передъ которымъ Грабарь преклоняется... до извѣстной черты—до 'Иды Рубинштейнъ' и 'Похищенія Европы'. 'Ида Рубинштейнъ',—говоритъ онъ,—не единственный опытъ Сѣрова въ этомъ новомъ направленіи, столь поразившемъ всѣхъ своей неожиданностью. Одновременно съ нею онъ работалъ надъ двумя картинами на мифологическіе сюжеты... трактованными въ томъ же условно-реальномъ духѣ (курсивъ мой—В. Д.)... Несомнѣнно лишь то, что ни 'Похищеніе Европы', ни 'Навзикая', ни

даже несравненно превосходящая ихъ ,Ида Рубинштейнъ' не могутъ быть причислены къ высшимъ достиженіямъ Сѣрова.¹ Къ тому же мы должны учесть, что названный трудъ нельзя понимать, какъ безпристрастное изслѣдованіе Сѣровскаго творчества; прежде всего, эта книга (по словамъ самого ея автора) ,запоздалый вѣнокъ на могилу этого безконечно близкаго и дорогаго моему сердцу человѣка'. Отсюда ясно, что мягкость только что приведенной оцѣнки врядъ ли отражаетъ всю силу отрицательнаго отношенія автора къ ,Похищенію Европы' и ,Ида Рубинштейнъ'.

Что же является, по мнѣнію Грабаря, ,высшимъ достиженіемъ' Сѣрова? На страницахъ упомянутой нами книги указывается очень настойчиво и неоднократно, что таковыми должно считать—,Дѣвушку съ персиками' (1887 г.) и ,Дѣвушку, освѣщенную солнцемъ' (1888 г.).

Другой авторъ,² называя себя однимъ изъ ,младшихъ современниковъ' Сѣрова, высказывается болѣе опредѣленно и, вмѣстѣ, почти тождественно съ предыдущимъ критикомъ: ,Сильнѣй всего здѣсь (на посмертной выставкѣ произведеній Сѣрова) чувствуешь не отдѣльныя вещи, но общій уровень творчества. Надъ этимъ уровнемъ поднимается только извѣстный портретъ дѣвушки съ персиками, работа ранняя и одинокая въ самой хрупкости своего колористическаго изящества. Не болѣе свойственны были творчеству Сѣрова и паденія уровня; его искусство не знало или, вѣрнѣе сказать, и не любило неудачъ (курсивъ автора—В. Д.). Что то примиряетъ съ такими явными неудачами, какъ ново-театральная Греція—,Похищеніе Европы'.

Такимъ образомъ, современники Сѣрова, дабы примирить его творчество съ ихъ искусствовопониманіемъ, принуждены были прійти къ весьма неутѣшительному для Сѣрова выводу,—что путь его развитія былъ обратный путь: отъ ,Дѣвушки съ персиками', написанной художникомъ двадцати двухъ лѣтъ, къ явной неудачѣ—къ ,Похищенію Европы'! Въ исторіи искусствъ нужны только удачи; историческая цѣль, связывающая одно художественное поколѣніе съ другимъ, протягивается черезъ такія удачи... Слѣдовательно, путь въ будущее отъ Сѣрова—это путь отъ ,Дѣвушки съ персиками'. Но такъ ли это?

Въ другой изъ двухъ вышедшихъ до сихъ поръ монографій, посвященныхъ Сѣрову,—въ книжкѣ Н. Э. Радлова,—мы находимъ слѣдующія характерныя слова: ,Принято думать, что Сѣровъ нашелъ себя въ ,Дѣвушкѣ съ персиками' 1887 года; вѣрнѣе—публика нашла тогда Сѣрова'.³ Намъ кажется это замѣчаніе вѣрнымъ. Публика сразу же, съ перваго выступленія Сѣрова, нашла его и полюбила, а полюбивъ, требовала отъ Сѣрова только того, что согласовалось съ ея разъ навсегда установленнымъ понятіемъ—,сѣровское'. ,Ида Рубинштейнъ' и ,Похищеніе Европы'

¹ См. Игорь Грабарь. ,Сѣровъ'. Изд. I. Кнебель. М. 1914. Стр. 220 и 228.

² П. И. ,Сѣровъ' (замѣтка). ,Софія'. 1914. № 3.

³ Н. Э. Радловъ. ,Сѣровъ'. Изд. Бутковской. Спб. 1914. Стр. 43.



В. А. Стеровъ. Портретъ Шаляпина (рисунокъ углемъ и мыломъ, 1896—1897). (Собств. Ф. И. Шаляпина).

V. Séroff. Portrait de Chaliapine (charbon et craie). (App. à M. Th. Chaliapine).

оказались виѣ этого понятія. Сѣровъ ли виновать въ томъ? Не могло ли и здѣсь произойти столь обычное недоразумѣніе въ жизни подлинныхъ художниковъ—что онъ оказался ушедшимъ въ своемъ искусствопониманіи дальше, чѣмъ это было понятно и желательно его современникамъ?

Собственно, попробовать разобраться въ этомъ вопросѣ и является задачей настоящей статьи. Монографія, выпущенная И. Грабаремъ, въ смыслѣ биографическаго источника, исключительно содержательна.¹ Книга была проработана авторомъ совмѣстно съ Сѣровымъ.² Въдѣ въ концѣ концовъ это почти ‚Записки или автобіографія‘—говаривалъ самъ художникъ, и, дѣйствительно, если мы выдѣлимъ изъ изданія рядъ похвалъ или дружескихъ порицаній, вставленныхъ ея авторомъ, то у насъ получится очень послѣдовательная лѣтопись творчества Сѣрова, измѣненій его взглядовъ и искусствопониманія. Въ этомъ отношеніи за данной книгой обезпечена на долгіе годы значительность и нужность.

Но прежде чѣмъ затрагивать идейныя основы художественнаго облика Сѣрова, не нужно ли высказать нашу оцѣнку его значенія, т. е. высказать ту нашу личную похвалу, которою хотѣлось бы увѣнчать Сѣровскія достиженія? Въ сущности, равно хотѣлось бы уклониться и отъ новыхъ возвеличиваній Сѣрова и отъ умаленія его, но мы такъ привыкли въ критическихъ статьяхъ объ искусствѣ находить или апоэозы или штурмъ на ‚увѣнчанныхъ‘... А между тѣмъ, не всего ли больше противорѣчій и временнаго именно здѣсь, ибо здѣсь всего болѣе вскрывается ‚личное‘ каждаго автора? Достаточной яркости примѣры мы найдемъ въ статьяхъ и книгахъ о томъ же Сѣровѣ. И. Грабарь, какъ высшую похвалу Сѣрову, въ заключительныхъ строкахъ своей монографіи утверждаетъ: ‚Въ лицѣ Сѣрова ушелъ послѣдній великій портретистъ стараго типа... ушелъ послѣдній убѣжденный пѣвецъ челоѣка‘.³ Наоборотъ, у Н. Э. Радлова, какъ на одно изъ высшихъ достоинствъ Сѣрова, указывается, что онъ совершенно новъ въ русскомъ искусствѣ, что онъ—одинъ изъ первыхъ, начало... изъ тѣхъ, что ‚порываютъ съ прошлымъ, и потому ихъ не включишь въ историческую цѣпь‘.⁴ Наконецъ, приведемъ еще одну похвалу, опять таки рѣзко иную: ‚Что же такое живопись Сѣрова?—спрашиваетъ Сергѣй

¹ Изъ имѣющихся, кромѣ нея, въ русской литературѣ источниковъ слѣдуетъ упомянуть: И. Е. Рѣпинъ ‚В. А. Сѣровъ: матеріалы для біографіи‘— ‚Нива‘. 1912. Ежемѣс. литерат. приложение, №№ 11 и 12, и В. С. Сѣрова ‚Сѣровы, Алекс. Ник. и Вал. Алекс.‘ Спб. 1914. Изд. ‚Шиповникъ‘.

² См. ‚Вмѣсто предисловія‘.

³ Къ сожалѣнію, настаиваніе на томъ, что Сѣровъ— ‚портретистъ стараго типа‘, привело къ существеннымъ пробѣламъ въ подборѣ снимковъ, иллюстрирующихъ книгу. Совсѣмъ не прослѣжено развитіе ‚картиннаго‘ дарованія Сѣрова; нѣтъ ни одного изъ вариантовъ ‚Рожденія Венеры‘ 1887 г., ‚Русалки‘ 1896 г., нѣтъ, наконецъ, извѣстнаго и столь характернаго ‚Занавѣса для балета ‚Шехеразада‘ 1910 г.

⁴ См. Н. Э. Радловъ. ‚Сѣровъ‘. Стр. 2.



*В. А. Сыровъ. Портретъ Ю. М. Морозовой
(рисунокъ,—1905).
(Собр. М. К. Морозовой, въ Москвѣ).*

*V. Séroff. Portrait de M^{lle} Morozoff
(dessin).
(Collect. M. Morozoff, Moscou).*



*В. А. Сьрровъ. Портретъ Ванды Ландовской
(рисунокъ, 1906—1907).
(Собрание И. С. Остроухова, въ Москвѣ).*

*V. Séroff. Portrait de M^{me} Wanda Landowska
(dessin).
(Collect. Ostrooukhoff, Moscou).*

Маковскій и отвѣчаетъ: „Урокъ русской живописи. Сѣровъ стремился впередъ, сохраняя лучшее наслѣдіе прошлыхъ эпохъ нашей школы“. ¹

На „похвалахъ“ мы можемъ отлично понять, какимъ хотѣлось бы каждому изъ авторовъ, чтобы былъ Сѣровъ, а заключить сможемъ, пожалуй, только однимъ утвержденіемъ, уже однажды нами высказаннымъ,—что Сѣровскій кладъ отнюдь еще не въ нашихъ рукахъ, что онъ совсѣмъ не простъ, а наоборотъ весьма сложенъ и углубленъ.

Впрочемъ, послѣднія изъ вышеприведенныхъ „похвалъ“ кажется мнѣ столь высокой и вмѣстѣ столь-обязательной для значительности каждаго русскаго художника, что только ею хотѣлось бы увѣичать Сѣрова, и, думается мнѣ, именно по руслу, указанному этой „похвалой“, пойдетъ дальнѣйшее выясненіе цѣнности Сѣровскихъ достижений.

Наиболѣе прямымъ и достовѣрнымъ путемъ къ познанію Сѣрова намъ представляется: итти по указаніямъ самого художника, стараться понять и полюбить то, что искалъ и любилъ самъ художникъ, хотя и слѣдуетъ помнить, что подлинной „автобіографіи“—записокъ и писемъ Сѣрова—у насъ пока нѣтъ или почти нѣтъ, такъ какъ все, что мы знаемъ о словахъ и дѣлахъ Сѣрова, пришло къ намъ, къ читателю, уже пройдя черезъ одиѣ руки, а потому уже приобрѣтя нѣкоторую окраску. Вотъ примѣръ: И. Грабарю, какъ мы говорили, высшими достиженіями Сѣрова представляются „Дѣвushки“ 1887 и 1888 годовъ; но оказывается, что и для самого художника названныя двѣ работы являлись таковыми же. „Онъ (Сѣровъ)—разсказываетъ И. Грабарь,—долго стоялъ передъ ней („Дѣвushка, освѣщенная солнцемъ“), пристально ее разсматривая и не говоря ни слова. Потомъ махнулъ рукой и сказалъ не столько мнѣ, сколько въ пространство: „Написалъ вотъ эту вещь, а потомъ всю жизнь какъ не пыжился, ничего уже не вышло: тутъ весь выдохся“. ² Что же—не остается ли намъ только согласиться съ И. Грабаремъ и съ самимъ художникомъ? Не признать ли, что Сѣровъ, послѣ своихъ двухъ „Дѣвushекъ“,—всю жизнь какъ ни пыжился, ничего уже не вышло: тутъ весь выдохся? Дѣйствительно, разглядывая утомительно ровную и безпорывную вереницу Сѣровскихъ портретовъ, написанныхъ вслѣдъ за „Дѣвushками“ въ девяностыхъ и девяностотыхъ годахъ, намъ все время хочется оглянуться назадъ, признать высшей точкой Сѣровскаго вдохновенія „Дѣвushку съ персиками“.—И самому лишь чудно, что это я слѣлалъ,—до того на меня не похоже (курсивъ мой—В. Д.). Тогда я вродѣ какъ съ ума спятилъ. Надо это временами: нѣтъ-нѣтъ, да малость и спятишь. А то ничего не выйдетъ“. ³ Правда, какъ необычно для Сѣрова безрасчетно

¹ Сергій Маковскій. „Мастерство Сѣрова“. „Аполлонъ“. 1912. № 10.

² См. И. Грабарь, 1. с., стр. 76.

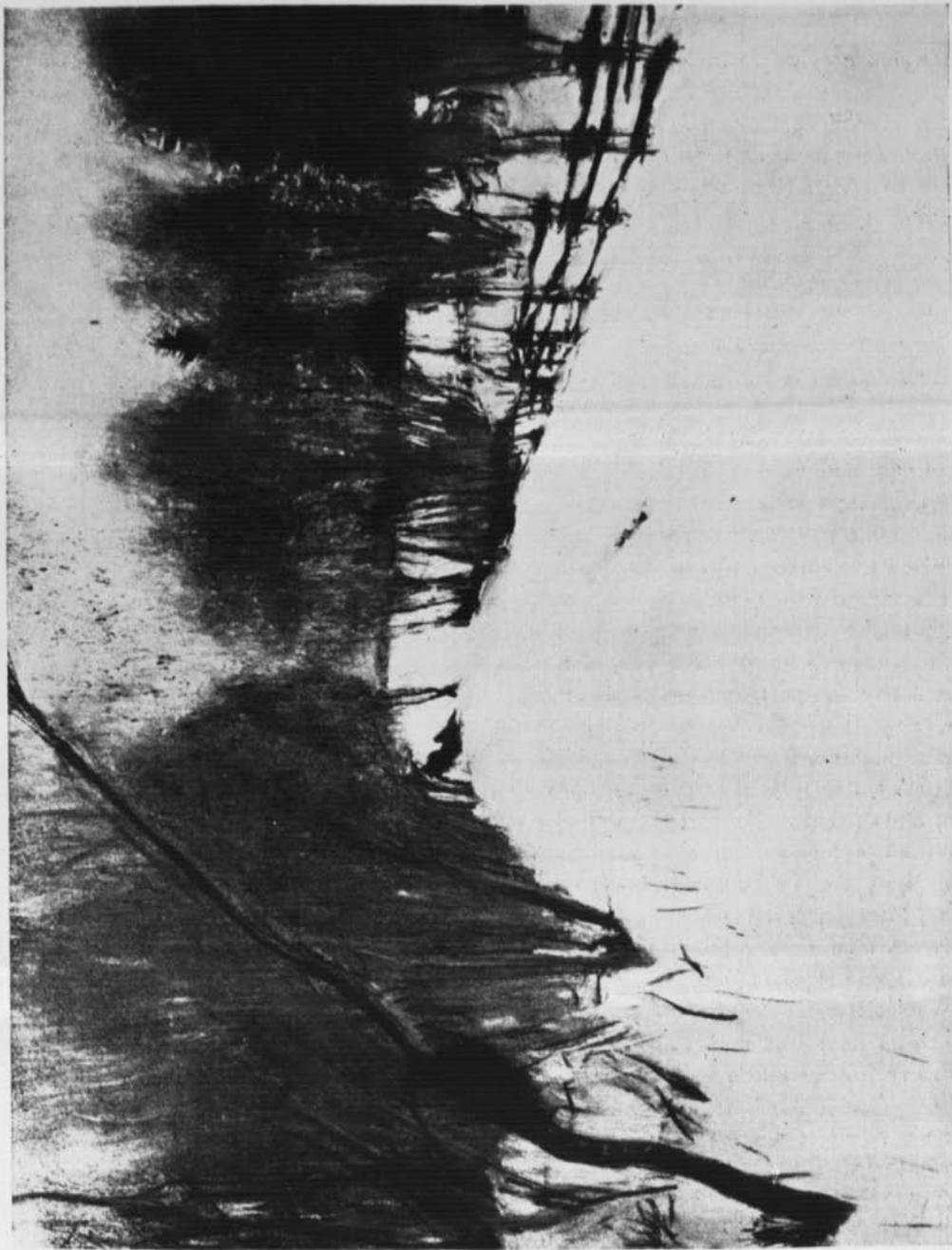
³ Ibid. Стр. 76.

и быстро брошены пятна свѣта на оконныя рамы, на скатерть, на персики, какъ ибжны и вмѣстѣ врубелевски-остры красочные переливы дѣвичьихъ рукъ: все это должно прельщать насъ, какъ ибкая прелесть, недавно манившая, сейчасъ уже пережитая. Но если бы было дѣйствительно такъ, то и обликъ Сѣрова возникъ бы въ нашей памяти, какъ дорогой и близкій, но пережитый, а между тѣмъ онъ и нынѣ воспринимается нами, какъ живой и даже неразгаданный... Въ чемъ же дѣло? Вглядываясь въ жизнь Сѣрова, ища черезъ нее понять основной стержень Сѣровскаго исканія, мы встрѣчаемся съ фактомъ, для меня лично—внезапнымъ, насколько мной не предугаданнымъ. „Еще изъ Мюнхена въ 1885 году онъ писалъ своей невѣстѣ, собирався ѣхать въ Амстердамъ: „Въ Амстердамѣ мнѣ готовится еще одно и весьма для меня большое удовольствіе: тамъ прекраснѣйшій, второй послѣ Лондонскаго, Зоологическій садъ. Это меня, представь, столько же почти радуется, какъ и чудныя картины въ галереяхъ... „Съ 1896 года онъ все свободное отъ заказовъ время посвящаетъ жизни волковъ, медвѣдей, лисицъ, и особенно воронъ, къ которымъ чувствовалъ какую то ибжную привязанность... „Сѣровъ работалъ надъ ними (надъ рисунками къ баснямъ Крылова), съ небольшими перерывами, въ теченіе пятнадцати лѣтъ—съ 1895 года по 1911 годъ. Старыхъ рисунковъ онъ не уничтожалъ, а накладывалъ на нихъ чистый листъ довольно тонкой французской бумаги и, имѣя подъ нимъ прежній контуръ, смѣло проводилъ по нему карандашомъ, подчеркивая главное и опуская второстепенное. Ибкоторыя басни сохранились, такимъ образомъ, въ пяти, шести и даже десяти повтореніяхъ. Несмотря на то, что они почти тождественны, именно эти повторные экземпляры даютъ возможность проникнуть въ процессъ работы художника и вскрываютъ всѣ его стремленія и затаенныя желанія...¹ „Въ послѣдніе два года жизни онъ особенно много возился съ баснями, вѣчно ихъ перекалькировалъ и выскивалъ черту... „Лѣто 1912 года онъ собирався всецѣло отдать баснямъ...²

Мы соглашаемся съ И. Грабаремъ, что Сѣровскія басни—одно изъ наиболѣе яркихъ и драгоцѣннѣйшихъ наслѣдій этого многограннаго творчества. Болѣе того, онѣ намъ представляются ключомъ къ пониманію Сѣрова. Черезъ нихъ создается такой обликъ Сѣрова, который позволяетъ оглянуть весь пройденный художникомъ путь, какъ устремленіе трудное и напряженное къ одной завѣтной цѣли, какъ сознательное и непрерывное восхожденіе... Но чѣмъ яснѣе понимается значительность Сѣровскихъ басенъ, тѣмъ болѣе открывается вся сложность пути Сѣрова въ другихъ областяхъ творчества. Дѣйствительно, въ басняхъ Сѣровъ могъ свободно и прямо идти къ завѣтнымъ идеаламъ,—современникамъ онѣ казались второстепенными, побочными въ Сѣровскомъ творествѣ.

¹ Курсивъ мой—В. Д.

² См. И. Грабарь, I. с., стр. 253—267.



В. А. Серов. «Дорога в Джомская зимой» (масло — 1904).
(Собрание Г. Г. Переса).

V. Séroff. Paysage (pastel).
(App. à M. B. Peret).



В. А. Справъ. Иллюстрація къ Лермонтову
(сепія — 1891).
(Собр. М. П. Рябушинскаго, въ Москвѣ).

V. Séroff. Dessin illustrant un poème de Lermontoff
(sepia).
(Collect M. Riabouchinsky, Moscou).

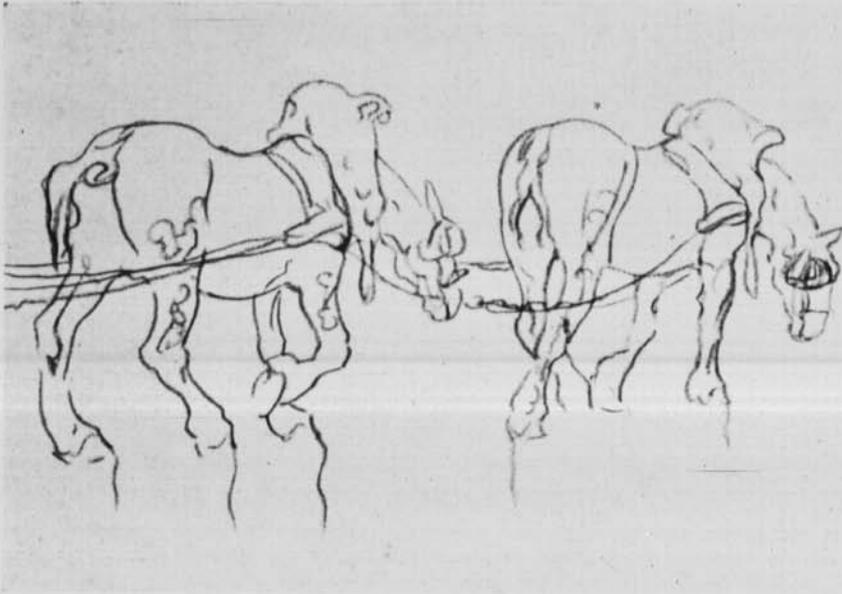
Линія, найденная въ басняхъ съ такой силой, гибкостью и простотой, не удивляла своей новизной никого, и однако... только приближеніе къ такой же линіи въ ,Идѣ Рубинштейнъ‘ вызвало возмущеніе въ лагерѣ друзей художника. Отсюда—такая осторожность, неувѣренность, несвобода художника во многихъ портретахъ, такъ какъ Сѣрову приходилось писать съ тѣхъ и для тѣхъ, кому предѣломъ Сѣровскихъ достижений казались ,Дѣвушки‘ 1887 и 1888 годовъ. Но—повторяемъ слова самого художника—онѣ ,до того не похожи‘ на Сѣрова, Сѣрову такъ не при-суще ослѣпленіе, ,спячиваніе съ ума‘... Наоборотъ, думается невольно, каждую работу свою Сѣрову хотѣлось бы пройти вновь и вновь,—подчеркивая главное и опуская второстепенное,—отъ сложности и красоты къ простотѣ и силѣ. Путь, пройденный имъ въ эскизахъ къ ,Похищенію Европы‘, именно таковъ. Сравнимъ руки ,Дѣвушки, освѣщенной солнцемъ‘, и руки хотя бы на портретѣ кн. Орловой,—какъ далека пройденная художникомъ путь! Если онѣ потерялъ въ ,пре-лести‘, зато сколько выигралъ въ силѣ!

Какимъ же представляется намъ основной стержень Сѣровскихъ поисковъ? Найти самое ремесло живописи, овладѣть наукой писать какъ можно болѣе просто и легко, такъ какъ это то же, что писать мощно и прекрасно. Я настаиваю, что цѣлью исканій Сѣрова было—писать легко, стать мастеромъ въ высококомъ смыслѣ этого слова, иначе зачѣмъ ему было такъ упорно добиваться черты, какъ будто случайной и легкой, линіи, какъ будто проведенной сразу и такъ оставленной, мазка, сохранившаго первый ударъ кисти? Сѣровъ—,реалистъ‘; однако, его идеаломъ—во всякомъ случаѣ идеаломъ его послѣднихъ лѣтъ—было научиться ошибаться: ,...что то надо подчеркнуть, что то надо выбросить, не договорить, а гдѣ то ошибиться, безъ ошибки—такая пакость, что глядѣть тошно‘.¹ Рука на портретѣ В. О. Гиршмана (1911 г.), линія спины И. Рубинштейнъ, море ,Похищенія Европы‘—все это ошибки, но ошибки, которыя, вѣроятно, очень радовали Сѣрова... Думается намъ—обрадуютъ и всю русскую школу живописи.

Въ подтвержденіе, хотѣлось бы еще указать на знаменательный фактъ сильнѣйшаго вліянія Врубеля, которое въ молодости испыталъ Сѣровъ. Теперь, когда Врубель—общепризнанный мастеръ первой величины, эти подражанія представляются скучной ненужностью, но вспомнимъ, что Сѣровъ учился у Врубеля тогда, когда Врубеля еще никто не зналъ, когда надъ нимъ смѣялись. Здѣсь знакъ поразительной художественной зоркости Сѣрова, а отнюдь не слабости.

Сѣровъ, всю жизнь искавшій той великолѣпной мудрости, того умѣнія остановиться на таинственной грани, которую мы именуемъ ,мастерствомъ‘, конечно, долженъ былъ пристально всматриваться во Врубеля, въ человека, дѣлавшаго эти чудодѣйственные ошибки, ошибки, кажущіяся намъ болѣе точной подлинностью, чѣмъ

¹ Слова В. А. Сѣрова,—см. Грабарь, I. с., стр. 212.



В. А. Сѣровъ. „Парижскія лошади“ (рис. на картонъ, 1910—1911). (Собств. Н. С. Ефимова, въ Москвѣ).

V. Séroff. „Chevaux de Paris“ (dessin sur carton). (App. à M. I. Efimoff, Moscou).

самая дѣйствительность,—съ легкостью и пламенемъ генія. Сѣровъ неразъ говаривалъ, что ‚Врубель шелъ впереди всѣхъ, и до него было не достать‘.¹ Одно то, что Сѣрову вѣрилось, что онъ идетъ къ тому же, куда шелъ Врубель, что путь ‚фантаста‘ и путь ‚реалиста‘ оказались согласованными, представляется намъ радостнымъ знакомъ, что въ русскомъ искусствопониманіи назрѣваетъ цѣлостный, живой и гармоничный идеалъ.²

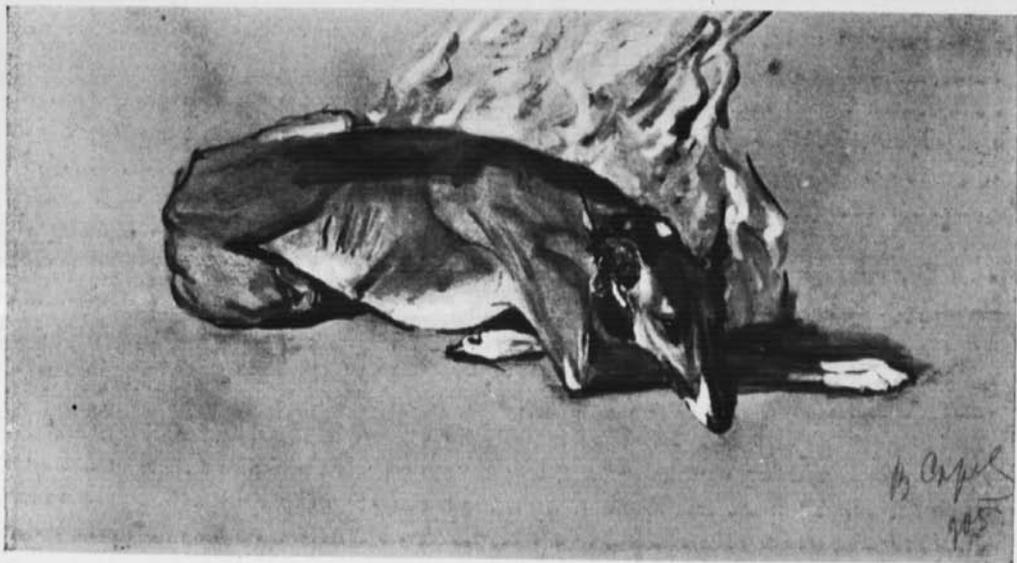
Примѣчательны быстрыя и рѣшительныя измѣненія художественнаго ‚языка‘ у Сѣрова, и еще болѣе, пожалуй, примѣчательно полное равнодушіе Сѣрова къ ‚сюжету‘. Онъ никогда не вдохновлялся самой темой и не искалъ для нея языка, но всегда его вдохновлялъ языкъ, уже къмъ либо найденный; такимъ образомъ, у него содержаніе зависѣло отъ формы, а не наоборотъ. Это можно прослѣдить на про-

¹ См. И. Грабарь, I. с., стр. 102.

² Знаменательно въ этомъ отношеніи различіе между монографіями Грабаря и Радлова. Въ то время какъ у перваго автора мы не находимъ не только сближенія, но даже мысли о возможной близости этихъ художниковъ,—у втораго на это указывается нѣсколько разъ, съ настойчивостью, при первомъ чтеніи книги даже необижданной, но тѣмъ болѣе получающей значеніе, чѣмъ болѣе мы вдумываемся въ это указаніе.

тяжениі всей жизни Сѣрова. Поразили его старинные мастера, онъ и сюжетъ выискиваетъ старинный—,Георгій Побѣдоносецъ' (1885 г.); однако, самъ святой и борьба его съ дракономъ тутъ не при чемъ,—Сѣровъ только пробуетъ заговорить на прельстившемъ его ,языкѣ'. Задумался онъ надъ ,простодушнымъ и мелкимъ ,передвижническимъ' письмомъ, онъ и тему беретъ ,передвижническую'—,Линейка изъ Москвы въ Кузминки' (1892 г.). Показалась ему дорогой трепетная и лиричная манера Левитана,—создается ,Октябрь' (1895 г.). Очарованъ Сѣровъ русскими мастерами XVIII вѣка,—онъ прежде всего зорко воспринимаетъ самую виѣшность ихъ творчества, вплоть до овальной рамы, и даетъ ,портретъ Е. А. Карзинкиной' (1905 г.). Находится подъ обаяніемъ Врубелевскаго мастерства,—онъ пишетъ ,Рождество Христово' (1887—1888 г.), умѣлую копию изломанной и сверкающей формы Врубеля, которую съ перваго взгляда мы навѣрно признали бы за оригиналъ... Однако, только съ перваго взгляда, такъ какъ въ этомъ подражаніи нѣтъ воодушевленія самой темой—Рождествомъ Христа, а только воодушевленіе и восторгъ передъ ,языкомъ' Врубеля. Да, въ сущности, всѣ созданія Сѣрова не являются ли только воодушевленными ,пробами' заговорить на чемъ либо языкѣ?

,Любопытно,—разсказываетъ Грабаръ про начатый незадолго до смерти Сѣровымъ портретъ Г. Л. Гиршманъ,—что послѣ первыхъ сеансовъ онъ выдалъ свою затаенную мысль, сказавъ по поводу перваго наброска: ,à la Ingres'. Въ одинъ изъ послѣд-



В. А. Сѣровъ. ,Филу, борзакъ' (акварель—1905).
(Собр. И. Р. Матѣ, въ Петроградѣ).

V. Seroff. ,Le lévrier Filou' (aquarelle).
(Collect. J. Maté, Pétrougrade).

нихъ сеансовъ онъ счелъ нужнымъ поправиться: „Уже теперь не Энгель, а, пожалуй, къ самому Рафаелю подбираемся“.¹

Сѣровъ съ чрезвычайной гибкостью умѣлъ вбирать въ себя чужой художественный обликъ. Такъ, въ періодъ ученичества у Рѣпина онъ умѣлъ вкратиться въ самые тайники Рѣпинскихъ идеаловъ и, конечно, потому предстать передъ учителемъ, какъ идеалъ ученика и художника. Сѣровъ былъ одной изъ самыхъ цѣльныхъ особей художника-живописца,—говорить въ своихъ воспоминаніяхъ Рѣпинъ. Той же гибкостью онъ обезоружилъ Чистякова и показался учителю ослабительнымъ воплощеніемъ всѣхъ идеаловъ. Чистяковъ повторялъ часто, что въ такой мѣрѣ, какая была отпущена Богомъ Сѣрову, всѣхъ сторонъ художественнаго постиженія въ искусствѣ онъ еще не встрѣчалъ въ другомъ человѣкѣ. А между тѣмъ Сѣровъ только очень зорко и умно возсоздалъ самую сущность Чистяковскаго искусствопониманія. Такъ, потомъ не отличить было Сѣрова отъ Коровина... такъ, всю жизнь и во всякіе облики умѣлъ онъ проникать съ великой гибкостью и вмѣстѣ всегда оставаться собою. Поистинѣ—рафаелевскій методъ, и, „подбираясь“ въ концѣ жизни къ Рафаелю, не ближе ли всего онъ подобрался самъ къ себѣ?

Порой кажется, что „рафаелевская“ воспримчивость Сѣрова ввела его въ заколдованный кругъ, откуда не было выхода. Воспринимательная способность Сѣрова,—такъ кажется,—стала для него губительной: какое то вѣчное любованіе, восторгъ и восприниманіе стилей, эпохъ, художниковъ... Ибо развѣ смыслъ искусства—въ любованіи, въ прелести? Однако... обратимъ вниманіе на то, что въ „Октябрѣ“ все—Левитановское, кромѣ одного, пожалуй самаго существеннаго, а именно „исповѣданія себя“, которое Левитанъ вкладывалъ въ свои пейзажи; что въ другомъ случаѣ Сѣровъ, воспринимая формальныя достиженія Врубеля, остался совершенно равнодушнымъ къ его „идейности“; что, наконецъ, Сѣровъ могъ перейти отъ „Октября“ къ „Похищенію Европы“ и отъ Рѣпина къ Баксту... Мертвенно-сухую, грубо-намѣренную линію проводитъ Сѣровъ на портретѣ Иды Рубинштейнъ отъ плеча правой руки къ бедру; это—великолѣпная крайность, крайность, показавшаяся современникамъ возмущеніемъ, и, дѣйствительно, вѣдь это—отказъ отъ „душевности“, отъ „прелести“! „Я въ душѣ скандалилъ, да и на дѣлѣ, впрочемъ“.² Не въ „идеяхъ“, не въ исповѣданіи себя³ искалъ себѣ опору Сѣровъ. „Надо знать ремесло, руко-месло, тогда съ пути не собьешься“.⁴ Онъ мечталъ о ремеслѣ,

¹ См. И. Грабарь, I. с., стр. 199.

² См. И. Грабарь, I. с., стр. 52.

³ Слова В. А. Сѣрова,—см. И. Грабарь, I. с., стр. 220.

⁴ Сѣровскую „безыдейность“ я отнюдь не хочу выдвинуть, какъ достоинство; правда, эта черта облика Сѣрова кажется очень нужной для даннаго историческаго момента жизни русскаго искусства, но неужели отсюда намъ нужно впасть въ новую крайность?

⁵ Слова В. А. Сѣрова,—см. Сергій Маковскій. „Мастерство Сѣрова“. „Аполлонъ“. 1911. № 10.



*В. А. Сяровъ. Портретъ кн. О. К. Орловой
(рисунокъ, 1910—1911).
(Собств. кн. О. К. Орловой).*

*V. Séroff. Portrait de la princesse Olga Orloff
(dessin).
(App. à la princesse O. Orloff).*



*В. А. Сьровъ. Деталь портрета Г. Л. Гириманъ
(рисунокъ, 1910—1911).
(Собр. В. О. Гиримана, въ Москвѣ).*

*V. Séroff. Détail du portrait de M-me Hirschmann
(dessin).
(Collect. Hirschmann, Moscou).*

какъ о мощномъ пути, захватившемъ всѣхъ, какъ о традиціи отъ предковъ, дающей радостную возможность творить легко и свободно. Этого ‚ремесла‘, захватившаго всѣхъ, не было въ русскомъ искусствѣ... Сѣровъ мечталъ самъ сковать себѣ этотъ насущно-необходимый мечъ, захватывая всѣхъ.

Сѣровскіе почитатели награждали художника всѣми, наиболѣе по ихъ мнѣнію великолѣпными, лаврами, называли его и глубочайшимъ психологомъ, рассказчикомъ тайнъ чело­вѣческаго лица, и проникновеннымъ историкомъ, и задушевнымъ лирикомъ, и зоркимъ наблюдателемъ, но изъ каждой изъ этихъ одеждъ Сѣровъ предательски гибко и быстро выскальзывалъ. Отъ Рѣпина къ Чистякову, отъ Чистякова къ Врубелю, потомъ къ Коровину, къ Цорну, къ Веласкезу, къ Бенуа, къ Рафаелю, къ Пикассо, къ Баксту, къ Левицкому, къ звѣрямъ и птицамъ своихъ ‚Басенъ‘... Какъ понять это метаніе, этотъ рядъ неожиданныхъ скачковъ? Не выискивалъ ли Сѣровъ только крупицы для своего ‚руко­месла‘,—для пути, съ котораго мечталъ никогда больше не сбиться?

Смерть оборвала поиски Сѣрова рѣзко и вдругъ.—Однако, мы вѣримъ, что насильственный перерывъ на пути, столь насущно-дорогомъ для дальнѣйшей жизни русскаго творчества, будетъ заполненъ. Сѣровъ представляется намъ не ‚первымъ‘ и не ‚последнимъ‘: онъ, дѣйствительно, ближайшій къ намъ, а потому наиболѣе сильно воспринимаемый, ‚урокъ русской живописи‘. Многія русскія дарованія уже бились надъ тѣмъ же, что было завѣтной цѣлью Сѣрова,—найти русскій канонъ красоты, свое, движимое изъ поколѣній въ поколѣній, ремесло. Почему знать—можетъ быть, уже немного оставалось Сѣрову сдѣлать усилій, чтобы весь накопленный имъ многоличный опытъ сбить въ единое мастерство...¹ Но повторю, мы вѣримъ, что недоговоренное Сѣровымъ будетъ договорено, что то живое и чрезвычайно нужное, что мы чуемъ въ Сѣровѣ и не можемъ разгадать, будетъ разгадано... не нами, а тѣми художниками, что начнутъ свои поиски тамъ, гдѣ оборвались достижения Сѣрова.

¹ Про послѣдніе его годы И. Грабаръ рассказываетъ: ‚Онъ былъ просто неузнаваемъ.— видно было, что работа спорилась, и сознаніе удачи приятно кружило голову‘. Стр. 219.

ТВОРЧЕСТВО ЗАКА

А. ТУГЕНДХОЛЬДЪ



ВИЖУ двухъ юношей художниковъ. Одинъ, въ броженіи лѣтъ, черезъ край расточаетъ силы, рубить старыя вѣхи, блуждаетъ и падаетъ въ поискахъ новой тропы—ему нѣтъ дѣла до путниковъ прошлыхъ дней. Другой, въ предчувствіи долгаго пути, бережно копить энергію, мудро вбираетъ въ себя опытъ другихъ, восходить къ цѣли медленно, но неуклонно.

Кривая, которую описываетъ первый, цѣнна ему сама по себѣ; средство становится для него цѣлью, исканіе замѣняетъ ему достиженіе. Для второго—важнѣе всего само возводимое имъ зданіе, и путь его—органической ростъ. Я люблюсь творческими брызгами перваго—въ его эскизахъ могутъ быть россыпи новыхъ цѣнностей, но я знаю, что второй скорѣе способенъ создать картину, то законченное и синтетическое цѣлое, которое всѣми нами чается, какъ избавленіе отъ хаоса современности.

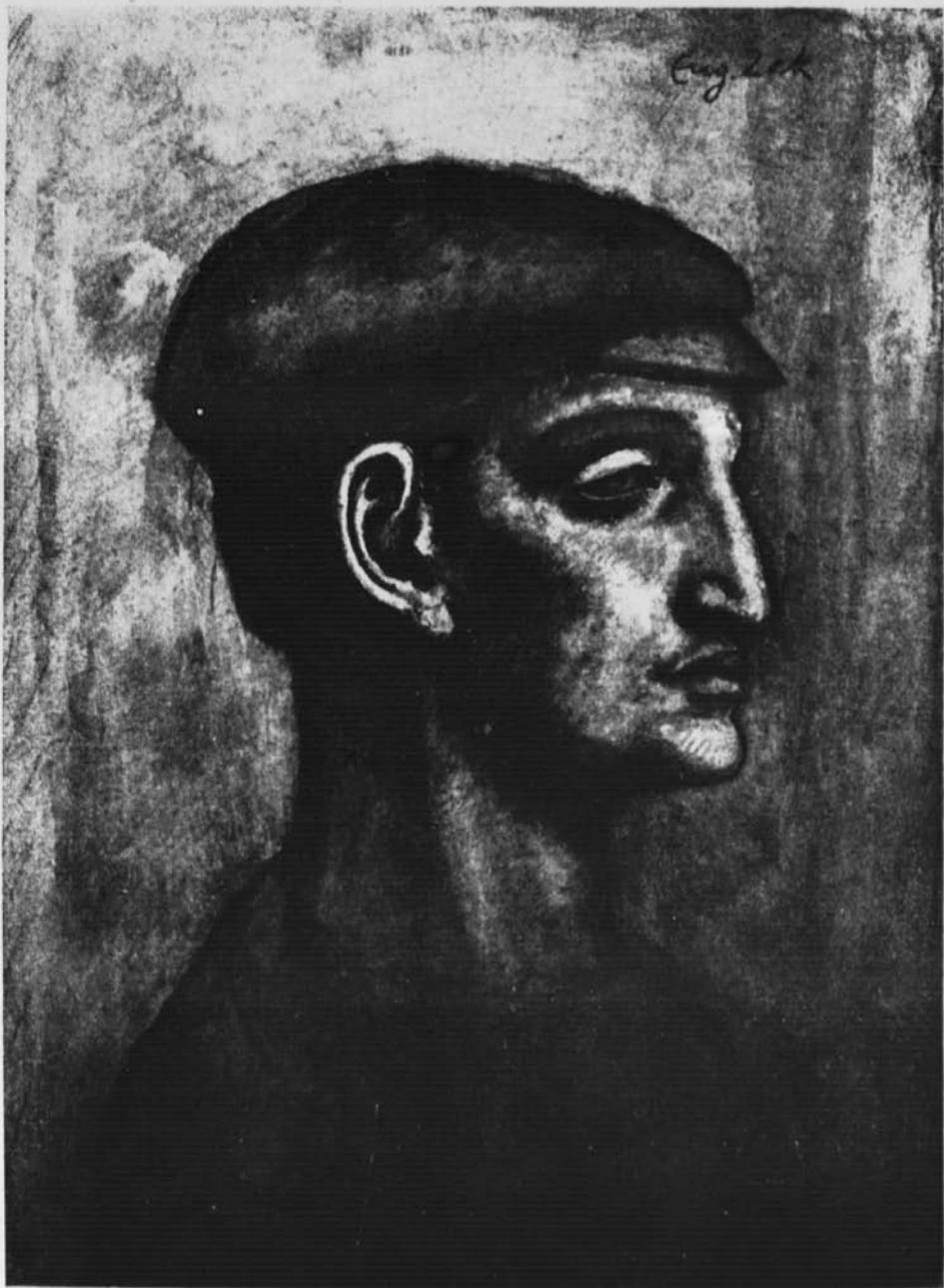
Къ этой именно второй категоріи принадлежитъ Евгенийъ Закъ—двадцатидевятилѣтній художникъ, уже принятый въ Люксембургскій національный музей; о немъ еще нельзя сказать послѣдняго слова, но уже можно говорить опредѣленно, какъ о художникѣ съ большой культурой и большимъ вкусомъ. Живя въ Парижѣ, но держась вдали отъ суетныхъ споровъ, онъ подвигается впередъ шагъ за шагомъ—съ дѣтской осторожностью, со зрѣлой сознательностью. Его творчество эклектично, въ немъ много художественныхъ реминисценцій, но, накапливая опытъ и претворяя въ себѣ чужое, онъ живетъ въ кругѣ собственныхъ, неотступно владѣющихъ имъ видѣній. У Зака есть свое лицо, свой духовный міръ; въ Осеннемъ Салонѣ среди тысячъ картинъ сразу узнаешь его. И если онъ не останавливаетъ зрителя порывистымъ жестомъ молодости, то задерживаетъ его съ какой то мягкой настойчивостью, плѣняя услугой нѣжныхъ красокъ и женственныхъ линий...

Безбурно и благопріятно сложились годы созрѣванія его таланта, — Парижъ былъ въ его жизни не барикадой, но колыбелью и мастерской. Закъ попалъ въ Парижъ, когда ему было шестнадцать лѣтъ, и здѣсь постепенно сложились его вкусы. Правда, онъ рисовалъ еще будучи въ Варшавскомъ коммерческомъ училищѣ, но именно потому, что въ Варшавѣ не было галерей, ему пришлось мало видѣть, и глазъ его сохранилъ почти всю свою дѣтскую свѣжесть. Въ Ecole des Beaux Arts, у Жерома, онъ пробылъ всего нѣсколько мѣсяцевъ. Восемнадцати лѣтъ онъ отправился въ Италію и въ Мюнхенъ, и эта поѣздка имѣла для него огромное значеніе: во Флоренціи онъ увидѣлъ примитивовъ, въ Мюнхенѣ—Дюрера и Гольбейна. Вотъ, въ сущности, все, что можно сказать объ 'ученическомъ' періодѣ Зака,—онъ



Е. С. Закъ, 'Голова старухи'.

Eug. Zak, 'Tête d'une vieille femme'.



Е. С. Закъ. Голова мужчины.

Eug. Zak. 'Tête d'homme'.

учился гораздо больше въ процесѣ собственной работы, чѣмъ подь ,руководствомъ' кого бы то ни было.

Исходной точкой самостоятельнаго выступленія Зака является пребываніе его въ Бретани. Я не хочу этимъ сказать, что онъ сталъ художникомъ Бретани, какъ Котте,—Закъ вообще творить больше ,изъ себя', чѣмъ ,извнѣ': въ земной яви дорого ему только то, что созвучно съ его снами. Но художественная атмосфера Бретани не могла не покорить его такъ же, какъ она покорила раньше всю Понтавенскую пляду. Монументальныя скалы, суровый ритмъ жизни, крѣпость народной традиціи, сказывающейся въ произведеніяхъ бретонскаго творчества, все это создаетъ въ Бретани ибкій особенный духъ, влекущій художника на путь упрощенія и обобщенія. Такова своеобразная роль этой средневѣковой страны—противоборствуя класическому, изысканно-традиціонному Парижу, она вноситъ во французскую художественную жизнь освѣжающую струю; Бретань нужна Парижу, какъ вѣчно-архаическое начало...

Если на первой картинѣ Зака была еще печать импресіонизма, то въ Бретани его манера становится болѣе декоративной, краски—болѣе сгущенными, композиція—болѣе симметрической. Въ его работахъ этого періода, писанныхъ темперой, есть наивность бретонской скульптуры, сочность бретонскаго фаянса. Онъ одѣваетъ своихъ персонажей въ горячіе желтые цвѣта, восходящіе до красно-оранжеваго и звонко противоположныя синимъ пятнамъ фона—морю или букету. Этотъ стилизованный сине-зеленый ,фаянсовый' букетъ повторяется почти во всѣхъ бретонскихъ картинахъ Зака, придавая имъ архаическій отбѣнокъ. Но не только въ любви къ арабеску сказывается его близость къ фаянсу,—въ самомъ приѣмѣ его моделировки чувствуется блескъ округлой глазури, какъ, напримѣръ, въ картинѣ ,Материнство' (1906). Этотъ приѣмъ моделировки путемъ деградаціи одного и того же цвѣта на три отбѣика (напр., лимонное, желтое и оранжевое) или на три тона (свѣтъ, полутѣнь и тѣнь) навсегда остался въ живописи Зака, сообщая ей какую то изящную гладкость и, вмѣстѣ съ тѣмъ, хрупкость фарфора...

Интересно преломился въ творчествѣ Зака и самый обликъ бретонскаго типа. Сухое и четкое, изборожденное морщинами лицо моряковъ стало для него источникомъ своеобразной концепціи рисунка. Закъ воспринялъ современнаго бретонца сквозь призму старыхъ мастеровъ—Дюрера, Гольбейна и Клуе. Отъ перваго—эта аналитическая способность использованія каждой морщины, каждаго волоса, въ цѣляхъ линейной заплненности бумаги, графическаго согласія. Отъ другихъ—эта забота объ обобщающемъ контурѣ, о четкомъ силуетѣ головы и, наконецъ, самая техника: черный рисунокъ, рѣдцѣченный сангиномъ.'

,Бретонская' манера надолго удержалась въ творчествѣ Зака; въ томъ же стилѣ сдѣланъ имъ, напримѣръ, портретъ М. Волошина. Я говорю ,въ стилѣ', потому что, несомнѣнно, въ рисункахъ Зака есть не только манера, но и своеобразный высокій стиль, отличающій его отъ большинства современныхъ рисовальщиковъ.

Въ эпоху эскизного, чисто импрессионистическаго рисунка, качество котораго считается обратно пропорціональнымъ количеству штриховъ, Закъ нашелъ въ себѣ мужество вернуться къ добросовѣстной студировкѣ старыхъ мастеровъ. Иногда рисунки его кажутся даже слишкомъ детальными и засушенными избыткомъ линий, но чѣмъ дальше, тѣмъ больше преодолевалъ Закъ эту графическую сухость. Въ его женскихъ головкахъ преобладаетъ уже иной духъ—въ нихъ больше Клуе, чѣмъ Дюрера, и еще больше итальянцевъ, чѣмъ Клуе. Первоначальный женскій образъ Зака—это бретонка съ широкимъ лицомъ, косыми глазами и крѣпкимъ, словно налитымъ, тѣломъ, слегка монгольскаго типа, какой встрѣчается въ излюбленномъ Закомъ бретонскомъ мѣстечкѣ Pont l'Abbé. Но, по мѣрѣ развитія его творчества, полнотѣлая округлость бретонки уступила мѣсто иному образу—какой то нереальной женщинѣ, съ глазами миндалевидными, едва расцвѣтшими, словно еще смеженными дремой, съ лицомъ необычно продолговатымъ и тѣломъ гибкимъ, точно лишеннымъ костей. Откуда пришла эта странная, утонченно чувственная вдохновительница Зака? Быть можетъ, отъ польской культуры, среди которой прошли его ранніе годы, хотя, съ другой стороны, въ творествѣ Зака нѣтъ ни той мировой скорби, ни того своеобразнаго психологизма, которые такъ свойственны польскому искусству; въ его живописи есть лирика, но нѣтъ литературы. Во всякомъ случаѣ, это—польская женщина, овѣянная воспоминаніями флорентійскаго кватроченто; въ ней есть что то отъ упадочной меланхоліи Боттичелли...

Художественный темпераментъ Зака вообще родствененъ душѣ автора ‚Primavera‘. Въ аспектѣ вѣчной женственности—вся его живопись, ритмичная, какъ мелодія. Женщина не только всегда пребываетъ въ его картинахъ, какъ сюжетъ зрѣлища, но и излучаетъ напѣвное воздѣйствіе свое на всю композицію.

Въ ‚Материнствѣ‘—мать и дочь словно связаны встрѣчными ритмами тѣлъ въ одно цѣлое, продолженное симметричными занавѣсками. Эта линейная созвучность контуровъ проходитъ черезъ все творчество Зака. Его преобладающая греза—человѣческая группа, мужчина, женщина и ребенокъ, замкнутый человѣческій кругъ, который ласково объемлетъ сине-зеленая природа.

Въ ‚Первыхъ шагахъ‘ (1911) круглое синее озеро не только окаймляетъ, но и дополняетъ круговое движеніе человѣческаго ожерелья. Въ любви Зака къ святому человѣческому семейству, къ женственной вязи округлыхъ линийъ есть что то и отъ Карьера. Но въ то время какъ Карьеръ вывѣляетъ свои фигуры изъ мистической полутьмы, Закъ стремится связать ихъ съ пейзажемъ, навязать окрестной природѣ человѣческіе ритмы. Въ ‚Купальщицѣ‘ (1913) та же самая бухта, то же сапфирное озеро замыкаетъ въ себѣ одинокую женскую фигуру, а розовые скалы и кустъ повторяютъ мягкій изгибъ ея тѣла. Даже такая трагическая по своему сюжету картина, какъ ‚Юдишь‘, умѣрена вкрадчивымъ танцемъ округлыхъ линийъ—фестонами занавѣса, разводами арки, взмахами женскихъ рукъ. Около спящаго Олоферна происходитъ точно какое то тихое смыканіе смертнаго круга...



Е. С. Закъ. „Купальщица“.

Eug. Zak. „La baigneuse“.



Е. С. Закъ. „Лято“; „Одинокество“.



Eug. Zak. „L'été“; „Solitude“.



Е. С. Закъ. «Старый замокъ»; «Любовь».



Eug. Zak. «Le vieux château»; «L'amour».



E. C. Завь. „Насмык“.

Eug. Zak. „Le berger“.

Принцип линейного сосредоточения выдержанъ Закомъ и въ тѣхъ композиціяхъ, которыя развертываются въ планѣ треугольника. Перекрещиваясь, тяготеютъ къ одной точкѣ линіи холмовъ, на фонѣ которыхъ, колѣбнопреклоненный, пьетъ изъ ручья ‚Пастухъ‘ или возлежитъ ‚Лѣтомъ‘ полуобнаженная женщина. ‚Первые шаги‘ (1911), о которыхъ я уже говорилъ, ознаменовали побѣду Зака надъ заданиями композиционными. Но еще многое оставалось недостигнутымъ. Ибо, несмотря на стройность построеній, печать чего то еще слишкомъ женственнаго и неосиленнаго лежала на его творчествѣ. Закъ превосходно устанавливалъ общія линіи композиціи и разрѣшалъ задачу общности человѣка съ природой, но связь между отдѣльными частями композиціи часто ослаблялась у него излишними подробностями. Прекрасенъ общій бѣгъ холмовъ къ горизонту, но слишкомъ часто и равномерно расположены эти восходящія ступени! Прекрасна круговая линія бухты, но слишкомъ назойливо изрѣзанъ ея овалъ! Прекрасенъ былъ общій очеркъ Заковскихъ фигуръ, но чѣмъ то жеманно-разслабленнымъ вѣяло отъ ихъ вѣчной наклонности и округлости, и хотѣлось выпрямить ихъ... Въ мірѣ Зака воцарилась сонная, болѣзненная красота—въ немъ не было яви, не было плоти. И здѣсь опять близость его къ послѣднему изъ примитивовъ, Ботичелли, изысканному электику, собравшему воедино черты Филиппо Липпи, Поллайоло, Гирандайо, Анджелико. Большая культура Зака, его знаніе примитивовъ и японцевъ, его любовь къ Пюви де Шаванну ‚Бѣднаго рыбака‘ и къ Карьеру—все это усложняло и перегружало его личную воспримчивость. Закъ долженъ былъ найти выходъ изъ теплицы замкнутой бухты, изъ разслабляющаго плѣна сапфирнаго озера къ просторамъ реального міра. И кажется, онъ нашелъ его. За послѣдніе годы въ творчествѣ Зака происходитъ замѣтный сдвигъ. Правда, оно нѣсколько утрачиваетъ ту лирическую непосредственность, какою вѣяло отъ его бретонскихъ работъ, но за то оно становится убѣдительнѣе и мужественнѣе. Отъ архаической, фаянсовой яркости ‚Материнства‘, отъ изиѣженной и теплой гаммы ‚Купальщицы‘ Закъ все болѣе и болѣе переходитъ къ холоднымъ, суровымъ тонамъ. Даже желтый цвѣтъ его тускиветъ, становится цвѣтомъ бурой мѣдной руды. Въ такой именно металлической, мѣдно-свинцовой гармоніи выдержанъ его ‚Блудный сынъ‘—большое, благородно-матовое, какъ фреска, полотно, написанное въ 1913 году. И кажется, что какой то свѣжій и крѣпящій вѣтеръ пронесся по міру Зака, развѣивъ сонный, чувственный жаръ его ‚Лѣтняго дня‘ и ‚Пѣсни Любви‘. Съ другой стороны, проще и обобщеннѣе сталъ Заковскій рисунокъ. Годы аналитическаго подхода къ міру подготовили торжество синтеза. Линіи его береговъ выпрямились широкимъ серпомъ, освобожденные отъ былой изломанности; горы нависли тяжелыми наслоениями, перестали быть плоскимъ, орнаментальнымъ ковромъ, ушли вдаль, отдѣленные одна отъ другой синими затеками тѣни. И даже небо, раньше затянутое розовыми закатными полосами или горизонтальными просинями, какъ на японскихъ гравюрахъ, заклубилось облаками. Вся Заковская

композиція, основанная прежде на соответствіи линий, строится имъ теперь на равновѣсіи массъ. Его міръ точно уплотнился, его грезы словно претворились въ земную лѣвь.

Такъ, совершенно естественнымъ путемъ, въ процесѣ работы, добиваясь 'реализаціи' своихъ видѣній, приходитъ Закъ къ Сезанну—отъ призрачнаго эстетства Боттичелли къ чувству реальности Джотто...

Это обрѣтеніе міра не могло не отпечатлѣться и на постиженіи человѣческой фигуры. Ритмы Зака обогатились, кругъ его сюжетовъ разомкнулся. Отъ 'Пѣсни Любви' онъ пришелъ къ Пѣсни Труда.

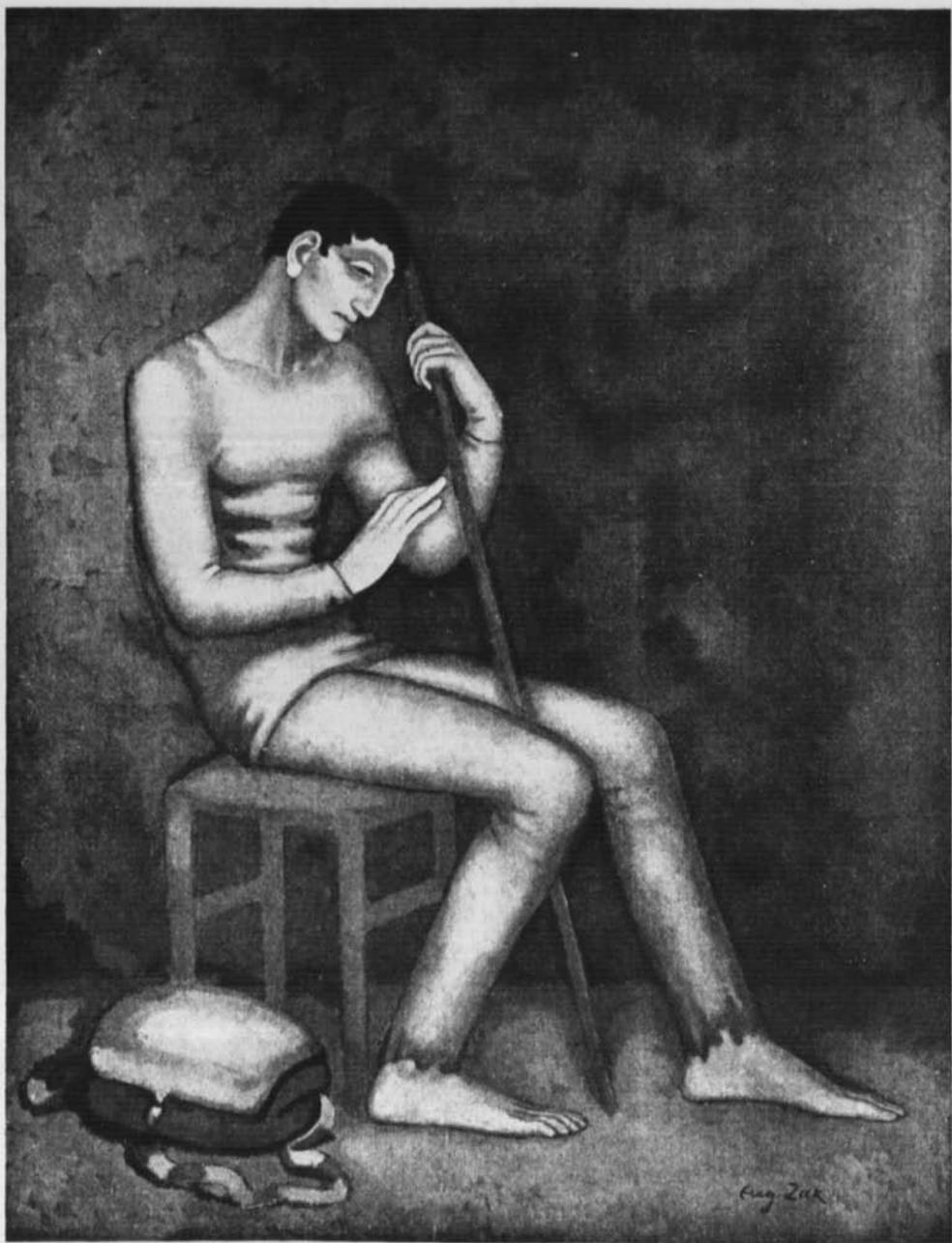
Такова его послѣдняя картина—'Дровосѣкъ': онъ бодрымъ и крѣпкимъ движеніемъ работаетъ топоромъ, она съ вязанкой дровъ стоитъ рядомъ, въ простой и красивой позѣ. Ея статуйное тѣло уже осилило прежній расслабленный ритмъ. Она больше не никнетъ пассивно къ землѣ; причастіе къ труду укрѣпило ее—такъ же, какъ неустанная работа надъ самимъ собою укрѣпляетъ женственное творчество Зака...

Художникъ молодъ и, можно надѣяться, многое еще дастъ; но главное имъ уже сдѣлано—явленъ примѣръ любовнаго отношенія къ искусству, которое для него всегда было—*cosa mentale*.



Eug. Zak. „Les premiers pas”

Е. С. Закъ. „Первые шаги”



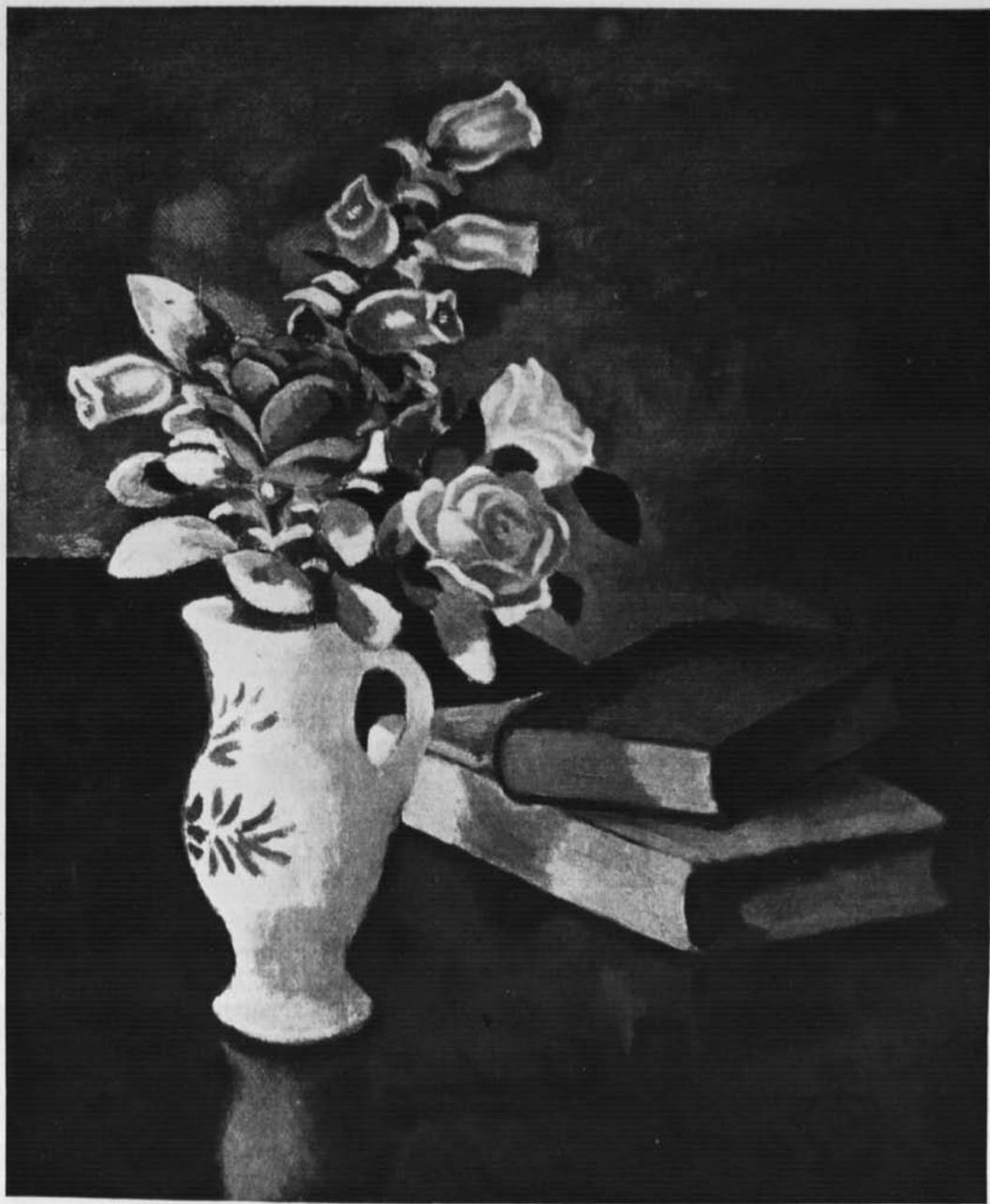
Е. С. Закъ. Блудный сынъ.

Eug. Zak. 'L'enfant prodigue'.

СПИСОКЪ РАБОТЪ ЕВГЕНІЯ ЗАКА

<i>Названіе произведеній:</i>	<i>Собственники:</i>
1906. Материнство. Молодой морякъ. Голова дѣвушки.	Popesco, Бухарестъ. Popesco, Бухарестъ. Maxime Dethoma, Парижъ.
1907—1909. Buveur d'absinthe. Intérieur. La toilette. Голова дѣвушки. Портъ. Голова дѣвушки. Молодая бретонка. Въ церкви. Голова женщины.	Roederstein, Франкфуртъ на МайнѢ. Roederstein, Франкфуртъ на МайнѢ. Г. Кеворковъ, Москва. Г. Кеворковъ, Москва. Г. Кроненвельхъ, Петроградъ. Г. Кроненвельхъ, Петроградъ. Honnet, Парижъ. Monin, Парижъ. Genin, Мюнхенъ.
1910. Дѣвушка. Голова женщины. Дѣвушка. Молодой крестьянинъ. Женскій профиль. Дѣвушка. Арабская женщина. Голова мужчины. Голова женщины.	Музей Château Thierry. Музей Château Thierry. Jacques Rouché, Парижъ. E. Colas, Парижъ. A. Jolly, Парижъ. Jules Maciet, Парижъ. Jules Maciet, Парижъ. Louis Vauxcelles, Парижъ. Louis Vauxcelles, Парижъ.
1911. Морякъ. Голова женщины. Раненый. Дѣвушка подъ деревомъ. Composition (Старый замокъ). Голова мужчины (L'homme à la casquette). Composition (Любовь). Дѣвочка съ куклой. Первые шагъ. Голова женщины. Юдифь.	Приобр. французскимъ правительствомъ. F. Roches, Парижъ. Donatien Roy, Нантъ. Наталя Эренбургъ, Парижъ. Наталя Эренбургъ, Парижъ. Gavignot, Парижъ. Genin, Мюнхенъ. Julius Stern, Берлинъ. Reicher. E. Bourdelle, Парижъ.
1912. Голова женщины. Женщина въ чепцѣ. Сидящая женщина. Лѣтомъ. Іоаннъ Креститель.	Люксембургскій музей, Парижъ. Краковскій національный музей. Otto Henkel, Висбаденъ. A. Koch, Дармштадтъ. Вазимиръ Корсакъ, Варшава.

- | | |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Этюдъ. | Казимиръ Корсакъ, Варшава. |
| Бретонка. | Казимиръ Корсакъ, Варшава. |
| 1913. Одиночество. | Эльберфельдскій музей. |
| Купальщица. | Jacques Rouché, Парижъ. |
| Лебедь. | Baron A. Von der Heydt, Эльберфельдъ. |
| Голова мужчины. | Grafton Gallery, Лондонъ. |
| Голова старухи. | Хемницъ. |
| Пастухъ. | A. Eddy, Чикаго. |
| Лѣтомъ. | Association of American Painters and Sculptors, Нью-Йоркъ. |
| Блудный сынъ. | V. Dirksen, Берлинъ. |
| Женщина съ сѣрымъ покрываломъ. | V. Dirksen, Берлинъ. |
| Голова мужчины. | Г. Ланеръ, Варшава. |
| Голова мальчика. | Г. Ланеръ, Варшава. |
| 1914. Nature morte (Букетъ). | |
| Пейзажъ (Рыболовъ). | |
| Дровосѣкъ. | |



E. C. Zass. „Nature morte“ (1914).

Eug. Zak. „Nature morte“.



Е. С. Закъ. Пейзажъ (1914).

Eug. Zak. 'Paysage'.

ТРАГЕДІЯ СЪРОВАСКАГО ТВОРЧЕСТВА

(Опытъ анализа методовъ)

Н. Радловъ



БЫТЬ можетъ, неумѣстнымъ покажется слово трагедія въ примѣненіи къ 'пейзажному' и, казалось бы, такому объективному искусству Сѣрова. Сдержанность колорита, простота композиціи, темпераментъ, всегда стыдливо скрытый, иногда какъ будто отсутствующій—все это даетъ скорѣе впечатлѣніе спокойнаго и уравновѣшеннаго творчества...

Но эта виѣшняя сдержанность произведеній давалась художнику цѣной большихъ творческихъ мукъ. Мы знаемъ постоянную тревожность и нервно-сѣровскаго творчества, его вѣчную неудовлетворенность, вѣчное исканіе новыхъ путей. Вспомнимъ, какъ именно въ то время, когда художническое счастье улыбнулось Сѣрову особенно ярко, когда мѣсто перваго портретиста Россіи было за нимъ опредѣленно признано, художникъ рѣзко сходитъ съ того пути, который сдѣлалъ его славу. Сила, вселившая разладъ въ его душу, влекла его творчество къ новымъ и новымъ препятствіямъ.

Намъ кажется небезынтереснымъ сдѣлать попытку опредѣлить причину этого постоянного безпокойства, такъ не вяжущагося съ представленіемъ объ уравновѣшенномъ и даже нѣсколько апатичномъ характерѣ Сѣрова.

Страданія художниковъ такъ же стары, какъ искусство. Художникъ всегда боролся—боролся за свои взгляды на искусство съ невѣжественной толпой или съ художниками иного искусствопониманія.

Здѣсь столкновеніе случайныхъ явленій съ искусствопониманіемъ художника создавало завязку драмѣ. Но есть примѣры другихъ, болѣе глубокихъ художническихъ трагедій,— когда мечтѣ художника ставили препятствія самыя границы его дарованія.

Если мы съ этой точки зрѣнія посмотримъ на жизнь Сѣрова, то убѣдимся, что въ ней очень трудно отыскать причины подобныхъ коллизій. Наоборотъ, нарѣдкость счастливыя обстоятельства сопутствуютъ ему. Пробиваться въ жизнь, завоевывавая признаніе публики и художниковъ, ему почти не приходилось. Быть можетъ, его искусство не было понято во всей его глубинѣ; виною тому является пренебреженіе нашей критики вопросами метода художественнаго творчества, которые—мы должны это помнить—со времени импресіонизма играютъ огромную роль въ развитіи искусства.

Но обвинять публику или критику въ холодности или неприязни къ Сѣрову было бы несправедливо. Еще труднѣе найти причину его творческаго разлада въ несоотвѣтствіи между дѣлами, которыя онъ ставилъ своему искусству, и данными его дарованія. Сѣровъ не могъ пожаловаться на отсутствіе колористическаго чутья или чувства формы и композиціи. Миѣ думается, мы можемъ согласиться съ Рѣпиннымъ, который въ своихъ воспоминаніяхъ говорить, что Сѣровъ былъ одной изъ самыхъ дѣльныхъ особей художника-живописца. Это миѣніе подтверждается ссылкой на Чистякова, который, повторялъ часто, что въ такой мѣрѣ, какая отпущена была Богомъ Сѣрову, всѣхъ сторонъ художественнаго постиженія въ искусствѣ онъ еще не встрѣчалъ въ другомъ человѣкѣ. И рисунокъ, и колоритъ, и свѣтотѣнь, и характерность, и чувство дѣльности своей задачи, и композиція—все было у Сѣрова и было въ превосходной степени.¹ Въ то же время Сѣровъ никогда не брался за грандіозныя задачи, которыя были бы подъ силу только исключительному таланту. Наоборотъ, его скорѣе можно было бы упрекнуть въ слишкомъ низкой оцѣнкѣ своего дарованія.

Не въ условіяхъ его жизни и его таланта, слѣдовательно, надо искать причины тревожности его творчества. Онѣ лежатъ глубже; Сѣровъ страдалъ вполнѣ современной болѣзью, микробы которой коренятся въ самой системѣ искусства втораго поколѣнія импресіонистовъ.

Жизнерадостный импресіонизмъ съ твердой вѣрой въ нужность своего дѣла началъ постройку фундамента для возведенія новаго зданія искусства. Мане и первое поколѣніе импресіонистовъ думали только о фундаментѣ, они не заботились о томъ: возможно ли возвести на немъ достаточно прочныя стѣны, чтобы завершить куполомъ новый храмъ.

Глубокое разочарованіе выпало на долю нѣкоторыхъ представителей слѣдующаго поколѣнія, пережившаго крушеніе первоначальной идеи. Простое и безбидное требованіе Мане—,писать только съ природы, возведенное въ принципъ, привело искусство въ тѣсный тупикъ. Оно сосредоточило всю работу художниковъ на возведеніи фундамента, научивъ ихъ творческому методу, пригодному только для этой предварительной работы. Впослѣдствіи, когда наступило время подводить итоги, въ ихъ рукахъ оказалось негодное оружіе.

Импресіонизмъ достигъ своей дѣли, обновилъ основы искусства, но за этой работой онъ постепенно и незамѣтно для исторіи въ корнѣ измѣнилъ и самый методъ художественнаго творчества, слѣлавъ невозможнымъ использование новыхъ открытій.

Знаменательная эволюція, которую испыталъ принципъ ,писанія съ природы, составляетъ, безъ сомнѣнія, значительнѣйшій факторъ въ развитіи современнаго

¹ Цитую изъ книги: И. Грабаръ. В. А. Сѣровъ. Стр. 52.

искусства. Во всякомъ искусствѣ мы можемъ различить формы двоякаго происхожденія: школьныя аксіомы, передающіяся путемъ традицій, принимаемыя какъ бы на вѣру и составляющія, такъ сказать, 'априорныя аксіомы' въ системѣ искусства, и, во вторыхъ, формы, высканныя изъ опыта, — эмпирической матеріалъ искусства. Система академіи строится, главнымъ образомъ, на формахъ перваго рода. Въ видѣ примѣровъ мы можемъ привести: принципъ нормальныхъ пропорцій человѣческаго тѣла, ученіе о 'тѣлесномъ цвѣтѣ', о классической композиціи и т. д.

Ради свободы содержанія картины, академическое искусство пренебрегаетъ безусловной истинностью формы. Не подновленные и не провѣряемые новыми данными опыта, подобные рецепты затвердѣваютъ въ аксіомы; убѣдительность живого опыта замѣняется вѣрой въ непреложность условнаго канона. Когда живость и несоотвѣтствіе жизни этихъ каноновъ становятся слишкомъ очевидными, наступаетъ время 'строительства', время провѣрки и опроверженія аксіомъ и исканія новой формы.

Импрессионизмъ взялся за обновленіе основъ искусства. Все первое поколѣніе импрессионистовъ было занято этимъ 'строительствомъ'. Правда, ихъ методъ исканія формы отнюдь не исключалъ возможности реставраціи высокаго искусства. Они мечтали лишь объ обновленіи и провѣркѣ его основъ. Однако, ихъ работа постепенно и незамѣтно для исторіи подготовила крушеніе идеи высокаго искусства. Она привела къ коренной перемѣнѣ въ самомъ методѣ творчества, послѣдствіемъ которой было то, что художникъ лишился своей свободы.

Мы въ состояніи прослѣдить вполнѣ логичный выводъ, который сдѣлала исторія изъ тезисовъ импрессионизма.

Для представителя академическаго искусства наблюдаемый кусокъ природы является сочетаніемъ извѣстныхъ формъ, изображеніе которыхъ составляетъ формальную сторону его живописи. Но для того, чтобы расчленивъ впечатлѣніе отъ цѣлаго на опредѣленныя формы, необходимо привнесеніе извѣстныхъ 'знаній'. Такое отношеніе къ природѣ, слѣдовательно, не будетъ вполнѣ непосредственнымъ. Импрессионисты, мечтающіе отыскать новую и безусловную форму, должны были отречься отъ этихъ 'знаній'; поэтому для нихъ наблюдаемое явленіе, являясь матеріаломъ для исканій, было недѣлимимъ, неразлагаемымъ на отдѣльныя формы. Отдѣльные предметы перестали существовать; природа сдѣлалась для художника недѣлимой и, слѣдовательно, равноцѣнной во всѣхъ своихъ частяхъ.

Стремленіе къ непосредственности впечатлѣнія, заставившее относиться съ такимъ пренебреженіемъ ко всякому условному 'знанію', было связано со взглядомъ на природу, какъ на единственный непреложный источникъ истины.

Отсюда вытекало преклоненіе передъ природой, заставлявшее почитать правдивое ея изображеніе превыше всякой художественной лжи и вѣрить въ ненужность 'исправленія' природы.

Всякое явление рассматривалось, поэтому, какъ абсолютно законченное цѣлое. Перевести это цѣлое на языкъ красокъ и линий,—вотъ въ чемъ заключалась временная цѣль искусства, ибо найти новую безусловную форму можно было только такой наивной и искренней работой. Постепенно и вполне естественно для этой цѣли выработался своеобразный творческій методъ.

Дѣйствительно, раньше, при писаніи съ натуры, художникъ старался возможно точнѣе 'узнать' каждый изъ предметовъ, входящихъ въ цѣлое изображаемаго куска природы, для того, чтобы схватить его такимъ, каковъ онъ есть. Теперь же, когда эти отдѣльныя части потеряли свою самостоятельную цѣнность, художникъ долженъ былъ дѣлать усилія для того, чтобы забыть о существованіи отдѣльныхъ предметовъ, научиться видѣть въ нихъ только пятна, составляющія данный узоръ. Подобная точка зрѣнія обусловила современные взгляды на колоритъ. Отдѣльное пятно подчинено общему узору красочныхъ пятенъ, оно не абсолютно; локальный цвѣтъ исчезъ изъ живописи; истину нашли въ ученіи объ отношеніи цвѣтовъ.

Но еще большее, хотя и гораздо менѣе замѣтное, значеніе этотъ взглядъ имѣлъ для развитія рисунка. Съ тѣхъ поръ, какъ природа перестала быть дѣлимой на отдѣльные предметы,—она стала плоской. Явленіе должно было восприниматься художникомъ, какъ узоръ, и постепенно глазъ его изошрился въ этомъ направленіи. Онъ пересталъ дѣлать для этого усиліе; его зрѣніе стало 'проекціоннымъ', т. е. предметы воспринимаются имъ уже какъ бы перенесенными на плоскость. Чтобы пояснить сущность этой перемѣны въ художническомъ зрѣніи, укажемъ на ея значеніе для самаго процесса рисованія. Когда художникъ видитъ 'предметъ', онъ рисуетъ его, выискивая и моделируя его форму независимо отъ формъ окружающихъ его предметовъ. Онъ связываетъ отдѣльныя части формы на рисункѣ такъ, какъ онѣ связаны въ дѣйствительности. Художникъ, обладающій 'проекціоннымъ' зрѣніемъ, слѣдитъ отношенія линий на всемъ пространствѣ наблюдаемаго куска природы. Связь между отдѣльными моментами этой проекціи не зависитъ отъ дѣйствительной связи между формами въ пространствѣ. Художникъ не слѣдитъ за формой предметовъ, ибо онъ ихъ 'не видитъ',—подобія предметовъ должны получаться изъ комбинацій пятенъ и линий, которыя онъ переноситъ на полотно, слѣдя только за ихъ отношеніемъ и границами и забывая объ ихъ значеніи. Наиболее яркій примѣръ такого рода взгляда на природу даютъ намъ рисунки Врубеля. По линиямъ, пересѣкающимъ сплошь и рядомъ отдѣльныя части изображенной формы, мы видимъ, какъ художникъ искалъ связь между отдѣльными точками формы, имѣющуюся только въ проектованной на плоскость природѣ и совершенно случайную въ трехмѣрномъ пространствѣ.

Такимъ образомъ, случайное въ пространствѣ дѣлается абсолютнымъ на плоскости. Передъ лицомъ изображаемаго явленія художникъ раньше былъ свободенъ. Рисуя предметы, онъ могъ сочетать ихъ, какъ хотѣлъ, ибо ихъ зависимость другъ

отъ друга была въ его воспріятіи столь же случайна, какъ и въ дѣйствительности. Современный художникъ лишился этой свободы. Его творчество поставлено въ полную зависимость отъ случайныхъ соотношеній. Въ его воспріятіи явленіе природы отпечатывается, какъ готовая картина,—ему остается только перевести ее на полотно. Природа для него коверъ, въ узорахъ котораго каждая точка имѣетъ строго опредѣленное положеніе.

Такимъ образомъ, поиски свободной, безусловной формы привели къ тому, что искусство утратило свободу содержанія.

Импресіонизмъ можетъ обновить искусство, но въ систему высокаго искусства, найденная имъ новая живая форма войдетъ лишь ‚канонизованной‘, превращенной въ ‚аксіому школы‘. Искусство должно вернуться, слѣдовательно, къ прежнему, академическому методу, научиться снова тому, что оно отбросило ради ‚строительства‘. Ибо свобода формы и свобода содержанія въ искусствѣ несомвѣстимы.

Теперь мы поймемъ настроеніе художниковъ, которые шли указаннымъ выше путемъ развитія.

Импресіонизмъ научилъ ихъ методу, годному только для предварительной работы. Научившись ‚писать съ натуры‘, они должны были начать учиться ‚писать безъ натуры‘. Это разочарованіе въ методѣ, который, давая возможность найти свободную форму, привязалъ художника рабскими цѣпями къ природѣ, было причиной цѣлаго ряда творческихъ трагедій современныхъ художниковъ.

Сѣровъ пережилъ одну изъ нихъ.

Чистяковское ученіе—о разложеніи формы на ‚планчики‘, о чистомъ, несмѣшанномъ и несливающимся цвѣтѣ—привело Сѣрова, такъ же, какъ и Врубеля, къ описанному выше методу. Съ меньшей очевидностью, чѣмъ на рисункахъ Врубеля, мы можемъ и на работахъ Сѣрова, особенно ранняго времени, доказать ‚проекціонность‘ его зрѣнія. Впослѣдствіи это свойство опредѣлило характеръ его творческаго процесса. Длительность работъ, количество поправокъ, требованіе неподвижности модели, стремленіе въ продолженіе всѣхъ сеансовъ сохранить по отношенію къ ней по возможности одну точку наблюденія—все это было послѣдствіемъ особенности сѣровскаго зрѣнія.

Невозможность быть свободнымъ лицомъ къ лицу съ природой, отвращеніе къ школьнымъ аксіомамъ академіи, неудовлетворенность ‚стилизацией‘, т. е. упрощенно условными канонами,—вотъ тотъ тупикъ, изъ котораго тщетно силилась вырваться его мечта объ искусствѣ.

Изъ этого тупика былъ одинъ выходъ: индивидуальный выводъ изъ опыта, приобрѣтеніе и примѣненіе своего канона, т. е. коренное измѣненіе творческаго метода.

Врубель нашелъ этотъ выходъ: нечеловѣческимъ усиленіемъ своего генія онъ позналъ и совмѣстилъ два противоположныхъ метода, заплативъ своимъ зрѣніемъ

за обладаніе двумя истинами. Сѣрову былъ чуждъ темпераментъ Врубеля, онъ былъ слишкомъ вѣренъ тѣмъ принципамъ, на которыхъ выросъ. Когда онъ понялъ недостатки своего метода, было уже трудно переучиваться.

Онъ метался отъ чистаго импресіонизма къ стилю, нарочно ограничивалъ себя при изображеніи природы одной какой либо задачей—живописью, или характеристикой, или рисункомъ—считая себя свободнымъ въ этомъ самоограниченіи или добровольно принимая свое рабство и утѣшая себя тѣмъ, что черезъ это находится ,немножко въ роли господина природы'. Сѣрову не удалось стать свободнымъ. Задачи искусства, какъ его понимали художники стараго времени, остались для него невыполнимыми.

Страданія Сѣрова, его порывы къ свободѣ будутъ долго волновать насъ, какъ свидѣтельство пережитой драмы, но еще болѣе цѣннымъ вкладомъ въ исторію русскаго искусства останутся его дивныя ,пѣсни о рабствѣ'.

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА ВЪ ХРИСТИАНИИ И НОРВЕЖСКАЯ ЖИВОПИСЬ

АНДРЕЙ ЛЕВИНСОНЪ

I



НОВЬ, какъ и въ прежніе годы, посѣщеніе Христианіи на обратномъ пути изъ западныхъ метрополій, изъ величаваго и изысканнаго Копенгагена вызываетъ во мнѣ все то же своеобразное ощущеніе: внезапное чувство успокоительной отдаленности и отрѣшенности отъ жизни большихъ европейскихъ центровъ, съ ея увлекающимъ и томительнымъ *tempo rubato*, чувство мирнаго и медлительнаго провинціализма, тишины почти захолустной и спокойной, почти сельской прелести, благопріятной для отдыха. Сама архитектура города, мягко спускающагося къ фіорду, ограниченному однообразно-округлыми массами невысокихъ скалъ, проникнуто—не въ примѣръ хотя бы своеобразному, ярко-національному и картинному Бергену—пуритански обыденнымъ, трезвымъ духомъ прусской гражданской архитектуры 40-хъ годовъ. Христианія, быстрый ростъ которой постепенно поглощаетъ живописныя окраины вокругъ скученнаго и почти миниатюрнаго зерна стараго города,—резиденція лишь съ недавнихъ поръ, столица, лишенная достоинства историческихъ, придворныхъ и воинственныхъ традицій и преемственно-характернаго стиля жизни. Подобно Петрограду — лишь въ соотвѣтственно меньшихъ пропорціяхъ — Христианія, «умышленный» городъ, «нарочно» созданное и тѣмъ не менѣе провиденціальное средоточіе страны, культурный и промышленный посредникъ между нею и Европой. Между тѣмъ наружный обликъ Христианіи, идиллическій и косный, далеко не во всемъ обманчивъ.

Напряженные, богатые смѣлой инициативой созидательныя усилія норвежскаго общества протекаютъ среди чрезвычайной тѣсноты и скудости бытовой обстановки, подъ тормозящимъ давленіемъ мелкихъ, а потому консервативныхъ отношеній. Слишкомъ очевидны здѣсь роковыя несоотвѣтствія, обращающія великихъ представителей норвежскаго духа въ добровольныхъ изгнанниковъ: такъ, личность Ибсена была явно несоразмѣрна съ характеромъ и обязательствами мѣстнаго быта, да и вообще яркій и своевольный расцвѣтъ творческихъ дарованій за послѣднія десятилѣтія пришелся какъ бы не вполне по плечу мелкобуржуазной и крестьянской культурѣ независимой Норвегіи, небогатой и малолюдной. Основная двойственность эта въ большой степени опредѣлила также обликъ и организацию Юбилейной (въ ознаменованіе столѣтія самоуправленія) Выставки, величайшей изъ когда либо

осуществленныхъ въ странѣ: она избличаетъ все то же соединеніе блистательной энергіи, таланта и трудовой мощи съ духомъ самодовольной ограниченности и съ обывательской приниженностью вкуса.

Ничто не предвѣщаетъ болѣе явственно характера и внутренней значительности данной выставки, чѣмъ (мы убѣдились въ этомъ въ Лейпцигѣ и Мальмѣ) общій строительный планъ ея. Смѣшанное впечатлѣніе отъ Христіанійской выставки подтверждаетъ справедливость подобнаго предубѣжденія: впечатлѣніе это разрозненно и дробно. Дѣло въ томъ, что, дабы никого не обидѣть и уклониться отъ отвѣтственнаго выбора, комитетъ предпочелъ компромисъ и подвѣлилъ постройку между нѣсколькими премированными зодчими, которые лишь въ общихъ чертахъ согласовали свои заданія. Правда, результатъ приличенъ, и есть подробности удачныя: декоративныя башни главнаго ресторана, група деревянныхъ съ крытыми переходами строеній сельско-хозяйственнаго отдѣла, восхитительныхъ своей подлинной народностью (это, впрочемъ, точныя копія нѣкоторыхъ норвежскихъ хуторовъ), самая старинная усадьба имѣнія Фроньеръ, на площади котораго размѣстилась выставка; все остальное выполнено въ прискучившемъ бездушномъ стилѣ германскаго ,модерна'. Но ярче всего шаткій художественный уровень комитета, въ которомъ преобладаютъ крупные промышленники и чиновники, сказался въ скульптурныхъ украшеніяхъ выставки: въ безобразно-громоздкой куколѣ рабочаго ,во вкусѣ Константина Менъе' передъ машиннымъ ангаромъ, въ ремесленныхъ амурчикахъ ограды бассейна, а главное—въ группѣ Утсона ,Адскій конь' у самаго входа на выставку, комически-притязательномъ и грубомъ подражаніи слишкомъ извѣстной ,Валькиріи' Свиндинга; произведеніе это пользуется, впрочемъ, у простодушной и патріотичной воскресной публики успѣхомъ сенсаціи.

Неказистъ и недостаточно помѣстителенъ, несмотря на относительно крупные размѣры, и ,Дворецъ искусств'. Осторожный комитетъ, съ престарѣлымъ художникомъ Христіаномъ Кругомъ во главѣ, счелъ возможнымъ устранить отъ устройства отдѣла превосходно-образованнаго и рѣшительнаго Іенса Тиса, директора Національнаго музея, единственнаго дѣятеля, съ очевидностью призваннаго къ выполненію этой задачи, не сумѣлъ привлечь къ участию въ выставкѣ ни единственнаго геніальнаго живописца Скандинавіи, Эдварда Мунка,¹ ни самаго замѣчательнаго ея скульптора, Густава Вигеланда, и не имѣлъ достаточнаго

¹ Проблѣ этотъ восполняется устроенной художникомъ самостоятельной выставкой въ скромномъ банкетномъ залѣ мѣстнаго Тиволи, выставкой, посвященной исключительно эскизамъ монументальной росписи для актовaго зала Университета, распределеннымъ въ порядкѣ общаго композиціоннаго замысла. Панно этой росписи, отвергнутой комитетомъ изъ мелочныхъ соображеній, въ особенности ,Исторія', замыкаютъ въ плавныя, конструктивно-обобщенныя и прочныя грани особенности напряженнаго красочнаго видѣнія и величавую простоту символическихъ заданій. Въ этихъ темперaxъ декоративныя схемы насыщены живописной плотью. Выставка эскизовъ дѣлаетъ международную публику судьей въ неравномъ спорѣ художника съ заказчиками.

авторитета, чтобы удержать отъ самостоятельнаго выступленія въ стѣнѣ отдѣла кружокъ 'Четырнадцать', группу одаренной молодежи, къ которой примкнулъ такой испытанный вожь норвежской живописи, какъ Эрикъ Вереншѣльдъ. Наконецъ, 'сплошная' развѣска картинъ и, особенно, тѣсная и случайная, точно въ лавкѣ мраморщика, разстановка произведеній скульптуры показали безпомощность и неопытность устроителей. Но всѣ эти грубые промахи, мелочныя дрязги и упрямые заблужденія, зиждущіяся на условіяхъ мѣщанственнаго, 'пошехонскаго' быта, не въ силахъ все же заслонить основныхъ фактовъ, обнаруженныхъ юбилейнымъ смотромъ: прекраснаго расцвѣта національнаго творческаго дара, чрезвычайнаго количественнаго богатства и подлинности живописныхъ качествъ норвежской живописи; выставка убѣждаетъ, что эфемерная руководящая роль Норвегіи героической поры Ибсена и Бьерсона въ скандинавской литературѣ смѣнилась новымъ достиженіемъ: ея художественнымъ первенствомъ на Сѣверѣ.

11

Художественное собраніе выставки, отличающееся (за исключеніемъ указанныхъ проблемъ) столь отрадной полнотой, что, въ соединеніи съ коллекціями Национальнаго музея, способно дать исчерпывающее представленіе о норвежскомъ искусствѣ,—распределено по двумъ отдѣламъ: ретроспективному и современному. Къ послѣднему примыкають секціи графики, архитектуры и прикладнаго искусства, образуя, за исключеніемъ работъ отколовшейся группы 'четырнадцать', внушительное количество экспонатовъ въ 1400 слишкомъ предметовъ.

Дѣленіе на ретроспективный и современный отдѣлы отвѣчаетъ органическому признаку: перелому въ 70-е годы (послѣ длительнаго вліянія германскаго искусства отъ Ахенбаха и дюссельдорфцевъ до исторической школы мюнхенца Пилотти), вызванному возрастающимъ воздѣйствіемъ Парижа. Художественная культура Норвегіи столь молода, что до самыхъ послѣднихъ десятилѣтій искусство ея оставалось искусствомъ эмигрантовъ, черпавшихъ не только формальныя традиціи и стиль изъ зарубежныхъ источниковъ, но и самые мотивы. Растущее народное самосознаніе и должно было выразиться прежде всего въ націонализаціи мотивовъ. Однако, въ эту первую пору къ изображенію характера сѣверной природы, на которомъ донинѣ зиждется отчасти своеобразное обаяніе для насъ скандинавской живописи и литературы, были примѣнены, кромѣ заимствованной техники, приемы и навыки возсозданія средневропейскаго альпійскаго пейзажа, а условно-сентиментальныя фигуры жанровыхъ сценъ дюссельдорфскихъ лириковъ были лишь придѣты въ этнографически-подлинныя норвежскіе костюмы.

Центральная фигура ретроспективнаго отдѣла—Іоганнъ Христіанъ Даль, авторитетъ котораго былъ такъ великъ, что даже художники молодой Норвегіи,

послѣдователи Сезанна и Матисса, и нынѣ не называютъ его иначе, какъ ,профессоръ Даль'. Пietetъ этотъ вполне оправданъ тѣмъ, что, особенно въ небольшихъ по размѣру работахъ, Даль является предтечей современного подхода къ натурѣ: въ свободѣ и тонкости передачи атмосферы и свѣта, въ чертахъ напряженной живописности, напоминающихъ о ,скетчахъ' Констебля. Вокругъ Даля (1788 — 1857), уроженца Бергена и дрезденскаго профессора, группируются: Капелленъ, внесшій въ изображеніе лѣсной сѣверной природы черты мрачной романтики, имѣющей прообразъ въ чрезвычайно живыхъ по движенію ,Берегахъ въ бурю' Даля; идилическій Боде; Феарилей, напоминающій въ своихъ мотивахъ неаполитанскаго залива иныхъ русскихъ пейзажистовъ 40-хъ годовъ; Флинто, чьи гуаши смѣлой изысканностью упрощенной гаммы напоминаютъ новѣйшихъ синтетиковъ—Виллумсена и Ходлера; жанристъ Тидемандъ, интересный лишь въ подготовительныхъ эскизахъ своихъ сценахъ изъ быта норвежскихъ сектантовъ; пейзажисты Мортенъ Мюллеръ и Гансъ Гуде, воспитатель нѣсколькихъ поколѣній норвежскихъ художниковъ († 1903). Почти всѣ эти мастера учились и умерли за границей.

Какъ это нерѣдко случается, выставка выдвинула на первый планъ художниковъ почти вовсе безвѣстныхъ, донинѣ не представленныхъ въ Музеѣ, вносящихъ черты любопытной новизны въ представленіе наше о норвежской живописи: это прежде всего рядъ портретистовъ начала первой половины XIX вѣка.

Курьезны сухонькіе, строгіе портреты священниковъ и чиновниковъ — братьевъ Петерсенъ, полны романтической прелести двѣ портретныя работы бергенца Генсена; но въ центрѣ интереса—40 портретовъ Матиаса Стольтенберга (1799—1871), перлы провинціального художества, примитивы мѣщанскаго романтизма, условно неумѣлые и острые, наивные и тонкіе.

Цикль портретистовъ открывается Иаковомъ Мункомъ, предкомъ Эдварда, нѣсколько тяжеловѣснымъ дилетантомъ, немало потрудившимся надъ созданіемъ официальнаго портрета въ духѣ Давида и его германскихъ современниковъ и не лишеннымъ суровой прелести. Звенюмъ между стариной и новизной (поскольку эти различія возможны въ предѣлахъ одного столѣтія) является оригинальный и значительный мастеръ 60-хъ годовъ Олафъ Изааксенъ; даже въ мелкихъ его работахъ насыщенность колорита, матеріальная роскошь и плотность красокъ и пластичность формы связываютъ его съ вліяніемъ Курбе; несмотря на тождественность сюжетовъ, онъ ничего не имѣетъ общаго съ условнымъ реализмомъ и детальнымъ письмомъ выучениковъ Дюссельдорфа.

Всѣ эти полузабытые художники еще въ большей степени, чѣмъ Даль и его художественная свита, придаютъ норвежскому искусству — пусть скуднымъ и разрозненнымъ, но внятныя черты національной самобытности.

Начало новой живописи в Норвегии связано с волною реализма, или, вѣрнѣе, тенденціознаго натурализма, аналогичнаго, какъ мною уже было указано по другому поводу («Аполлонъ», 1913, № 1), съ нашимъ передвижничествомъ. Французское вліяніе, въ лицѣ Бастьена Лепажя, возобладало надъ германскимъ. Молодые художники,—за исключеніемъ даровитаго Эйлифа Петерсена, попытавшагося хотя бы своимъ «Христіаномъ II, подписывающимъ приговоръ», пріобрѣсть Норвегію, съ ея суровымъ и безцвѣтнымъ бытомъ, къ благамъ парадной исторической живописи въ духѣ Пилотти и Кутюра и отдавшаго предпочтеніе Риму передъ Парижемъ,—покидаютъ Мюнхенъ и Дрезденъ ради Парижа. Во главѣ воинствующихъ натуралистовъ становится Христіанъ Крогъ (комисаръ художественнаго отдѣла)—суммарными и грубо-драматическими изображеніями изъ быта моряковъ, рядомъ картинъ изъ быта падшей женщины, Альбертины, каждый эпизодъ котораго — новый тезисъ соціальной проповѣди; талантливый рисовальщикъ и инстинктивный колористъ, онъ реабилитуетъ себя оживленными эскизами. Вокругъ него объединяются очень значительныя силы, выдвинутыя поколѣніемъ 70-хъ и 80-хъ годовъ: пейзажистъ Фрицъ Тауловъ — виртуозъ цвѣтной гравюры; Гейердалъ — авторъ портретовъ съ энергично сомкнутыми очертаніями и психологической остроюю, но съ уклономъ къ слащавости въ бытовыхъ мотивахъ; недавно лишь скончавшійся Коллетъ, живописецъ сѣвѣра; Глѣрсенъ и Скредсвигъ, черпающіе относительную цѣнность своихъ работъ изъ прелести бѣлыхъ сѣверныхъ ночей и горныхъ массъ; Гальфанъ Стрѣмъ, задающійся въ своихъ реалистическихъ портретахъ, съ насыщенной, тучной поверхностью, передачей свѣта; Гарриеттъ Баккеръ, черпающая любопытныя колористическія заданія изъ мотивовъ народнаго искусства, въ своихъ церковныхъ *intérieur*'ахъ; Амальдусъ Нильсенъ, пришедшій отъ вылощенныхъ маринъ, подобныхъ, по приемамъ, позднимъ работамъ Айвазовскаго, къ лирическому весеннему пейзажу, напоминающему Саврасова; Ода Крогъ, жена художника (любопытна одна изъ ея картинъ — японскій фонарь на фонѣ ночи), и многіе другіе. Къ нимъ примыкаютъ такіе изобразители быта изъ младшаго поколѣнія, какъ Эйебакке, Вентцель и Эгедіусъ,—унесенная болѣзью крупная надежда норвежской живописи,—представленный на выставкѣ строгимъ, но очень чернымъ портретомъ дѣвушки. Какъ мы видѣли, эпоха натурализма совпала со знаменательнымъ явленіемъ: обратной тягой на родину, развитіемъ, мѣстнаго искусства, съ исканіемъ типичности и лирической красоты мотива, которая расцвѣла въ свое время и у насъ въ лицѣ Левитана.

Двумъ мастерамъ этой группы удѣлены отдѣльныя залы: старику Киттельсену, снискавшему огромную популярность безчисленными акварелями на сюжеты народныхъ сказокъ и легендъ, благодушному фантазеру съ ироническимъ воображеніемъ,

и Гергарду Мюнте, суховатому и малозначительному пейзажисту, но очень замѣчательному декоративному дарованію. Его картоны для гобеленовъ, тракующіе мотивы изъ героическихъ легендъ Сѣвера, растительнаго и животнаго міра, въ духѣ декоративной симетріи и упрощенія, восходящемъ къ древнему народному искусству, во многомъ подобны попыткамъ Билибина и Малютина.¹ Среди молодого поколѣнія, постепенно отрѣшающагося отъ публицистическихъ заданий и внѣшняго воспроизведенія ,выгодныхъ' мотивовъ родной природы ради задачъ чисто живописнаго творчества, при повышенномъ общемъ уровнѣ, выдѣляется нѣсколько яркихъ фигуръ: характерный, съ жизнерадостной гаммой и хлесткимъ мазкомъ, нѣсколько грѣшашимъ пустымъ мюнхенскимъ шикомъ, портретистъ Лундъ (особенно интересны его портретныя литографіи, отражающія нѣсколько поверхностно вліяніе Эдварда Мунка, острыя, лаконичныя и ироническія); собрать импресіонистовъ вѣтви Боннара, съ женственно смягченной красочностью, Арне Кавли; Фолькестады, монументально тракующій огромныя *natures mortes* (имъ же расписанъ павильонъ ,короля Маргарина' Пеллерена, того самаго, которому принадлежитъ въ Парижѣ единственное въ своемъ родѣ собраніе Сезанна); Сольбергъ, передающій эффекты ночи и солнечнаго свѣта декоративной схематизаціей красочныхъ плоскостей; Торбьерсонъ, деликатнѣйшій и строгій лирикъ колорита въ своихъ изображеніяхъ цвѣтовъ; юный Перъ Кругъ, сынъ Христіана, единственный изъ молодыхъ, тяготеющій къ приемамъ кубизма, низводящій свое привлекательное дарованіе колориста чудаческими выходками въ стилѣ рапеновъ ,Салона Независимыхъ'. Многихъ другихъ, не менѣе достойныхъ, я не называю.

IV

Еще болѣе сплоченной, единой и выразительной манифестаціей молодой школы норвежской живописи, выросшей за какія нибудь 5—6 лѣтъ² подъ двойнымъ воздѣйствіемъ Мунка и преемниковъ Сезанна, явилась ,выставка Четырнадцати'. Въ ряды ея сталъ и Вереншѣльдъ, недавно еще—истинно замѣчательный мастеръ реалистическаго, психически углубленнаго портрета; развиваясь съ чрезвычайной, юношеской гибкостью, маститый художникъ подходитъ въ своихъ новѣйшихъ пейза-

¹ Отдѣлъ прикладнаго искусства даетъ намъ право судить о ремесленномъ выполненіи этихъ живописныхъ заданий, очень точномъ и тонкомъ въ подборѣ оттѣнковъ. Недаромъ эти ковры являются результатомъ тѣснаго сотрудничества; проекты Мюнте и Вереншѣльда выполнены женами этихъ художниковъ; талантливые декоративные опыты молодого Дельфина Вереншѣльда имѣютъ источникомъ аналогичныя начинанія его отца.

² Счастливая обстановка этого столь внезапнаго расцвѣта создалась благодаря меценатскому подвигу бергенскаго негодіанта Расмуса Мейера, своими покупками поощряющаго все молодое поколѣніе художниковъ, почти вовсе лишенное официальной поддержки.

жахъ къ плоскостному построению красочныхъ массъ по типу и примѣру Сезанна. Вокругъ испытаннаго вождя объединяется рядъ значительныхъ дарованій. Конечно, то семейное сходство, которое бросается въ глаза при сравненіи работъ Жана Гейберга, Деберитца, Эриксена, Северина Гранде, Револьда, Тигесена, объясняется ихъ общей зависимостью отъ французскихъ образцовъ, но зависимость эта почти всегда далека отъ подражанія, отъ виѣшняго „пастиса“. Среди этихъ крѣпнущихъ личностей, характеромъ сосредоточенной и мужественной силы, внушительной сжатостью формъ выраженія выдается Генрикъ Сёренсенъ, ослабѣвающій лишь въ своихъ насыщенныхъ попыткахъ символизма въ духѣ Мунка. Правда, атмосфера французскаго вліянія сказывается и въ характерѣ мотивовъ: почти у всѣхъ мрачные хребты Норрланда и скудныя долины Телемаркена смѣнились насыщенной преображающимъ свѣтомъ средиземной природой Прованса; но во всякомъ случаѣ маленькая Норвегія стоитъ на пути къ достиженію, за которое тщето и длительно борется новое искусство: къ созданію современной школы національной живописи, отвѣчающей преемственнымъ особенностямъ народнаго характера и къ обновленному великими завоеваніями конца XIX вѣка художественному сознанію нашего времени. Условія мѣста позволили мнѣ дать лишь краткое и неполное перечисленіе именъ и ограничили мои приемы характеристики норвежскихъ художниковъ сопоставленіемъ двухъ-трехъ эпитетовъ; моею задачей было лишь засвидѣтельствовать, въ связи съ данными Юбилейной Выставки, примѣчательный подъемъ художественнаго творчества Норвегіи, болѣе показательный для органической цѣнности и крѣпости ея культуры, чѣмъ многія пріобрѣтенія матеріальной цивилизаціи, ограниченныя мелочнымъ масштабомъ скуднаго быта.

„ЗОЛОТОЙ ПЪТУШОКЪ“ НА ПАРИЖСКОЙ И ЛОНДОНСКОЙ СЦЕНАХЪ

А. Римскій-Корсаковъ



ВОЗДЕМЪ парижскаго и лондонскаго сезононь этого года явилась постановка „Золотого пѣтушка“ Римскаго-Корсакова.

Исторія ея въ двухъ словахъ такова. Уже года два, какъ въ петроградскихъ музыкальныхъ кругахъ стали ходить слухи о намѣреніи С. П. Дягилева поставить „Золотого пѣтушка“ въ видѣ балета. А въ этомъ году у одного изъ сотрудниковъ С. П. Дягилева явилась идея своеобразной „вивисекціи“ по отношенію къ этому произведенію. Смыслъ самой вивисекціи сводился къ тому, чтобы вынести всѣ вокальныя партіи оперы за скобки сценическаго дѣйствія и поручить ихъ неподвижнымъ исполнителямъ, а дѣйствіе и игру возложить всецѣло на мимовъ и танцоровъ.

Идея „раздѣльнаго жительства“ основныхъ, спаянныхъ въ оперѣ элементовъ—пѣнія и игры—показалась счастливой: она открывала возможность сохранить музыкальную часть оперы въ неприкосновенности (если не говорить о купюрахъ) и, вмѣстѣ съ тѣмъ, подать оперу подъ „аспектомъ“ балета, на который теперь такъ великъ спросъ въ Западной Европѣ. Не знаю, кого осѣнила мысль привлечь къ дѣлу въ качествѣ декоратора Н. Гончарову, но знаю, что для человѣка, заглядывавшаго въ партитуру „Пѣтушка“ и не падакаго до сенсацій, сотрудничество гг. Гончаровой и Фокина въ постановкѣ оперы Римскаго-Корсакова должно представляться въ высшей степени неожиданнымъ. Какіе плоды принесло это сотрудничество? И было ли вообще участіе балетмейстера Фокина въ этомъ дѣлѣ явленіемъ правомѣрнымъ? Отвѣтъ можетъ быть формулированъ, на мой взглядъ, въ слѣдующихъ двухъ положеніяхъ, обоснованію которыхъ будутъ посвящены дальнѣйшія строки:

А. Превращеніе „Пѣтушка“ въ балетъ-кантату нельзя вообще разсматривать, какъ актъ художественно-правомѣрный.

Б. Въ частности, инсценировку „Пѣтушка“, осуществленную С. П. Дягилевымъ въ Парижѣ и Лондонѣ, слѣдуетъ признать неудачной и во многихъ отношеніяхъ небрежной.

А. Всякое сложное и, вмѣстѣ съ тѣмъ, живое произведеніе искусства покоится на синтезѣ, а не на простомъ механическомъ сложении художественныхъ элементовъ. Оперный композиторъ не безхитростно сочетаетъ текстъ съ музыкой, музыку съ дѣйствіемъ и т. д., но взвѣшиваетъ и расцѣпываетъ эти элементы, приводя ихъ въ сложные отношенія другъ къ другу. Въ крупномъ, подобно оперѣ, произведеніи художественный центръ тяжести не можетъ пребывать въ неподвижности. Одна

изъ теоретическихъ ошибокъ Вагнера заключалась въ его попыткѣ разъ навсегда закрѣпить отношенія между текстомъ и пѣніемъ, какъ будто удѣльный (по отношенію къ музыкѣ) вѣсъ текста можетъ оставаться на всемъ протяженіи драмы величиною постоянною. На самомъ дѣлѣ, не только въ драмѣ, но и въ безстрастномъ логическомъ трактатѣ эмоціонально-волевые акценты, распредѣляемые по отдѣламъ текста, не могутъ быть абсолютно постоянными.

Приспособляясь отчасти къ подобной сравнительной разноцѣнности отрывковъ текста, музыкальный языкъ выработалъ формы речитатива, аріозо и аріи.

Отношенія, съ формальной стороны аналогичныя тѣмъ, какія существуютъ между музыкой и текстомъ, складываются и между вокальными партіями, съ одной стороны, и дѣйствіемъ—съ другой. Я считаю мысль о двигательномъ происхожденіи всѣхъ элементовъ музыки крупнымъ заблужденіемъ эстетики Ж. д'Удине. Но несомнѣнно, что музыка можетъ стоять въ тѣсныхъ отношеніяхъ къ движению и сценическому поведенію дѣйствующихъ лицъ. На этомъ основывается искусство танца подъ музыку. И поэтому настоящимъ балетнымъ композиторомъ должно признавать не того, кто пишетъ музыку для мимики и танцевъ, а того, кто обладаетъ яркимъ музыкально-пластическимъ воображеніемъ и способностью завязывать музыку и пластику въ крѣпкій узелъ уже въ самомъ процесѣ творчества, а не *post factum* и съ помощью балетнаго режисера.

Балетная пластика, по существу, включаетъ въ себѣ два элемента: пантомимическій и чисто-пластическій. Эти два элемента можно поставить въ параллель къ формамъ речитатива и аріи. Пантомимическій элементъ или пластическій речитативъ беретъ за главную исходную точку текстъ и сценарій; чисто-пластическій элементъ—музыку, разумѣется, постольку, поскольку послѣдняя является подлинно 'рожденной въ духѣ пластики' (въ сущности, указанія, получаемыя балетмейстеромъ изъ партитуры, должны были бы дополняться особыми хореграфическими ремарками автора балета, т. е. композитора, такъ какъ результаты неорганизованнаго сотрудничества композитора и балетмейстера часто бываютъ довольно плачевными).

Въ оперѣ, въ той мѣрѣ, въ какой она включаетъ въ себѣ сторону дѣйствія и сценическаго движенія, мы имѣемъ въ зачаточной формѣ оба элемента балета—пластическій речитативъ и пластическую арію. Разница между подобными зачаточными формами и полноцѣсными формами аріи и речитатива въ балетѣ сводится къ тому, что въ послѣднемъ пластика является центральной осью произведенія, въ оперѣ же лишь одною изъ составныхъ частей. Въ оперѣ нормально инсценированной, зачатки пластическаго речитатива и аріи призваны, по большей части, играть лишь роль подспорья для музыкальной декламации и пѣнія. Только въ отдѣльные моменты вокальныхъ паузъ и сосредоточеннаго дѣйствія пластика получаетъ возможность развернуться болѣе широкимъ фронтомъ и по преимуществу завладѣть вниманіемъ. Въ принципѣ же, максимумъ того, что должно тре-

бовать отъ игры опернаго актера, сводится къ заповѣди отрѣшенія отъ грубаго реализма и утилитаризма въ сценическомъ поведеніи и къ заботамъ о томъ, чтобы на всѣхъ движеніяхъ и поступкахъ актера былъ отпечатокъ общаго и характернаго для даннаго лица пластическаго рисунка.

Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, на мой взглядъ, что опытъ вынесенія всей вокальной части оперы за скобки сценическаго дѣйствія, равно какъ и методъ непрерывнаго сопровожденія пѣнія энергично развитой мимикой и танцами (какъ это было сдѣлано въ парижской постановкѣ), создаетъ, вмѣсто гибкаго и подвижнаго, единообразнаго отношенія между пѣніемъ и дѣйствіемъ и ставитъ движеніе и пластику, въ ущербъ музыкальному достоинству произведенія, на первый планъ, иначе говоря—искажаетъ основныя черты опернаго произведенія. Справедливость этого утвержденія особенно ярко иллюстрировалась мимическою стороною постановки. Отмежевываясь отъ пѣнія и исполнявшаяся особыми актерами-мимами пантомимическая часть роковымъ образомъ пріобрѣла безвкусную подчеркнутость и уродливую выпуклость и превратилась какъ бы въ игру плохаго опернаго актера, правда, двигающагося по метроному, но не знающаго мѣры своимъ движеніямъ. Вѣроятно, нѣчто подобное случилось бы, если бы кому нибудь пришла охота разложить музыкальный речитативъ на основныя элементы—текстъ и пѣніе—и поручить ихъ отдѣльнымъ, но одновременно подвизающимся исполнителямъ—декламатору и вокалисту.

Результаты совершеннаго дирекціей С. П. Дягилева насилія надъ ‚Пѣтушкомъ‘ не замедлили сказаться и на различныхъ побочныхъ путяхъ, приведшихъ въ общемъ къ вопіющему пренебреженію интересами музыки. Съ узкой точки зрѣнія балетнаго режисера, ищущаго вездѣ матеріала для выявленія пластическихъ талантовъ балетнаго артиста, многія страницы оперной партитуры могли показаться лишними или слишкомъ неблагодарными. Оставаясь равнодушнымъ къ музыкальному значенію этихъ страницъ и чуждая заботамъ о зодческомъ благолѣпніи дѣлаго, дирекція С. П. Дягилева не постѣснилась самымъ грубымъ образомъ урѣзывать эти страницы.¹

Съ авторскими указаніями метронома, рассчитанными на пѣніе и игру опернаго артиста, въ антрепризѣ С. П. Дягилева также не стѣснялись. Наконецъ, переливка ‚Пѣтушка‘ отозвалась въ изрядной мѣрѣ и на выразительности исполненія

¹ Главныя купюры касались партій царевичей, вообще совершенно упраздненныхъ въ парижской и лондонской постановкахъ. Кромѣ того, исключена была сцена Додона съ поцугаеми, сильно сокращена сцена съ ключницей Амелфой и сцена первой тревоги—все въ первомъ дѣйствіи. Въ общемъ это первое, наиболѣе пострадавшее, дѣйствіе было сокращено приблизительно на дѣловую треть (свыше 30 страницъ клавираусдуга). Во второмъ и третьемъ дѣйствіи былъ также рядъ пропусковъ, болѣе или менѣе крупныхъ и сугубо произвольныхъ. Чѣмъ, напримѣръ, можно оправдать устраненіе изъ партіи звѣздочета эпизода, являющагося едва ли не главнымъ и въ музыкальномъ и въ декламационномъ отношеніи (‘Я признаться не горячъ, но теперь хочу, хоть плачь, напоследокъ подбодриться и попробовать жениться’)? Многія изъ ‘дрорѣхъ’, получившихся отъ купюръ, были ‘заштопаны’ совсѣмъ на живую нитку.

и даже на деталях интонирования отдельных мѣстъ. Драматическое пѣніе тѣсно связано съ движеніями. Мы видимъ это на примѣрѣ концертнаго исполненія, полного у темпераментныхъ пѣвцовъ мимики и игры. Въ „Золотомъ пѣтушкѣ“ партіи исполнялись не пѣвцами, а пѣвчими, т. е. артистами, привязанными къ своимъ мѣстамъ и одѣвѣнными въ неподвижности.

Въ общемъ итогѣ, несмотря на всѣ мѣры, принятыя къ тому, чтобы создать (по бокамъ сцены) нѣкую черту осѣдлости для вокальной части оперы, все же, вслѣдствіе различныхъ слуховыхъ иллюзій и ошибокъ локализационной способности уха, пѣніе временами прокрадывалось на сцену и сливалось воедино съ игрою актеровъ. Въ такіе моменты мы имѣли передъ собою какъ бы образецъ зауряднаго опернаго исполненія, съ тою только разницей, что оно было достигнуто не обычнымъ прямымъ, а громоздкимъ синтетическимъ путемъ. Впрочемъ, моменты этого рода не только не преобладали, а напротивъ ступшеывались передъ сценами, рождавшими впечатлѣніе искусственнаго, навязчиваго и угнетающаго своей двойственностью паралелизма пѣнія и наглядной къ нему сценической иллюстраціи.

Б. Допустимъ, однако, на время правомѣрность раздѣленія дѣйствія и пѣнія при постановкѣ „Золотого пѣтушка“. Въ такомъ случаѣ нельзя во многомъ рѣшительно не осудить осуществленія этой идеи на парижской и лондонской сценахъ.

Начать съ декораций и костюмовъ. Въ нихъ, правда, было немало талантливаго и занимательнаго; но ихъ талантливость далеко не всегда была созвучна съ индивидуальностью, съ характеромъ „музыкальнаго мазка“ композитора.

Все содержаніе „Пѣтушка“ сводится къ причудливо развертывающейся картинѣ рокового разрушенія Додонова царства—этого царства безмятежнаго покоя, лакомыхъ блюдъ, расписныхъ палатъ и холодствующаго народа—чарами хитроумнаго звѣздочета и демонической царицы. Передъ художникомъ встаетъ трудная, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и интересная задача: отгнать (подобно тому, какъ это сдѣлано въ музыкѣ) основное противорѣчіе дѣйствующихъ въ оперѣ началъ—Додонова и Шемаханскаго царствъ—и, вмѣстѣ съ тѣмъ, создать между ними родъ своеобразной гармоніи. Если Додово царство представляется художнику въ свѣтѣ примитивнаго лубка или оживленной народной игрушки, то Шемаханское царство должно облекаться въ краски несравненно болѣе изысканной сказочности, образомъ которой могутъ служить персидскія миниатюры. Эта задача—соединенія русскаго лубка съ персидской миниатюрой—была разрѣшена г-жей Гончаровой далеко не безупречно. Такъ, обычной чертой лубка является отсутствіе пропорціональныхъ соотношеній между архитектурнымъ ландшафтомъ и размѣрами человѣческихъ фигуръ. Огромныя фигуры людей распластываются на фонѣ игрушечныхъ и нагроможденныхъ другъ на друга построекъ. У г-жи Гончаровой, напротивъ, циклопическія по пропорціямъ, но какія то неживыя и „нежилыя“ архитектурныя декорации перваго и третьяго актовъ не только подавляли собою фигуры людей, но и въ

живописномъ отношеніи плохо вязались съ мелочливою и сладкою красочностью костюмовъ. Въ послѣднихъ не чувствовалось достаточно энергичнаго контраста между двумя царствами. Чтобы не быть несправедливымъ, слѣдуетъ отмѣтить прекрасный костюмъ Шемаханской царицы и чрезвычайно удачно взятые тона сарафановъ: въ нихъ было—и очень кстати—ничто до-пелъзя сладкое, рафинадное. Хороша и занимательна была также бутафорія (царскій тронъ, царская кровать, огромная деревянная лошадь Додона, игрушечные бараны и т. д.), хотя во многомъ поражало ея ничѣмъ неоправданное несоотвѣтствіе авторскимъ ремаркамъ. Но недочеты обстановки блѣднѣютъ передъ промахами режисерской и хореографической части. Режисеромъ было допущено на сценѣ излишество движенія и танцевъ. Такъ, напримѣръ, задумчивая, протяжная, настоятельно требующая покоя (хотя бы ради контраста) пѣсенка царицы: ‚Ахъ, увянетъ скоро младость‘ представлена была ея сольнымъ танцемъ; шествіе свиты царицы превратилось у Фокина въ общій плясъ Додоновой рати и слугъ царицы. При этомъ въ отдѣльныхъ перипетіяхъ пляса подъ музыку, характерно восточную и фантастическую, выступала Додонина дружина. Къ слову сказать, движенія дружины—одна изъ удачнѣйшихъ выдумокъ Фокина въ ‚Пѣтушкѣ‘. Въ строго согласованномъ шествіи дружинниковъ, ихъ ритмическомъ выбрасываніи ногъ было много забавнаго и подлинно лубочнаго. Въ общемъ, нужно сказать, что излишествомъ сценическаго движенія было замѣтно ослаблено впечатлѣніе отъ дѣйствительно великолѣпной пластики Карсавиной, хотя, къ сожалѣнію, и ея чрезмѣрная непосѣдливость и непрерывныя метанія нѣсколько обезцѣнивали пластическую выразительность и красоту отдѣльныхъ чудесно задуманныхъ кусковъ.¹

¹ Если Карсавина достигла большой пластической красоты при исполненіи партіи Шемаханской царицы, то этотъ художественный успѣхъ ея отнюдь не говорить въ пользу затѣи С. П. Дагилева, такъ какъ талантливая балетная артистка всегда будетъ имѣть съ зрительно-пластической стороны преимущество передъ пѣвицами при исполненіи ролей прекрасныхъ обольстительницъ. Но, къ сожалѣнію, или, можетъ быть, къ счастью, въ оперѣ приѣмными и иными, по сравненію съ балетомъ, чары обольщенія. Кстати, не могу не привести, въ качествѣ любопытнаго документа, отзыва кн. Волконскаго о Карсавиной: ‚Надо сказать,—пишетъ онъ,—что Карсавина мѣстами достигала удивительнаго пластически-музыкальнаго краснорѣчія и достигала его, конечно, благодаря точному совпаденію своихъ движеній съ музыкой; она съ музыкой всакивала, съ музыкой падала, съ музыкой смѣялась, она въ особенности съ музыкой вмѣстѣ переходила изъ одного настроенія въ другое, она съ музыкой капризничала и привередничала. Но, въ общемъ, этотъ танцевальный актъ куда ниже по постановкѣ двухъ другихъ; это—возвращеніе обычной нашей ‚терпсихоры‘, всегдашней восточно-модернистической ‚гирлянды‘. Какъ не подходятъ эти змѣвидные извивы къ ясной точности корсаковскихъ ритмовъ‘. Какъ странно звучитъ въ устахъ кн. Волконскаго—апостола ритмической гимнастики—это нехлѣбное противопоставленіе ‚ясной точности корсаковскихъ ритмовъ‘ ‚змѣвиднымъ извивамъ‘. Какъ будто змѣвидные извивы не могутъ быть точно ритмованными! При этомъ забавнѣе всего то, что именно партія Шемаханской царицы, можно сказать, преисполнена ‚змѣвидныхъ извивовъ‘, на разные лады варьруемыхъ композиторомъ.

Грѣхомъ постановки являлось, однако, не одно лишь излишество движенія и обиліе дешевой сценической суеты. Дѣйствіе и движеніе сплошь и рядомъ совершенно не отвѣчали музыкальному содержанію партитуры. Такъ, царскій вѣздъ въ третьемъ дѣйствіи былъ поставленъ не только крайне убого, но и просто и откровенно въ разрѣзъ со сценическими ремарками и указаніями музыки. Чудо-великановъ вовсе не было, хотя въ музыкѣ есть очень изобразительная ихъ характеристика (въ видѣ баса, шагающаго подрядъ дважды на интервалъ септими); во время самага сильнаго и оживленнаго музыкальнаго движенія сцена шествія совершенно прерывалась; не было «дивныхъ людей»; выступленіе дружины Додона и самихъ царя и царицы происходило не во время. вмѣсто нихъ, во время появленія шумно и блестяще инструментованной темы солдатской пѣсни, лейтмотива Додона и его рати, изъ закулисъ выбѣгали какіе то восточные персонажи.

Ритмическія завыванія хора, оплакивающаго Додона, послужили для режисерской фантазіи поводомъ къ выдумкѣ, которую я не могу иначе назвать, какъ отвратительной. Въ парижской постановкѣ царь, заклеванный пѣтушкомъ на смерть, вмѣсто того, чтобы сразу падать бездыханнымъ, держится нѣкоторое время на ногахъ, выпучивъ животъ. Въ это время дружинники образуютъ изъ себя нѣкое каре, принимаютъ откинувшееся назадъ тѣло царево на свои плечи, спины и шею и качаютъ его въ тактъ завыванія, причемъ брюхо царево раскачивается и прыгаетъ. Этотъ трюкъ вызывалъ въ Лондонѣ восклицанія: «О-о-о!» и смѣшки. Я никакъ не могу согласиться съ тѣмъ, чтобы этотъ балаганъ могъ содѣйствовать настроенію своеобразной жути, присущей этому отпѣванію.

Общими руководящими принципами постановки должны бы были служить не только принципы экономіи движеній и соответствія между музыкальной и пластической концепціями, но и принципъ распредѣленія пластическихъ ролей въ строгомъ согласіи съ ролями партитуры. Несоблюденіе послѣдняго принципа послѣдствіемъ своимъ должно было имѣть сбитый пластическій рисунокъ отдѣльныхъ балетныхъ партій. Такъ, на примѣръ, совершенно недопустимо, чтобы оперная партія Шемаханской царицы была представлена въ балетѣ то сольными танцами царицы, то ансамблемъ изъ ея свиты, но безъ участія ея самой. Именно эта ошибка была допущена въ грубѣйшей формѣ во второмъ актѣ оперы. Арія царицы «Отвѣтъ мнѣ, зоркое свѣтило» превратилась въ хореографическій ансамбль, воплощавшій и акомпаниментъ къ пѣнію царицы и отдѣльные ея голосовыя фіоритуръ.¹ Основныя же мелодическія линіи пѣсни не были никѣмъ и ничѣмъ представлены на балетной сценѣ. Такимъ образомъ, для одного изъ самыхъ полновѣсныхъ

¹ Кстати, я, признаться, рѣшительно сомнѣваюсь въ томъ, чтобы элементарный приемъ верченія волчкомъ былъ пригоденъ для пластической иллюстраціи «звѣвидныхъ извивовъ» фіоритуръ царицы. Это уже даже не Далькроузъ, а какой то Anschauungsunterricht для дѣтей младшаго возраста!

въ музыкальномъ отношеніи мѣсть въ партіи царицы фантазія режисера не создала ничего, кромѣ длительной паузы.

Подводя итоги, я еще разъ долженъ сказать, что въ парижской и лондонской постановкѣ ‚Пѣтушка‘ крупные недочеты—послѣдствія коренной ошибки—чередовались съ талантливыми выдумками. Можно при этомъ рѣшительно утверждать, что всѣ положительныя стороны постановки (за исключеніемъ, конечно, образа царицы, созданнаго Карсавиной) могли бы войти составною частью въ художественную оперную постановку. Съ другой стороны, представляется несомнѣннымъ, что М. Фокинъ имѣлъ всѣ данныя для того, чтобы подготовить талантливую и воспримчивую къ его указаніямъ пѣвицу къ сценическому воплощенію Шемаханской царицы, удовлетворяющему самымъ изысканнымъ требованіямъ опернаго исполненія.

Мнѣ пришлось уже упоминать объ отзывѣ кн. Волконскаго о постановкѣ ‚Пѣтушка‘. Его восхищеніе этой постановкой вызвано тѣмъ, что на этотъ разъ, по его мнѣнію, осуществлено въ принципѣ подчиненіе пластическаго движенія музыкальному ритму, и, такимъ образомъ, М. Фокинымъ сдѣланъ какъ бы реверансъ въ сторону Далькроза. При этомъ кн. Волконскій считаетъ, что хореографическая сторона представленія—самая слабая; ибо въ ней ритмическій принципъ использованъ менѣе всего, тогда какъ мимическое дѣйствіе въ совершенствѣ совпадаетъ съ музыкальнымъ рисункомъ. Объясняетъ онъ эту послѣднюю удачу—участіемъ слова, которое-де связало движеніе съ музыкой. ‚Артисты жестами своими попадали на то или иное слово пѣвца, поющаго вокальную часть роли‘... ‚Слово явилось тѣмъ внутреннимъ элементомъ, который связалъ движеніе съ музыкой; оно совершило то, что безъ слова можетъ сдѣлать только ритмъ‘. Воздавъ, такимъ образомъ, похвалу рѣшающей роли слова, кн. Волконскій тутъ же признается, что ‚самая изумительная сторона спектакля‘—это то, что ‚и тамъ, гдѣ нѣтъ словъ, и тамъ было осуществлено временами поразительное совпаденіе движенія съ музыкой‘.¹

Вообще говоря, мнѣніе кн. Волконскаго о роли ‚ритмическаго принципа‘ мнѣ представляется большимъ преувеличеніемъ. Фокинъ, несомнѣнно, задался цѣлью создать на сценѣ картину куклово-любовнаго дѣйства. Опытъ подобнаго же рода былъ имъ уже сдѣланъ однажды—въ постановкѣ ‚Петрушки‘ Стравинскаго. Въ ‚Пѣтушкѣ‘ Фокинъ достигъ своей цѣли отчасти путемъ прямого и даже грубаго подчиненія ритмовъ пластическихъ—музыкальнымъ. Но говорить о побѣдѣ Далькросовскихъ идей въ этой постановкѣ не приходится, хотя бы уже по одному тому, что ритмическій принципъ, по наблюденію самого кн. Волконскаго, оказался здѣсь примѣненнымъ преимущественно къ мимическому дѣйствію. Мими-

¹ ‚Рѣчь‘, Іюнь 1914.

ческое же дѣйствіе по самому существу не можетъ быть результатомъ примѣненія одного лишь ритмическаго принципа. Ибо мимическая часть есть языкъ, т. е., прежде всего, средство общенія между собою лицъ, дѣйствующихъ на сценѣ. Ритмы музыкальные не въ состояніи подсказать артисту мимики, ее подсказываютъ текстъ, сценическія положенія и логика театральнаго дѣйства; музыка же со своими ритмами можетъ играть при этомъ лишь роль обрамляющаго начала, начала формальнаго въ узкомъ смыслѣ слова.

Въ заключеніе, да позволено мнѣ будетъ остановиться на вопросѣ болѣе общемъ, чѣмъ основной вопросъ моей статьи, а именно о допустимости того ‚вольнаго обращенія‘ съ художественными дѣйностями, примѣромъ котораго можетъ служить превращеніе оперы ‚Золотой пѣтушокъ‘ въ балетъ-кантату. Тема эта заслуживаетъ нѣкотораго вниманія, такъ какъ подобное ‚вольное обращеніе‘ имѣетъ, повидимому, и своихъ принципиальныхъ защитниковъ.¹

Для меня, впрочемъ, этотъ вопросъ представляется вполне яснымъ. Законъ объ авторскомъ правѣ закрѣпляетъ юридическія права на художественное произведеніе, на известное число лѣтъ, за авторами или ихъ наследниками. Цѣль, достигаемая этимъ закономъ, заключается, на мой взглядъ, не только въ томъ, что авторамъ и ихъ наследникамъ, какъ собственникамъ, предоставляется возможность матеріальнаго использованія произведенія, но также и въ томъ, что самому произведенію обеспечивается существованіе и ему дается время получить права художественнаго гражданства и войти въ сознаніе современниковъ. Время это ограничено срокомъ, такъ какъ для литературнаго или музыкальнаго произведенія, завоевавшего себѣ общее признаніе, не опасны никакія покушенія, хотя бы и самыя вандалскія. Поэтому, было бы трудно, съ формальной точки зрѣнія, возразить что либо противъ театральнаго экспериментовъ, напримѣръ, надъ ‚Русланомъ и Людмилой‘ Глинки или ‚Свадьбой Фигаро‘ Моцарта. Иное дѣло — съ ‚Золотымъ Пѣтушкомъ‘. Эта опера заграницей—совершенная еще новинка. При такомъ условіи, всякаго рода переделки, по существу измѣняющія произведеніе, являются посягательствомъ на элементарныя права самого произведенія.

¹ Нужно замѣтить, что въ то время, какъ многія французскія и даже нѣмецкія газеты отозвались неодобрительно о безцеремонности обращенія съ ‚Пѣтушкомъ‘, въ русской пресѣ не замедлилъ появиться фельетонъ г. Коломійцева, въ которомъ въ полномъ смыслѣ ‚а priori, т. е. зря‘ или, иначе, заглазно не только оправдывалась оптомъ вся затѣя С. П. Дягилева, но, въ частности, восхвалялись даже его купюры. При этомъ основанія, приводимыя фельетонистомъ, по своему идеологическому глубокомыслию достойны всякаго вниманія. Такъ, напр., по мнѣнію г. Коломійцева, эпизодъ съ попугаемъ пропущенъ вполне резонно, такъ какъ въ оперѣ есть и безъ того уже одна птица (пѣтушокъ), и вторая (попугай) является совершенно лишней и ослабляющей впечатлѣніе отъ птицы-пѣтушка. Бѣдный С. П. Дягилевъ! По совѣсти, онъ достоинъ лучшаго защитника.

Совершенно ошибочно было бы смѣшивать вопросъ о передѣлкахъ и несвоевременныхъ экспериментахъ надъ художественными произведеніями съ вопросомъ о пользованіи одними произведеніями, какъ сырымъ матеріаломъ для другихъ. Мнѣ представляется вполне безспорнымъ, что композиторъ вправѣ взять сказку Пушкина, какъ матеріалъ для либрето, ибо произведеніе, получающееся въ конечномъ итогѣ, есть произведеніе новое, въ совершенно иной художественной плоскости лежащее, и, слѣдовательно, ни на чьи художественныя права не посягающее. Напротивъ, произвольная и идущая завѣдомо въ разрѣзъ съ авторскими намѣреніями постановка оперы затрагиваетъ произведеніе за живое, разрушаетъ и пересоздаетъ его въ той самой плоскости, въ которой работала фантазія композитора. Вѣроятно, съ легкой руки С. П. Дягилева найдутся композиторы, которыхъ привлечетъ форма балета-кантаты. Можетъ статься, примѣръ ‚Пѣтушка‘ побудитъ ихъ къ самостоятельному творчеству, по примѣненной здѣсь двуединой схемѣ. Въ добрый часъ! Съ этого слѣдовало начать. Но зачѣмъ было насильничать надъ ‚Пѣтушкомъ‘?

ПАНТОМИМА

Ю. Слонимская

Слово—дѣтя времени, молчаніе—вѣчности.

Матерлинкѣ.

1



ОКОРНЫЙ велѣніемъ всемогущаго инстинкта, подъ вѣчную мелодію бессознательныхъ чувствъ, исполнялъ первобытный человекъ на землѣ несложную пантомиму своей жизни. Война и любовь, трудъ, игра, радость жизни и страхъ смерти были основными ея жестами, и движеніе—ея вѣчнымъ закономъ.

Прыгая вокругъ костра, подкрадываясь на охотѣ къ дичи или съ яростью бросаясь на врага, человекъ не нуждался въ 'словномъ орудіи слова. Смертельный ударъ безъ словъ объяснялъ противнику, что онъ навѣки побѣжденъ, и пантомима жизни смѣнялась для него недолгою пантомимой умирающаго.

Отчетливо-яркій спектръ первичныхъ чувствъ былъ точно разграниченъ. Ядъ былъ только ядомъ и не служилъ лѣкарствомъ, ненависть не была шагомъ къ любви. Вся жизнь простыхъ чувствъ отражалась въ движеніи, и жестъ былъ первымъ средствомъ общенія между людьми. Отрывистый языкъ междометій передавалъ скорбь, восторгъ, ужасъ человека, являясь его голосовымъ жестомъ, лишеннымъ опредѣленнаго значенія. Свободная эмоція передавалась свободнымъ тѣломъ. Свою мечту и свои желанія человекъ рассказывалъ движеніемъ. Вечеромъ, у костра, онъ пляскою передавалъ свою жизнь, рисуя гибкимъ тѣломъ всѣ подробности кровавыхъ стычекъ, всѣ опасности охоты и радости любви.

Пантомима—первый языкъ человека, говоритъ Bernardin de St. Pierre. Въ періодъ чисто эмоціональной жизни пластическій языкъ тѣла былъ лучшимъ средствомъ выраженія. Лишь тогда, когда явилась потребность отвлеченнаго мышленія, человекъ изобрѣлъ условный шифръ словъ. Слово было создано не инстинктивной жизнью чувства, а отвлеченнымъ стремленіемъ ума. Чѣмъ сложнѣе и неопредѣленнѣе являлись желанія человека, тѣмъ богаче и разнообразнѣе становилась человеческая рѣчь.

Подлинная стихія чувства не поддается воплощенію въ словъ, такъ искусно отражающемъ всѣ переливы мысли. То, что свободно передавалось эмоціональнымъ жестомъ, прячется подъ сложной тканью рѣчи. И въ тѣ мгновенія, когда сила остраго чувства заливаешь все существо человека, онъ умолкаетъ и, какъ нѣкогда

его первобытный предокъ, прибѣгаетъ къ языку жеста и короткихъ междометій. Всякій испыталъ это безсиліе слова въ минуту искренняго, глубокаго чувства. Въ эти минуты такъ же невозможно найти слова, какъ невозможно удержаться отъ жеста. „Языкъ человѣческихъ тѣлодвиженій,—говоритъ Мережковскій въ книгѣ о Толстомъ и Достоевскомъ,—ежели менѣе разнообразенъ, зато болѣе непосредствененъ и выразителенъ, обладаетъ большею силою внушенія, чѣмъ языкъ словъ. Словами легче лгать, чѣмъ движеніями тѣла, выраженіями лица“. Въ молчаніи нельзя скрыть того, что такъ легко прикрывается словами, и, быть можетъ, потому люди становятся такъ говорливы, когда боятся выдать себя невольнымъ движеніемъ или взглядомъ. По слову Матерлинка, „когда уста засыпаютъ, просыпается душа“.

Слова „люблю“, „ненавижу“, „боюсь“, „страдаю“ внутренне не связаны съ содержаніемъ опредѣляемаго ими чувства. „Уста и языкъ объясняютъ душу такъ же, какъ номеръ и ярлыкъ объясняютъ картину“—говоритъ Матерлинокъ. Слова можно перетасовать, какъ карты, но жесты нельзя перемѣстить произвольно, потому что они неразрывно связаны съ породившей ихъ стихіей. У загнипнотизованнаго, у котораго разумъ и воля усыплены и не могутъ противодѣйствовать безсознательному зараженію чувствомъ, можно вызвать желаемую эмоцію, поставивъ его въ соотвѣтственную позу. Многочисленные опыты Шарко доказали эту внутреннюю безсознательную связь жеста и чувства.

Условные знаки словъ различны у различныхъ народовъ, но пластическій языкъ чувства для всѣхъ одинаковъ. „Молчаніе короля и молчаніе раба имѣютъ тотъ же обликъ и скрываютъ подъ своимъ непроницаемымъ плащомъ одинаковыя сокровища. Если бы первый человѣкъ встрѣтился съ послѣднимъ обитателемъ земли, они бы одинаково молчали при поцѣлуяхъ, ужасѣ и слезахъ“ (Матерлинокъ).

Чѣмъ сильнѣе эмоціональное начало въ человѣкѣ, тѣмъ богаче и разнообразнѣе пластическій языкъ его движеній—истинный языкъ живого чувства. Сознаніе эмоціональной выразительности жеста заставляло писателей подробно описывать малѣйшія движенія героевъ. Въ литературѣ, искусствѣ слова, жестъ остался лучшимъ выразителемъ скрытой жизни чувствъ. Чѣмъ ярче отражалъ писатель эмоціональную сущность своихъ героевъ, тѣмъ больше пластическихъ описаній можно найти въ его произведеніяхъ.

Омертвѣніе жеста ведетъ къ полному душевному одиночеству. Пластическое косноязычіе лишаетъ возможности разбить стѣну, стоящую между людьми, лишаетъ надежды быть понятымъ. Лишенные естественнаго языка чувствъ, люди разучаются понимать чужую душу, и цѣлыя груды словъ не могутъ заполнить пропасти, раскрывшейся между ними.

Потребность духовнаго общенія, жажда уйти отъ сознанія своего одиночества, находятъ исходъ во врожденномъ человѣку театральномъ инстинктѣ. Театръ остался единственной ареной живого, ничѣмъ не сдерживаемаго чувства. Радость коллективнаго переживанія, потребность слиться въ единомъ чувствѣ и ощутить себя не человѣкомъ, а человѣчествомъ,—явилась источникомъ театра. Тайна неодолимаго обаянія театра—въ томъ, что онъ даетъ счастье полнаго духовнаго единенія съ людьми, растворяя отдѣльныя личныя переживанія въ стихіи вѣчныхъ всечеловѣческихъ чувствъ. Частное, мелкое озаряется вѣчнымъ, единымъ. „Здѣсь ваше холодное я исчезаетъ въ пламенномъ эфирѣ любви“,—воскликаетъ Бѣлинскій.

Люди, равнодушные въ жизни къ чужимъ страданіямъ и радостямъ, становятся чуткими и отзывчивыми, постигая въ озареніи театра все то, что не понято ими въ жизни. Тотъ же человѣкъ, который спокойно пройдетъ по улицѣ мимо голоднаго, забитаго ребенка, въ театрѣ будетъ плакать о судьбѣ Ганнеле. Такъ, парижскій злодѣй Жиль, убившій безъ малѣйшей жалости одинокую старуху, заливался искренними слезами на представленіи „Двухъ сиротокъ“. Онъ не могъ видѣть безъ умиленія, какъ добрый человѣкъ снималъ свою одежду, чтобы укрыть отъ мороза сиротку. Такова сила театральнаго зараженія чувствомъ.

Въ театрѣ зритель и актеръ переживаютъ вмѣстѣ какъ бы сущность чужой жизни въ ея высшіе моменты духовнаго подъема. Вмѣсто одного, отчужденнаго судьбою, часто скуднаго и скучнаго существованія, люди переживаютъ въ театрѣ тысячи прекрасныхъ яркихъ жизней. Житейская разобщенность исчезаетъ въ театрѣ. Зрители партера и галерки, не зная, не видя другъ друга, плачутъ общими слезами, смѣются общимъ смѣхомъ. „Единая мысль паритъ надъ толпою“. Душа человѣка, озаренная свѣтомъ вѣчныхъ чувствъ, раскрывается въ общемъ эмоціональномъ подъемѣ и безсознательно постигаетъ то, что раньше казалось смутнымъ и неяснымъ. Отвлеченная идея передается зрителю только путемъ эмоціи, и даже самый тенденціозный авторъ ищетъ доказательствъ въ личной судьбѣ героя, въ драмѣ его чувствъ. Въѣ связующей всѣхъ воедино эмоціи—нѣтъ театра. Черезъ чувство къ мысли, черезъ непосредственно переживаемое къ отвлеченно сознанному—таковъ путь театра.

Источникъ театра—живое чувство. Чувство воплощается въ жестѣ, и поэтому логически неизбѣжно то, что театръ долженъ былъ возникнуть изъ первичнаго эмоціональнаго выраженія, т. е. изъ жеста. Это не только доказано логически, это доказано исторически. Театръ выросъ изъ жеста.

Всюду, гдѣ жилъ человѣкъ, его эмоціональное напряженіе выливалось въ жесты. Первымъ проявленіемъ театральнаго инстинкта всегда было движеніе. Исторія

всѣхъ когда либо существовавшихъ театровъ показываетъ зароженіе ихъ изъ первичной пластической основы. Драматическая пляска всюду была матерью словеснаго театра.

Греческій театръ былъ рожденъ священными плясками культа. Отвлеченная мысль, воплощенная въ словахъ, слилась съ эмоціональной основой пляски, и создакъ трагическій театръ—гармонія идеи и чувства. Въ Римѣ театръ жеста вытѣснилъ всѣ остальные формы драмы, и пантомима достигла небывалаго совершенства. Именно въ эпоху расцвѣта пантомимы увлеченіе театромъ достигло необычной остроты. Чернь и патриціи, императоры и нищіе—всѣ одинаково были во власти театра. Женщины бѣгали въ театръ даже въ тѣ дни, когда не было представлений, чтобы прикоснуться къ маскамъ любимыхъ героевъ. Нужны были особые законы, чтобы запретить сенаторамъ выступать на сценѣ. И римскіе императоры стали танцовщиками на тронѣ.

Значеніе жеста гениально выражено Цицерономъ. Онъ предложилъ состязаніе своему другу, знаменитому актеру Росцію. Одну и ту же тему они должны были передать — Цицеронъ словомъ, Росцій жестомъ. Каждый разъ, какъ Цицеронъ мѣнялъ риторическую фигуру, Росцій долженъ былъ мѣнять пластическое выраженіе. Движеніе мысли должно было отразиться въ движеніи чувства. Такъ Цицеронъ далъ формулу театра.

Пантомима оставалась скрытой основой театра и тогда, когда не выдѣлялась въ особую драматическую форму. Всякое подлинное произведеніе театра имѣло эмоціональный остовъ, выраженный въ пластическомъ движеніи. И въ тотъ моментъ, когда, въ борьбѣ за монополію Comédie Française, парижскимъ армарочнымъ театрамъ былъ зажатъ ротъ, когда они лишены были права говорить,—съ пантомимы была сорвана маска слова, и она выступила въ блескѣ своего вѣками выработаннаго совершенства.

Неумирающая сила пантомимы, воплощающей въ пластическихъ формахъ вѣчныя стихіи чувства, даетъ жизненную энергію театру съ момента его зароженія до періода полнаго расцвѣта.

Сохранившійся театръ дикарей даетъ возможность изучить самыя зародыши театра. И тутъ первичной формой театра является пантомима. Всюду—на сѣверѣ Камчатки, въ Южной Америкѣ, у Ледовитаго Океана или въ Новой Испаніи—основныя эмоціи дикаря передаются въ драматической формѣ пляски. Выслушавъ разсказъ вождя о совершенномъ имъ походѣ, о набѣгахъ и стычкахъ, ирокезы, пляскою передають его подвиги съ такою живостью, какъ будто сами присутствовали при совершеніи ихъ, передають безъ подготовки и не сговариваясь между собою,—разсказываетъ Лафито въ своемъ изслѣдованіи о нравахъ дикарей. Воинственное чувство, вызванное разсказомъ вождя, естественно выливается въ эмоціональномъ движеніи пляски. Охотничьи инстинкты дикаря отражаются въ разнообразныхъ пляскахъ, которыя рисують борьбу человѣка со звѣремъ.

Индійцы Новой Испаніи—разсказываетъ путешественникъ Томасъ Гогъ—, часто исполняютъ пляску, которая изображаетъ охоту на животныхъ. Подъ музыку своеобразнаго инструмента „тепанабазъ“, сдѣланнаго изъ выдолбленнаго куска дерева, по которому ритмично ударяютъ двумя обернутыми кожей палками, индійцы передаютъ движеніемъ столкновенія человѣка со звѣремъ. Въ шкурахъ, раскрашенныхъ на подобіе львиныхъ, тигровыхъ и волчьихъ, или въ головныхъ уборахъ въ видѣ звѣриныхъ и птичьихъ головъ, они изображаютъ преслѣдуемыхъ животныхъ и птицъ. Другіе же съ палками, на подобіе копій, дротиковъ и топоровъ, изображаютъ охотниковъ. Иногда, напротивъ, звѣри преслѣдуютъ человѣка, какъ бы застигнутаго въ пустынѣ и пытающагося спастись бѣгствомъ.

Камчадалы съ большимъ искусствомъ изображаютъ волковъ, передавая нѣжность волчихи къ своимъ дѣтенышамъ и страхъ волковъ, застигнутыхъ въ своемъ логовищѣ. Съ такою же яркостью жители Африки передаютъ вкрадчивыя движенія боа, а негры Не-de-France, надѣвъ оперенія тропическихъ птицъ, подражаютъ ихъ поступи и движеніямъ. Зрители, прельщенные сходствомъ, бросаются за ними въ погоню, стараясь оборвать ихъ перья. У Ледовитаго Океана алеуты предаются пляскамъ, которыя рисуютъ войну, охоту, плавное движеніе лодокъ. Въ такихъ же пляскахъ раскрывается душа дикаря Южной Америки.

Независимо отъ климата и житейскихъ условій, всюду человѣкъ ищетъ исхода своимъ чувствамъ въ первичномъ движеніи пляски. Дикарь пляшетъ вокругъ пойманной жертвы, пляшетъ отъ радости и отъ горя, пляшетъ на свадьбѣ и похоронахъ. Иногда эти пляски носятъ чисто пантомимный характеръ. Такъ, путешественникъ Хорисъ описываетъ пантомиму, видѣнную имъ у алеутовъ. Вооруженный лукомъ, охотникъ видитъ красивую птицу и, послѣ нѣкотораго колебанія, рѣшается убить ее. Птица шатается и падаетъ, а стрѣлокъ пляской выражаетъ свою бурную радость. Но мало по малу имъ овладѣваетъ раскаяніе, и онъ горестно оплакиваетъ свою жертву. Слезы воскрешаютъ птицу; она превращается въ прекрасную женщину и отвѣчаетъ на любовь охотника. Въ этой короткой нѣмой драмѣ чувствуются элементы настоящаго театра.

Таковъ театръ дикаря, первый театръ человѣка. Онъ говоритъ языкомъ жеста. Но и во всѣ времена пляска являлась первичнымъ выраженіемъ человѣческой души. Извѣстная китайская пословица гласитъ, что можно судить о царствованіи вѣдителя по тѣмъ пляскамъ, какія господствуютъ въ его время. Онѣ опредѣляютъ характеръ эпохи и раскрываютъ стремленія и чувства людей.

Въ эпохи сильнаго дѣйствительнаго подъема театра его пластическая основа всегда пріобрѣтала особенное значеніе. Такъ было въ античномъ театрѣ, гдѣ некрасивый жестъ считался признакомъ неблагородной души. Такъ было въ итальянскомъ театрѣ и во французскомъ театрѣ XVIII и первой половины XIX вѣка. Расцвѣтъ театра всегда былъ связанъ съ расцвѣтомъ пантомимическаго искусства.

Пантомима является первоосновою театра, потому что въ ней свободно выраженное чувство не заслоняется словами. Она раскрываетъ сущность драмы, наглядно показывая подлинныя элементы театра. Изученіе пантомимы могло бы избавить словесный театръ отъ многихъ крупныхъ ошибокъ.

Отражая въ пластическихъ формахъ вѣчный спектръ чувствъ, пантомима чужда временныхъ житейскихъ элементовъ. Пантомима является какъ бы проекціей драмы въ вѣчность. Все случайное, будничное, бытовое не поддается воплощенію въ чистомъ эмоціональномъ жестѣ. Бытовыя подробности, такъ легко просачивающіяся въ драму путемъ все впитывающаго слова, никогда не могли проникнуть въ пантомиму. Натурализмъ, постоянно пытающійся овладѣть словесною драмою, сразу раскрывалъ въ пантомимѣ свою непригодность для театра. Появленіе натурализма въ пантомимѣ было всегда признакомъ ея скорой гибели.

Исторія пантомимы ярко и неопровержимо доказала, что цѣль театра—раскрывать въ озареніи чувства то, что недостижимо для сознанія. *Ci git le comédien qui a tout dit et n'a jamais parlé*—эта эпитафія гениальному парижскому пантомиму, Гаспару Дебюро, можетъ служить лучшею формулою пантомимы. Все сказать безъ словъ о томъ, о чемъ нельзя сказать словами, о скрытой жизни человѣческой души, о борьбѣ ея вѣчныхъ стихій—вотъ задача пантомимы, самое названіе которой означаетъ по гречески: ‚все изобразить‘.

‚Пантомима—это цѣлая человѣческая комедія‘, говоритъ Теофиль Готье. Воспѣвая вѣчный смыслъ ея ‚возвышенныхъ символовъ‘, ея глубокихъ тайнъ, которыя погружаютъ въ мечты поэта и философа‘, онъ призываетъ всѣхъ ‚постичь эту ожившую грезу‘, это ‚движеніе впередъ мимо событій и вещей‘.

111

Въ сложномъ организмѣ словесной драмы три основные элемента театра—движеніе, чувство, мысль—сливаются въ одно гармоничное цѣлое. Только тщательный анализъ можетъ раздѣлить ихъ. Но выдѣленные изъ общаго цѣлаго, эти три силы, сочетающіяся въ драмѣ, создаютъ каждая свой особый міръ, свою форму театра.

Сила движенія—абстрактнаго, почти геометрическаго движенія—вылилась въ пѣвательномъ движеніи маріонетки. Маріонетка даетъ основные контуры театра, набрасывая легкими очертаніями идею театра, выраженную въ движеніи. Философскій умъ древнихъ и новыхъ поэтовъ во всѣ времена пѣнился прозрачною ясностью ея художественныхъ формулъ.

Сила чувства вылилась въ пантомимѣ. Всѣ неуловимые оттѣнки чувства отражаются въ пластической мелодіи движеній. Сдѣлать свое тѣло какъ бы прозрачнымъ, превратить его въ послушное орудіе души, чистый инструментъ для передачи

чувства—лучшая задача актера. Эмоціей вызвать отвѣтную эмоцію зрителя, очистительнымъ экстазомъ чувства открыть пути къ тому, что непостижимо сознаниемъ, дать радость созерцанія пластической красоты—таковы задачи пантомимы. Слово, какъ бы закрѣпляя условной формулой то, что раскрылось сознанию въ открывеніи чувства, довершаетъ задачи театра. Потому такъ велика сила театрального внушенія, такъ неотразимъ соблазнъ пропаганды театромъ, что мысль автора не только отвлеченно воспринимается зрителемъ, но переживается, какъ личное незабываемое чувство.

Чувство составляетъ стихію театра, его силу и обаяніе. Воплощеніе чувства—движеніе—составляетъ основу театра. Пантомима—драма жеста—должна составлять какъ бы скелетъ драмы, первичную форму каждаго театрального явленія. Слово должно вытекать изъ этой необходимой первоосновы.

Тѣ, кто считаютъ, что въ театрѣ можетъ передаваться лишь идея безъ ея эмоціональнаго выраженія, сами отреклись бы отъ своихъ словъ, если бы имъ предложили исполнить въ театрѣ ‚Критику чистаго разума‘ Канта. Но и Кантъ признавалъ силу бессознательнаго постиженія. Доведа читателя въ ‚Критикѣ чистаго разума‘ до порога, онъ переступаетъ порогъ, отдѣляющій земной разумъ отъ небеснаго, съ помощью того же всеозаряющаго чувства.

Въ театрѣ эта сила чувства является источникомъ мысли. Взглядъ и движенія актера говорятъ зрителю больше, чѣмъ слова. Если прислушаться къ рассказамъ о пережитыхъ театральныхъ впечатлѣніяхъ, станетъ очевиднымъ это преобладающее значеніе мимики. Вспоминаютъ чаще не интонаціи и слова артистовъ, а ихъ жесты, мимику, взглядъ. Вспоминаютъ руки Дузе въ сценѣ ‚Фернанды‘, когда старѣющая женщина добивается хитростью отъ своего возлюбленнаго признанія въ измѣнѣ. Дузе сидитъ спиною къ зрителю, и только опущенныя за спиною диванчика руки ея все передаютъ зрителю неудовимымъ языкомъ движеній. Вспоминается жестъ Сары Бернаръ, когда она составляетъ букетъ въ ‚Дамѣ съ камеліями‘,—жестъ, въ которомъ отразилась вся вѣковая культура Франціи. Вспоминается безмолвное чтеніе Савиной письма въ ‚Послѣдней жертвѣ‘, глаза Норы-Коммиссаржевской, улыбка Станиславскаго, движенія его въ сценѣ опьянѣнія Астрова, руки Ермоловой, тянущейся къ сыну въ ‚Безъ вины виноватыхъ‘.

Но что же такое эта мимическая игра, эта нѣмая рѣчь взглядовъ и жестовъ, какъ не скрытая душа драмы—пантомима, явственно проступающая въ минуты паузы?

Настоящее произведеніе театра всегда построено на основной ткани чувства и въ главныхъ своихъ очертаніяхъ можетъ быть передано движеніемъ. Даже Ибсенъ, считающійся драматургомъ идеи, можетъ выдержать это испытаніе огнемъ. Его мысль всегда растворена въ первобытной стихіи чувства и входитъ въ сознаніе путемъ яркой эмоціи. ‚Нора‘, ‚Фру Ингеръ‘, ‚Борьба за престолъ‘, даже ‚Перъ Гюнтъ‘ и драматическая канва ‚Бранда‘ могутъ быть выражены пантомимой стра-

стей. Кульминаціонный пунктъ ‚Норы‘ оны передаетъ въ страстномъ движеніи тарантелы.

Но драма, въ которой нѣтъ театра, нѣтъ эмоціональной основы, сразу раскроетъ свое безсиліе, если перевести ее на языкъ жеста. Въ химіи испытываютъ жидкости на лакмусъ: если лакмусъ покраснѣетъ отъ прикосновенія жидкости, значить это кислота, если посинѣетъ,—щелочь. Такъ же и въ театрѣ драма должна быть провѣрена на пантомимѣ. Если есть въ драмѣ эмоціональное движеніе,—она передается дѣйственнымъ жестомъ. Если нѣтъ,—жестъ будетъ мертвымъ, и драма не нужна театру.

Въ эпохи театральнаго расцвѣта необходимость такой ‚провѣрки на пантомимѣ‘ безсознательно ощущалась всѣми.

Въ Римѣ, со временъ Ливія Андроника, жестъ былъ отдѣленъ отъ декламации. Два актера совмѣстно передавали одну и ту же пьесу. Одинъ выражалъ жестомъ то, что другой въ это время передавалъ рѣчью. Присутствіе отдѣльнаго исполнителя жестовъ проявляло скрытую эмоціональную энергію пьесы и было какъ бы провѣркою ея театральности. Для того чтобы былъ жестъ, нужна была тема для жеста—эмоціональное движеніе въ пьесѣ. Греческій танцовщикъ Телестъ одинъ, безъ помощи декламатора, исполнилъ ‚Семеро у Оивъ‘ Эсхила, не пропустивъ, по свидѣтельству Аѳиняна, ни единой подробности. Въ Шекспировскую эпоху пьесу исполняли сначала въ ея пантомимной основѣ, и когда пантомима какъ бы доказывала зрителю пригодность данной пьесы для театра, начиналось представленіе пьесы. Во Франціи академія жеста, создавшая славу бульварныхъ театровъ, служила яркимъ доказательствомъ значенія пластической рѣчи. Необходимость выразительной мимики сознавалась всѣми, и жестъ культивировался во французскомъ театрѣ. Когда парижскій ‚Cercle Funambulesque‘ поставилъ въ 1883 году пантомиму Ришпена ‚Pierrot assassin‘, въ роли Пьеро явилась Сара Бернаръ, а Коломбиной была Режанъ. Кто изъ русскихъ артистовъ съ честью выдержалъ бы такое испытаніе?

Постепенное замираніе жеста въ современномъ театрѣ и связанное съ этимъ омертвѣніе эмоцій создало разобщенность между сценой и зрителемъ, отчужденіе между актеромъ и зрителемъ. Современные люди затушили подлинный жестъ. Они забыли, какимъ чудеснымъ инструментомъ для передачи чувства можетъ быть свободное человеческое тѣло, и жестъ эмоціональный замѣнили лишь необходимымъ житейскимъ жестомъ.

Скованное безличной одеждой, придавленное требованіями ‚приличной‘ сдержанности, тѣло умолкло. Жестъ сталъ бессмысленнымъ, случайнымъ, ничего не выражая и часто противорѣча словамъ и чувствамъ говорящаго. Люди бессмысленно

мотают руками, точно вертя какое то невидимое колесо, или стараются спрятать ихъ подальше, какъ что то неприличное, даже оскорбительное. Попавъ въ незнакомое общество, застѣчивый человѣкъ ощущаетъ недоумѣніе, почти испугъ, зачѣмъ у него выросло такое количество рукъ и ногъ; онъ поджимаетъ ихъ, прячетъ, упирается во всѣ столы, хватается за всѣ портьеры, засовываетъ руки поглубже въ карманы, но борьба съ непокорными конечностями остается безплодной... О томъ, чтобы жестъ выражалъ что нибудь, не можетъ быть и рѣчи. Хорошо, если онъ не затемняетъ мысли и не мѣшаетъ говорить, какъ бываетъ съ застѣчивыми людьми, которые теряютъ нить разговора и путаются въ словахъ, замѣтивъ выдѣвшую некстати руку или слишкомъ выдвинутую впередъ ногу.

Сознаніе неловкости, нелѣпости своихъ движеній привело къ тому, что люди стали ихъ стыдиться. Пройти черезъ длинную залу сквозь строй направленныхъ взглядовъ кажется прямо пыткой. Тѣло стало бояться взглядовъ и искать темноты. Даже костюмъ человѣка стремится къ тому, чтобы уничтожить выразительность тѣла, скрадывая индивидуальность его контуровъ. Недавніе кринолины, фижмы, турниоры, какъ и вся мужская одежда, сводили всѣхъ къ одной, заранѣе кѣмъ то установленной, схемѣ вышнихъ очертаній. Разнообразіе линий человѣческаго тѣла уничтожалось все сглаживавшей модой. Только за послѣднее время, когда люди слишкомъ остро почувствовали свою пластическую нѣмоту, въ костюмѣ—пока только въ женскомъ—отразилось желаніе вернуть, наконецъ, свободу бѣдному человѣческому тѣлу.

Пластическое косноязычіе мѣшаетъ взаимному общенію людей. Недаромъ чеховская Варя въ ‚Вишневомъ садѣ‘—такая неловкая, неуклюжая. Быть можетъ, если бы она умѣла молчать, она стала бы женой Лопухина, но она забормотала о чемъ то ненужномъ, и все исчезло...

Житейское неумѣніе говорить своимъ тѣломъ цѣлкомъ перенеслось на сцену. Начинающему актеру нужны годы упорнаго труда, чтобы справиться со своими руками и ногами, и зрителю приходится быть печальнымъ свидѣтелемъ этой мучительной борьбы. На театральномъ языкѣ считается особымъ умѣніемъ держать себя на сценѣ—жалкая способность подчинять свои конечности минимальнымъ требованіямъ эстетики. Пластическое косноязычіе вошло въ обиходъ современной сцены. Оно стало почти теоріей актера, ищущаго оправданія въ ‚характерности‘ своего жеста, въ его бытовой вѣрности.

Искусство жеста почти атрофировалось на сценѣ. Актеры, умѣющіе говорить своимъ тѣломъ, стали необычайно рѣдки. Пьесы, лишенныя эмоціональнаго содержанія, не даютъ темы для жеста. И театръ, когда то владѣвшій народомъ, сталъ мертвымъ, бездѣйственнымъ, лишеннымъ творческой силы. Театръ, требующій отъ зрителя высшаго духовнаго напряженія, превратился въ мѣсто послѣбобденнаго отдыха.

Но потребность въ дѣйственномъ театрѣ живыхъ чувствъ никогда не исчезнетъ въ человѣчествѣ. Не удовлетворяемая естественно, она ищетъ ложныхъ путей. Толпа, не находя удовлетворенія въ театрѣ, бросилась въ кинематографы.

Безтѣлесныя, порожденныя машиной фигурки, дергающіяся на экранѣ—развѣ не блѣдныя, искаженныя тѣни чудеснаго могущества пантомимы? Эти сфабрикованные человѣчки—*homunculus*'ы искусства—не знаютъ истиннаго назначенія жеста. Они не пытаются отразить вѣчныя стихіи человѣческой души, а въ лакейской угодливости отражаютъ мелочи улицы, подбираютъ крохи житейскихъ случайностей. Какъ у парового цыпленка Глѣба Успенскаго, у нихъ нѣтъ настоящаго размышленія, и вмѣсто души—одна температура.

Пройдя сквозь машину, милый, загадочный Пьеро, душу котораго старались разгадать поэты, превратился просто въ Глунышкина—нелѣпаго и безтолковаго. Машина не могла явиться источникомъ живого чувства, и интересъ къ ней только показываетъ, какъ мало удовлетворяетъ театръ инстинктивную жажду зрителя. Кинематографы, точно сыпъ, выступили на тѣлѣ театра, указывая на основную его болѣзнь—омертвѣніе эмоціи.

Отрекшись отъ пластической выразительности, отвергнувъ первичную основу драмы—жестъ, театръ отвергъ самого себя. Самый послѣдовательный изъ всѣхъ театровъ—Московскій Художественный—въ своемъ отрицаніи дошелъ до предѣльнаго пункта, до чтенія драмы. Стали читать драму вслухъ за столомъ, безъ движенія. Драма превратилась въ эпосъ. Какъ нѣкогда въ греческомъ театрѣ драматизовали эпосъ, передавая его голосомъ и жестомъ, такъ современный театръ превратилъ драму въ эпосъ, вынулъ изъ нея душу—движеніе, и превратилъ ее въ прекрасный, бездыханный трупъ.

Но, дойдя до завершенія своего долгаго пути въ сторону эпоса, театръ ужаснулся и заметался въ поискахъ спасенія. Внезапно возродились мечты о пантомимѣ, какъ высшемъ воплощеніи чувства, воскресла любовь къ маріонеткѣ. Станиславскій проронилъ фразу о томъ, что надо изгнать со сцены слова. Надо очиститься молчаніемъ. И въ молчаніи снова проступить подлинная основа драмы—пантомима. Жажда освободить наконецъ свое тѣло, пробудить его выразительность, прислушаться къ его пластическому языку съ особой силой проснулась въ людяхъ, разучившихся понимать другъ друга. Увлечение всѣми видами гимнастики, необычайный подъемъ интереса къ балету, развитіе дунканизма—все это говоритъ о внезапно прорвавшемся стремленіи воскресить давно умолкнувшій языкъ движеній, вернуть своему тѣлу силу и красоту.

Люди поняли, насколько необходимъ нѣмой языкъ чувствъ, и, стремясь вернуть робкому, запуганному тѣлу давно утерянную свободу выраженія, страстно ищутъ новой пластики. Чувство жаждетъ отразиться въ свободной красотѣ жеста съ тою же полнотою, какъ отразилась мысль въ утонченномъ разнообразіи слова.

Театръ дѣйствительнаго молчанія снова воскресъ въ мечтахъ людей. Пантомима, какъ спящая красавица, встаетъ изъ оковъ слова. Пьеро, инкогнито блуждавшій по свѣту, снова пѣлнваетъ людей. „Шарфъ Коломбины“, мелькнувшій нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Домѣ Интермедіи, былъ встрѣченъ радостью, когда явился „покры-

валомъ Пьереты въ Свободномъ театрѣ. Всюду пробудились такъ долго спавшіе арлекины. Пантомима проснулась въ балетѣ, нѣкогда созданномъ ею и носившемъ прежде ея имя. Пантомима пробуждается въ драмѣ, вызванная къ жизни современными режисерами. Она возрождается и въ оперѣ, относившейся съ такимъ пренебреженіемъ къ искусству жеста.

Идя по пути возрожденія жеста, современные дѣятели театра невольно повторяютъ бывлые моменты исторіи пантомимы, и это лишь подтверждаетъ правильность ихъ движенія. Идя тѣмъ же историческимъ путемъ, они проходятъ тѣ же этапы.

Постановка Дягилевымъ „Сказки о золотомъ пѣтушкѣ“ Римскаго-Корсакова—попытка воскресить въ современной оперѣ приемы римскаго театра: артисты жеста были отдѣлены отъ артистовъ голоса. Два основные элемента театра были явственно разграничены. Недвижно сидящіе пѣвцы и балетные артисты, передававшіе тему пѣнія въ пластическомъ движеніи, возрождали на парижской сценѣ древній культъ музыкальнаго жеста. Попытка эта является, во всякомъ случаѣ, историческимъ доказательствомъ планообразнаго развитія пластики въ театрѣ.

Законы пантомимы опредѣляютъ вѣчные пути театра. Исторія пантомимы даетъ отвѣты на многіе вопросы современнаго театра. Изученіе этой первичной основы всякаго театральнаго явленія необходимо для пониманія путей театра. Пантомима составляетъ основу театра. Исторія пантомимы даетъ какъ бы компасъ для нахожденія правильнаго направленія театра.

Въ періоды своего расцвѣта, пантомима раскрывала драму, наглядно показывая подлинныя элементы театра. Въ періоды своего паденія, пантомима обнажала всѣ скрытыя болѣзни театра. Въ сложномъ организмѣ словесной драмы растворялись самыя губительныя яды, незамѣтно искажая и лишая творческихъ силъ театрѣ. Тенденціозныя, публицистическія, бытовыя, натуралистическія пьесы приводили къ длительнымъ болѣзнямъ театра. Скрытымъ противодіемъ служила эмоціональная сила актера, и медленное паденіе театра долго оставалось необъяснимымъ.

Въ словесномъ театрѣ сплетены многіе элементы, и когда онъ проявляетъ признаки паденія, не сразу можно опредѣлить причину болѣзни. Ее приписываютъ отсутствію пьесы, и плохимъ актерамъ, и непониманію мысли автора, и разнымъ случайнымъ явленіямъ. Но на чистой формѣ драмы, на прекрасномъ тѣлѣ пантомимы всякое начало, чуждое театру, сразу раскрываетъ себя, и борьба кончается либо его исчезновеніемъ, либо временной гибелью пантомимы. Тутъ болѣзнь становится ясной, и ясна ея причина. Натурализмъ, долгіе годы отравляющій театрѣ, сразу выступаетъ язвою на тѣлѣ пантомимы, гибнущей отъ его прикосновенія.

Вглядѣться въ исторію пантомимы, въ ея побѣдахъ и пораженіяхъ уловить вѣчные пути сценическаго искусства—стало необходимою для театра.

Обрисовать главные моменты развитія пантомимы и постараться выяснить ея законы—будетъ задачей моихъ послѣдующихъ очерковъ, намѣчающихъ зарожденіе, расцвѣтъ и надежды на грядущее возрожденіе этого чистаго родника драмы.

СЦЕНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ТРИДЦАТЫХЪ ГОДОВЪ

Н. Долговъ



О ВСѢХЪ областяхъ русскаго искусства борьба за новыя формы неразрывно связывается съ любовнымъ культомъ старыхъ традицій. Черезъ реализмъ къ широкой эстетикѣ тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ!—вотъ призывъ, который давно уже прозвучалъ и въ поэзи, съ ея культомъ какъ бы вновь найденныхъ Тютчева и Фета, и въ живописи, давно отрѣшившейся отъ узко-реалистическихъ схемъ, и въ архитектурѣ, гдѣ влю-

бленность въ строгія формы класики является общимъ, глубоко-преобладающимъ настроеніемъ.

Но въ области театра та же мысль проглядываетъ лишь украдкой, хотя инстинктъ возрожденія старыхъ формъ и тутъ властно проявилъ себя въ стилизаціонныхъ постановкахъ. Наша теорія отстаетъ отъ жизни. Мы все еще во власти предрасудковъ шестидесятыхъ годовъ, и подмостки стараго театра не кажутся намъ царствомъ той совершенной красоты, которой такъ жаждетъ наше болѣе широкое по части эстетическихъ запросовъ время.

А между тѣмъ она была осуждена напрасно, эта убогая, не знавшая блеска пышныхъ постановокъ, сцена. Правда, въ далекую пору тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ на ней властно царили лишь забытая романтика и веселый водевиль,—шутки à propos, ,провербы' и ,анекдоты въ лицахъ'. Но теперь, когда мы все болѣе начинаемъ цѣнить самостоятельныя цѣнности театра, пріятно вспомнить, что любовный глазъ театраловъ давно подмѣчалъ жизнь въ этомъ мертвомъ на взглядъ литературной критики царствѣ. И конечно эти легкія, написанныя ,подъ актера' пьески мелькнули недаромъ. Гдѣ не было положительныхъ достижений, тамъ намѣченные едва уловимыми штрихами, смутныя и какъ бы скрытыя въ дымкѣ тумана роли были цѣнны тѣмъ, что не обязывали ни къ чему опредѣленному. Для истиннаго таланта игра въ нихъ сводилась къ творчеству черезъ нихъ, и если не было тѣхъ же словъ, что звучали въ литературѣ, были тѣ же мотивы—всѣ, вплоть до безысходной тоски жалкихъ людей и тонкой лирики діалога настроеній. Въ свое время это было понятно лишь для немногихъ. Но когда Мартынова призналъ такъ много взявшій отъ изящества сценическихъ формъ Тургеневъ, дѣло стало яснѣе. Литература шестидесятыхъ годовъ поняла, что въ творествѣ гениальнаго артиста не было разрыва. Поняла и бросилась къ нему, но... не для того, чтобы до конца сознать вину передъ старымъ театромъ.

Такое сознание не могло прозвучать съ полной силой уже по одному тому, что основной тонъ для рѣчей объ искусствѣ исходилъ не отъ тѣхъ, кто любовно при-

сматривался къ законамъ драмы и сцены. Простота, естественность, вѣрное изображеніе дѣйствительности—всѣ эти теоретическія формулы новый законодатель эстетики, Чернышевскій, иллюстрировалъ той своеобразной практикой, когда Островскій титуловался ‚кличливой бездарностью‘ за мягкую, поэтическую, какъ легенда о бѣдномъ и богатомъ братѣ, комедію ‚Бѣдность не порокъ‘. Но если такъ чинилъ судъ и расправу глава и вождь, предъ чѣмъ могли остановиться его подголоски? Злободневная хлесткость для драмы, грубый натурализмъ для сцены—вотъ къ чему сводился ихъ идеалъ. Мудрено ли, что отъ гнета публицистики одинаково стонали всѣ люди искусства, всѣ, вплоть до того писателя-реалиста, который всего полнѣе осуществилъ завѣтъ Бѣлинскаго—отразить въ театрѣ ‚всю Русь съ ея добромъ и зломъ‘. Взглядъ Островскаго на театръ сороковыхъ и шестидесятыхъ годовъ не приходится извлекать изъ смутныхъ, тутъ и тамъ брошенныхъ намековъ. Жгучій вопросъ о гибели старой красоты въ эпоху грубаго натурализма писатель счелъ долгомъ поднять въ докладѣ объ образованіи будущихъ актеровъ, гдѣ взвѣшено и строго расчитано каждое слово. И какъ неумолимъ его суровый приговоръ! Драматургъ до безпощаднаго зло смѣется и надъ новыми актерами и надъ новыми критиками, слѣпными вождями слѣпыхъ, а затѣмъ съ грустью говоритъ: ‚Какъ будто у насъ не было трупы, рѣдкой по способностямъ и по сценической подготовкѣ, превосходно подобранной, а по полнотѣ и по обилію талантовъ даже на вторыя роли и аксесуары лучшей въ Европѣ! какъ будто у насъ не было цѣнителей, не было совсѣмъ установленныхъ принциповъ для сужденія объ изящномъ, не было публики, чуткой къ мельчайшимъ повышеніямъ и пониженіямъ уровня искусства на сценѣ. Все это было и все погибло, исчезло безслѣдно‘.

Какъ понять это признаніе автора ‚Грозы‘? Можно ли оспаривать, что оно выходитъ далеко за предѣлы похвалы старому театру и ложится всей тяжестью личныхъ разочарованій на тѣхъ, кто угашалъ поэтическій духъ русской реальной школы? Минувя слѣпыхъ въ своей односторонности реалистовъ, великій драматургъ призывалъ прислушаться къ голосу иныхъ учителей. И этому призыву надо наконецъ послѣдовать.

Тридцатые годы—расцвѣтъ идеализма. Мечтательные порывы Станкевича, научныя теоріи Грановскаго, политической паеось Константина Аксакова—все черпало силы въ тѣхъ послѣднихъ обобщеніяхъ, которыми сводятся къ одной идеѣ всѣ явленія жизни и духа. И тотъ же синтезъ объединялъ эстетическіе взгляды. Слѣдуя Шеллингу, красоту считали идеей, врожденной человѣческому духу, а искусство опредѣляли, какъ свободное твореніе духа, въ которомъ проявляется часть божественной творческой силы. И эта мечтательная теорія цѣнилась потому, что философъ произведенію искусства далъ совершенное превосходство надъ произведеніемъ природы. Формула, которую не колебалъ и Гегель, полагавшій, что прекрасное существуетъ лишь въ искусствѣ, а не въ дѣйствительности съ ея неизбежно случайнымъ характеромъ.

Эти взгляды многое предуказываютъ и въ области театра.

Восходя черезъ поэтическіе образы къ самымъ тонкимъ, полнымъ религіозной мечтательности настроеніямъ, Станкевичъ искалъ въ искусствѣ не грубой подлинности, а отвлеченной красоты. Онъ не только вѣрилъ, что чувство изящнаго сопровождается стремленіемъ къ безконечному. Въ своихъ выводахъ онъ шелъ еще дальше и, готовый совсѣмъ порвать съ міромъ переходящихъ явленій, восклицалъ: „Прекрасное моей жизни не отъ міра сего!“ И тутъ театръ дѣлился, какъ новая форма свѣтлаго и радостнаго единенія. Тамъ, въ храмѣ искусства, писалъ юноша Станкевичъ въ письмѣ къ Невѣрову, какъ то волиѣе душѣ, множество народа не стѣсняеть ее, ибо надъ этимъ множествомъ паритъ какая то мысль, она закрываетъ отъ меня ничтожныхъ, не внемлющихъ голосу божественной любви въ искусствѣ. Страстный уклонъ въ область мечты, предъ которой тускнѣеть всякое дѣло человѣческихъ рукъ! И неумолимо-строгий Станкевичъ не оставилъ намъ почти ничего, что говорило бы о полномъ восторгѣ.

Мы знаемъ, какое вліяніе имѣлъ этотъ юноша на Бѣлинскаго. Но едва ли гдѣ оно сказалось съ большей силой, чѣмъ во взглядахъ на театръ.

„Театръ!.. Любите ли вы театръ такъ, какъ я люблю его, т. е. всѣми силами души вашей, со всѣмъ энтузіазмомъ, со всѣмъ изступленіемъ, къ которому только способна пылкая юность, жадная и страстная до впечатлѣній изящнаго? Или, лучше сказать, можете ли вы не любить театра больше всего на свѣтѣ, кромѣ блага и истины?“ Эти первыя строки о театрѣ своими заключительными словами уже напоминаютъ о Шеллингѣ. Благо, истина и красота (постигаемая въ данномъ случаѣ черезъ театръ)—три идеи, которыя философъ считалъ врожденными. И Бѣлинскій, давъ этотъ намекъ на систему трансцендентальнаго идеализма, смѣло вступаетъ въ область возвышенныхъ взглядовъ на искусство. „Театръ это истинный храмъ искусства, при входѣ въ который вы мгновенно отдѣляетесь отъ земли, освобождаетесь отъ житейскихъ отношеній“. И тѣмъ болѣе способенъ онъ „вырвать изъ тѣснаго міра суетъ и ринуть въ безбрежный міръ высокаго и прекраснаго“, что на подмосткахъ драма „облекается съ головы до ногъ въ новое могущество... вступаетъ въ союзъ со всѣми искусствами, призываетъ ихъ на свою помощь и беретъ у нихъ всѣ средства, всѣ оружія“.

Какъ видимъ, это то же, что говорилъ и Станкевичъ. И конечно Бѣлинскій, принимая ту же идеологію, раздѣлялъ и строгія требованія своего друга по части совершенства сценической игры. Но что особенно важно, скажемъ сильнѣе—что важно безпредѣльно, такъ это то, что измѣнчивыи въ другихъ вопросахъ критикъ никогда не измѣнялъ своимъ первоначальнымъ взглядамъ на сценическое искусство. Даже болѣе того! Въ сферѣ, наглухо отдѣленной отъ вопросовъ общественной жизни, его чисто эстетическая точка зрѣнія могла съ годами лишь болѣе и болѣе крѣпнуть. Это сказалося въ его взглядахъ на театръ бури и страсти, гдѣ отвергнутая вначалѣ красота класической школы принималась имъ затѣмъ, какъ то ве-

ликое преданіе, на основѣ котораго должны развиваться все новыя и новыя формы. И тѣ же требованія эстетизма непрерывно звучали и въ комедіи, гдѣ критикъ ни на минуту не оставлялъ сомнѣній въ томъ, что въ его пониманіи реализмъ являлся не грубой копіей жизни, а полнымъ красоты и изящества воспроизведеніемъ ея типическихъ чертъ.

Естественность сценическаго искусства совсѣмъ не то же, что естественность дѣйствительности... искусство имѣетъ свою естественность, потому что оно есть не списываніе, не подражаніе, но воспроизведеніе дѣйствительности—любилъ выставлять онъ въ видѣ общаго правила.

Но какой же критерій для оцѣнки вѣчно условнаго? Бѣлинскій и въ этомъ отношеніи сохраняетъ вѣрность первоначальнымъ взглядамъ. И если въ первой же фразѣ о театрѣ онъ говорилъ о впечатлѣніяхъ ‚изящнаго‘, то же требованіе будетъ затѣмъ повторяться неустанно. Такъ и въ одной изъ заключительныхъ статей онъ говорилъ: ‚Намъ случилось видѣть на сценѣ актеровъ, игра которыхъ была тѣмъ отвратительнѣе, чѣмъ естественнѣе, какъ бы въ доказательство, что естественность въ искусствѣ должна быть изящною, художественною‘. Изящная естественность! Эта общая формула неуклонно прилагалась критикомъ при оцѣнкѣ сценическаго искусства, и отъ ея правды онъ не отступилъ даже въ ту минуту, когда на театральныхъ подмосткахъ разыгрывалась пьеса самыхъ яркихъ общественныхъ тенденцій. Мы говоримъ о ‚Ревизорѣ‘, восхищавшемъ Бѣлинскаго и построеніемъ, и діалогомъ, и обрисовкой характеровъ. Передавая свой восторгъ отъ игры Щепкина въ роли Городничаго, онъ писалъ: ‚Какое одушевленіе, какая простота, естественность, изящество!‘ И какъ характерна для той эпохи нераздѣльная слитность этихъ понятій въ созвучіи истины и красоты!

Эта слитность—основная черта театральной эстетики тридцатыхъ годовъ, то начало, которое одинаково угадывается какъ у професоровъ Крюкова и Шевырева, такъ и у послѣдняго изъ рецензентовъ ‚Сѣверной Пчелы‘. Разница лишь въ томъ, что первые чаще говорили объ общемъ духѣ ‚идеально-естественнаго‘ стиля, тогда какъ вторые призывали къ тѣмъ же началамъ красоты черезъ любовный анализъ игры. А все вмѣстѣ и создавало ту атмосферу восхищенія сценическимъ, когда публика становилась ‚чуткой къ мельчайшимъ повышеніямъ и пониженіямъ уровня искусства на сценѣ‘.

Но развѣ не обязываютъ эти слова драматурга? Островскій бросилъ вполне ясное указаніе на то, что въ старомъ искусствѣ ‚водевильной эпохи‘ были свои бродила, обѣщавшія совсѣмъ иной исходъ сѣмени. И мы должны наконецъ довести путь анализа современнаго искусства до этихъ истоковъ.

Главное, что поражаетъ въ эстетикѣ тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ,—несравненно большая широта взгляда. Любовный культъ красоты не предудказывалъ опредѣленныхъ формъ, тогда какъ реализмъ во вкусѣ Чернышевскаго и Писарева обязывалъ презирать все, на чемъ не лежало печати грубой поддѣлки подъ настоящую жизнь.

Бурная романтика, строгая комедія, безпечный водевиль—все восторгалось въ старые годы. И отсюда то плѣнительное разнообразіе формъ сценическаго искусства, которое безслѣдно исчезло въ позднѣйшую эпоху.

О трагедіи намъ пришлось уже говорить на страницахъ ‚Аполлона‘,¹ и теперь мы обратимся къ комическому театру.

Его крайній полюсъ, смѣлая буфонада никогда не могла расцвѣсти пышнымъ цвѣтомъ на подмосткахъ русской сцены. И это такъ понятно! Нашъ театръ родился не на площади, и его колыбель не наскоро сколоченный помостъ ярмарочнаго балагана. Любовь къ заморской потѣхѣ пришла черезъ просвѣщенные классы, и это сразу наложило на театръ печать сухого учительства. Объ актерахъ-буфахъ приходится поэтому говорить, какъ о смѣльчакахъ, прорывавшихся къ какимъ то инымъ началамъ. Въ тридцатые годы всего лучше служилъ богинѣ веселости задорный фарсеръ Живокини, пускавшій въ ходъ весь арсеналъ буфонно-комическихъ приемовъ. Безподобный разговоръ съ публикой, искусство пройтъ куплетъ, импровизація, которая, словно противъ воли артиста, стремительнымъ потокомъ врывается въ каждую роль,—все это были начала, враждебныя ‚типизму‘, и гениальный буфъ ‚пятьдесятъ лѣтъ игралъ на сценѣ самого себя, но игралъ такъ, что не надобля́ этимъ въ цѣлые полвѣка‘.

Но все таки было что то чуждое въ его искусствѣ.

И тутъ—не только козни критики, Живокини неустанно подводили и его собратья по искусству. Берясь за ‚Азъ и Фертъ‘, московскій комикъ вводилъ зрителя во всѣ секреты стараго фарса. Онъ зналъ, что желаніе выдать дочь за любого проходимца, лишь бы сбыть бѣлье и посуду съ мѣткой ‚А и Ф‘,—не деспотизмъ и даже не сумасбродство. На его взглядъ, это была та великая условность, на которой построены весь комическій театръ съ его быстрой смѣной живыхъ, дѣйствующихъ не на умъ, а только на чувство впечатлѣній. И онъ игралъ такъ... что его монологи отъ себя и обращеніе къ поднявшемуся было офицеру съ просьбой присѣсть и дослушать водевиль не врывались въ роль диссонансомъ. Но другіе и тутъ изображали ‚семейнаго деспота‘, направляя мысль зрителя совсѣмъ на инныя догадки. Вотъ почему Живокини увлекались, но его мастерство не клали въ основу новой теоріи. Ему лишь, какъ любимому ребенку, прощали все, чего не простили бы другимъ.

Но смѣлость этого актера, который ворвался въ нашъ чинный театръ, какъ старая маска итальянской клоунады, должна была имѣть оправданіе, даже какъ подвигъ. И конечно это могло случиться лишь тогда, когда Бѣлинскій по шести разъ подрядъ ходилъ на одинъ и тотъ же водевиль, а Станкевичъ восклицалъ ‚Щепкинъ—гений‘ послѣ одноактной шутки. Въ старомъ стилѣ была прелесть граціозности, очарованіе звука и жеста. Недаромъ самъ профессоръ Крюковъ, посмотрѣвъ того же Щепкина въ ‚Наталкѣ Полтавкѣ‘, говорилъ, что ‚лишь тутъ можно понять,

¹ См. Январь—Февраль, 1914 г., стр. 92 и слѣд.

до какой степени художественность тѣлодвиженія важна въ дѣлѣ сценическаго искусства. Но водевиль Щепкина былъ строже. Не гонясь за типомъ, артистъ всегда стремился дать характеръ, и часто, какъ, напримѣръ, въ пьескѣ ‚Давидъ Теньеръ живописецъ‘, его шуточный монологъ переходилъ въ нешуточную тираду противъ безжалостнаго къ таланту общества.

Эти уклоны въ сторону серьезности роднятъ всю игру Щепкина, достигавшую наибольшей пластичности въ его любимомъ репертуарѣ Мольеровскихъ ролей. Тутъ все было закончено, и каждое слово, движеніе, пауза имѣли одну и ту же цѣль—съ новыхъ и новыхъ сторонъ освѣтить психологическіе переходы. Комикъ не могъ не помнить о томъ упрекѣ въ односторонности, который дѣлалъ драматургу Пушкинъ, и онъ вносилъ въ Мольера свой сценическій коррективъ. ‚Гарпагонъ только скупъ‘—съ этимъ никакъ не согласился бы тотъ, кто видѣлъ это лицо въ воплощеніи гениальнаго артиста. Скупость скупостью, но когда заходила рѣчь о женитьбѣ на Маріаннѣ, похотливая страсть старика врѣзывалась въ память, какъ новая и незабываемая черта. ‚Посмотрите, говорилъ одинъ изъ рецензентовъ, съ какимъ нетерпѣніемъ онъ спрашиваетъ о ней, какъ хорошо подходитъ къ самой Маріаннѣ, какъ вѣрно подмѣчены приемы дряхлаго старика, который бодрится, подтягиваетъ плечи, хочетъ нравиться, сладкорѣчить... Всѣ эти движенія выражены такъ же ловко, какъ и движенія просто скупого... Но вотъ Фрозина расписываетъ прелести Маріанны: старикъ расходился, у него текутъ слюны, и въ эту самую минуту Фрозина проситъ за труды ‚на водку‘. Двѣ противоположныя страсти сошлись... Чѣмъ Гарпагонъ выражаетъ ихъ? Онъ молчитъ, его губы судорожно поводитъ, какъ будто съ нимъ дрожь; его глаза, до того разбѣгавшіеся, блестяшіе радостью, вперены въ даль; оставляя руки отъ плеча до кисти въ всячемъ положеніи, Гарпагонъ быстро отмахиваетъ концами пальцевъ обѣихъ рукъ въ ту сторону, гдѣ стоитъ Фрозина, смотря по тому, справили слѣва подходить она къ нему. И нечего было гадать на счетъ общности этихъ жестовъ, какъ это дѣлалъ критикъ. Слитность самыхъ противоположныхъ чувствъ—вотъ настроеніе Гарпагона въ эту минуту.

А затѣмъ опять сила и яркость передачи, которая доходила до апогея въ заключительные минуты роли. Въ сценѣ кражи шкатулки ‚волосы становятся дыбомъ‘, а при словахъ ‚все кончено! я умеръ, меня похоронили‘ артистъ бросался на полъ и нѣсколько секундъ оставался недвижимъ. Характерное преувеличеніе, которое и тутъ указывало на опредѣленный стиль, заставляя говорить, что предъ зрителями не драма, а верхъ драматическаго въ комическомъ.

Щепкинъ—это класикъ, актеръ строго законченныхъ, пластически-отчеканенныхъ формъ. Его искусство—завершеніе прошлаго, какъ завершеніе прошлаго его лучшей репертуаръ: ‚Ревизоръ‘ и ‚Горе отъ ума‘. Но на смѣну кристально-чистой формѣ, отражавшей такое же ясное, побѣднее и въ гнѣвѣ и въ радости, міросозерцаніе, или иныя настроенія. Гоголь ‚Шинели‘ не тотъ писатель, что Гоголь ‚Женитьбы‘

и ‚Ревизора‘. Въмѣсто ясной градаціи чернаго и бѣлаго тутъ выступило смѣшеніе положительныхъ и отрицательныхъ чертъ. Не приходится восторгаться, и имѣть силы осуждать. Надо жалѣть,—мотивъ, который непрерывно сталъ звучать въ белетристикѣ.

Въ театрѣ, согласно нашей критикѣ, ту же струю внесъ Тургеневъ. Но эта дата запоздалая, и если мы будемъ судить о сценѣ не по тѣмъ вѣхамъ, на которыя удастанваютъ взглянуть историки литературы, мы увидимъ, что дѣятели сцены давно развивали тотъ же мотивъ. И первымъ среди нихъ былъ гениальный Мартыновъ. Водевильный проstackъ, онъ шагъ за шагомъ усложнялъ этотъ типъ, заставляя звучать все болѣе и болѣе скорбныя ноты. Въ ‚Любовномъ Зельѣ‘, которое по тогдашнему обычаю имѣло и второе заглавіе ‚Цырюльникъ-стихотворецъ‘, молодой артистъ игралъ робкаго пастуха ‚Жано-Бижу‘. И тутъ смущеніе, неловкость и дрожащій голосъ заставили Бѣлинскаго говорить объ ‚истинномъ, глубокомъ чувствѣ‘. Но этотъ мотивъ все росъ и росъ. Всего же ярче онъ прозвучалъ въ написанной не безъ вліянія Мартынова пьескѣ ‚Женихъ изъ долгового отдѣленія‘. Тутъ безталанный человѣкъ былъ обрисованъ съ такой щемящей сердце тоской, что критики говорили о непередаваемой грусти, которую уносилъ артистъ съ собою. И какъ хочется назвать тонкую, полную паузу и полутоновъ манеру Мартынова ‚игрой настроенія‘. Правда, намъ непривычно говорить о настроеніи въ театрѣ сороковыхъ годовъ. Невѣроятно искать настроенія, когда вся обстановка состояла изъ двухъ столовъ и двухъ паръ креселъ, торопливо разставленныхъ на первомъ планѣ; когда толпа статистовъ выходила понурой сворой и съ угрюмой покорностью ждала минуты, чтобы такъ же нескладно поплестись обратно, и когда для поэтической иллюзіи плѣнительной жизни природы имѣлся въ запасъ лишь желѣзныи листъ для грома. Но мы хотимъ говорить не о театрѣ настроенія, а объ игрѣ настроенія, о тонкости едва уловимыхъ переживаній, которыя говорятъ о прелести невысказаннаго.

Дивное искусство Мартынова не было единственнымъ оазисомъ на фонѣ рѣзкихъ, строго очерченныхъ формъ. Находились и другіе, кто, забывъ о подчеркнутости, стремился вызвать въ зрительномъ залѣ ту напряженность молчанія, которая заставляеть съ нервной чуткостью воспринимать одну деталь за другою. Въ число этихъ страстныхъ новаторовъ нельзя не включить и Каратыгину.

Прекрасная комедійная актриса, она всегда увлекалась игрой діалога, значительнаго отбѣнками мелкихъ репликъ, паузъ и переходовъ изъ тона въ тонъ. И на этомъ пути ее ждала та побѣда, которая близка къ подвигу. Видя лишь грубость и прямолинейность въ драматической литературѣ, она обратилась къ тому, что писалось безъ мысли о театрѣ, нашла діалогическую сцену Мюссе ‚Un sacrifice‘ и превратила это литературное произведеніе въ чисто-театральную дѣйность. Создался новый жанръ, появился терминъ ‚пѣса-провербъ‘ и новый стиль, при которомъ сдержанный художникъ сцены особенно хорошо помнить о томъ, что общее равно

суммѣ частныхъ, и каждую отдѣльную минуту поглощенъ мыслью о выполненіи деталей. Мы знаемъ, чѣмъ былъ обязанъ Тургеневъ жанру комедій-провербовъ. Но развѣ не согласуется съ влеченіемъ къ нему и преклоненіе писателя передъ Мартыновымъ? Комедія и драма сливались воедино, чтобы дать русской реальной школѣ истинно-пѣвительныя краски. Но... это движеніе заглохло, и память о первыхъ проблескахъ русской сценической лирики потускнѣла до той поры, когда Художественный Театръ вновь напалъ на тѣ же мотивы.

И конечно—односторонне. Грубый натурализмъ не могъ не оттѣснить всѣ старыя теченія въ ту пору, когда измѣнились самыя основы театральной эстетики. Въ поискахъ жизненной драмы старые актеры не забывали о красотѣ, какъ высшемъ принципѣ искусства, но молодежь знала уже, что согласно новой теоріи область искусства не ограничивается областью прекраснаго. А отсюда былъ одинъ шагъ до того культа антиэстетическаго, который такъ подходилъ къ писаревщинѣ. Но этого только и ждалъ тотъ врагъ, который уже давно стоялъ у порога—вѣчно ,жизненная' мелодрама. Грязный нищій вмѣсто испанца съ чернымъ плащомъ, подвалъ вмѣсто замка, жалкіе, павшіе подъ ударами судьбы герои, и близкій, никогда не стихотворный языкъ ихъ—все это давало ей возможность расправить, наконецъ, крылья и свергнуть романтическую драму, ,внести въ сценическое искусство ядъ ложнаго натурализма'. Написанный стихами ,Мининъ' былъ невозможенъ, какъ ,условность', а гнусная ,пинкертоновщина', въ родѣ ,Жертвы за жертву', шла съ самымъ блистательнымъ успѣхомъ. Первый въ литературѣ Островскій никогда не былъ первымъ въ репертуарѣ. А вмѣстѣ съ тѣмъ гибло все, начиная съ великаго преданія трагическаго стиля и кончая полной изыщества водевильной игрой. Что было въ это время лучшаго—или вносились дѣятелями иныхъ традицій, или проходило на сцену лишь украдкой. И тѣ, кто стоитъ за своеобразный реализмъ шестидесятыхъ годовъ, должны наконецъ понять, что имъ слишкомъ рискованно ссылаться на лучшаго критика и на знаменитаго драматурга. Бѣлинскій, какъ и Островскій, тяготѣли къ иному, и добросовѣстное изученіе ихъ должно возбудить противоположный призывъ,—къ эстетикѣ сороковыхъ годовъ и къ театру строгой красоты и глубокихъ очарованій!

НѢСКОЛЬКО РАЗМЫШЛЕНІЙ О ДЕНДИЗМѢ И БАРБЕ Д'ОРЕВИЛЬИ ¹

А. Ст.



РОСПЕРЬ де Мериме, писатель острый и талантливый², откровенно сознавался въ томъ, что въ исторіи онъ больше всего любитъ анекдоты. У насъ перестали (или не научились) цѣнить искусство анекдота. Старушка Исторія представляется намъ худой манерной дѣвой, изучающей ,методологию обществовѣдѣнія'. Куда дѣвались милый рассказчикъ Плутархъ, искусство мемуаровъ, тщательное описаніе туалетовъ, бриліантовъ и походовъ какой-нибудь сомнительнаго Фобласа или наивное пониманіе исторіи à la Паскаль, задававшася вопросомъ, насколько бы измѣнилась политическая карта древняго міра, будь у Клеопатры носъ немного подлиннѣе. Увы! Исчезла пора мемуаровъ, насъ не удовлетворяетъ даже историческій прагматизмъ, ни Шлюссеръ, ни Ранке, ни Лампрехтъ! Сейчасъ мы отыскиваемъ ,законы', расчленяемъ и схематизируемъ историческое явленіе и восстанавливаемъ его вновь, опредѣляемъ причины и слѣдствія, цѣпь причинъ и слѣдствій, ихъ повторяемость, и живемъ въ тщетной надеждѣ по берцовой кости восстановить скелетъ...

Пусть такъ! Но въ этомъ научномъ изученіи исторіи, въ признаніи, что динамикой историческаго процесса являются вождѣнія массъ и философія большихъ чиселъ, въ этой наукѣ статистики и математики—незамѣтно тонуть тѣ безконечно-малыя величины *a*, изъ которыхъ, въ сущности, и складывается процессъ историческаго дѣйствія.

Пускай ,продуктъ эпохи и общественныхъ силъ, который... и т. д., личность все же несетъ въ себѣ свой индивидуальный ароматъ, свою своеобразную и съ генетической точки зрѣнія еле или вовсе неуловимую окраску. И вотъ философія большихъ чиселъ стираетъ цвѣточную пыль съ крыльевъ бабочки, схематизируетъ и упрощаетъ личность (разумѣтся ,продуктъ... и т. д.), обращаетъ ее въ деревянный манекенъ, гдѣ за той поволокой наслоеній, которыя удастся установить социологу, не чувствуется ничего, и мы сами незамѣтно грубѣемъ, усваивая себѣ эту привычку мышленія, и проще, схематичнѣе и примитивнѣе кажется намъ человекъ...

И все таки, какъ увлекательно-интересна эта ,золотая цѣпь' любезныхъ чудачковъ, о которыхъ читаешь въ мемуарахъ, угрюмыхъ оригиналовъ, ожесточенныхъ искателей приключеній, фрондующихъ дилетантовъ. Очаровательна блестящая плеяда

¹ Предисловіе къ русскому переводу ,Бремелъ и дендизмъ' Барбе д'Оревиля. Пушкинъ.

политических дѣятелей, мастеровъ рѣчи и свѣтской шутки, умудрившихся, несмотря на всю свою поглощенность политикой, проматывать безумныя состоянія, и среди нихъ—оба Питта, Боркъ, Фоксъ и риторъ-драматургъ Шериданъ! Виліамъ Питтъ, ушедшій съ министерскаго поста бѣднѣе, чѣмъ былъ, когда занялъ его, оставившій послѣ себя 40.000 фунтовъ долгу; Фоксъ, ведшій безшабашную жизнь въ молодыхъ годахъ, проматывавшій цѣлыя состоянія, въ 14 лѣтъ посвященный своимъ отцомъ, лордомъ Голландъ (тоже весьма любопытная фигура), во всѣ тайны парижскихъ вертеповъ, и, пробушевавъ всю ночь въ какомъ-нибудь отчаянномъ притонѣ, являвшійся поутру, какъ ни въ чемъ не бывало, со свѣжей головой въ Парламентъ, гдѣ онъ произносилъ вдохновенную рѣчь,—въ то время какъ у рѣшетки Парламента ждали его выхода кредиторы и судебный приставъ! Забавенъ и тотъ любезный маіоръ, о которомъ повѣствуетъ Швобъ, мирно жившій въ кругу друзей, среди тонкорунныхъ овецъ и тучныхъ пастбищъ. Въ груди маіора жила тоска. По воскресеніямъ онъ собиралъ вокругъ себя толпу домочадцевъ и слугъ и, вмѣсто чтенія Библіи, проповѣдывалъ евангеліе преступленія, возбуждая въ нихъ острую жажду недозволеннаго. Неумѣлый пиратъ, пиратъ по любви и влеченію, онъ попалъ со своимъ кораблемъ въ руки на сей разъ професіонала, отважнаго разбойника морей, Капитана Черной Руки, и, про-разбойничавъ уже по необходимости нѣсколько лѣтъ, былъ вздернутъ въ пеньковой петлѣ правительствомъ, онъ, маіоръ королевской арміи, дилетантъ зла и несчастный любовникъ богини приключеній! Или какъ хорошъ, напримѣръ, другой англичанинъ—тотъ благонамѣренный Нѣкто, прожившій всю свою долгую жизнь угрюмымъ и одинокимъ, который оставилъ все свое громадное состояніе въ пользу имъ самимъ придуманнаго сиротскаго пріюта. Всѣ послѣдніе годы своей жизни Нѣкто потратилъ на то, чтобы разработать въ мельчайшихъ подробностяхъ уставъ заведенія и обмундировку воспитанниковъ, форму и двѣтъ ихъ сапогъ, брюкъ, жилетовъ и галстуковъ. Такъ, подвигаясь снизу вверхъ, Нѣкто ужъ достигалъ головы, какъ внезапно смерть прервала его вдумчивый трудъ. И донинѣ еще воспитанники школы щеголяютъ по улицамъ Лондона въ желтыхъ гетрахъ, синихъ сюртукахъ и съ непокрытыми головами. Завѣщатель не успѣлъ выработать формы головного убора, а воли его нарушить нельзя: англійскій законъ не дозволить.

Порой это своеобразие ума сказывается въ менѣе забавной формѣ. Тогда оно принимаетъ кровавый характеръ. Вспоминаешь Отравителя въ „Замыслахъ“ Уайльда. Какой жестокой ироніей къ себѣ, какой патологической яростью дышать болѣзненныя слова Уайльда, когда онъ говоритъ о томъ, что ожидаетъ Отравителя, и о Карающемъ Законѣ! Теперь, когда все извѣстно, приходишь съ ключемъ къ этимъ ужаснымъ строкамъ, но и безъ ключа можно было догадаться...

И золотая цѣпь живетъ, и новыя звенья приходятъ въ нее. Горасъ Вольпель, утонченный дилетантъ, политическій дѣятель, не пожелавшій заняться политикой,

коллекціонеръ, чьи сокровища хранятся теперь въ Эрмитажѣ, талантливый писатель, не захотѣвшій стать литераторомъ, человекъ, выдавшій воочью всѣ чудеса двора Георговъ, зтотъ герцогъ Сень-Симонъ Англіи, но безъ французской страстности послѣдняго, сумѣвшій показать свою любовь къ славѣ въ любви къ бакара и къ саксонскому фарфору, онъ оставилъ послѣ себя завѣщаніе—извительнѣйшіе мемуары, гдѣ съ невѣроятнымъ сарказмомъ и жестокостью обрисовываетъ всѣ историческіе персонажи современной ему Англіи, вдохновилъ Маколея на одну изъ лучшихъ страницъ и сдѣлался замѣчательнымъ стилистомъ — послѣ смерти. Вспоминается еще забавная страничка одного забытаго романа, гдѣ у великосвѣтскаго денди, за некрашеннымъ и непокрытымъ столомъ, съ грудой вилокъ посрединѣ, собирается къ завтраку à la fourchette сказочная и пестрая компанія: здѣсь спасающіеся отъ долговой тюрьмы очаровательный карикатуристъ N. N. (Англія есть отечество карикатуры и пародій — Пушкинъ), дебатеръ X., отпускающій съ хладнокровнымъ видомъ извительнѣйшія шутки, и блестящій Z., младшій сынъ пара, а потому бѣдный, остроумный и захватывающій собесѣдникъ, когда онъ не говоритъ о своихъ долгахъ...

Откроемъ Бульвера—тѣ же персонажи. Вотъ, что говорится, напримѣръ, въ „Пельгамѣ“ о нѣкоемъ Вурлсвудѣ (лицо вымышленное), извѣстномъ литературномъ критикѣ, зломъ духѣ великобританской литературы и салоновъ, Бенъ-Джонсонѣ начала XIX в., съ той только разницей, что Джонсонъ по временамъ все же говорилъ хорошее о людяхъ, Вурлсвудъ же никогда: „Онъ былъ такъ нелюбимъ, что за нимъ ухаживали. Все, что выдается вонъ изъ ряда, дурное или хорошее, непременно, найдетъ себѣ поклонниковъ въ Англіи“. А вотъ его опонентъ... Лордъ Винсентъ, человекъ несомнѣнно даровитый и ученый, но педантъ, быть можетъ умышленно. „Онъ возился обыкновенно до четырехъ часовъ съ какимъ нибудь фолиантомъ, гонялся за остротами и каламбурами и постоянно печаталъ какую нибудь книгу, которая никогда не являлась въ свѣтъ“.

Вотъ почему искусство анекдота великолѣпная приправа къ научной исторіи. Но искусство это еще претерпитъ значительныя измѣненія, станетъ угрюмымъ и вдумчивымъ и обратится, вѣроятно, въ монографію. Тотъ налетъ смѣющагося, легковѣснаго и порхающаго „бульваризма“, коимъ оно отличалось по сію пору и который близорукіе люди принимали за сущность его, вѣроятно, исчезнетъ, уступивъ мѣсто душевной проникновенности. Мы слишкомъ стары, чтобы заниматься бездѣлушками, и даже отъ bibelots требуемъ глубины...

„Par les dieux jumeaux, tous les monstres ne sont pas en Afrique!“

Англія—страна курьезовъ. Это извѣстно. Вѣроятно, подсчетъ духовныхъ силъ какого нибудь коллектива есть величина болѣе или менѣе постоянная, и видоизмѣняется только процесъ распредѣленія этихъ силъ. Всякія опредѣленія, въ родѣ, напри- мѣръ, такихъ, что французъ легкомысленъ, а итальянецъ страстенъ, нѣмецъ сентименталенъ, а англичанинъ флегматиченъ, отмщаютъ за себя тѣмъ, что въ извѣстныхъ

проявленіяхъ народной психики получаютъ наибольшее опроверженіе. Сущность колектива выявляется антиподами. У насъ это понялъ еще Майковъ. Въ странѣ узаконеннаго обычая и хладнаго пуританизма рождаются оригиналы: классическая колыбель благонамѣренной посредственности, Англія, рождаетъ самыхъ блестящихъ безумцевъ! Поэтому всякія попытки обрисовать въ цѣломъ, въ состояніи статистики психологію расы, народа, страны, вообще колектива—всегда останутся живыми и сугубо-невѣрными. Уайльдъ былъ англичаниномъ; эта тропическая змѣя съ роскошной чешуей должна была родиться именно въ склизкомъ туманѣ Лондона. Гамильтонъ — англичанинъ. Англичанами были Листеръ и Бульверъ. Бенъ-Джонсонъ могъ бы рассказать любопытную страничку изъ исторіи человѣческой самобытности, какъ и весь золотой вѣкъ Елисаветы. Что общаго у Шекспира съ Сити? Что общаго съ Сити у Марлоу, у Спенсера? Свифтъ заплатилъ цѣною жизни за дерзость быть самимъ собой. Биконсфильдъ и въ литературѣ, и въ политикѣ, и въ жизни вдохновлялся дендизмомъ, и въ настоящее время Шау воскрешаетъ изъ забвенія Ботлера, апологета морали, вывороченной наизнанку. Даже Данте Габріель Россетти — англичанинъ, настолько англичанинъ, что порой не знаешь, какой мотивъ звучитъ въ немъ сильнѣе; во всякомъ случаѣ, флорентійскій XIV вѣка могла воскресить только аристократическая Англія.

Любопытно прослѣдить, какъ эта самая струя сказала и въ нашей, русской, жизни. Ибо она сказала. Русское великопомѣстное барство было благодатной почвой для процвѣтанія подобныхъ дикихъ и экзотическихъ побѣговъ. И если кому придется охота найти ея отраженіе въ литературѣ, ему придется прежде всего обратиться къ Пушкину. Я не говорю объ „Евгеніи Онѣгинѣ“. Этотъ русскій денди александровскихъ временъ, познавшій тоску вещей и призрачность радостей, говоритъ самъ за себя. Я говорю о мелкихъ и столь мало упоминаемыхъ въ большой публикѣ произведеніяхъ Пушкина, о „Русскомъ Пеламѣ“, „Рославлевѣ“, объ „Отрывкахъ изъ біографіи Нащокина“, объ отрывкахъ изъ „Романа въ Письмахъ“, о I, II, III... X, XI отрывкахъ, о Чарскомъ, „надменномъ денди“ („Египетскія Ночи“), талантливомъ поэтѣ, но возмущавшемся, что его принимаютъ за литератора, а потому прикидывавшемся „то страстнымъ охотникомъ до лошадей, то отчаяннымъ игрокомъ, то самымъ тонкимъ гастрономомъ, хотя никакъ не могъ различить горской породы отъ арабской, никогда не помнилъ козырей и втайнѣ предпочиталъ печеный картофель всевозможнымъ изобрѣтеніямъ французской кухни“, о Владимірѣ Z., попавшемъ въ глухую провинцію и пишущемъ оттуда своему другу: „Мужчины отъѣвно недовольны моею fatuité insolite, которая здѣсь еще новость“ (отрывокъ помѣченъ 1829 г.; итакъ, въ 20-хъ годахъ въ Петербургѣ знали уже про fatuité insolite), объ анонимномъ героѣ „отрывка съ французскаго“ (съ французскаго ли?), исповѣдующемъ слѣдующіе принципы: „одѣваюсь небрежно, если ѣду въ гости, со всевозможной старательностью, если обѣдаю въ рестораціи“, и—„вечера провожу въ муж-

скомъ обществѣ... или въ любезномъ, избранномъ кругу, гдѣ я говорю про себя и гдѣ меня слушаютъ. Не отъ Бреммеля ли все это?

Нужны были удѣльные княжества Шереметевыхъ, Самыковыхъ, Голицыныхъ, чтобы подобная душевная формація оказалась возможной. Всѣ эти Олѣгны, Чацкіе, Аксаковы, Апраксины къ шестнадцати годамъ кончали сперва ,вольный шляхетскій корпусъ', позже университеты (мой Богъ, что это были за университеты! См. ,Воспоминанія' С. Т. Аксакова, окончившаго такой университетъ 15-ти лѣтъ), гдѣ обучались нѣмецкому, французскому и англійскому языкамъ, фехтованію, танцамъ и благородному обхожденію. Наиболе даровитые изъ нихъ отправлялись за границу, гдѣ со всей необузданностью юныхъ скивоовъ набрасывались на Лейбница, какъ позже на Гегеля, бранили Вольфа, зачитывались Вольтеромъ и энциклопедистами, какъ позже Сандомъ, увлекались Бабефомъ, какъ и Леру, какъ и Прудономъ, какъ и Коссиаберомъ (были и такіе), дрались на барикадахъ, проповѣдывали англійскую двухпалатную систему, меркантилизмъ и физиократовъ, мартинизмъ и безбожіе, короче — продѣлывали всѣ безумства, пили изъ чаши всѣхъ интеллектуальныхъ радостей, какія могла имъ дать старая Европа.

Юнгъ и Мирабо, Локкъ и Эккартсгаузенъ, Ричардсонъ и Стернъ—все воспринимала въ себя молодая душа восточнаго европейца. Княгиня Авдотья Голицына, кн. Гагаринъ, ,иезуитъ',—неумирающіе типы этого поколѣнія, вѣрнѣе, этихъ поколѣній. Возвращаясь домой, эти отпрыски русскаго барства привозили въ своихъ чемоданахъ, подобно графу Нулину, вмѣстѣ съ новѣйшими книжками синіе парижскіе фраки и кружевные жабо послѣдняго фасона. Отчужденные, оторванные отъ родной почвы, отъ народа, они образовывали уединенные кружки, окрашенные тѣмъ специфически ,петербургскимъ' интеллектомъ, оттѣнокъ котораго недоступенъ непосвященнымъ, и французскій языкъ конхъ былъ языкомъ роялистской Франціи и эмигрантовъ стараго Кобленца и ничего общаго не имѣлъ съ нынѣшнимъ языкомъ третьей республики. Это большая и интересная тема, но останавливаться на ней мы не будемъ. Лучшія страницы въ этой области были созданы Достоевскимъ, Герценомъ и славянофилами. Мы хотѣли бы только, намекомъ, связать воедино всѣ эти черточки, поскольку онѣ проявились въ русской литературѣ и породили среду, которая дала Бакунина и Герцена, Муравьева-Апостола и Пассека, Ник. Ив. Тургенева и Огарева.

Исторія вліянія французской образованности на русскій интеллектъ ждетъ еще своего изслѣдователя. Неотразимое, магическое вліяніе! Едва вырвавшись изъ Московской Руси Алексѣя Михайловича и промѣнявъ кичку и душегрѣйку на чепецъ и робронъ (Пушкинъ), русскія боярыни зачитываются ,похожденіями кавалера де-Роганъ'. Почему Роганъ? Что такое Роганъ? Но головы въ пудренныхъ парикахъ этимъ вопросомъ не задаются, и рука въ алонзовой маншетѣ, только что перелистывавшая Кребийлона-fils или Шодерло-де-Лакло, отвѣшиваетъ, какъ и прежде полюбовъсную пощечину зазѣвавшемуся Филькѣ (см. въ ,Дневникѣ Писателя').

Повторяемъ, мы не задаемся здѣсь никакими вопросами. Мы не хотимъ ни выводить, ни анализировать, ни пророчествовать, отказываемся отъ какихъ бы то ни было суждений о ,петербургскомъ періодѣ' русской исторіи. Эта среда, какъ она сказалась въ нравахъ и литературѣ, — чужеземная и все же, въ своемъ расколѣ, русская, среда великосвѣтская *par excellence*, взрожденная, вспоенная и вскормленная на рабствѣ Митекѣ и Филекѣ и сумѣвшая породить столь своеобразно преломившійся сквозь русское жизнечувствованіе ,дендизмъ'—ждетъ еще своего бытописателя, своихъ Бенуа и Лансере литературы, но только искушенныхъ душевнымъ опытомъ и скрывающихъ подъ маской виѣшняго изящества глубокую думу и проникновенность.

Разрѣшите сказать еще нѣсколько словъ о Барбе д'Оревиальи. О немъ уже довольно много написано. Имѣются прекрасныя статьи Франса, Леметра, Бурже, особенно Бурже. Поль де Сень Викторъ расцвѣтилъ свой литературный очеркъ обычной риторикой своего краснорѣчія, змѣиной слюной, колдовскимъ напиткомъ и т. д. Всѣ онѣ, за исключеніемъ статьи Бурже, приведены въ отрывкахъ въ русскомъ изданіи ,*Diaboliques*' Пантеона. Тамъ же имѣется и прекрасная статья М. Волошина. Посему то, что мы имѣемъ сказать о Барбе, не будетъ ,литературной характеристикой' и не претендуетъ на это. Мы оставляемъ въ сторонѣ его творчество, его стиль, словарь и литературу. Намъ интересуется лишь душа Барбе и опять таки—лишь нѣкоторыя ея стороны.

Слишкомъ много говорилось о красныхъ плащахъ Барбе, объ аналоѣ съ его гербомъ въ поблекшей комнатѣ, о стянутой талии, о панталонахъ съ серебряной лентой въ видѣ лампасовъ. Мелочи заставляютъ забывать главное. ,Герцогъ Гизъ', ,Видамъ', ,последній крестоносецъ французской литературы'—все это вѣрно, но эта пышная риторика французской фразы заставляеть оболочку принимать за самое сокровенное ядро и отчуждаетъ Барбе отъ общечеловѣческой души, замѣняя ее душой шуанской. И потому то и дорога намъ статья Бурже, что она вскрываетъ общечеловѣческое въ шуанѣ.

Слишкомъ извѣстна, какъ и его красный плащъ, печать Барбе, гдѣ онъ велѣлъ вырѣзать знаменательныя слова ,*Too late!*' На горькія думы наводятъ они. Бурже говорить: ,Онъ утверждаетъ, этотъ отважный писатель, никогда не унижавшійся до жалостныхъ признаній передъ другими, что эти два слова символизируютъ тайну его жизни, что все, что, явись во время, заполнило бы его душу счастьемъ, пришло для него слишкомъ поздно'. Трагична судьба иныхъ писателей, мимо которыхъ проходитъ безучастный міръ, радуясь пестрымъ блескамъ ихъ одѣяній и не догадываясь о смертныхъ мукахъ, которыя они таятъ въ своей душѣ. Безвременье... Знаете ли вы, что значить родиться не въ должную эпоху, всѣмъ существомъ своимъ противорѣчить ея духовному складу, ея скрытымъ чаяніямъ и надеждамъ, быть одинокимъ и нелюдимымъ, быть анонимомъ въ то время, какъ созданъ быть творцомъ,—нищимъ, когда чувствуешь себя властелиномъ,

обездоленнымъ, когда жаждешь дарить богатства? Таковъ былъ Барбе въ теченіе трехъ четвертей своей жизни.

Я такъ ясно представляю себѣ: вотъ онъ получилъ сто франковъ за свою еженедѣльную критическую статью, гдѣ, съ оскорбленной яростью скованнаго льва, онъ творилъ „свой страшный и праведный судъ“ (Анат. Франсъ) надъ современниками, гдѣ, отмщая за всѣ униженія своей будничной и литературной жизни, онъ проповѣдывалъ парадоксъ à outrance, прятался за маску двѣтстаго, дерзкаго и гиперболическаго краснорѣчія, пугалъ эпоху, оскорблялъ ея вѣрованія и мечталъ о невозможномъ.

Вотъ онъ возвращается домой со своими ста франками. На эти сто франковъ нужно такъ много сдѣлать! Нужно уплатить квартирной хозяйкѣ, прачкѣ, купить флаконъ духовъ, алансонскихъ кружевъ для сорочки и т. д. и т. д. Пообѣдавъ въ скромномъ рестораникѣ за 1 фр. 10 сант., онъ возвращается домой. Вечеръ спустилъ свои угрюмыя портьеры, горять парафиновыя свѣчи и, какъ въ сказкѣ, Заколдованный Принцъ оживаетъ. Вотъ бумага—хорошій бристоольскій картонъ, и англійская волокнистая, древесная, и огненно-красный пурпурный листъ. Росшепъ гусиного пера манитъ и зоветъ. И все, что не выбушевалось за день, всѣ дерзкія мечты и прихоти получаютъ свое фантастическое осуществленіе въ творчествѣ ночи. Я такъ ясно представляю себѣ: что было ему дѣлать въ мѣщанскомъ королевствѣ Луи-Филиппа, мало чѣмъ отличавшемся отъ третьей республики (развѣ только третья республика глупѣе), въ средѣ адвокатовъ и журналистовъ, газетнаго стереотипа, плоскаго и вульгарнаго демагогизма демократическихъ клубовъ, среди политическаго авантюризма?

Онъ былъ рожденъ для иной эпохи. Онъ любилъ бряцаніе шпоръ, свистъ шпаги и пурпуръ кардинальской мантии и ту нормандско-галльскую „galanterie chevaleresque“, которую онъ пытался воскресить въ парижскихъ салонахъ. Онъ любилъ католицизмъ съ его женственнымъ культомъ Дѣвы Маріи. И это не было одно лишь эстетство. Слово „эстетство“ вообще немного означаетъ. Эстетство не есть ли смутное и интуитивное чаяніе того, что еще не успѣло быть познано и расчленено интеллектомъ? За эстетствомъ Барбе скрывалось міровоззрѣніе, нелогичное въ глазахъ людей школьной мысли, но, понятно, глубоко логическое по своей внутренней, скрытой, творческой и вдохновенной логикѣ: свобода духа и жажда диктатуры сердець, право на грѣхъ и вѣра въ абсолютную мораль. Что было ему дѣлать при Филиппѣ, при Наполеонѣ III, при Ледрю-Ролленѣ, даже при Карлѣ X? Онъ былъ рожденъ воиномъ, полководцемъ, поэтомъ, ораторомъ, феодаломъ, свѣтскимъ любезникомъ. И онъ не сталъ даже поэтомъ. Необходимо отмѣтить это во избѣжаніе всякихъ недоразумѣній. Онъ не сталъ художникомъ слова. Барбе бесплоденъ, несмотря на свои 30—40 томовъ сочиненій. Все пришло для него слишкомъ поздно. Слава, единственный источникъ, которымъ можетъ питаться поэтъ, живущій не въ свою эпоху, задѣла его своимъ

крыломъ лишь къ старости'. Изъ долгой и бесплодной жизни своей онъ спасъ лишь обломки, и эти обломки дали то, что мы называемъ „Полнымъ Собраниемъ Сочиненій“ его. Что случилось бы, сложись жизнь Барбе иначе? Какимъ расцвѣтомъ творчества подарилъ бы онъ насъ тогда? Но послѣднее было немислимо, ибо онъ былъ нищъ. Ибо онъ былъ нищъ. Все сложилось противъ него. Долгіе глухіе годы въ провинціи (сколько сердечной крови стоили они ему?), упрямый старикъ отецъ, нормандецъ, требовавшій отъ сына, *qu'il fasse son droit*, дрянныя и убогія мелочи жизни, не стоящія того, чтобы быть упомянутыми, и все же губящія подчасъ человѣческую жизнь.

Онъ былъ писателемъ, литераторомъ, талантомъ, но не творцомъ. Излишекъ, оставшійся отъ его неудавшагося творчества, онъ изливалъ въ свѣтскости, убогой свѣтскости, дававшей съ трудомъ нищему человѣку. Онъ сталъ говорунуомъ, *sauteur*'омъ. Онъ былъ имъ въ блестящей степени.¹ Сведенный на нелѣпное положеніе гіератической фигуры, обломка вѣковъ, ратора и апологета минувшей и наполовину выдуманной имъ культуры, онъ укрѣпился въ своемъ положеніи, сталъ носить эту маску и, вѣроятно, находилъ ее не лишенной прелести. Его фигура въ шляпѣ съ полями, подбитыми краснымъ бархатомъ, стала столь же необходимой на площади Трокадеро, какъ обелискъ на площади Согласія, какъ фигура другого несчастливца, жившаго приблизительно въ ту же эпоху, Вилье-де-Лиль-Адана, „Короля Монмартра“. И такъ, проходя изъ десятилѣтія въ десятилѣтіе, онъ умеръ въ глубокой старости, на рукахъ священника и монастырской сидѣлки.

¹ Поразительное явленіе и наводящее на глубокія размышленія: Барбе, этотъ послѣдній шуанъ, роялистъ и клерикалъ, по необходимости ненавистникъ всего антигалльскаго во французской культурѣ, имѣлъ живого и пламеннаго собесѣдника въ лицѣ... Гамбетты. Что общаго у этого стараго солдата не у дѣлъ съ молодымъ марсельскимъ евреемъ, огненнымъ демагогомъ, республиканцемъ и диктаторомъ? Не думаемъ, чтобы Барбе любилъ Гамбетту, но намъ представляется почему то, что Гамбетта долженъ былъ любить Барбе.

АНАЛОГІЯ ИЛИ ПРОВИДѢНІЕ?

(О А. С. Хомяковѣ, какъ о поэтѣ)

М. Кузминъ



ВРИЗНАТЬ за поэтическимъ творчествомъ извѣстное колдовство, нѣкоторую волшебную силу,—значить вернуть его къ древнѣйшимъ истокамъ, къ магическому значенію и дѣйствию словъ, словесныхъ формулъ и прорицаній. Иногда простыя лирическія стихотворенія въ личной жизни поэта какъ бы отгоняютъ отъ него случившіяся бѣдствія, лишая ихъ возможной напряженности и тяжелыхъ послѣдствій, а также и предотвращая еще неизвѣстную грозящую бѣду. Я думаю, стало почти ходячимъ мнѣніемъ, что, написавъ элегію, поэтъ значительно освобождается отъ томившей его печали, и, наоборотъ, случайно выразивъ грустныя, ничѣмъ, повидимому, не вызванныя мысли, онъ, можетъ быть, отводитъ подстерегающее его несчастіе. Часто поэтъ пишетъ объ одномъ, не предполагая, что въ этихъ строкахъ совсѣмъ иное отыщутъ и прочтутъ потомки, а иногда и современники его.

Разумѣется, это свойство освобожденія, ограды и провидѣнія, принадлежащее поэзіи личной, распространяется и на лирику общественную. Въ мистическихъ практикахъ, а также и въ Церкви, давно учитывается таинственная сила колебанія воздуха не только устремленіемъ духовнымъ, но и произнесенными вслухъ словами. Эта сила свойственна и поэзіи.

Мысли эти пришли мнѣ теперь при чтеніи полузабытыхъ стиховъ А. С. Хомякова... Поэзія не была главнымъ занятіемъ извѣстнаго славянофила и, можетъ быть, не совсѣмъ несправедливо оставлена въ тѣни, хотя изслѣдователь могъ бы найти въ ней какую то ступень отъ Языкова послѣдняго періода къ Тютчеву. Чистая и благородная, она страдаетъ однообразіемъ, загораясь временами нѣсколько риторическимъ пафосомъ. Но мнѣ важна не столько поэзія Хомякова, сколько ея аналогія съ переживаемыми теперь событіями. Даже не аналогія, а почти тождество, провидѣніе поэта, зависящее не отъ одного сходства политическихъ моментовъ, ибо—

...звонкій стихъ въ себѣ вмѣщаетъ
Время градушихъ сѣмена—

говоритъ самъ поэтъ, и, дѣйствительно, не отголоски первой половины XIX столѣтія, а будто подлинное описаніе теперешняго вандализма видимъ мы въ такихъ строкахъ:

Разрушилъ чудеса минувшихъ поколѣній,—
И злато, и труды голодной нищеты,
И сила юности, и прелесть красоты,
Все было добычей владыкъ иноплеменныхъ.

(Посланіе къ Веневитиновымъ).

При чтеніи этихъ строкъ, можетъ быть, вспомнятся вообще всякіе разрушители, но прежде всего тѣ, что погубили Реймскій соборъ, Шантильи, Лувенъ... Прямо уже къ русскимъ и именно къ намъ, русскимъ 1914 года, относятся слѣдующіе, такіе звучные и прочувствованные стихи:

Ихъ много тамъ, гдѣ гнѣвъ Дуная,
Гдѣ Альпы тучей обвисли,
Въ ущельяхъ скалъ, въ Карпатахъ темныхъ,
Въ Балканскихъ дебряхъ и лѣсахъ,
Въ сѣтяхъ Тевтона вѣроломныхъ...
И ждутъ окованные братья—
Когда же зовъ услышать твой,
Когда ты крылья, какъ объятья,
Прострешь?..
Ихъ часъ придетъ: окрѣпнуть крылья,
Младые когти подрастуть,
Вскричатъ Орлы,—и цѣпь насилья
Желѣзнымъ клювомъ расклюютъ!

(Орелъ).

Или—слѣдующія строфы ,Оды':

Потомства пламеннымъ проклятьемъ
Да будетъ преданъ тотъ, чей гласъ
Противъ Славянъ Славянскимъ братьямъ
Мечи вручилъ въ преступный часъ!

Да будутъ прокляты сраженья,
Одноплеменниковъ раздоръ,
И перешедшей въ поколѣнья
Вражды безмысленной позоръ!..

И взоръ поэта вдохновенный
Ужъ видитъ новый вѣкъ чудесъ...
Онъ видитъ: гордо надъ вселенной,
До свода синяго небесъ,

Орлы Славянскіе взлетаютъ
Широкимъ, дерзостнымъ крыломъ,
Но мощную главу склоняютъ
Передъ старшимъ—Сѣвернымъ Орломъ.

Въ другомъ стихотвореніи, какъ то намъ особенно близкомъ въ эти дни славянскаго объединенія и Галиційскихъ побѣдъ, поэтъ, пророчествуя, рисуеъ картину, которая нынѣ, полѣвка спустя, кажется вѣщимъ отраженіемъ нашихъ страстныхъ надеждъ:

И съ неба картину я зрѣлъ величаву:
Въ убранствѣ и блескѣ весь Западный край,
Мораву, и Лабу, и дальнюю Саву,
Гремящій и синій Дунай.

И Прагу я видѣлъ, и Прага сіяла,
Сіялъ златоверхій на Петшинѣ храмъ;
Молитва Славянская громко звучала
Въ напѣвахъ, знакомыхъ минувшимъ вѣкамъ.

И въ старой одеждѣ Святого Кирилла
Епископъ на Петшинѣ всходилъ,
И слѣдомъ валила народная сила,
И воздухъ былъ полонъ куреньемъ кадиль,

И клиръ, воспѣвая небесную славу,
Звалъ милость Господню на Западный край,
На Лаву, Мораву, на дальнюю Саву,
На шумный и синій Дунай.

А. С. Хомяковъ былъ русскимъ, въ самомъ высокомъ значеніи этого понятія, онъ любилъ Россію и, сознавая умомъ просвѣщеннымъ и свободолюбивымъ всѣ историческіе грѣхи ея, сердцемъ ощущалъ ея великое призваніе, какъ, можетъ быть, никто изъ вдохновенныхъ. Онъ зналъ, что Россія ‚раскается‘ и побѣдитъ.

Не въ пьянствѣ похвальбы безумной,
Не въ пьянствѣ гордости слѣпой,
Не въ буйствѣ смѣха, пѣсни шумной.
Не съ звономъ чаши круговой;

Но въ силѣ трезвенной смиренья
И обновленной чистоты,
На дѣло грознаго служенья
Въ кровавый бой предстанешь ты...

Иди! тебя зовутъ народы.
И, совершивъ свой бранный пиръ,
Даруй имъ даръ святой свободы,
Дай мысли жизнь, дай жизни миръ!

Иди, свѣтла твоя дорога:
Въ душѣ любовь, въ десницѣ громъ,
Грозна, прекрасна—Ангель Бога
Съ огнесверкающимъ челомъ!

(,Раскаившейся Россіи‘).

Какая противоположность бездушному идеалу германизма, столь ясно выраженному в текущую войну, заключается и в другом обращении поэта к Россіи, дающемъ какъ бы цѣлую програму, если не политическую, то духовную, культурную и психологическую:

И вотъ, за то, что ты смиренна,
 Что въ чувствѣхъ дѣтской простоты,
 Въ молчаньи сердца сокровенна,
 Глаголь Творца пріела ты,—
 Тебѣ Онъ далъ свое призванье,
 Тебѣ Онъ свѣтлый далъ удѣлъ:
 Хранить для міра достоянье
 Высокихъ жертвъ и чистыхъ дѣлъ;
 Хранить племя святое братство,
 Люви живительный сосудъ,
 И вѣры пламенной богатство,
 И правду, и безкровный судъ.

(Россія).

Едва ли событія, современные Хомякову, давали ему поводъ къ такимъ надеждамъ, столь нашимъ, столь вѣрнымъ, хотя и выраженнымъ нѣсколько прозаически:

Всѣ велики, всѣ свободны,
 На враговъ—побѣдный строй,
 Полны мыслью благородной,
 Крѣпки вѣрою одной.

(Не гордись передъ Бѣлградомъ!).

Только теперь, въ 1914 году, можно вполнѣ понять и оцѣнить эти вселенскія чувства и сказать: да будетъ!

ПАМЯТИ ГРАФА ВАСИЛІЯ АЛЕКСѢВИЧА КОМАРОВСКАГО

Ник. Пунинъ



А ЭТИ ДНИ такъ часто и съ такой однообразной настойчивостью слышимъ мы о смерти въ бою, что другого рода смерть, казалось, была невозможна, словно для нея уже не осталось скорби, и нѣтъ больше цвѣтовъ для иныхъ могилъ, кромѣ братскихъ. Мы ошиблись. Внезапно отлетѣла отъ земли душа, полная жизни, мужественная, окрыленная, великолѣпная, одна изъ тѣхъ душъ, которымъ удивляешься, никогда, въ сущности, ихъ не понимая. 8-го сентября въ Москвѣ скончался графъ Василій Алексѣевичъ Комаровскій. Родился, чтобы сказать два-три слова, сдѣлать жестъ, и ушелъ, унося съ собою тайну своего духа и своей мысли. Тому, кто его слышалъ чаще, кто видѣлъ больше, онъ оставилъ чувство недоумѣнія, близкое къ тоскѣ, и какую глубокую и упорную увѣренность въ томъ, что изъ всего, произнесеннаго или сдѣланнаго имъ,—смерть сказала большее, договорила недосказанное, объяснила то, что казалось непонятнымъ, но она же и лишила насъ возможности раскрыть тайну его организма и его творчества, тайну, о которой мы всѣ знали и не догадывались въ одно и то же время. Теперь мы уже навѣрное не раскроемъ этой тайны никогда; на нашу долю остались лишь отрывочныя и странныя воспоминанія, которымъ смерть сообщила горькую остроту...

Онъ былъ необыкновененъ—этотъ веселый иронистъ и романтикъ, высокій, широкоплечій, сутуловатый, одиноко бродившій по Царскосельскому парку съ тростью въ карманѣ и завернутыми брюками. Онъ врвался въ нашу жизнь, внося каждый разъ тревогу, смятеніе, страхъ—мысль о безсмертной ночи, о планетахъ, о глубинѣ земли, гдѣ переливаются густые питательные соки, о темной глубинѣ души, откуда выросло его искусство, неожиданное, растрепанное, полное какой то настойчивой воли и смятеннаго величія; онъ приходилъ, принося вмѣстѣ со свѣжестью весеняго или зимняго воздуха свѣжестъ только что родившейся въ его мозгу мысли, которую онъ вынашивалъ, перебиралъ на всѣ лады, внушалъ, навязывалъ тѣмъ, кто имѣлъ хоть нѣкоторую охоту его слушать. Онъ говорилъ стихи своимъ гортаннымъ голосомъ, перебивая ихъ естественный ритмъ, слѣдуя какому то своему, особенному стихосложенію; привязывался къ словамъ, подымая при этомъ руку, словно онъ измѣрялъ ихъ вѣсъ и ихъ емкость. Всегда неожиданный, но всегда чужой.

Было трудно слѣдить за ходомъ его мысли и невозможно погружаться вмѣстѣ съ нимъ въ то темное, шевелящееся и земное, что наполняло его душу, излучавшую съ такой силой нервную энергію, что становилось страшно. Спорить

съ нимъ было бесполезно: онъ уходилъ въ какіе то дѣла образовъ, ссылаясь на римскихъ императоровъ, кардиналовъ, философовъ или поэтовъ,—и въ концѣ концовъ мы замолкали, убѣжденные доводами, имѣвшими большую силу, чѣмъ всѣ классическіе силлогизмы. Фантазія, которая имѣла способность находить для своихъ ирреальныхъ идей слишкомъ вещественную форму, логика, которая связываетъ послышки съ выводами лишь ассоціаціей идей и формъ, возбужденіе, которое само себя питаетъ,—мы узнавали все это, встрѣчая его, слушая или читая.

Искусство было его колыбелью и его жизнью. Сборникъ стиховъ, который онъ издалъ годъ тому назадъ, конечно, почти не былъ замѣченъ. Тѣ, которые любятъ меланхолическое волненіе сумерекъ и грусть „о несбыточномъ“, находили эти стихи слишкомъ сухими; тѣмъ, которые требуютъ отъ поэта четкой структуры, классическаго синтаксиса и добрыхъ традицій, они показались дилетантскими, неумѣлыми или безумными; нѣкоторые находили ихъ банальными, съ обычными стремленіями къ стилизму; толпа не читала ихъ совсѣмъ. И этотъ сборникъ остался, какъ одинокій цвѣтокъ, согрѣтый лишь молодымъ дыханіемъ Музы. Есть, конечно, въ этихъ стихахъ одинъ довольно существенный недостатокъ—оригинальность... Говорятъ, книги, обладающія такимъ свойствомъ, вообще не имѣютъ сбыта; можетъ быть, но какое до этого дѣло поэзіи, поэзіи, которая родилась во тьмѣ, вскормленная сомнѣніями, горечью наслѣдственнаго опыта, которую баюкала красота и для которой форма была вожделѣнной гостьей.

Творчество—развѣ это только актъ воплощенія, методическое, внимательное, неустанное исканіе слова, гласной, перебора?—Нѣтъ, конечно. Творчество—это прочитанная книга, разговоръ, откровеніе, любовь, вѣтка надъ головой, эмаль неба или облака, смутная тревога, скука,—все, что плодится, умираетъ, растетъ въ душѣ; все это—творчество, если, конечно, природа одарила организмъ способностью воплощать. Утверждающіе, будто поэты, художники, музыканты—уроды и выродки, не совсѣмъ ошибаются: творческій организмъ всегда насыщенъ чѣмъ то, дѣлающимъ его неудобнымъ для жизни, слишкомъ мечтательнымъ или слишкомъ жестокимъ, навязчивымъ, эгоистичнымъ и страннымъ. Люди этого не выносятъ или выносятъ плохо, они говорятъ въ такихъ случаяхъ: оригинальность!

Сборникъ стиховъ г-р. Комаровскаго имѣетъ полное основаніе получить столь лестное наименованіе. Стихи, собранные въ книжкѣ „Первая пристань“, написаны въ періодъ 1903—1913 годовъ. Они разнообразны по содержанію и по стилю, ритмическая форма ихъ въ общемъ обычна. Чтобы полюбить эти стихи—ихъ надо читать, внимать имъ, изучать, повторяя время отъ времени, можетъ быть даже—слышать ихъ отъ самого автора; надъ ними, правда, нельзя плакать, но имъ невозможно не удивляться.

Имъ слѣдуетъ удивляться по разному. Есть строфы, написанныя лишь съ цѣлью внушить чувство эпохи, стиля, научить ироніи,—онѣ прекрасны; другія волнуютъ, какъ лирика, но это совсѣмъ не лирика. Первые рождены и вскормлены

какой то тонкой и добродушной ироніей ветерана, видѣвшаго собственными глазами римскихъ императоровъ; отцомъ вторыхъ былъ...—я не знаю его имени—духъ темный, отравленный, надломленный, но героическій, упдающій, но непокорный, ибжный, мечтательный и капризный, но совѣтъ не женственный. Онъ присутствуетъ въ этихъ стихахъ гдѣ то внутри, шевеля слова, гласныя, рѣмому; при первомъ чтеніи его не замѣчаешь, только чувствуешь; потомъ долетаетъ какой то гулъ, какъ подземный ударъ; въ концѣ концовъ, его находишь вездѣ, узнаешь въ каждомъ словѣ, въ любомъ оборотѣ. Зачѣмъ было нужно его такъ тщательно скрывать? Перечтите нѣсколько страницъ,—какое количество ухищреній въ подборѣ образовъ и въ стилѣ, сколько свѣтлыхъ метафоръ, сколько веселости,—и это все для того, чтобы не дать возможности пробиться ему, темному и хаотическому, чтобы его смирить, сдѣлать ручнымъ; его ласкаютъ, какъ звѣря, хлещутъ, когда онъ упрямится, съ нимъ хитрятъ, если онъ становится слишкомъ разъяренъ.

Нѣсколько скандированныхъ строкъ—вотъ свидѣтели этой странной борьбы, которая сообщила жизни трагичность и таинственность, сдѣлавъ ее, однако, прекрасной; но такія же строки говорятъ о томъ, что эта подсознательная сила вырывала время отъ времени у словъ, идей и ощущеній ихъ стойкое мужество, заставляя говорить согласно своимъ законамъ логики, красоты, жизни. Тогда раздавались строфы, гдѣ перепутаны части рѣчи, гдѣ точки замѣняютъ собой цѣлыя фразы, гдѣ асоціаціи перебрасываютъ мысль черезъ огромныя пространства и гдѣ паэось, подобно морю, несетъ стихъ на своихъ мрачныхъ волнахъ. Вотъ образецъ этой поэзіи, совершенной, подлинной, безсмертной:

Je t'adore à l'égal de la voute nocturne.

Baudelaire.

Надъ городомъ гранитнымъ и стариннымъ
Сіяла ночь—Первоначальный Дымъ.
Почила Ночь надъ этимъ пиромъ виннымъ,
Надъ этимъ пиромъ огненно-сѣдымъ.

Почила Мать. Гдѣ перелетомъ жаднымъ
Слетали сны на брачный кипарисъ—
Она струилась въ Царствѣ Семиградномъ
Въ зіяньи ледяныхъ и темныхъ ризъ!

И сынъ ея. Но мудрости могильной
Вкусившій тлѣнь. И радость звонкихъ жалъ?
Я трепетагъ, могущій, и безсильный,
Я трепетагъ, и пѣлъ, и трепетагъ'.

1911.

Другого образца русской поэзіи, гдѣ бы было столько смятеннаго величія и безумія—я не зналъ... и я не узнаю больше! Смерть сдѣлала каменной руку, обо-

рвала жизнь, расцвѣта которой мы ждали съ такимъ вниманіемъ. Судьба скупа на прекрасное. Она жестока также, ибо лишила крови сердце, полное благородной сдержанности и исключительной доброты,—объ этомъ свидѣтельствуемъ мы, современники,—она унесла отъ насъ друга, чье вниманіе, чье живое участіе мы испытывали всегда и чьи бесѣды для насъ незабвенны—впрочемъ, это касается лишь насъ однихъ...

Живому и прекрасному генію—безсмертіе, товарищу—нашу благодарность, другу—нашу человѣческую скорбь. Этотъ вѣнокъ возлагаемъ мы на могилу, которая скрыла отъ насъ только то, что было тлѣнно, такъ какъ безсмертное не можетъ скрыть даже земля...

ПОСМЕРТНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ
ГРАФА ВАСИЛИЯ АЛЕКСѢВИЧА КОМАРОВСКАГО

Ракша

Осенней свѣжести благоуханный воздухъ,
Всепроникающей, даруетъ сладкій роздыхъ,
Бабуеть и поить родимымъ молокомъ...
Подъ алебастровымъ и пышнымъ потолкомъ
Виситъ широкая, померкнувшая люстра.
Въ огромной комнатѣ торжественно и пусто.
Квадратами блеснетъ дубовый, свѣтлый полъ...
Но сдвинуть въ малый кругъ многосемейный столъ,
И—праздные слѣды исчезнувшего улья—
Разставлены вдоль стѣнъ разохшіея стулья.

Насыщенной рукой отодвигая трость,
Щедротой царскою задабривая злость,
Съ мутнозеленаго холста взираетъ Павелъ...
Онъ Ракшу подарилъ и памятникъ поставилъ
Въ румяной красотѣ безчисленныхъ дѣвицъ; ¹
И смотреть со стѣны безусыхъ много лицъ,
Сержанты гвардіи, и, съ Анною въ алмазахъ,
Глядитъ насмѣшливо родоначальникъ Глазовъ. ²
Усердно слушаетъ его далекій внукъ—
И каждый птичій пискъ, и деревенскій звукъ,
И скотнаго двора далекое мычанье...
И снова тишина и долгое молчанье.

Въ осенней сырости и холодѣ зимы,
Равно, еще стоять, средь сѣрой полутьмы,
Шапы, гдѣ спутаны и мысли и форматы,
Дѣла военныя и мирныя трактаты;
Гдѣ замурованы, уснувшіе вполнѣ,
Макиавелли, Дантъ, и Байронъ, и Вине.

¹ У В. Г. Безобразова, прежняго владѣльца имѣнія 'Ракша', было восемь дочерей.
Ракша подарена Имп. Павломъ генералу Глазову, командовавшему его гатчинскимъ войскомъ.

Бывало, отъ возни, мальчишескаго гама,
 Сюда я уходилъ,—Колумбъ, Васко де Гама,—
 Въ новооткрытый садъ и ядовъ и лекарствъ,
 Гдѣ пыль моршанская ¹ легла надъ пылью царствъ,
 И человѣчество—то прахъ, то безконечность—
 Свой хрупкій сигуратъ безцѣльно зиждетъ въ вѣчность.

Разыскивая всѣхъ, разузнавая все,
 Я все перелисталъ: Лукреція, Руссо,
 Паскаля чистые сомнѣнья и уроки,
 Подъ добродѣтельную сокрытые пороки,
 Тщеславье, что въ душѣ сидитъ такъ глубоко
 (А герцогъ отыскалъ его Ларошфуко),
 И все, что, межъ войной, охотой, ениміагомъ,
 Былые короли писали умнымъ дамамъ,
 Что хитрый Меттернихъ, скучая не у дѣлъ,
 Въ исторію вписалъ или не доглядѣлъ,
 Бантышъ и Голиковъ,—гдѣ Минихъ, гдѣ Румянцовъ,
 И Петръ молодой со сворой иностранцевъ,—
 Мысль Чаадаева, въ дыму взлетѣвшій фортъ,
 И коментаріи, и тяжкій шагъ когорты,—
 Все умъ мой тѣшило и сладостно манило
 То кровь свою пролить, то проливать чернила.
 Кандида прочитавъ—я начиналъ Задигъ...
 Но здѣсь нечаянно мой дѣлъ меня настигъ,
 Отнялъ и у себя запряталъ томъ Вольтера,—
 Чтобъ разумъ не мучилъ и не погасла вѣра.

Въ лѣсѣ ухожу бродить, въ сосѣднія поля...
 Листомъ орѣшника налившая земля
 Душистой сыростью и грязью черноземной
 Волнуетъ сердце мнѣ. Лѣсистый и огромный
 Просторъ, и въ зелени не видно деревень.
 Но всюду около—попынь и сѣрый пенъ,
 Недавнихъ вырубокъ поконченное дѣло;
 Гдѣ прежде Заповѣдь ² сіяла и шумѣла
 Могучей красотой нетронутыхъ лѣсовъ,—

¹ Названіе уѣзда.

² Названіе лѣса въ „Ракшѣ“.

Смѣнили бѣлизну березовыхъ стволовъ
Осины мелкія и небо грустныхъ тучекъ.
Все на приданое своихъ поросшихъ внучекъ,—
Потомство иногда тягчайшая изъ бѣдъ,—
Лѣса обрекъ свести чадолюбивый дѣдъ,
Да управляющій, съ улыбкой безсердечной,
Свой собственный карманъ наполнилъ, всконечно...
Тропинка тянется черезъ мохнатый лугъ,
И носится кругомъ пьянящій сердце духъ,
И вьются облака набухшей вереницей
Надъ бѣлой церковью и бѣлою больницей.

1913.

ПАМЯТИ А. К. ЛЯДОВА

В. Каратыгинъ



МЕРЪ А. К. Лядовъ—15-го августа. Смерть его прошла мало замѣченной. Августъ—самый глухой мѣсяць въ музыкальной жизни столицы. Лѣтніе концерты заканчиваются, до зимняго сезона еще далеко. Къ тому же, разразившаяся надъ Европой военная гроза отодвинула, по крайней мѣрѣ въ началѣ своемъ, всѣ художественные интересы, всѣ личные несчастія и единичныя смерти на второй планъ. И вышло такъ, что уходъ изъ нашего міра замѣчательнаго русскаго мастера музыкальнаго искусства былъ отмѣченъ нѣсколькими десятками на скорую руку набросанныхъ газетныхъ строкъ.

Надо сказать правду: книги, «монографіи» о Лядовѣ пожалуй что не напишешь. Ужъ очень онъ мало самъ писалъ, очень рѣдко напоминалъ о себѣ обществу новымъ произведеніемъ, очень мелки по размѣрамъ всѣ его созданія, и очень интимное, домашнее—все его творчество, абсолютно чуждое какихъ либо грандіозныхъ задачъ, какого либо революціонизма.

Но если невозможно и не нужно писать обширныхъ изслѣдованій объ уютно-комнатномъ искусствѣ Лядова, то тѣмъ нужнѣе и важнѣе зарисовать въ небольшой памятникъ общія черты его творческой фizioноміи. Русскіе любители музыки, кромѣ завязатыхъ знатоковъ и специалистовъ, мало интересовались, при жизни Лядова, его музыкально-ювелирнымъ искусствомъ, тѣмъ болѣе, что самъ онъ ни количествомъ, ни характеромъ своихъ произведеній ни въ малой мѣрѣ не содѣйствовалъ распространенію славы своего имени въ широкихъ кругахъ публики. Такъ пусть хоть по смерти этого высокоодареннаго отечественнаго музыканта наши пианисты и пианистки повнимательнѣе приглядятся къ ажурнымъ лядовскимъ прелюдіямъ, этюдамъ, мазуркамъ. По безукоризненному вкусу, съ какимъ отдѣлана каждая пѣса, вышедшая изъ подъ пера Лядова, по тонкой поэзіи, овѣвающей его музыкальную рѣчь, по совершенной пластичности его музыкальныхъ идей—художественное наслѣдіе покойнаго композитора можетъ быть поставлено въ одинъ рядъ съ самыми высокими достиженіями русскаго музыкальнаго творчества.

Вдохновеніе точному критическому учету не подлежитъ. Но одна уже формально-техническая сторона творчества Лядова стоитъ на такой высотѣ, что изученіе его сочиненій способно принести каждому музыканту великую художественную пользу. Художественный инстинктъ, художественно-музыкальное чутье изощряются и оттачиваются на оселкѣ лядовскаго искусства едва ли меньше, чѣмъ на творчествѣ Глинки и Римскаго-Корсакова.

Вышняя біографія Анатоля Константиновича Лядова довольно проста. Его отецъ, Константинъ Николаевичъ Лядовъ, былъ дирижеромъ оркестра Мариинскаго театра (1850—1868). Талантливый музыкантъ, авторъ нѣсколькихъ композицій, изъ которыхъ ловко сдѣланная фантазія на тему „Возлѣ рѣчки, возлѣ моста“, нѣкоторые романсы и хоры не забыты еще до нашихъ дней, Лядовъ-отецъ былъ въ то же время довольно безразсуднымъ человѣкомъ, жившимъ жизнью безпорядочной, въ концѣ концовъ преждевременно подорвавшей его здоровье. Его братъ, Александръ Николаевичъ, тоже былъ музыкантомъ. Долгое время онъ управлялъ Петроградскимъ балетнымъ оркестромъ (1847—1881). Другой братъ былъ виолончелистомъ, третій пѣлъ въ хорѣ. Отецъ братьевъ, Николай Петровичъ Лядовъ, также былъ дирижеромъ.

Удивительно ли, что родившійся 29 апрѣля 1855 г. А. К. Лядовъ не уклонился отъ выполненія законовъ столь опредѣленной наслѣдственности и съ раннихъ лѣтъ обнаружилъ выдающееся музыкальное дарованіе. Воспитаніе А. К. было столь же безпорядочнымъ, какъ характеръ и образъ жизни его отца. Весьма вѣроятно, что лѣнь и слаболоіе, черты, которыя въ натурѣ Лядова впослѣдствіи развились до чрезвычайности, обязаны своимъ происхожденіемъ не только наслѣдственности, въ этомъ отношеніи для Лядова не благоприятной, но и усугублявшей ея вліяніе безотраднѣй обстановкѣ, въ которой протекали его дѣтство и юность. Впрочемъ, такъ какъ мальчику случалось много времени проводить въ театрѣ, слушать репетиціи оперъ, пребывать въ обществѣ пѣвцовъ и музыкантовъ, то дурныя стороны его безнадзорнаго и безпорядочнаго воспитанія отчасти смягчались.

Общее его развитіе запаздывало. Зато вкусъ и любовь къ искусству, въ частности къ музыкѣ, росли необыкновенно быстро. Въ восьмилѣтнемъ возрастѣ А. К. уже почувствовалъ влеченіе къ композиціи. Послѣ первоначальныхъ и недолгихъ занятій музыкой съ отцомъ онъ попалъ въ консерваторію, гдѣ началъ обучаться игрѣ на скрипкѣ и фортепіано. Для овладѣнія техникой скрипки у Лядова не хватило терпѣнія. Онъ вскорѣ же бросилъ этотъ инструментъ. Сильно увлекшись музыкой и поступивъ съ цѣлью изученія теоріи въ классъ Югансена, Лядовъ, однако, съ трудомъ преодолевалъ свою антипатію къ правильному и регулярному труду и всякаго рода класныя упражненія и задачи выполнялъ крайне неохотно и неакуратно. Къ конкурсу у Югансена Лядовъ все же подтянулся и сдалъ экзаменъ блистательно. Но дальше дѣла пошли довольно плохо. По разсказамъ Римскаго-Корсакова, его занятія съ Лядовымъ шли очень туго. А. К. залѣнился до того, что пришлось даже прибѣгнуть къ экстренной мѣрѣ: исключить его изъ консерваторіи. Обстоятельство это задѣло самолюбіе А. К. Онъ взялъ себя въ руки и въ 1878 г. окончилъ консерваторію съ серебряной медалью. Его экзаменаціонной композиторской работой была музыка къ заключительной сценѣ изъ „Мессинской невѣсты“ Шиллера. По словамъ Римскаго-Корсакова, эта сцена, исполненная на консерваторскомъ актѣ въ маѣ 1878 г., привела всѣхъ въ восхищеніе.

Это не было первымъ сочиненіемъ Лядова, у котораго сочинительскій талантъ объявился, какъ я уже говорилъ, очень рано. Въ каталогѣ его произведеній кантата, Мессинская пьеса значится ор. 28. До этой кантаты, Лядовымъ сочинены были 4 романса, 4 арабески, 10 мазурокъ, нѣсколько прелюдій, вальсовъ, нѣсколько оркестровыхъ пьесъ, какъ то: скерцо, Сельская сцена у корчмы (мазурка), балада, Про старину, прелестная фортепьянная сюита, Бирюльки изъ 14 разнохарактерныхъ, въ высшей степени изящныхъ пьесокъ шумановскаго стиля, 18 дѣтскихъ пѣсенъ (три серіи по 6 пѣсенъ въ каждой), представляющія собраніе истинныхъ, полнозвучныхъ жемчужинъ русской вокальной музыки, и др. Но первоначальному установленію извѣстности композиторскаго имени Лядова въ музыкальныхъ кругахъ болѣе всего способствовала упомянутая выше кантата, весьма одобренная литературнымъ апологетомъ балакиревскаго кружка В. В. Стасовымъ.

Вскорѣ появилась въ свѣтъ и Музыкальная табакерка Лядова, кажется, единственное сочиненіе его, которое быстро приобрѣло широкую популярность, тогда какъ художественное любованіе очаровательными дѣтскими пѣснями, равно какъ большинствомъ чудесныхъ лядовскихъ фортепьянныхъ мелочей, въ томъ числѣ и Бирюлками, составляетъ и понынѣ удѣлъ лишь образованныхъ и слѣдящихъ за литературой музыкантовъ. Музыкальная табакерка, эта идеализованная имитация игры заводныхъ органчиковъ и шкатулокъ, существуетъ въ двухъ видахъ. Удивительно своеобразно звучащая въ верхнемъ регистрѣ рояля, она еще болѣе выигрываетъ въ авторскомъ инструментальномъ ея переложеніи для двухъ флейтъ, пиколофлейты, трехъ кларнетовъ и металофона (кампанелли).

Къ первымъ годамъ его дѣятельности относятся двѣ работы, о которыхъ слѣдуетъ упомянуть особо. Первая работа—занятія въ серединѣ 70-хъ годовъ партитурами оперъ Глинки, въ виду задуманнаго Л. И. Шестаковой изданія ихъ подъ редакціей Балакирева, который въ помощники себѣ пригласилъ Римскаго-Корсакова и А. К., какъ одного изъ талантливейшихъ его учениковъ. По признанію Римскаго-Корсакова, редакторъ и сотрудники его отнеслись къ своей задачѣ, слишкомъ легкомысленно и самонадѣянно. Изданіе вышло въ свѣтъ со многими опечатками и недоразумѣніями по части оркестровки. Но работа надъ сочиненіями Глинки оказалась, безъ сомнѣнія, для Лядова столь же полезной, сколько и для Римскаго-Корсакова. Изъ изученія глинкинскихъ партитуръ, съ ихъ идеальнымъ голосоведеніемъ, безупречной логичностью формъ и свободой и естественностью гармоническаго склада, Лядовъ, какъ и самъ Римскій-Корсаковъ, извлекъ немало полезныхъ для себя свѣдѣній, въ то же время въ высокой мѣрѣ отшлифовавъ на твореніяхъ отца русской музыки свой художественный вкусъ. Другая работа 70-хъ годовъ—участіе Лядова въ шуточномъ коллективномъ сочиненіи, Парафразахъ на тему дѣтской полькообразной мелодіи, обычно именуемой почему то собачьимъ вальсомъ. Въ этомъ курьезномъ сочиненіи Лядову принадлежитъ нѣсколько вариаций и четыре весьма затѣливыя съ технической стороны пьесы: вальсъ, галопъ, жига и шествіе.

Во всѣхъ раннихъ своихъ композиторскихъ трудахъ Лядовъ выказалъ себя настолько сильнымъ техникомъ и мастеромъ музыкальнаго искусства, что, едва окончивъ онъ консерваторскій курсъ, консерваторія не задумалась пригласить его въ ряды своихъ педагоговъ. Въ 1878 г. Лядовъ получилъ кафедру обязательной теоріи. Впослѣдствіи онъ получилъ званіе профессора и руководилъ класами спеціальной гармоніи и свободной композиціи вплоть до послѣдняго времени. Сверхъ того, въ 1885 г. началась преподавательская дѣятельность Лядова въ Придворной пѣвческой капеллѣ, а потомъ къ ней прибавились весьма плодотворныя занятія въ пѣсенной комисіи при Императорскомъ Географическомъ Обществѣ.

Зимой 1883—1884 г. Лядовъ женился. Событіе это почему то обставлено было большою таинственностью. Нѣкоторой таинственностью подернута и вся дальнѣйшая жизнь Лядова. Повидимому, онъ строго разграничивалъ свою личную жизнь и музыкально-общественную дѣятельность. Съ женой своей А. К. почти никогда никого не знакомилъ, о своихъ домашнихъ дѣлахъ не любилъ говорить. Римскій-Корсаковъ такъ таки никогда и не видалъ супруги Лядова, хотя отношенія между композиторами всегда были самыя дружескія. Черты замкнутости и какъ бы нелюдимости развивались въ характерѣ Лядова все сильнѣе. Сфера личной жизни все больше расширялась за счетъ творческой и общественной. Въ послѣдніе годы Лядова рѣдко гдѣ можно было встрѣтить. Жизнь его вошла въ рамки существованія тихаго, во всѣхъ своихъ проявленіяхъ крайне медлительнаго.

Лядовъ былъ человѣкомъ прекрасной души и большого, во многихъ отношеніяхъ самобытнаго, ума. Недочеты первоначальнаго образованія были имъ впослѣдствіи съ лихвой пополнены автодидактическимъ путемъ. Чтеніе было любимѣйшимъ занятіемъ Лядова. Мало сочиняя самъ, онъ, однако, интересовался жизнью искусства. Концертовъ почти не посѣщалъ, но съ новѣйшей литературой музыкальной былъ знакомъ. Будучи въ общемъ консервативенъ въ музыкальных вкусахъ своихъ, Лядовъ все же принималъ Дебюсси и Скрябина. Въ искусствѣ Дебюсси онъ цѣнилъ утонченное изящество мысли, Скрябина прямо обожалъ, но не всего... Первый и второй періодъ скрябинскаго творчества приводили его въ восхищеніе, но, начиная съ „Прометея“, вдохновенія Скрябина возбуждали въ Лядовѣ недоумѣніе и даже сомнѣнія въ здравіи музыкальнаго ума нашего новатора. Германскіе новаторы и нашъ Стравинскій симпатій Лядову не внушали. Въ ихъ творствѣ онъ совершенно искренне видѣлъ одно лишь поправленіе всѣхъ законовъ божескихъ и человѣческихъ и даже склоненъ былъ отказать имъ въ элементарномъ музыкальномъ слухѣ. Большой поклонникъ формы, Лядовъ, однако, чѣмъ дальше, тѣмъ опредѣленнѣе высказывался противъ общераспространенныхъ формальныхъ графаретовъ. Сонатная форма казалась ему едва ли не окончательно изжитой, требующей замѣны ея формами болѣе гибкими и свободными, находящимися въ живой и непосредственной связи съ условіями нашего звукосозерцанія, совершенно иными, чѣмъ въ старину. Давъ немало превосходныхъ образцовъ

русского стиля въ музыкѣ, Лядовъ, какъ это ни странно, и по вопросу о музыкальномъ націонализмѣ держался чрезвычайно ‚либеральных‘ взглядовъ. Национальныя тенденціи въ музыкѣ, повидимому, представлялись ему тоже близкими къ тому, чтобы считаться изжитыми. Восторгаясь Скрибинимъ, несомѣнно сообщившимъ нашему искусству иѣкоторое движеніе въ сторону ‚денационализаціи‘, Лядовъ въ то же время считалъ націонализмъ многихъ эпигоновъ ‚новой русской школы‘ искусственно подогрѣтымъ, ходульнымъ и фальшивымъ. Къ Мусоргскому Лядовъ относился такъ же, какъ Римскій-Корсаковъ, одновременно обожая и ненавидя этого композитора,—обожая за богатство вдохновенія, за несравненную силу и яркость его своеобразнаго музыкальнаго языка, ненавидя за пренебреженіе къ техникѣ, убѣжденнымъ поклонникомъ которой Лядовъ остался до конца дней своихъ.

Таковы были характеръ, взгляды и вкусы покойнаго композитора. Обо всемъ этомъ, пока что, приходится довольствоваться свѣдѣніями отрывочными и неполными. Тому причиной — замкнутый душевный складъ Лядова. Его рѣдко можно было гдѣ либо видѣть, рѣдко и съ трудомъ удавалось вызвать его на какойнибудь обстоятельный разговоръ общаго, принципиальнаго характера. Такъ же рѣдко представлялся случай услышать игру Лядова (на мою долю такого случая ни разу не перепало). По рассказамъ Римскаго-Корсакова, въ молодости Лядовъ игралъ еще сравнительно охотно, преимущественно свои фортепианныя сочиненія. Въ зрѣлыхъ годахъ упрости Лядова сѣсть за рояль было почти невозможно. ‚Игралъ онъ, хотя не былъ піанистомъ, довольно изящно и чисто, но иѣсколько сонно, никогда не усиливая звука далѣе *mezzoforte*‘ (Римскій-Корсаковъ. ‚Автопись моей музыкальной жизни‘).

Музыкально-теоретическія лекціи Лядова отличались большой обстоятельностью и оригинальнымъ подходомъ къ предмету. Учебникъ гармоніи Римскаго-Корсакова въ значительной мѣрѣ основанъ на воззрѣніяхъ Лядова, который, въ свою очередь, во многомъ слѣдовалъ системѣ своего консерваторскаго преподавателя Йогансена.

За послѣдній десятокъ лѣтъ Лядова все чаще и чаще стали посѣщать различные недуги. Больше всего беспокоила композитора развивавшаяся у него грудная жаба—болѣзнь, сведшая въ могилу и Римскаго-Корсакова.

Когда въ июлѣ этого года вспыхнула война, Лядову пришлось перенести разлуку съ сыномъ, призваннымъ въ дѣйствующую армію. Эта разлука окончательно подорвала здоровье А. К. Онъ умеръ 15-го августа въ имѣніи Полюновка близъ Боровичей (Новгородской губ.).

Первый періодъ творческой дѣятельности Лядова совпалъ съ эпохой расцвѣта балакиревскаго кружка. Вокругъ Балакирева сплотились тогда всѣ наиболѣе сильныя и свѣжія дарованія. Неудивительно, что и Лядовъ, ученикъ Римскаго-Корсакова, одного изъ талантливейшихъ представителей этого кружка, на первыхъ порахъ примкнулъ къ новой русской школѣ. Но, подобно учителю своему, онъ недолго

пребывалъ въ лоѣ балакиревскаго кружка, который, къ тому же, къ 80-мъ годамъ сталъ распадаться. Одновременно съ тѣмъ сталъ пріобрѣтать значеніе и вліяніе другой кружокъ, образовавшійся около М. П. Бѣляева. Отказавшійся отъ крайностей художественной идеологіи ‚балакиревцевъ‘, съ ихъ проповѣдью музыкальнаго реализма и скептическими воззрѣніями на роль и смыслъ техники въ музыкальномъ искусствѣ, ‚бѣляевцы‘ являли собою музыкальную ‚партію‘, болѣе терпимую и болѣе, по правдѣ говоря, культурную. Балакиревскую ‚кучку‘ составляли Кюи, Бородинъ, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ и самъ Балакиревъ. Къ нимъ примыкали Лядовъ, отчасти Лодыженскій и еще нѣкоторые композиторы, а также литературный защитникъ идей кружка—Стасовъ. Кружокъ Бѣляева образовывали Римскій-Корсаковъ, Лядовъ, новое свѣтило—Глазуновъ, Дютшъ, братья Блюменфельды, Соколовъ, Витоль и другіе. Если прибавить сюда Бородина, въ послѣдніе годы жизни тоже перешедшаго въ лагерь ‚бѣляевцевъ‘, то основное зерно обоихъ кружковъ представится какъ будто близко сходнымъ. Сходство это покажется еще большимъ, если мы вспомнимъ, что, съ одной стороны, почти никто изъ ‚балакиревцевъ‘—кроме развѣ Мусоргскаго—не примѣнялъ на практикѣ идеологіи кружка во всей ея полнотѣ и опредѣленности, что самъ глава кружка, Балакиревъ, очень и очень заботился о совершенствѣ техническомъ, несмотря на исповѣдывавшееся кружкомъ презрѣніе къ вопросамъ техники, что, съ другой стороны, столпы бѣляевской группы, Римскій-Корсаковъ и Лядовъ, во многихъ отношеніяхъ до конца дней своихъ сохранили въ своемъ творчествѣ черты, отличающія свое происхожденіе отъ балакиревской школы. И все же, какъ ни очевидна преемственность, разница между ‚балакиревцами‘ и ‚бѣляевцами‘ очень значительна. У ‚бѣляевцевъ‘—иное отношеніе къ музыкальному искусству, иной взглядъ на его задачи, у нихъ есть пониманіе большой цѣнности техническихъ, формальныхъ и пластическихъ элементовъ музыки и нѣтъ наивной постановки во главу угла звуковой выразительности и изобразительности, якобы составляющихъ истинное содержаніе искусства.

Въ тѣ времена, когда дѣйствовали ‚кучкисты‘, въ эпоху 60—70-хъ годовъ, реалистически-народническая идеологія искусства была исторически необходима. Она въ высшей степени соотвѣтствовала тогдашнимъ общественнымъ и политическимъ идеямъ. Необходимъ былъ и извѣстный дилетантизмъ при осуществленіи задачъ, на такой идеологіи основанныхъ. Необходима была безпредѣльная самоувѣренность, присущая дилетантизму (и такъ рѣдко сочетающаяся съ высокой культурностью), чтобы взять штурмомъ всѣ крѣпко защищенныя позиціи старомодныхъ художественныхъ вкусовъ и убѣжденій, чтобы повернуть дальше колесо исторіи русской музыки, впервые сдвинутое съ мертвой точки Глинкой. Но когда это было сдѣлано, когда историческая задача ‚новой русской школы‘ была рѣшена, необходимо было оглянуться назадъ, заняться приведеніемъ въ порядокъ областей, опустошенныхъ только что происходившими на ихъ поляхъ музыкальными битвами.

Эта задача упорядоченія ‚кучкистскаго‘ наслѣдія и выпала на долю ‚бѣляевцевъ‘, въ особенности тѣхъ, которые явились связующими звеньями между ‚балакиревцами‘ и ‚бѣляевцами‘,—Римскаго-Корсакова, Лядова, отчасти Глазунова. Итакъ, Лядовъ—въ историческомъ планѣ— ‚промежуточный‘ композиторъ. Шуманизмъ и шопенизмъ раннихъ и среднихъ произведеній Лядова ведетъ свое происхожденіе, конечно, отъ балакиревскаго кружка; отъ него же—и великолѣпное чутье русскаго стиля, красота и логика ладовыхъ гармоній и характерныхъ мелодическихъ оборотовъ въ духѣ попѣвокъ, свойственныхъ русской народной пѣснѣ. Но культъ техники, совершенство технической отдѣлки композиціи, ‚чистота‘ голосоведенія, это—уже отъ болѣе поздняго времени, отъ культурно-музыкальныхъ идеаловъ бѣляевскаго кружка.

Просматривая шестьдесятъ шесть Лядовскихъ сочиненій, мы то и дѣло можемъ сказать: вотъ эти синкопированные ритмы—отъ Шумана, этотъ граціознѣйшій фигуративный орнаментъ—отъ Шопена, а эти причудливыя гармоніи въ ‚Бабѣ-Ягѣ‘, ‚Волшебномъ озерѣ‘ и ‚Кикиморѣ‘—отъ Вагнера и Римскаго-Корсакова. А что же у Лядова—своего? За амальгамой очень опредѣленныхъ вліяній Шумана и Шопена, Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова, листовско-вагнеровскихъ и даже скрябинскихъ гармоническихъ приѣмовъ—можемъ ли мы увидѣть собственное его лицо? Задающіеся такимъ вопросомъ уже одной его постановкой обличаютъ свою совершенную неспособность проникнуться своеобразно-интимными настроеніями Лядовской музыки. И наоборотъ, музыкантъ, ощутившій хотя однажды то, что у Лядова—отъ него самого, уже не станетъ никогда выдвигать на первый планъ многочисленныхъ вліяній, которымъ это творчество подчинено. Въ искусствѣ Лядова такъ рѣзко и ясно чувствуется, что оно живое, что съ великой любовью написана Лядовымъ каждая нота, что съ какой то особенной душевной ибжностью и влюбленностью въ игру звукоочетаній выработана имъ каждая гармонія, каждый ‚шопеновскій‘ узоръ, каждая ‚по шумановски‘ спотыкающаяся ритмическая комбинація. Шопеновско-шумановскія вліянія въ крошечныхъ Лядовскихъ прелюдахъ, этюдахъ, мазуркахъ такъ очевидны, такъ нескрываемы авторомъ, что обезоруживаютъ критика, желающаго упрекнуть Лядова въ несамостоятельности. Такъ откровенно писать подъ Шопена, Шумана, Римскаго-Корсакова можно только, будучи глубоко убѣжденнымъ, что не въ этомъ сила, что шумановская или какаѣ иная вибшность сама по себѣ, а композиторская индивидуальность, на чуждую вибшность опирающаяся, сама по себѣ и даетъ о себѣ знать, не взирая ни на что, и не замѣчена быть не можетъ. И Лядовъ правъ въ своемъ убѣжденіи. Его музыка убѣдительна. Его чужого музыкальнаго платья не смѣшаешь съ его собственной музыкальной душой. Душа—вещь зыбкая, неуловимая, для точнаго анализа недоступная, особливо Лядовская. Творческая душа Лядова такъ же отъединена отъ міра, сосредоточена въ себѣ самой, какъ его эмпирическая, человѣческая личность. Эта душевная уединенность не влекла за собою никакой особой углубленности

творчества и отнюдь не осложнялась какимъ либо пессимистическимъ или мизантропическимъ его впечаткомъ. Скорлупа замкнутости и уединенности, какъ въ жизни, такъ и въ творествѣ, скорѣ всего происходила отъ чрезмѣрно обостренной душевной чуткости композитора, отъ неумѣнія и нежеланія его къ кому либо или чему либо приспособляться, отъ присутствія нѣкоторыхъ старо-барскихъ чертъ въ его натурѣ, наконецъ, отъ его тяготѣнія къ *rag niente*.

Мрачное такъ же чуждо Лядову, какъ глубокое. Въ этомъ одно изъ существенныхъ отличій Лядова отъ Шопена и Скрябина, любовь къ которому обуславливалась у Лядова, по всей вѣроятности, шопенизмомъ самого Скрябина въ первомъ періодѣ его композиторской дѣятельности. Большая часть Лядовскихъ сочиненій написана въ мажорѣ и проникнута свѣтлымъ, идеалистическимъ мировоззрѣніемъ. Сосредоточенности творческой мысли, въ томъ смыслѣ этого слова, какъ мы его примѣняемъ къ созданіямъ Бетховена, Баха, Вагнера, Мусоргскаго, у Лядова, за малыми, да и то едва ли не кажущимися исключеніями (*Изъ Апокалипсиса*), нѣтъ. Паеосъ рѣшительно ему не свойствененъ. Что же остается? Игра въ звуки? Звуковой калейдоскопъ? Игра ради игры, *душеугодіе* (выраженіе Стррова), дѣйствительно, не чужды Лядову. Въ нѣкоторыхъ его пьесахъ, хотя бы въ *Музыкальной табакеркѣ*, трудно отыскать какой нибудь другой смыслъ, кромѣ звуковой игры, высшей марки художественной забавы, слуховой утѣхи переливами звуковъ. Въ большинствѣ же своихъ произведеній Лядовъ стоитъ на иной почвѣ, непостижимымъ образомъ умѣя придать внутреннюю значительность самымъ, казалось бы, поверхностнымъ мыслямъ. Какъ онъ достигаетъ этого—его тайна, но почти каждая изъ фортеціанныхъ, оркестровыхъ и вокальных (дѣтскія пѣсни) миниатюръ Лядова дышетъ неподдѣльной поэзіей. Впрочемъ, простѣйшія аналогіи напрашиваются сами собою въ объясненіе *поверхностной глубины* Лядова. Развѣ поверхность моря, волею искуснѣйшаго художника природы изборужденная пѣнящимися волнами, сверкающая подъ жаркими лучами солнца миліонами пестрыхъ красокъ, менѣе содержательна и *глубока* для воспріятія зрителя, нежели настоящія многоверстныя глубины его, дающія пріютъ многообразнымъ представителямъ океанской фауны? Развѣ въ плескѣ валовъ морскихъ, въ игрѣ свѣтовыхъ бликовъ, въ выбрасываемыхъ приливомъ на берега морскихъ звѣздахъ и раковинахъ меньше тайны, красоты, поэзіи, чѣмъ въ томъ, что творится въ океанскихъ нѣдрахъ? Недаромъ Уайльдъ находилъ, что подчасъ наибольшая глубина открывается въ томъ, что кажется вполнѣ виѣшнимъ и поверхностнымъ. Надо только, чтобы мы умѣли найти эту особенную глубину. И еще надо, чтобы художникъ и въ самомъ дѣлѣ заложилъ эту особую глубину въ свои поверхностныя созданія.

Природа сплошь и рядомъ рѣшаетъ эту задачу съ изумительнымъ *мастерствомъ*. Умѣютъ ее рѣшать и нѣкоторые своеобразные художники. Таковъ Лядовъ у насъ и, отчасти, импресіонисты во Франціи. Говорю *отчасти*, потому что гомофонное искусство Дебюсси и Равеля долгое время нуждалось въ углубленіи, которое

дано было Роже-Дюкасомъ, сочетавшимъ импрессионистскія гармоніи съ полифонической фактурой. Лядовъ въ такомъ ‚фактурномъ‘ углубленіи не нуждается: онъ отдаетъ дань полифоніи охотно и часто. Даже шопеновскаго типа орнаментъ онъ сплошь и рядомъ такъ разрабатываетъ, что его можно свести къ извѣстной многоголосной схемѣ, его фигурація можетъ быть названа ‚одноголоснымъ контрапунктомъ‘, такъ какъ легко можетъ быть сведена къ настоящимъ контрапунктующимъ голосамъ, что, замѣчу кстати, рѣдко наблюдается у Шопена.

Въ рѣшеніи парадоксальной задачи нахождения глубины въ поверхности Лядову помогаетъ, между прочимъ, его исключительное пристрастіе къ миниатюрѣ. У него пьесы миниатюрны не только по формѣ, по размѣрамъ, по количеству печатныхъ страницъ. Онѣ миниатюрны и въ психологическомъ отношеніи. Если вѣрно, что Скрябинъ когда то самъ назвалъ свою музыку ‚преувеличенной‘ (выраженіе, не лишнее психологической мѣткости, кому бы оно ни принадлежало), то, оставаясь въ той же терминологической плоскости, мы въ правѣ назвать искусство Шопена—искусствомъ, такъ сказать, ‚въ натуральную величину‘ человѣческихъ художественныхъ эмоцій. Тогда музыку Лядова мы должны принять, какъ музыку ‚преуменьшенную‘. Все въ ней маленькое. Всѣ отраженія эстетическихъ эмоцій, всѣ движенія души, вся область пѣвса представлена въ искусствѣ Лядова въ чрезвычайномъ уменьшеніи противъ ‚натуральной величины‘. И оттого, что все маленькое, игрушечное,—все становится особеннымъ, необыкновеннымъ, отличнымъ отъ обыкновеннаго, какъ отлична, напримѣръ, вода въ стаканѣ отъ меньшей капли воды, которую, за невозможностью разсмотрѣть подробно простымъ глазомъ, мы разсматриваемъ въ микроскопъ, и неожиданно открываетъ намъ микроскопъ дѣльный міръ жизни въ ничтожномъ водяномъ брызгѣ.

Искусство Скрябина часто настолько ‚преувеличено‘, настолько отражаетъ космосъ въ большомъ масштабѣ, что искусство это надо—чтобы схватить его контуры—воспринимать какъ бы съ нѣкотораго разстоянія (психологическаго). Шопеномъ можно любоваться на разстояніи нормальнаго ‚яснаго зрѣнія‘. Для того же, чтобы привести свою душу въ соприкосновеніе съ вдохновеніями Лядова, надо настроить ее ‚микроскопически‘, надо подойти къ Лядову вплотную и, вооружившись специальными психологическими призмами и линзами, внимательно разглядывать открывающіеся тогда передъ глазами міры внутренней звуковой жизни. Это нетрудно и въ высокой мѣрѣ поучительно. И сразу же, при такомъ интимномъ подходѣ къ интимному искусству, обнаруживается его глубина, мелкая, детальная красота строенія Лядовскихъ музыкальныхъ образовъ и ихъ своеобразіе.

Лядовъ былъ неплодовитъ, но—повторю сказанное въ началѣ—каждое его произведеніе представляетъ высшую школу вкуса и отливнаго мастерства. Лядовъ простъ и ясенъ даже тогда, когда рѣшаетъ сложнѣйшія техническія задачи, къ чему, впрочемъ, онъ прибѣгаетъ гораздо рѣже, чѣмъ, напримѣръ, другой, пограничный между ‚балакиревцами‘ и ‚бѣляевцами‘ композиторъ—Глазуновъ.

Огромное большинство Лядовскихъ композицій написано въ формахъ мелкихъ пьесъ для рояля. Для оркестра Лядовъ сочинилъ, кромѣ пьесъ, о которыхъ упоминалось выше, два ‚Польскихъ‘ (памяти Пушкина и памяти Рубинштейна), аранжировки русскихъ пѣсенъ, а также нѣсколько нумеровъ въ коллективныхъ сочиненіяхъ (варіаціи на русскую тему F, кантата памяти Антокольскаго и т. п.). Для камернаго ансамбля Лядовъ не писалъ вовсе, кромѣ, впрочемъ, опять таки отдѣльныхъ частей въ коллективныхъ сочиненіяхъ (скерцо въ квартетѣ В-La-F, часть квартета ‚Именины‘, полька, мазурка, сарабанда и fuga въ квартетной сюитѣ ‚Пятницы‘ и пр.).

Въ области вокальной музыки Лядовымъ оставленъ цѣлый рядъ шедевровъ, но не въ романсомъ, а въ пѣсенномъ жанрѣ. Романсовъ А. К.—кромѣ четырехъ, вышедшихъ подъ ор. 1 и не особенно удачныхъ—не писалъ. Зато русскую пѣсню обрабатывалъ охотно, на всѣ лады и всегда превосходно. Его обработки русскихъ пѣсенъ для голоса съ оркестромъ (и для одного оркестра), для голоса съ роялемъ, для мужского, женскаго и смѣшаннаго квартетовъ и хоровъ, его 18 дѣтскихъ пѣсенъ, по стилю близко примыкающихъ къ народнымъ пѣснямъ,—всѣ эти работы выполнены Лядовымъ великолѣпно. Однѣхъ русскихъ пѣсенъ въ гармонизаціи Лядова и трехъ его оркестровыхъ картинъ— ‚Баба-Яга‘, ‚Волшебное озеро‘ и ‚Кикимора‘, проникнутыхъ замѣчательною свѣжестью фантазіи и теплотой художественнаго чувства, было бы достаточно для приобрѣтенія Лядовымъ почетнаго мѣста на страницахъ исторіи русской музыки. А онъ еще подарилъ нашему искусству богатое собраніе фортепьянныхъ ‚бирюлекъ‘, ‚багателей‘, мазурокъ, прелюдій, варіацій, цѣлый міръ очаровательныхъ звуковыхъ арабесокъ, которые развѣтвь не угодили нашимъ пианистамъ и пианисткамъ, что слишкомъ ужъ эфирны, безплотны, изящны, что въ нихъ не найти даже малѣйшаго привкуса пошлости...

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Академія искусствъ

— Академія искусствъ пересмотрѣла и дополнила списокъ своихъ почетныхъ членовъ и любителей. Въ списокъ внесенъ П. И. Балашевъ, бывший вице-президентъ Общества поощренія искусствъ, избранный еще въ 1890 г., но забытый почему то при регистраціи.

— Предполагавшійся въ маѣ 1915 г. въ Петроградѣ X международный съѣздъ зодчихъ по ходатайству Академіи былъ принятъ подъ Высочайшее покровительство.

— Въ образованную при министерствѣ торговли и промышленности особую междуведомственную комисію по устройству предполагающейся Всероссийской выставки въ Москвѣ представителемъ Академіи назначенъ Ѳ. Г. Бернштамъ. Художественный отдѣлъ выставки, устройство котораго (къ великому сожалѣнію!) поручено Академіи, собирается дать возможно полную картину развитія русскаго искусства за послѣднія 35 лѣтъ, для чего предполагается использовать дворцовыя и частныя художественныя собранія. Устройство отдѣла обойдется въ 150 сличкомъ тыс. руб., не считая расходовъ по сооруженію огнеупорнаго павильона. Выставку предполагено устроить только въ 1919 году.

— Комисіей по командировкѣ архитекторовъ для изученія древнихъ памятниковъ посланы были въ этомъ году: Н. Акатьевъ—для обмѣра

8 старинныхъ церквей Волынской епархіи, и Б. Криммеръ— для обмѣра приписываемыхъ Делямоту воротъ Новой Голландіи и особняка гр. Бобринскаго на Галерной улицѣ, построеннаго арх. Русска.

— Изъ консультативной дѣятельности Академіи за отчетный періодъ приводимъ неблагоприятный отзывъ, вынесенный экстреннымъ собраніемъ подъ предсѣдательствомъ Рейтерна, о модели, сдѣланной по проекту скульптора Романелли къ памятнику Александра II для Михайловскаго сквера.

— Относительно необходимой разборки при реставраціи Румянцовскаго обелиска Академія въ вынесенномъ специальной комисіей заключеніи указываетъ городскому управленію на необходимость предварительной обмѣрки и облѣвки памятника подъ наблюденіемъ специалиста-скульптора. Тутъ же былъ поднятъ вопросъ о перенесеніи обелиска на Марсово поле, гдѣ онъ и стоялъ первоначально.

— Въ музеѣ Академіи, въ залѣ между библиотекой и Кушелевской галереей, устраивается новый отдѣлъ, посвящаемый памяти бывшаго президента Академіи В. Кн. Владиміра Александровича. Одновременно съ новой отдѣлкой зала въ стилѣ Louis XV, по эскизу В. А. Щуко, производится ремонтъ въ галереѣ.

— Въ числѣ новыхъ пріобрѣтеній музея, которыя вскорѣ будутъ выставлены, слѣдуетъ отмѣтить картины В. А. Сѣрова и Я. Ф. Цюнглинскаго (съ посмертныхъ выставокъ) и подаренныя Обществомъ имени Куинджи работы

художника — 'Татарская саля', 'Дибпръ', 'Сибѣжныя вершины на Кавказѣ' и 'Березовая роща', а также принесенныя въ даръ наследниками М. М. Антокольскаго гипсовые слѣпки къ его фигурамъ 'Спиноза' и 'Несторъ'. Представлены также памятники работы П. Мартоса — 'Плачущая фигура', 'Статуя княжны Е. С. Гагариной', 'Женская фигура', 'Хроносъ', барельефы 'Чичагова' и нѣкоторые другіе гипсы. — Вышелъ 'Журналъ' Академіи за минувшій годъ, содержащій между прочимъ впервые опубликованныя мнѣнія дѣйствительныхъ членовъ Академіи Залемана, Померанцева и Котова о нашумѣвшей Мадоннѣ Леонардо да Винчи (Л. Н. Бенуа) и данныя о готовящемся по случаю исполняющагося 150-лѣтія существованія Академіи роскошномъ изданіи 'Исторіи Академіи' въ 4 томахъ.

Русскій музей Александра III

— Русскій музей Императора Александра III подвергся за послѣднее время довольно обширному ремонту. Вопросъ окраски, наконецъ, окончательно выяснился. Фасадъ зданія выкрашенъ въ сѣро-желтый цвѣтъ, какъ это и было предложено созданной для того специальной комиссіей Академіи Художествъ (руководившейся при своемъ выборѣ старинной акварелью), а колонны и барельефы выдѣлены бѣлой окраской. Работа происходила подъ руководствомъ академика В. А. Покровскаго, которому поручена также постройка двухъ реставраціонныхъ мастерскихъ — иконной и картинной. Одновременно приступили, подъ надзоромъ скульптора Ясинскаго, къ очисткѣ замазанныхъ до сихъ поръ густымъ слоемъ штукатурки скульптурно-архитектурныхъ украшеній, покрывающихъ фасадъ зданія.

— На предполагавшійся очередной археологическій съѣздъ во Псковѣ долженъ былъ поѣхать отъ Русскаго Музея хранитель его этнографическаго отдѣла К. К. Романовъ для доклада объ археологическихъ изслѣдованіяхъ, произведенныхъ имъ нѣсколько лѣтъ назадъ во Псковѣ.

— Въ этнографическій отдѣлъ Музея поступило интересное собраніе кокошниковъ и раз-

ныхъ головныхъ уборовъ XIX вѣка, а также коллекція изъ 300 предметовъ малороссійскаго стекла XVII—XVIII в.в.

— Галерея Русскаго Музея обогатилась 6 картинами Куинджи подъ названіями — 'Радуга', 'Туманъ' и 'Вечеръ въ Малороссіи' и тремя его же эскизами, дарами общества имени Куинджи. Далѣе поступили: картина Н. Д. Кардовскаго 'Принятіе бояриномъ Михаиломъ Ѳеодоровичемъ Романовымъ великаго посольства въ Ипатьевскомъ монастырѣ въ 1613 г.' (подарокъ комитета по устройству празднованія 300-лѣтія царствованія дома Романовыхъ), акварель А. П. Брюллова 'Дама въ соломенной шляпѣ', 'Портретъ Горбунова' съ подписью 1812, приписываемый Венеціанову, и пейзажъ Врубеля, писанный имъ въ Кіевѣ въ 1879 г. и нигдѣ не упоминавшійся.

— Въ памятномъ отдѣлѣ Музея приступили къ отливкѣ изъ бронзы фигуры Императора Александра III, модель которой, работы скульптора Харламова, выставлена тутъ же.

Общество поощренія художествъ

— Общество поощренія художествъ въ своей рисовальной школѣ открываетъ специальный классъ имени А. И. Куинджи. Возникли разногласія съ Академіей художествъ по поводу подробной отчетности о субсидіи, получаемой школой отъ Академіи. Столкновение, быть можетъ, приведетъ къ отказу отъ этой субсидіи. — Празднованіе исполняющагося въ октябрѣ с. г. 75-лѣтія состоящей при Обществѣ рисовальной школы предположено приурочить къ юбилею Академіи художествъ. Составленіе историческаго очерка дѣятельности школы поручено Н. Е. Макаренку.

Общество архитекторовъ-художниковъ

— Общество архитекторовъ-художниковъ удостоилось званія Императорскаго.

— Рѣшено образовать специальную комиссію для рассмотрѣнія проекта обязательныхъ постановленій по строительной части, составленнаго Петроградской городской управой. Въ составъ

комисіи входятъ П. Ю. Сюзоръ, Л. Н. Бенуа, Ф. П. Лидваль и др. Руководимъ въ принципѣ является согласованіе вѣшняго вида новыхъ зданій съ общимъ характеромъ города.

— Объявлены конкурсы на составленіе проектов: дома трудолюбія—на Карповкѣ, каменнаго зданія имени князя Оболенскаго для вдовъ-дворянокъ—въ Сосновкѣ, дома торгово-промышленнаго и сельско-хозяйственнаго общества взаимнаго кредита—въ Воронежѣ, памятника извѣстному педагогу К. Д. Ушинскому, эскизовъ сооружаемаго на площади Александровской улицы въ Саратовѣ городского театра, двухъ училищныхъ домовъ имени М. М. Стасюлевича и В. Г. Бѣлинскаго и, наконецъ, фонарныхъ столбовъ для освѣщенія городскихъ площадей.

— Побѣдителями въ конкурсѣ проектов 'Вяземскаго дома' оказались архитекторы-художники Л. А. Ильинъ, получившій первую премію, и А. И. Тамановъ—вторую премію.

— Состоялись закладки: строящейся по проекту архитектора-художника Л. Р. Сологуба санаторіи имени Крестовской—въ Мариокахъ въ Финляндіи, храма благовѣрной Книгини Ольги—на родинѣ ея, въ селеніи Выбуты (Псковскаго уѣзда), и 'Дворца искусствъ', сооружаемаго, по проекту Л. Н. Бенуа, на мѣстѣ бывшей Государственной типографіи.

— Обществомъ архитекторовъ-художниковъ готовится очередная 'Ежегодникъ', въ которомъ между прочимъ впервые будутъ воспроизведены интересные снимки проектовъ Воронихина, принесенные въ даръ музею 'Старога Петербурга' кн. В. Н. Аргутинскимъ-Долгоруковымъ, и 'Очеркъ', посвященный дѣятельности Общества за первое десятилѣтіе его существованія.

— Въ Ляличи былъ командированъ архитекторъ Бѣлгородовъ для выясненія вопроса о приспособленіи пріобрѣтеннаго мѣстнымъ епархіальнымъ начальствомъ бывшаго дворца графа Заводскаго для нуждъ духовнаго вѣдомства. Какъ мы знаемъ, художникъ два года назадъ подробно изслѣдовалъ этотъ прекрасный памятникъ.

— Результатомъ командировки Г. К. Лукомскаго для ознакомленія съ состояніемъ и цѣн-

ностью зодческихъ достопамятностей Переславля-Залѣскаго является снабженный интересными иллюстраціями недавно появившійся очеркъ подъ названіемъ: 'О нѣкоторыхъ памятникахъ старинной архитектуры Переславля-Залѣскаго и о печальномъ состояніи памятниковъ церковнаго зодчества Горичкаго Переславльскаго монастыря'.

— Въ теченіе іюля Г. К. Лукомскимъ по инициативѣ и при участіи гр. Н. В. Клейнмихеля совершенно былъ объѣздъ всѣхъ интересныхъ въ архитектурномъ и художественномъ отношеніи старинныхъ усадебъ Харьковской губерніи. Снято до 500 фотографій. Такимъ образомъ произведена была почти исчерпывающая инвентаризація памятниковъ свѣтской архитектуры Харьковской губерніи. Вотъ если бы такимъ путемъ произведена была опись всей провинціальной старины въ Россіи! Сколько удивительныхъ открытій можно бы было сдѣлать. И въ теченіе одного лѣта нѣсколько экспедицій, созданныхъ по частной инициативѣ, истративъ всего нѣсколько тысячъ рублей, могли бы выполнить ту работу, которая все является непосильной нашимъ официальнымъ и полуофициальнымъ учреждениямъ и кружкамъ.

Varia

— Возникла новая организація, утвержденная подъ названіемъ 'Историко-археологическаго комитета при Петроградской епархіи', состоящая преимущественно изъ лицъ духовнаго званія. Задачи общества, весьма близкія къ дѣятельности 'Общества защиты и сохраненія памятниковъ', заключаются главнымъ образомъ въ реставраціи церквей епархіи въ цѣляхъ охраны ихъ отъ разрушенія.

— И. Я. Гинзбургу (какъ извѣстно—горескульптору!) предложено составить эскизный проектъ памятника Императору Александру II, предназначеннаго для города Херсона. Тотъ же 'художникъ' въ настоящее время занятъ работой надъ памятникомъ И. К. Айвазовскому для города Феодосіи. Можно заранѣе сказать, что будетъ у насъ двумя бездарными монументами больше.

— Заводъ Морана занять отливкой изъ бронзы фигуры Александра III по модели Бернштама. Памятникъ — увы — будетъ поставленъ въ саду бывшаго Михайловскаго дворца. Одновременно приступили къ отливкѣ памятника павшимъ воинамъ Выборгскаго полка въ Новгородѣ по проекту нѣкоего г. Бромберга.

— Въ Варшавскомъ магистратѣ разрабатываются условія конкурса на постройку зданія городского музея изящныхъ искусствъ.

— Коллекція картинъ А. А. Борисова, состоящая изъ 80 экземпляровъ, приобрѣтена казною въ виду ея выдающагося художественнаго и научно-этнографическаго значенія' (!!!).

Изданія

— Последними въ изданіи „Шиповника“ появились 11, 12, 13 и 14 выпуски „Исторіи живописи всѣхъ временъ и народовъ“ Александра Бенуа, посвященные живописи бароко въ Венеціи нидерландской и нѣмецкой живописи въ эпоху ренессанса и итальянской въ XVII и XVIII вв. — Недавно возникшій московскій журналъ „Софія“, по слухамъ, прекратилъ свое существованіе.

— Изданіе журнала „Старые годы“ приостановлено, какъ говорить особое редакціонное сообщеніе, — на неопредѣленное время.

— Вышелъ въ свѣтъ второй выпускъ новаго журнала „Русская икона“, посвященный иконамъ изъ собраній Н. С. Остроухова и С. П. Рябушинскаго, со статьями Н. П. Сычева, Н. М. Щекотова, А. П. Соболевскаго и Л. Мандуевича. Третій выпускъ, посвященный иконамъ изъ тѣхъ же собраній, печатается и выйдетъ черезъ мѣсяць.

— Издательство Голике и Вильборгъ выпускаетъ въ скоромъ времени роскошное изданіе разсказа Льва Толстого „Хаджи Муратъ“ съ иллюстраціями Е. Е. Лансере.

— Поступилъ въ продажу богато иллюстрированный (195 рис.) очеркъ Г. К. Лукомскаго: „Вологда въ ея старинѣ“, изданный на средства Сѣвернаго кружка любителей изящныхъ искусствъ и при участіи его членовъ. Книга въ 460 стр. текста содержитъ много интересныхъ свѣдѣній о церковной и свѣтской старинѣ Вологды.

Художественный рынокъ

Въ виду ожидаемаго въ Петроградѣ аукціона художественныхъ произведеній изъ Деларовскаго собранія, которымъ не суждено было быть проданными прошедшей весною въ Парижѣ, мы приводимъ нѣсколько дополнительныхъ данныхъ объ аукціонахъ этого же собранія, происходившихъ въ февралѣ и мартѣ въ петроградскомъ столичномъ аукціонномъ залѣ.

Среди русской школы на первомъ аукціонѣ, прошедшемъ оживленно, вниманія заслуживала скульптура. Мраморный въ натуральную величину женскій бюстъ работы Витали 1823 г. прошелъ за 200 р., мраморный въ натуральную величину бюстъ Императрицы Александры Феодоровны (супруги Николая I), съ подписью датчанина Торвальдсена — за 690 р., парный ему бюстъ Николая I — за 275 р. Бюстъ Екатерины II меньше натуральной величины, съ подписью Рашетта и датой 1793 г. — за 330 р.

Изъ русскихъ картинъ отымѣтимъ „Дѣвущку съ чашкой“, приписанную Кипренскому, проданную за 500 р.

На второмъ аукціонѣ, прошедшемъ болѣе вяло, наивысшей цѣны достигъ мужской портретъ (погрудный, натуральная величина) работы Рокотова: 600 руб.

Съ 26 февраля по 6 марта происходилъ въ Петроградѣ очень удачный аукціонъ обстановки покойной Е. М. Лихтенштейнъ, устроенный вторымъ аукціоннымъ заломъ.

Среди живописи преобладала русская школа 1870 — 1880-хъ годовъ. Наивысшей цѣны достигла картина Кившенка 1882 года: „Базаръ въ Малороссіи“ (высота 1 арш., ширина 2½ арш.), проданная за 6.276 р. Эта картина, являющаяся лучшимъ произведеніемъ Кившенка, была приобретена у него на передвижной выставкѣ за 1.000 съ небольшимъ рублей. Двѣ картины А. Д. Орловскаго дошли до 3.051 и 2.980 р. (малороссійскіе пейзажи, высота 1 арш., шир. 2½ арш.). „Переправа на паромѣ“ П. О. Ковалевскаго (выс. 1¼ арш. шир. 2½ арш.) прошла за 2.400 р. „Любители древностей“ А. А. Рицconi и парная ей

Кардиналы' (выс. 6 арш., шир. 9 арш.) про-
шли за 1.950 и 1.463 р.

На аукционъ хорошо были представлены Яко-
бий — нѣсколькими картинами времени его
путешествія въ Египетъ, затѣмъ—Сверчковъ,
Крамской и др.

У.

МУЗЫКА

Концерты въ Павловскѣ и Сестрорѣцкѣ

Первая половина лѣтняго симфоническаго
сезона прошла въ обычномъ порядкѣ.
Какъ всегда, центрами музыкальной жизни
являлись Павловскъ и Сестрорѣцкѣ. Въ Пав-
ловскѣ велъ оркестръ г. Аслановъ, по време-
намъ уступавшій мѣсто дирижерамъ-гастроле-
рамъ.

Обычный, основной репертуаръ лѣтнихъ кон-
цертовъ изъ симфоническихъ произведений
Бетховена, Вагнера, Чайковскаго, Рахманинова,
Римскаго-Корсакова, Сенъ-Санса, Листа и пр.
г. Аслановъ нерѣдко разнообразилъ новинками.
2-я симфонія Хвоцинскаго оказалась произве-
деніемъ хорошей фактуры и только. Неважная
инструментовка и неумѣренная гримовка
авторскаго лица, подѣ Скрыбина' (раньше Хво-
цинскій писалъ подѣ Глазунова') сводятъ на
нѣтъ внѣшнія достоинства симфоніи: ясность
формы, послѣдовательность гармоническаго
склада, относительную выпуклость темати-
ческаго матеріала.

Миловиднымъ сочиненіемъ можно назвать
другую русскую новинку, 'Orientalia' Самин-
скаго. Всѣ 4 части этой небольшой сюиты по-
строены на характерныхъ и характерно обра-
ботанныхъ (въ ладахъ) мелодіяхъ; ритмика
затѣйливая и остроумная; оркестровка кра-
сочная. Многіе приемы письма Саминскаго
свидѣтельствуютъ о хорошей начитанности его
по части партитуръ Римскаго-Корсакова и
Бородина, однако, безъ слѣпой подражатель-
ности.

Мало интересными оказались пьесы Юрасов-
скаго—двѣ 'Пастели' и антрактъ къ 5-му
акту оперы 'Трильби'. Это музыка сомни-
тельнаго, неровнаго вкуса, мѣстами съ отпе-

чаткомъ банальности, мѣстами съ выпадами
въ сторону модернизма, но самаго трафарет-
наго (дѣлтонщина). Изъ всѣхъ трехъ произ-
веденій сравнительно болѣе удачно—не лишен-
ное нѣкотораго изящества, 'Скерцо', 2-я часть
'Пастелей'.

Болѣе или менѣе свѣжее впечатлѣніе про-
извела 2-я серія 'Крымскихъ эскизовъ' Спен-
діарова и очень сроее—его же двѣ мело-
декламациі: 'Эдельвейсъ' (слова Горькаго) и
монологъ Соли 'Мы отдохнемъ' (изъ 'Дяди
Вани' Чехова). Въ 'Эдельвейсѣ' еще есть кое
какая звуковая краснота, любопытные гар-
моническіе ходы, колоритныя инструменталь-
ныя сочетанія. Монологъ же Соли—просто
плохая, безличная и безсодержательная музыка.
Въ дѣломъ, когда г-жа Ведринская съ истери-
ческимъ надрывомъ читаетъ подѣ музыку
Спендіарова,—невыносимо слушать.

Спеціальныя концерты были посвящены Гла-
зунову (2 концерта подѣ управленіемъ автора;
3-я симфонія, 5-я симфонія 'Кремль', фортепиан-
ный концертъ, оркестровая баллада), Чайков-
скому (2 вечера), Римскому-Корсакову, Ваг-
неру, голландскимъ композиторамъ. Изъ гол-
ландцевъ г. Аслановъ выбралъ Анройи (Piet-
heijn—рапсодія), Бюсса (сюита для струнныхъ,
арфы и валторны), Врѣльса (Героическій кор-
тежъ'). Въ отдѣльности объ этихъ сочиненіяхъ
говорить не стоитъ, потому что ни въ одномъ
изъ нихъ не чувствуется живого и самостоятель-
наго дарованія. Все это—музыка абсолютно
здоровая, вполне грамотная и совершенно
заурядная.

Большой интересъ представили гастроли поль-
скаго композитора-дирижера г. Фительберга.
Дирижеръ онъ превосходный, одинаково увѣ-
ренно и увлекательно передающій какъ 'пово-
романтиковъ'—Берліоза (Фантастическая сим-
фонія), Листа ('Прелюды'), Вагнера ('Вакха-
налія' изъ парижской редакціи 'Тангейзера'),
такъ и 'младопольковъ', къ школѣ кото-
рыхъ принадлежитъ самъ Фительбергъ, какъ
композиторъ. Тѣ сочиненія представителей
младопольской школы, которыя поднесъ
Фительбергъ петроградцамъ во всякомъ слу-
чай очень любопытны. Это были: концерт-
ная увертюра Шимановскаго, польская ралсо-

діа Фительберга, его же симфоническая поема 'Море' и 'Эпизодъ на маскарадѣ' безвременно умершаго Карловича (это произведение окончено и инструментовано Фительбергомъ).

Во всемъ этимъ сочиненіямъ свойственны нѣкоторыя общія черты: массивность фактуры, обиліе очень смѣлой полифоніи, блескъ инструментовки и—къ сожалѣнію—отсутствие національнаго элемента. Правда, въ рапсодіи Фительберга подвергается искусной гармонической и контрапунктической разработкѣ весьма типичная польская тема. Но это вышность. Въ приемахъ разработки, въ манерѣ музыкальнаго письма, въ духѣ музыкальнаго мышленія у 'младопольковъ' невозможно обнаружить какихъ либо особенностей, могущихъ быть признанными за особенности національныя. Общій стиль музыки очень и очень не чуждъ вліянію Р. Штрауса. Однако, 'младопольки' гораздо мягче, логичнѣе въ голосоведеніи, сдержаннѣе въ примѣненіи экстренныхъ гармоническихъ выходовъ. У нихъ больше вкуса, чѣмъ у Штрауса, и къ музыкальной формѣ они относятся не въ примѣръ любви и бережливости Штрауса.

Наиболѣе смѣлымъ и дерзкимъ изъ 'младопольковъ' надо считать Фительберга. Въ 'Морѣ' онъ даетъ страницы чрезвычайной силы и яркости. Самый умѣренный изъ новѣйшихъ польскихъ авторовъ—Карловичъ. На его индивидуальности лежитъ палецъ нѣжной женственности. Иногда чувствуется родство между музыкальными идеями Карловича и вдохновеніями нашего Чайковскаго.

Кромѣ симфоническихъ вечеровъ, состоялся въ этомъ сезонѣ въ Павловскѣ одинъ камерный вечеръ. Исполнялись: октетъ Свендсена, очаровательный квинтетъ (струнный квартетъ и кларнетъ) Моцарта A-dur и два любопытныхъ сочиненія Бородина, его неизданное трио на тему 'Чѣмъ тебя я огорчила' и фортепианный квинтетъ C-moll. Оба эти юношескія произведенія Бородина не могутъ итти, конечно, ни въ какое сравненіе съ болѣе зрѣлыми, но оба интересны въ историко-біографическомъ отношеніи. Какъ курьезно, напримѣръ, скрещеніе чисто-мендельсоновскихъ вліяній съ оборотами, предвѣщающими 'Игоря' (въ квинтетѣ)!

Хорошими исполнителями названныхъ камерныхъ ансамблей были гг. Крейза, Лѣдникъ, Фельдтъ, Елинекъ, Черкасскій (скрипки), Ферстратенъ, Гейкель, Розенцвигъ (альты), Букинникъ, Таротинъ, Загѣвскій (виолончели), Бейлезонъ (кларнетъ), Дуловъ (рояль).

Во второй половинѣ лѣта правильность павловскихъ концертовъ была нарушена разразившейся надъ Европой военной катастрофой. Часть музыкантовъ оркестра была взята на военную службу. Репертуаръ пришлось измѣнить, такъ какъ сочтено было неудобнымъ исполнять произведенія авторовъ германской національности. Въ концѣ концовъ, дѣло все же кое какъ наладилось, и концерты возобновились. Одинъ изъ послѣднихъ вечеровъ былъ посвященъ отчасти французамъ (Франкъ, Дебюсси), отчасти Лядову ('Волшебное озеро', 'Баба-Яга', 'Кикимора', русскія пѣсни).

Въ Сестрорѣцкѣ главную часть сезона (іюль) вынесъ на своихъ плечахъ давнишній любимецъ петроградской публики, даровитый московскій дирижеръ, г. Сукъ. Симфоническіе вечера устраивались дважды въ недѣлю. Репертуаръ—обычный. Новинкою было очень мало. Надо все же отмѣтить недурную и деликатно инструментованную увертюру молодого чешскаго композитора Крички къ пьесѣ Матерлинка 'Синяя птица' и поэтическую, тоже искусно инструментованную, 'Фантазію' Юліи Вейсбергъ.

До пріѣзда г. Сука сестрорѣцкимъ оркестромъ управляли гг. Глазуновъ, Брауръ, Малько. Очень содержательную, идейно-выдержанную програму далъ г. Малько, прекрасно передавшій рядъ партитуръ Франка (великоколѣнная симфонія), Равеля (чудесная сюита 'Ma mère l'Oye'), Дюка ('Ученикъ Чародѣя'), Дебюсси (Шотландскій маршъ). 'Импресіонистское' теченіе было представлено также романсами Дебюсси (изъ 'Fêtes galantes') и Равеля (греческія пѣсни), музыкально смѣтыми г-жей Степановой.

Вскорѣ по объявленіи войны симфоническій сезонъ въ Сестрорѣцкѣ закончился.

Каратыгинъ.

ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

„М-ле Фифи“ и „Секретъ Сюзанны“

Настоящій театральный сезонъ отъиченъ крайней растерянностью петроградскихъ театровъ и случайнымъ характеромъ ихъ репертуара. „Графъ-де-Ризооръ“ Сарду, мелодрамы „Убийца“ и „Шпионъ“, одноактный старомодный пастычекъ „Страничка романа“— вотъ тотъ винегретъ, который преподнесъ за первый мѣсяць новаго сезона петроградской публикѣ обновленный Суворинскій театръ, подобно большинству другихъ театровъ не сумѣвший въ настоящіе дни стать театромъ патриотическихъ манифестацій, гдѣ бы воспѣвалась гражданская доблесть...

На тускломъ фонѣ нашей театральной дѣйствительности представляютъ интересъ только двѣ постановки В. Э. Мейерхольда. Обѣ съ декорациями С. Ю. Судейкина. Первая—„М-ле Фифи“ (Малый театр, патриотическій концертъ А. С. Сувориной, 15 августа); вторая—комическая опера Эрмано Феррари „Секретъ Сюзанны“ (Маринскій театр, спектакль Л. Я. Липковской, 22 сентября).

Отличительной чертой обѣихъ названныхъ постановокъ, столь различныхъ по своему настроенію, является полное сліянiе богатой фантазіи художника съ творческими замыслами режисера—сліянiе, вызвавшее протестъ у нашихъ театральныхъ „правовѣрныхъ“ критиковъ, невзыскательный вкусъ которыхъ вполне удовлетворяется созерцаніемъ на сценѣ очередныхъ „дежурныхъ павильоновъ“.

Задачей Мейерхольда, ставившаго передъѣку рассказа Мопасана, являлось превратить спектакль въ патриотическую манифестацію. Съ этой цѣлью въ текстѣ пьесы былъ произведенъ цѣлый рядъ купюръ, и режисеромъ придуманъ финалъ. Когда начинается звонить колоколъ приходской церкви надъ трупомъ убитаго нѣмецкаго поручика Эриха, во главѣ французскихъ войскъ съ крикомъ „побѣда“ вбѣгаетъ на сцену Рахиль. Солнце сѣняетъ тьму и освѣщаетъ ряды наступающихъ подъ звуки марсельезы французскихъ солдатъ. Развиваются знамена...

Декорация зала, гдѣ безчинствуютъ нѣмецкіе офицеры, написанная Судейкинымъ, находится въ полномъ согласіи съ замысломъ режисера: полутьма на сценѣ, потускнѣвшее золото на стѣнахъ, завѣшанная случайнымъ тряпьемъ люстра, разбитыя выстрѣлами стекла въ рамахъ,—все это подготовляло зрителя къ солнечному апофеозу, который былъ оправданъ сценически и награжденъ рукоплесканиями всего зрительнаго зала, многократно требовавшего исполненія французскаго гимна. Всѣ исполнители, какъ ораторы на политическомъ митингѣ, ясно и четко читали свои роли.

На спектаклѣ Липковской Мейерхольдъ и Судейкинъ еще разъ показали себя большими театральными затѣйниками и подлинными мастерами искусства сцены. Либрето комической оперы Эрмано Феррари заключаетъ въ себѣ цѣлый рядъ традиціонныхъ чертъ и особенностей итальянской музыкальной интермедіи начала XVIII в. Длинные речитативы смѣняются аріями, главныхъ исполнителей двое („онъ и она“, между которыми возникаетъ ссора), на лицо имѣется нѣмая роль слуги, требующая отъ ея исполнителя значительнаго дарованія пантомимнаго актера. „Секретъ Сюзанны“—это забавная исторія объ одномъ мужѣ, который сильно ревновалъ свою жену и въ ея будуарѣ, вмѣсто любовника, нашель ящикъ съ папиросами. Режисеръ мудро использовалъ традиціонные приемы игры итальянскихъ актеровъ, принципъ умѣнія согласовать движенія актеровъ съ пространствомъ той площадки, гдѣ происходитъ дѣйствіе, и вмѣстѣ съ художникомъ, пользуясь богато развитой системой театральныхъ ширмъ, построилъ игрушечный фонарь, будуаръ Сюзанны, висящій въ воздухѣ на лентахъ.

Опера Феррари преподнесена публикѣ Судейкинымъ въ изысканной театральной рамкѣ 80-хъ гг. Г-жа Липковская въ исполненіи роли Сюзанны показала блестящую вокальную технику и большой художественный тактъ. Нѣмую роль слугинегра, снабжающаго свою госпожу папиросами, игралъ г. Мейерхольдъ въ манерѣ преувеличенной пародіи,—въ манерѣ гротеска.

Вл. С.

МУЗЫКА ВЪ КИЕВѢ

Вторая половина минувшаго музыкальнаго сезона въ Киевѣ прошла ровно, безъ особыхъ блестящихъ, но интересно. Мелькнулъ Марто, чтобы дополнить плеяду скрипачей этого года, пианистъ Гальстонъ развернулъ великолѣпную программу въ своихъ пяти концертахъ, пѣвннвъ аудиторію изложеніемъ Баха (Бузони), какъ обычно—отсутствовали пѣвцы, кромѣ ежегодныхъ итальянскихъ гастролеровъ. Интересныя для киевлянъ новинки современной французской школы дала мѣстная пѣвица Мусатова-Кульженко. Серьезно прошелъ очередной циклъ симфоническихъ и камерныхъ концертовъ И. Р. М. О. Изъ болѣе оригинальнаго и интереснаго надо отмѣтить духовный концертъ хора Надеждинскаго, давшій большую часть литургій Рахманинова, разученной съ рѣдкой тщательностью. Были моменты несомѣннаго подъема ('Тебѣ поемъ'), захватывающей красоты. Болѣе безплотный Кастальскій былъ представленъ соответствующе строго, нѣсколько аскетично въ своей великолѣпной обработкѣ историческаго сюжета—'Пещное дѣйство', и оригинальной композиціей—'Вѣчаніемъ'. Совершенно исключительный успѣхъ этого концерта показалъ ясно, какая насущная потребность назрѣла въ въ духовной музыкѣ, потребность, совершенно неудовлетворяемая у насъ.

Въ заключеніе упомяну о концертахъ въ Купеческомъ саду, подъ управленіемъ Аббакумова. Но тутъ мало занимательнаго—хотя программы бывають довольно интересны; исполненіе свѣрое, чинное, грамотное, но лишенное оригинальности и колорита.

Въ музыкальной жизни Кіева наступаетъ, по видимому, переломъ, хотя еще неизвѣстно, куда онъ приведетъ; говорю о выборахъ новаго директора нашей консерваторіи, взаимѣ прослужившаго около сорока лѣтъ—въ качествѣ руководителя кievскаго отдѣла И. Р. М. О.—г. В. В. Пухальскаго, по существу и создаващаго это дѣло. Избранъ талантливый композиторъ Р. Гаеръ, приглашенный всего въ прошломъ году руководить класомъ свободной композиціи въ нашей новорожденной

консерваторіи. Такая переменна заставляетъ ожидать нѣкотораго отклоненія отъ прежняго курса, въ смыслѣ программъ очередныхъ концертовъ И. Р. М. О.

Мишкевъ.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Съ каждымъ днемъ вырастаетъ литературное значеніе Стендаля, и увеличивается число его почитателей. И это неудивительно: Стендаль никогда не переставалъ быть искреннимъ по отношенію къ себѣ, и мы всегда узнаемъ насъ самихъ въ его произведеніяхъ. Онъ описалъ самыя затаенныя движенія нашей души безъ ложнаго лицемерія, а въдѣ въ литературѣ и искусствѣ жизненна одна только искренность. Стендаль писалъ не изъ авторскаго тщеславія, а единственно изъ желанія познать самого себя и, въ силу удивительно здравой и въ то же время почти болѣзненной потребности, не растерять ничего изъ своихъ чувствъ, изъ своихъ переживаній. Познавательный инстинктъ преобладалъ у него надъ жизненнымъ инстинктомъ (выраженіе Жюль Готье), и его, можетъ быть, больше радовало созерцаніе собственной жизни, чѣмъ самая жизнь. Какъ психологъ, онъ—глубочайшій аналитикъ, скажу даже—алхимикъ. Это онъ замѣтилъ, что очарованіе музыки заключается въ ея способности—напоминать о нашихъ прежнихъ переживаніяхъ, воскрешаемыхъ въ насъ (могъ бы онъ прибавить) ритмомъ звуковъ и переливами мелодій.

Теперь какъ разъ Шампюнь переиздаетъ въ полномъ собраніи сочиненій Стендаля 'Жизнеописанія Гайдна, Моцарта и Метастазіо'. Это, собственно говоря, не болѣе какъ переводъ съ итальянскаго или переработка сочиненія Карпани, и нерѣдко Анри Бейля обвиняли въ плагиатѣ. Но такія личности, какъ Стендаль, могутъ все себѣ позволить, даже плагиатъ, такъ какъ именно тѣ, у кого они благосклонно дѣлають заимствованія, въ концѣ концовъ оказываются выигравшей стороной. Въдѣ не будь Бейля, кто бы слыхалъ даже объ имени этого Карпани? Къ тому же Стендаль былъ

особенно свѣдущъ въ области музыки, не потому, чтобы онъ обращалъ большое вниманіе на музыкальныя правила и каноны того времени, но онъ обладалъ столь тонкой восприимчивостью, что его душа звенѣла, какъ струны лиры, въ унисонъ съ музыкой. Мало кто знаетъ,—пишетъ Роменъ Ролланъ въ предисловіи къ этому новому изданію,—какое мѣсто музыка занимала въ сердцѣ Анри Бейля. Она не была для него зауряднымъ удовольствіемъ, приятнымъ развлеченіемъ среди болѣе важныхъ интересовъ: музыка была для него страстью, и страстью самой сильной, самой глубокой, самой непоколебимой.

Въ „Жизни Анри Брюллара“ Стендаль говоритъ: „Музыка была, можетъ быть, самой пылкой и самой дорого стоящей страстью моей жизни; я чувствую ее въ себѣ, несмотря на свои 52 года, и даже съ большей силой, чѣмъ когда либо раньше. Я готовъ пройти пѣшкомъ сколько угодно миль или вытерпѣть сколько угодно дней тюремнаго заключенія, чтобы только прослушать „Донъ-Жуана“ или „Matrimonio Secreto“, и я не знаю—ради чего другого я былъ бы способенъ на такую же жертву“. Признанія Стендаля имѣли бы еще болѣшую цѣнность, если бы недостатокъ технического музыкальнаго образованія не мѣшалъ ему выражать на письмѣ всѣ его мысли. Допустимъ даже, что въ его словахъ есть доля преувеличенія и рисовки, но онъ съ искреннимъ убѣжденіемъ говоритъ по этому поводу: „Случаю было угодно, чтобы звуки моей души начали выливаться въ видѣ печатныхъ строкъ. Лѣтности и отсутствію благоприятныхъ условій, чтобы изучить механическую, глушую сторону музыки, чтобы научиться играть на роялѣ и излагать свои мысли при помощи нотъ, я многимъ обязанъ въ этомъ направленіи своей дѣятельности, которая получила бы другой характеръ, если бы на моей дорогѣ очутились любящіе музыку—даюшка или любовница“.

Не будемъ жалѣть объ этомъ: какимъ бы хорошимъ музыкантомъ ни оказался Стендаль, онъ не замѣнилъ бы намъ Стендаля-романиста и Стендаля-психолога. Но признанія Бейля наводятъ на мысль, что подъ писателемъ, умѣющимъ находить ритмическое и гармонич-

ное выраженіе для своихъ переживаній, всегда скрывается музыкантъ. „Если Стендаль—продолжаетъ Роменъ Ролланъ—и не сталъ композиторомъ, можно все таки утверждать, что въ его чувствахъ и мысляхъ былъ всегда какой-то музыкальный привкусъ: все, что онъ видитъ и слышитъ, представляется ему въ музыкальной формѣ. Для него ясна аналогія звуковъ и красокъ. Онъ пишетъ въ „Жизнеописаніи Россини“: Звуки флейты родственны ультрамариновымъ драпировкамъ Карло Дольчи. И не это ли брошенное вскользь замѣчаніе внушило Рембо его сонетъ о гласныхъ и породило навѣянную послѣднимъ словесную оркестровку Рене Гяль?“

Стендаль находитъ также общія черты въ картинахъ и музыкальныхъ пьесахъ. Но тутъ нѣтъ ничего удивительнаго, такъ какъ то же чувство будетъ передано художникомъ посредствомъ красокъ, музыкантомъ—посредствомъ звуковъ и скульпторомъ—при помощи линий и формъ. Стендаль былъ одновременно художникомъ и музыкантомъ. Въ конечномъ анализѣ всѣ виды искусства сближаются: всѣ они стремятся къ тому, чтобы воспроизвести и увѣличить движенія и проявленія нашего бытія. Самымъ первобытнымъ, животнымъ, инстинктивнымъ выраженіемъ искусства былъ театръ и остался бы единственной его формой, если бы не были изобрѣтены: письмо, книга, музыка и поэзія. Но необразованность толпы остановила музыку на первоначальной, еще грубой стадіи шумнаго исполненія при помощи инструментовъ. Будущее создастъ музыку тихую, интимную, внутреннюю, способную доставлять намъ ту радость, которую мы испытываемъ теперь, читая про себя стихи Верлена. Я всегда завидовалъ наслажденію музыканта, который, читая партитуру, слышитъ невидимый оркестръ со всѣми его отбѣнками и громами. Но музыка остается языкомъ аристократіи чувства. Немногіе избранные его понимаютъ. Еще болѣе тѣсный кружокъ избранныхъ говоритъ на немъ. Въ минуты горя и счастья,—пишетъ въ другомъ мѣстѣ Стендаль,—мы испытываемъ множество разнообразныхъ ощущеній. Совсѣмъ естественно, что народный языкъ, представляю-

щей собой рядъ условныхъ знаковъ, годныхъ для выраженія лишь общезвѣстныхъ понятій, не содержитъ символовъ для обозначенія такихъ чувствъ, которыя изъ тысячи человѣкъ переживаютъ только двадцатью... Такимъ образомъ, болѣе воспримчивыя души не могли раньше описывать и сообщать другъ другу свои переживанія. Около ста лѣтъ тому назадъ въ Италиіи семь—восемь гениальныхъ людей изобрѣли этотъ недостававшій имъ языкъ'... „Но—добавляетъ онъ—слабая сторона новаго языка въ томъ, что онъ остается непонятнымъ для девяносто восьмидесяти человѣкъ на тысячу, которые никогда не испытывали ощущений, имъ выражаемыхъ“.

Нужно признать, что со времени Стендала музыкальный языкъ развился, и что число его приверженцевъ значительно возросло, но это завоеваніе—совсѣмъ недавняго прошлаго.

Въ видѣ приложения къ разбираемому тому помѣщена любопытная полемика Карпани-Бомбе, и нужно согласиться, что сеньоръ Карпани не безъ основанія жаловался на чрезмѣрную развязность, съ которой Бейль, онъ же Бомбе, переводилъ и пересказывалъ его „Итальянскія письма“. Но это—право гения.

Я хочу упомянуть еще о двухъ сочиненіяхъ, одновременно появившихся у Шампюна. Въ „Стендалевской библиографіи“ (Bibliographie Stendhalienne) Анри Кордье (Henri Cordier) перечислены всѣ изданія произведеній Стендала съ репродукціями ихъ титульныхъ листовъ, и помѣщенъ списокъ книгъ и статей, посвященныхъ ему. „Литературная жизнь Стендала“ Адольфа Попа (Adolphe Paupre. „La Vie littéraire de Stendhal“) содержитъ немало новаго. Поэтъ, генеральный секретарь Стендаль-Клуба, посвятилъ свою жизнь изученію и распространенію сочиненій Стендала.

Анри Бейль—одинъ изъ тѣхъ писателей, къ которымъ нельзя относиться равнодушно; полюбивъ его разъ, уже нельзя не любить его такъ же страстно, какъ онъ самъ любилъ жизнь и любовь. Онъ вселяетъ въ насъ доброе стремленіе, здоровое желаніе наслаждаться каждой минутой нашего существованія, каждой радостью бытія. Я былъ бы радъ, если бы эти строки приобрѣли Стендалю нѣсколько новыхъ

друзей, такъ же влюбленныхъ въ него, какъ и я. Но быть другомъ Стендала не значить, какъ нѣкоторые думаютъ, окружить себя его сочиненіями и читать ихъ въ тиши рабочаго кабинета. Нѣтъ, быть другомъ Стендала значить подобно ему любить жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, физическихъ и художественныхъ, и испытывать тѣ же эстетическія и чувственные наслажденія, которыя онъ отмѣчалъ въ своей душѣ. Однимъ словомъ, это значить—обращать свою жизнь въ постоянную погоню за счастьемъ. Кто боится чувствовать, кто боится любить, тотъ не можетъ быть другомъ Стендала. Будемъ же искать убѣжища въ этой кумирнѣ, одномъ изъ немногихъ оставшихся у насъ языческихъ храмовъ!

Недостатокъ мѣста заставляетъ меня ограничиться краткимъ отзывомъ о рядѣ интересныхъ новинокъ, между прочимъ о книгѣ Мориса Барреса, которую онъ съ красивой смѣлостью и искренней убѣжденностью посвящаетъ „Страданіямъ церквей Франціи“ (Maurice Barrès. „La grande pitié des églises de France“, in-18°, изд. Emile Paul. 3 фр. 50 с.). Церкви Франціи, этотъ „грандіозный лѣсъ церквей“—говоритъ онъ—символизуютъ нашу душу, наши тысячелѣтнія грезы. Онъ требуетъ отъ парламента охраны всѣхъ церквей, даже тѣхъ, о которыхъ никто не говоритъ: „Что за танцевальный залъ, что за музей можно было бы сдѣлать изъ этой церкви! Ее надо беречь!“ Я выступаю—продолжаетъ онъ—въ защиту церквей, великая заслуга которыхъ въ томъ, что онѣ являются очагомъ духовной жизни. И мы, къ удивленію, знакомимся съ Барресомъ—бергсоніанцемъ, заимствующимъ у философа „Творческой эволюціи“ мысли и даже отдѣльныя выраженія. Вы считаете возможнымъ пренебречь великими проявленіями религіознаго воодушевленія... Вы даже, чего добраго, считаете возможнымъ уничтожить ихъ... Вы думаете такъ подъ вліаніемъ нѣкоторыхъ вашихъ вождей (я имѣю въ виду руководителей вашей мысли). Но будьте осторожны! Тѣ, которыхъ вы теперь признаете вождями, говорятъ вамъ иное, совсѣмъ противоположное. И дальше слѣдуетъ ясное, даже болѣе отчетливое, чѣмъ у самого Бергсона, изложеніе философскаго

интуитивизма, анти-интеллектуального метода. Последователи экспериментального метода, применившие его даже к явлениям души и создавшие на этой почве психологическую науку, говорят вамъ, что изъ затаенныхъ уголковъ духа, изъ этого туманнаго царства, возникаютъ всѣ творческія силы человека, всѣ догадки,—какъ тѣ, которыя различаютъ разумъ, такъ и тѣ, которыя ускользаютъ отъ его контроля... Внутри насъ есть область, богатѣйшая и неясная для насъ область стремлений, и ученые психологи видятъ въ ней подземный источникъ, питающій наше сознание. Самыя великія и самыя мощныя мысли, въ которыхъ мы отдаемъ себѣ отчетъ, подобны вершинамъ островковъ, возвышающимся на поверхности моря, но опирающимся на безконечный рядъ подводныхъ слоевъ... И съ каждымъ днемъ наша мысль все чаще обращается къ этой подсознательной области нашей души.

Хочется задать вопросъ: не войдетъ ли самъ Морисъ Барресъ въ одну изъ этихъ церквей, которыя онъ помогъ укрѣпить и отстроить, не опустится ли онъ на колѣни передъ алтаремъ, и не обрѣтутъ ли, наконецъ, желанный свѣтъ его неясныя мечтанія?

Въ другомъ маленькомъ томикѣ—'Отреченіе поэта' (L'abdication du Poète, in 12°, изд. Grès, 5 фр.) Барресъ обсуждаетъ опубликованное недавно письмо Ламартина, въ которомъ авторъ 'Размышлений' пишетъ съ совершенно несвойственнымъ ему динизмомъ: 'Что касается до политики, то я плюю на нее, и я въ сущности похожъ на своихъ согражданъ. я думаю только о себѣ и о тѣхъ, кто мнѣ близокъ'. Политика обманула Ламартина, обманула его и популярность, 'эта великая лгунья', какъ называлъ ее Викторъ Гюго. Но я не хочу пересказывать прекрасныя страницы, которыя Морисъ Барресъ посвящаетъ тайнѣ ламартиновскаго вдохновенія: ихъ нужно прочесть самому. Я ограничусь только этими словами: Ламартинъ ждалъ отъ демократіи возвышенныхъ наслажденій; онъ выдѣлъ въ ней стихію, которая вознесетъ или поглотитъ его. Этотъ аристократъ надѣялся покорить волны и подняться на нихъ до вершины славы: наслажденіе рисковомъ, знакомое всаднику, пловцу, игроку. Но

какъ бы ни былъ силенъ для него соблазнъ опасностей жизни, онъ въ этомъ подчинился самымъ высокимъ стремленіямъ своего гения. Вотъ еще нѣсколько колосево изъ богатой жатвы появившихся за послѣднее время книгъ. Напримѣръ, новый романъ Уэльса 'Въ странѣ слѣпыхъ' (Wells, 'Au pays des aveugles', in-18°, изд. Mercure de France. 3 фр. 50 с.), одинъ изъ самыхъ волнующихъ философскихъ разсказовъ автора 'Машины времени'. Мы видимъ, что въ царствѣ слѣпыхъ зрѣніе становится болѣзнию, превращается въ настоящую слѣпоту. А если подумать, что наши понятія о мірѣ и о жизни почти исключительно основаны на зрительныхъ впечатлѣніяхъ!!... Мнѣ понравился также сборникъ разсказовъ Бине-Вальмера 'Обнаженный человекъ' (Binet-Valmer, 'L'homme dépouillé', in-18°, изд. Ollendorff. 3 фр. 50 с.). Психологія автора построена, можетъ быть, на грубой чувственности, но его цѣль показать, что подъ самой нѣжной любовью всегда скрывается болѣе или менѣе дикій звѣрь.

Нѣсколько сборниковъ стиховъ. Мастерскія поэмы Франсуа Порше 'Подъ маской' (François Porché, 'Le dessous du masque', изд. 'Nouvelle Revue Française'), въ томъ числѣ нѣсколько тонкихъ и проникновенныхъ стихотвореній въ прозѣ. Въ сторонѣ отъ массы современныхъ стиховъ, отличающихся чересчуръ робкимъ и религіознымъ мистицизмомъ, стоятъ великолѣпныя изыскающае пѣсни Франсуа Бернуара: 'Счастье дня' (François Bernouard, 'Le Bonheur du jour', изд. A la Belle Edition'. 4 фр.). Это записки влюбленнаго, который съ пылкой и страстной грустью вдыхалъ ароматъ 'розъ жизни'. Розы жизни—это женщины, которыхъ мы любимъ, которыхъ мы любили: такъ какъ въ жизни настоящее перестаетъ существовать, какъ только начинаешь воспринимать его. Наконецъ, маленькая брошюрка совсѣмъ молодого поэта, Жана Дорсенюса (Jean Dorsennus), который воскрешаетъ для насъ проноію и надежду Лафорга. Берегите его маленькую книжку 'Peut-être' ('Быть можетъ'. Изд. Grès. 2 фр.). Вотъ уже пятьдесятъ лѣтъ, какъ умеръ Виньи, и мы получили право утверждать, что его наслѣдіе въ цѣломъ не пострадало отъ времени

и не дало слишкомъ большихъ трещинъ: только нѣсколько стиховъ такъ сказать расплодилось изъ за того, что они не были скрѣплены достаточно чистымъ сплавомъ. Я не говорю объ искусственной части его историческихъ романовъ, которые устарѣли еще при жизни писателя; вѣдь надо сознаться, что отъ 'Stello' и отъ 'Cinq-Mars' сохранилось только нѣсколько главъ, уже ставшихъ достояніемъ хрестоматій.

Но какъ произведенія другихъ знаменитыхъ писателей сами по себѣ уже не интересуютъ критиковъ, такъ и въ кипахъ бумагъ и сочиненій Виньи теперь стараются обнаружить челоуѣка и даже не просто челоуѣка, а любовника. Предъ нами предстанетъ Винья не за своимъ рабочимъ столомъ, а въ объятіяхъ Маріи Дорваль. Этотъ критическій методъ, если его можно назвать такъ, не уступаетъ прочимъ, такъ какъ мужина въ нѣкоторой степени—созданіе женщины, и Марія Дорваль оставила слѣды своей руки и своего поцѣлуя на творчествѣ Виньи; но она также наложила на него тяжелую печать своей измѣны. Пусть это не огорчаетъ насъ, наоборотъ, мы должны радоваться, такъ какъ эта измѣна вырвала у поэта великолѣпный крикъ боли въ 'Гибѣ Самсона'. И, наконецъ, развѣ эти письма великаго поэта, гордаго и побѣжденнаго, одновременно полныя чувства собственного достоинства и мольбы, не прекраснѣе и не волнуютъ больше, чѣмъ всѣ литературные вымыслы? Не доводи своихъ оскорбленій до такого предѣла, за который не въ состояніи переступить моя любовь и моя доброта. Я по прежнему чувствую ихъ въ своемъ сердцѣ, онѣ охраняютъ тебя, но я уже не знаю—на что мнѣ направлять ихъ: ты постоянно упрекаешь меня, и я такъ усталъ отъ этой непрерывной борьбы! Онъ принадлежалъ къ тому типу благородныхъ и гордыхъ людей, которые не видятъ униженія въ томъ, чтобы сложить свою гордость у ногъ женщины. Но его обожаніе становилось тираническимъ, навязчивымъ, и кумиру это надоѣло. Слишкомъ легко обвинять Марію Дорваль въ томъ, что она не сумѣла уберечь сердце Виньи отъ боли и отчаянія; онъ самъ оказался своимъ собственнымъ палачомъ. Онъ ясно сознавалъ,

что наша душа сливается съ другой только до известной степени, и тѣмъ не менѣе онъ упрямо желалъ заполнить душу своей любовницы и всецѣло овладѣть ею. Винья остался наединѣ со своимъ горемъ; оскорбленный въ своей гордости, онъ выпрямился во весь ростъ и, подобно Моисею своей поэмы, до самой кончины одиноко возвышался въ своемъ величіи, какъ геній, которому не дано соприкасаться со смертными:

Seigneur, vous m'avez fait puissant et solitaire!
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Разоблаченія интимной жизни Альфреда де Виньи, которыя мы находимъ въ книгахъ Леона Сеше 'Альфредъ де Винья'—I. Литературная, политическая и религиозная жизнь. II. 'Любовь',¹—и Эрнеста Дюпюи 'Альфредъ де Винья, его жизнь и произведенія',² интересны, еще какъ новое подтвержденіе того взгляда, что единственная заправка всякой поэзии, всякаго истиннаго произведенія литературы—это жизнь, и что, въ какую бы форму оно ни было облечено, это всегда жизненная исповѣдь. И развѣ не доказано совсѣмъ недавно, что даже самое объективное произведеніе—пусть то будетъ романъ Флобера—содержитъ элементы исповѣди, и что въ 'Саламбо', 'Святотоніи' и 'Госпожѣ Бовари' передъ нами всегда и вездѣ самъ Флоберъ. И такъ, критическій методъ Сентъ-Бева: собирать любовныя письма, не пренебрегать физиологическими подробностями, чтобы прищипнуть ихъ впоследствии къ той или другой поэмѣ, къ тому или другому роману,—этотъ методъ неправиленъ.

Но, кромѣ того, Винья—представитель своей эпохи и въ великомъ романтическомъ триумvirатѣ онъ, по моему мнѣнію, въ наиболѣе чистомъ видѣ символизируетъ романтизмъ. Онъ—романтикъ по природѣ, а не продуктъ чьего либо вліянія, и въ романтическомъ оркестрѣ онъ задавалъ тонъ Гюго.

Романтикъ по природѣ! Вѣдь романтизмъ былъ особымъ физиологическимъ состояніемъ,

¹ 2 тома in-18^o, изд. Mercure de France, 7 фр. (Léon Séché, Alfred de Vigny, I. La vie littéraire, politique et religieuse. II. La vie amoureuse).

² 1 томъ in-18^o, изд. Hachette (Ernest Dupuy, Alfred de Vigny, la vie et l'oeuvre').

чѣмъ то въ родѣ неврастенія чувствительности, воспѣтой въ революціонный и наполеоновскій періоды. Виньи былъ однимъ изъ самыхъ непритворныхъ и замѣчательныхъ больныхъ болѣзнию вѣка, которая раньше всѣхъ отравила шатобриановскаго Рене, и его творчество выражаетъ горделивый протестъ противъ этой болѣзни. Романтики—это побѣжденные, восторгающіеся своимъ поражениемъ. Виньи, со своей стороны, претворилъ свою слабость въ скептицизмъ, еще безпокойный и тревожный. Для него, въ отличіе отъ Гюго, Библия не была словаремъ образовъ; онъ находилъ въ ней горькую пищу для самопожертвованія, которымъ онъ поддерживалъ свою жизнь. Въ немъ старый янсенистъ стойко выдержалъ натискъ новой и древней культуры; какъ философа и даже поэта (черезъ посредство Шенье, которому онъ подражалъ), его глубоко взволновало язычество; ницшеанскіе отблески этого волненія замѣчаются уже въ „Дафне“, и, однако, несмотря на всѣ попытки, ему удалось только дать янсенистскую окраску.

Еще недостаточно подчеркнуто, какъ много расиновскаго духа въ формѣ и въ идеяхъ у Виньи: это—то же искусство и тотъ же жестокий мистицизмъ, прямой источникъ котораго—въ „Поръ-Рояль“. И Виньи служитъ посредствующимъ звеномъ въ литературной традиціи, которая передается Бодлеру и... нѣкоторымъ изъ современныхъ нашихъ символистовъ. Въ „Моисей“, въ „Элоа“, даже въ „Судьбахъ“ можно найти стихи совершенно расиновской отдѣлки.

Такимъ образомъ, поэтическая революція, въ первыхъ рядахъ которой боролся Виньи, оканчивается прямымъ и настоящимъ продолжениемъ классицизма.

Настоящая исповѣдь и настоящее выраженіе философіи Виньи находится въ „Дневникѣ поэта“ („Journal d'un poète“), потому что—рѣдкое совпаденіе—этотъ поэтъ также и мыслитель, и его поэма больше питаетъ нашу мысль, чѣмъ чувство. Въ каждомъ изъ его стихотвореній заключена идея, какъ капля крови въ прозрачномъ камнѣ. Въ этомъ смыслѣ Виньи—первый символистъ, и поэты этой школы всегда признавали въ немъ учителя.

Поэтъ-философъ, даже болѣе философъ, чѣмъ поэтъ. Я долгое время вѣрилъ въ славу,— писалъ онъ, — но, вспомнивъ, что неизвѣстенъ авторъ Лаокоона, я позналъ ея тщетность. Можно было бы безъ конца развивать эту мысль, такъ какъ она охладила бы, можетъ быть, пылъ большинства поэтовъ, которыхъ побуждаетъ къ творчеству тщеславіе, а не вдохновеніе.

Но пусть Виньи мирно спитъ непробуднымъ сномъ мертвыхъ. Когда погибла его послѣдняя надежда, только тогда успокоилась его разочарованная душа.

Такая же гибель надежды—основной мотивъ послѣдняго сборника прекрасныхъ и прочувствованныхъ стиховъ г-жи де Ноай—„Живые и Мертвые“ (M-me de Noailles. „Les Vivants et les Morts“ in-18°. Изд. A. Fayard. 3 фр. 50 с.). Поэтеса внезапно очутилась лицомъ къ лицу со смертью, и ея стремленію къ безконечному, къ вѣчному нанесенъ безпощадный ударъ. До сихъ поръ она пѣла только для того, чтобы отвергать мысль о смерти, и вдругъ дѣйствительность оказалась сильнѣе самовнушенія. „Ты никогда не существовала, если для тебя могъ наступить конецъ“.

Puisque j'ai su par toi que vraiment on mourait,
Visage étroit et froid, ô toi qui fus la vie,
Je suivrai d'un regard sans peur et sans envie
Ce qui commence ainsi que ce qui disparaît.
C'est toi le premier que j'ai vu sombre et pâle,
Après avoir connu ton rire illuminé,
Et tu m'as révélé l'inanité finale

Qu'on rejoint et qu'on fuit depuis que l'on est né.
Въ этихъ стихахъ вся философія г-жи де Ноай. Но развѣ этотъ порывъ ея поэзіи не представляетъ реакцію противъ овладѣвшей ею мысли о смерти? Она живетъ, поетъ, и ея страдальческой вошь поднимается какъ отрицаніе страданія и какъ утвержденіе красоты ея жизни и ея рѣдкостной души.

Укажу еще на послѣднюю книгу Франсиса Жамма „Листья по вѣтру“ (Francis Jammes. „Feuilles dans le vent“), съ меланхоличнымъ образомъ болѣзненной и хрупкой Pomme d'Anis. Ея имя—Laure d'Anis, но въ шутку, изъ за веснушекъ, которыми усѣяны ея розовыя щеки, ее прозвали Pomme d'Anis, анисовымъ

яблочкомъ. Это прелестная сказка, напоминающая о ставшихъ уже легендарными временами, когда наши бабушки играли въ серсо на круглыхъ лужайкахъ, въ своихъ коротенькихъ юбочкахъ, изъ подъ которыхъ, какъ изъ опрокинутыхъ чашечекъ цвѣтовъ, выглядывали пестрики слишкомъ длинныхъ панталончиковъ.

Перелистаемъ нѣсколько страницъ. Вотъ „Заблудшая овца“ (*La brebis égarée*), маленькая моральная драма, гдѣ адюльтеръ изображается, какъ сладкій и въ то же время горькій плодъ, самъ же питающій червя, который его подтачиваетъ и губитъ. Пусть овцы, заблудшія въ запретныхъ лѣсахъ адюльтера, спѣшатъ вернуться въ овчарню, гдѣ онѣ найдутъ миръ и счастье въ самопожертвованіи. Франсисъ Жаммъ, котораго я очень люблю, не изменилъ здѣсь своимъ поэтическимъ достоинствамъ, но онъ, кромѣ того, обнаружилъ драматическій талантъ, потому что онъ своимъ магическимъ словомъ все оживляетъ, а сущность театра—въ дѣйствіи.

Наконецъ, еще одна книга, достойная вниманія. Запомните имя автора: Роже Мартенъ (*Roger Martin du Gard*). Первый романъ этого молодого писателя „Жанъ Баруа“ (*Jean Barois*, in-18°, изд. „Nouvelle Revue Française“) близокъ къ совершенству. Чувствуешь, что эта книга, гдѣ не пропущено ни одного душевнаго состоянія, ни одной социальной или религіозной проблемы, которыя могутъ волновать человѣческую совѣсть,—написана съ искреннимъ и глубокимъ уваженіемъ къ искусству. Это синтезъ эволюціи идей, вотъ уже четверть вѣка безпокоящихъ людей и заставляющихъ ихъ дѣйствовать, говорить, кричать. И авторъ паритъ высоко надъ этими идеями, избѣгая становиться на чью либо сторону: въ этомъ—рѣдкое достоинство писателя и, въ особенности, безпристрастнаго моралиста.

Заканчивая эту статью, я стараюсь представить себѣ обстановку далекой страны, въ которой ее будутъ читать, и мнѣ очень хотѣлось бы знать: какими грезами полны души молодыхъ русскихъ женщинъ и дѣвушекъ, и какое утѣшеніе приносятъ имъ французское искусство, литература и поэзія.

Это почти анкета, но она сблизитъ бы меня съ избранными представителями одной изъ самыхъ старыхъ и прекрасныхъ націй міра.

Jean de Gourmont.

ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛІИ

Музыка

Два наиболѣе талантливыхъ представителя современной итальянской школы—Франко Альфано (*Franco Alfano*) и Риккардо Зандонаи (*Riccardo Zandonai*) предстали недавно передъ судомъ миланской и туринской публики съ неодинаковымъ успѣхомъ.

Неаполитанецъ по происхожденію, Франко Альфано за свою музыкальную карьеру успѣлъ подпасть подъ очарованіе всѣхъ новыхъ европейскихъ школъ: нѣмецкой, французской и даже русской; но онъ уже давно старается пробиться на самостоятельную дорогу, безстрашно вступая въ бой и терпя—но не безъ славы—пораженія. Онъ прежде всего (и въ этомъ его главная заслуга) симфонистъ. Его сочиненія для оркестра исполнялись на большихъ концертахъ и поставили его на ряду съ Синигалліа (*Sinigallia*), другимъ славнымъ похлѣвателемъ школы Джузеппе Мартуччи (*Giuseppe Martucci*).

Но этотъ успѣхъ не удовлетворяетъ Альфано, и его южная кровь не успокоится, пока онъ не создастъ *chef-d'oeuvre*'а для сцены. Его первымъ опытомъ было красочное „Воскресеніе“, по роману Толстого. „Князь Зилахъ“ (*Il Principe Zilah*) прошелъ менѣе замѣченнымъ. Наконецъ, „La Scala“ поставила его „Тѣнь Донъ-Жуана“ (*L'Ombra di Don Giovanni*). Правда, онъ раньше общалъ „Рыцарей и Красавицу“. Какъ случилось, что вдругъ наполовину уже законченная опера обратилась въ мрачную испано-корсиканскую драму,—это одна изъ тѣхъ тайнъ, которыя способна объяснить и оправдать только загадочная психика художника. Претенціозному и въ общемъ слабому либрето поэта Москино (*Moschino*), неудачно подражавшаго д'Аннунціо, опера отчасти обязана рядомъ промаховъ

въ своей музыкальной композиціи. Впрочемъ, нельзя отрицать, что самая фабула содержитъ нѣсколько благодарныхъ психологическихъ и драматическихъ мотивовъ, развивающихся на интересномъ этническомъ фонѣ и окутанныхъ какой то волшебной дымкой, которая въ оперѣ всегда производитъ впечатлѣніе. Эта посредственная канва позволила композитору развернуть всю мощь своего темперамента, сотканнаго изъ прирожденной отваги и глубокой эрудиціи. Въ оркестрѣ для него нѣтъ секретовъ; онъ въ совершенствѣ владѣетъ всѣми приемами ультра-современной техники. Его палитра звуковъ, на ряду съ самыми тонкими нюансами чувственной мелодіи, знаетъ самую причудливую и рѣзкую какофонію. Штраусъ создалъ немало учениковъ въ Италіи, и однимъ изъ наиболѣе яркихъ его послѣдователей обнаружилъ себя Альфано. Впрочемъ, вокальные партіи, подчиняя себѣ иногда невѣроятныя звуковыя сочетанія, поднимающіяся изъ оркестра, сохраняютъ слѣды прирожденной южной мелодичности автора. Но и тѣ, то и дѣло, уступаютъ оркестру, разбиваются, такъ что отъ дѣла получается впечатлѣніе чего то болѣзненного и сумбурнаго. Опера заставила много говорить о себѣ и даже подверглась яростнымъ нападкамъ. Я самъ отношусь къ ней скорѣе враждебно, несмотря на мою искреннюю симпатію и глубокое уваженіе къ ея автору. Я всегда считалъ оперу художественной формой, уже достигшей, съ извѣстной точки зрѣнія, совершенства. Когда же дѣйствительно талантливый музыкантъ постоянно возвращается къ ней и въ то же время не строитъ ее на истинно-поэтическомъ фундаментѣ, невольно вырывается слово осужденія, не позволяющее оптимистически смотрѣть на будущее. Одно изъ двухъ: или писать обыкновенныя оперы, и тогда слѣдовать завѣтамъ великой національной школы съ Верди, Понкиелли, Бойто и Каталани во главѣ; или же завоевывать себѣ самостоятельное мѣсто, создавъ что либо дѣйствительно новое и идущее въ разрѣзъ со старыми воззрѣніями—тогда неизбѣжно вдохновляться какой нибудь поэмой высшаго порядка, не переставая быть итальянцемъ ни по духу, ни по формѣ.

Изъ всѣхъ молодыхъ музыкантовъ Риккардо Дзандонай, по моему, стоитъ на наиболѣе вѣрномъ пути, и во всякомъ случаѣ ему до сихъ поръ болѣе, чѣмъ кому либо другому, улыбалось счастье. Успѣхъ „Кончиты“, „Сверчка у очага“ и „Мельницы“, трехъ въ сущности разнородныхъ оперъ, подготовилъ почву для „Франчески изъ Римини“, поставленной въ туринскомъ королевскомъ театрѣ.

Дзандонай вдохновился избраннымъ поэтическимъ произведеніемъ. Трагедія д'Аннуціо, вѣдь всякаго сомнѣнія, принадлежитъ къ числу самыхъ благородныхъ сценическихъ твореній, которыми можетъ гордиться итальянскій театр. Композиторъ осмѣлился облечь въ музыкальную форму уже самое по себѣ безподобную музыкальность стиха д'Аннуціо. Въ либрето очень мало отступленій отъ оригинальнаго текста, за исключеніемъ незначительныхъ сокращеній. Музыкальный комментарий молодого автора не могъ бы быть болѣе изысканнымъ и проникновеннымъ. Но музыка эта не вполнѣ національна. Подобно Альфани, подчиняющемуся влиянію Штрауса, Дзандонай не терпѣтъ изъ виду другого своего современника—Дебюсси. Какъ и послѣдній, онъ стремится создать звуковую атмосферу и не рѣзко шлифуетъ психику дѣйствующихъ лицъ, а изображаетъ ее при посредствѣ однихъ только отбѣнокъ; картины природы обладаютъ какимъ то тонкимъ, скажу даже—коварнымъ, очарованіемъ. Вкусы Парижа сказываются и въ слѣдѣ импресіонизма, и въ характерѣ декламации, и въ выдержанномъ стилѣ треченто—какъ въ страстяхъ героевъ, такъ и въ обстановкѣ. Но авторъ отнюдь не избѣгаетъ чистаго пѣнія и, передавая прелестное щебетаніе прислужницъ Франчески, онъ воскрешаетъ память о чудной веснѣ классической итальянской мелодіи. Своимъ благородствомъ, удивительнымъ умѣніемъ сочетать инструментальную и вокальную музыку, своимъ чистымъ, одухотвореннымъ порывомъ, никогда не измѣняющимъ ему, композиторъ если и не покоришь публику окончательно, то во всякомъ случаѣ одержалъ блестящую побѣду.

Изъ числа самых послѣднихъ футуристическихъ курьезовъ отиѣчу выступленіе Лунджи Руссола (Luigi Russolo), демонстрировавшаго музыку шумовъ въ миланскомъ театрѣ Dal Verme. Вечеръ прошелъ бурно и для любителей музыки оказался совершенно потеряннымъ. Но кто безъ предвзятыхъ мнѣній присутствовалъ на генеральной репетиціи, тотъ не могъ не отнестись съ удивленіемъ къ этому научному опыту примѣненія электрической энергіи къ батареѣ Руссола, которая, безъ сомнѣнія (и это доказала уже маэстро Прателла), окажетъ вліяніе на организацію большого оркестра. Пробужденіе столицы' (Il risveglio d'una Capitale) къ тому же способно заинтересовать само по себѣ. Среди присутствовавшихъ судей, скорѣе благосклонно настроенныхъ, былъ и знаменитый композиторъ Умберто Джордано (Umberto Giordano), авторъ 'Сибири' и 'Андре Шенье'. Онъ указалъ на недостатокъ въ общихъ тембрахъ, обусловленный ограниченнымъ числомъ инструментовъ и почти полнымъ отсутствіемъ высокихъ тембровъ. Но съ теченіемъ времени и съ развитіемъ техники онъ предвидитъ возможность успѣха... Вспомнимъ, что уже Берлиозъ въ своемъ трактатѣ объ инструментовкѣ мечталъ объ изобрѣтеніи такого прибора, который далъ бы ему возможность музыкально выразить залпъ тысячи ружей!

Поэзія

'Ломбардскій Издательскій Институтъ' (новое предприятие, во главѣ котораго стоятъ два даровитыхъ молодыхъ миланца—Карло Линати и Нино Факки), недавно роскошно переиздалъ стихотворенія Адольфо де-Бозиса (Adolfo de Bosis), сверстника Габриэля д'Аннунціо. Ему не узыбнулся колоссальный успѣхъ послѣдняго, но его можно смѣло назвать однимъ изъ истинныхъ вождей новой итальянской поэзіи. Нѣкоторыя изъ его лирическихъ пьесъ, какъ 'Гимнъ землѣ', 'Выздоровливающіе', 'Ода Машинисту', относятся къ лучшимъ произведеніямъ лирики всѣхъ временъ и народовъ. Поэтъ живетъ въ Римѣ и занимаетъ высокое положеніе въ промышленномъ мірѣ. Это

утонченный аристократъ духа. Для него поэзія въ самомъ дѣлѣ крылатая рѣчь, созданная для идеальныхъ людей. Владѣя формой, распорядясь гармоніей, какъ волшебникъ, онъ постигъ тайну взаимоотношеній, моральныхъ и эстетическихъ, между частнымъ и всеобщимъ и между анализомъ и синтезомъ, на которыхъ зиждется великая поэзія. Его переводы 'Эпипсихидона' и 'Ченчи' Шелли явились истиннымъ открытіемъ мировой литературы. Если оставить въ сторонѣ д'Аннунціо съ его великими литературными достоинствами и недостатками, то Адольфо де-Бозисъ, несомнѣнно, самый чистый и славный поэтъ, который остался въ Италіи послѣ смерти Пасколи.

Ада Негри (Ada Negri), пламенная поэтесса, давно промѣнявшая Италію на задумчивое уединеніе въ Швейцаріи, объединила свои послѣднія вдохновенія въ томикѣ стиховъ, уже самое заглавіе котораго многозначительно: 'Изгнаніе' ('Esilio'). Здѣсь бокъ о бокъ съ неуравновѣшенными, нѣсколько манерными тирадами встрѣчаются знакомое намъ лирическое воодушевленіе и удивительная легкость стиха, которая уже съ первыхъ шаговъ 'Поэтысы Рока' обратила на нее вниманіе Италіи. Въ ея пѣніи слышатся не только необузданныя мелодіи, но и бурныя страсти и терзанія мысли. Нѣкоторыя ея стихи запоминаются, какъ мотивы Верди. Поэтому широкая публика еще вѣрна своей родной 'черноголовкѣ' и не ждетъ отъ нея ни трактата о поэтикѣ, ни программъ воинствующаго феминизма. Ее читаютъ и любятъ такую, какъ она есть.

Еще одинъ сборникъ стиховъ кажется мнѣ интереснымъ: это—'Тирсы' ('I Tirsi') Неллы Дорія Камбонъ (Nella Doria Cambon), изъ Триеста, спиритуалистическое настроеніе которой граничить со спиритизмомъ. Благородство формы и замысла, обороты рѣчи, не чуждые теософіи и іератическаго воодушевленія; выдающаяся техника, свободно распоряджающаяся римой и ритмомъ; нѣкоторыя странности мышленія, которыя не всегда волнуютъ или убѣждаютъ—вотъ особенности ея творчества, живущаго вѣрой въ поэзію и въ ея

высшее назначение: пробуждать грезы о сверхчувственных мирах, открывать их в изгибах человеческой природы. Если бы Налле Дориа Камбонь обладала большим умением органически строить свои пьесы и не так много философствовала, она могла бы создать что либо действительно редкостное и возвышенное. Впрочем, тон Сибиллы, которым она говорит, иногда правится и привлекает... Другая новинка в области стихов—'Тайная Драма' ('L'Occulto dramma') Альды Ризци (Alda Rizzi), пьесы ни в чем не похожей на предыдущих. В ее пьесах звучит такая искренность, которая иногда представляется даже чуждой искусству. Если подумать, что некоторые ее пьесы, с законными традицией приемами и разбрами, появляются послѣ того, чѣм обогатили поэзію волшебники д'Аннунцио и Пасколи, и одновременно с дерзкими опытами свободного стихосложения футуристов, невольно задаешь себѣ вопрос: не шутит ли авторъ, и что новаго онъ хочетъ сказать намъ? Но Альдой Ризци руководятъ благородныя и нѣжныя мысли; иногда у нея слышится трогательная музыка Беллини. Рядомъ съ небрежными, хромающими стихами встрѣчаются лирическіе порывы, говорящіе о возвышенной душѣ автора. Это ее первый опытъ: но ей повезло сразу найти поддержку большого издателя—Тревеса. Ее ждетъ нелегкая задача. Женская лирика въ Италіи послѣ гордыхъ пѣсень Ады Негри нашла себѣ новую дорогу въ сложномъ, но удивительно ангармоничномъ истеризмѣ Амаліи Гульельминетти (Amalia Guglielminetti). Избранный Альдой Ризци средній путь, путь мѣщанской простоты, съ одинаковой легкостью можетъ прославить и погубить ее.

Paolo Buzzi.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Изъ выставокъ 'гвоздемъ' лѣтняго сезона, по крайней мѣрѣ въ архитектурномъ отношеніи, была, пожалуй, Балтійская выставка въ Мальме. Удачное ли географическое положеніе

ей, предусмотрительная ли и великолѣпная организація, или же, наконецъ, широкое гостеприимство шведовъ—что именно, сказать трудно, вѣроятно, все вмѣстѣ взятое—создало тотъ успѣхъ, которымъ она пользовалась. Даровитая рука извѣстнаго зодчаго Фердинанда Боберга сумѣла связать всѣ ея разнородныя элементы въ одно цѣлое, причемъ даже рѣзко національное въ этомъ цѣломъ легко мирилось со всеохватывающей и соединяющей ажурной оправой. Тутъ всѣ контрасты были сглажены, въ архитектурѣ не было той громоздкой 'самобытности', которая почти всегда въ такихъ случаяхъ выражаетъ лишь самодовольную покровительственность и снисходительную терпимость народа-хозяина. Чуткій тактъ заставилъ хозяина обѣцать въ одѣяніе, не подчеркивавшее его отдѣльности и все таки нисколько не измѣнявшее художественнымъ традиціямъ страны. Подробности—дальше, въ особой замѣткѣ.

Международная выставка въ Венеціи на этотъ разъ не пользовалась большой популярностью. Посѣтителей было мало. Продажа въ русскомъ отдѣлѣ совсѣмъ незначительна.

Лувру передана великолѣпная коллекція графа Камондо, состоящая изъ произведеній новѣйшихъ художниковъ—Ванъ-Гога, Писсарро, Сезанна и Дега. Принявъ этотъ даръ, дирекція Лувра отреклась отъ нелѣпнаго постановленія устава, требующаго, по крайней мѣрѣ, десятилѣтней давности со дня смерти автора поступающаго въ музей произведения.

Съ большимъ успѣхомъ протекала выставка портретовъ актрисъ въ Парижѣ, въ галерей Гессель. Среди 200 экспонатовъ выдѣлялись портреты Бреваль, Режанъ, Клео-де-Меродъ, Сюзанъ Депре, Рашель, Гортензіи Шнейдеръ, Малибранъ, Сарры Бернаръ,—работы многихъ извѣстныхъ художниковъ: Карьера, Больдини, Бюлоза и др.

Русскіе художники-парижане собираются въ будущемъ году устроить отдѣльную выставку. Хранителемъ Люксембургскаго музея Ф. Моно, въ сотрудничествѣ съ профессоромъ Готкеромъ, готовится монографія, посвященная ко-

лекціи рисунковъ Греза, купленная въ свое время графомъ Шуваловымъ и хранящаяся въ Академіи Художествъ.

Учрежденъ дѣловой союзъ французскихъ провинціальныхъ художниковъ и преподавателей искусствъ; председателемъ избранъ инициаторъ, Э. Фужерэ, директоръ художественнаго училища въ Нантѣ; товарищи председателя избраны изъ числа дѣятелей всей Франціи. Предложено изданіе собственнаго органа для защиты профессиональныхъ интересовъ меньшей братіи искусства.

Коллекцію Пирпонта Моргана, обшанную имъ музеямъ Соединенныхъ Штатовъ, предполагается продать съ аукціона въ Лондонѣ. Врядъ ли что нибудь изъ этой драгоценнѣйшей коллекціи вернется въ Европу.

Графиня Карлейль пожертвовала лондонской Национальной галереѣ знаменитый портретъ графа Арунделя, работы Рубенса, хранившійся въ одномъ изъ ея замковъ. Это не первое значительное ея приношеніе.

Въ Константинополѣ открытъ весьма значительный музей магометанскаго искусства (Ewka), въ который собраны сокровища со всей имперіи; особенно выдѣляется собраніе ковровъ (свыше 700 драгоценныхъ образцовъ). Директоромъ назначенъ Хакки-бей. Конечно, это младотурецкое новшество представляетъ еще новый прирѣзъ грубаго вандализма надъ нетронутой стилистостью восточной жизни: многія старинныя мечети опустошены для нуждъ музея, произведенія высокой красоты вырваны изъ естественной среды и вѣковой обстановки; но, съ другой стороны, тѣ же предметы спасены отъ гибели въ ужасныхъ условіяхъ турецкой жизни, отъ пожаровъ и хищеній, а европейскіе изслѣдователи окажутся въ выигрышѣ несомнѣнномъ.

II.

Искусство на Балтійской выставкѣ въ Мальме

Когда на этой выставкѣ въ Мальме, послѣ безконечныхъ залъ съ машинами и промы-

шленными экспонатами, подходишь къ строгому зданію приюта искусствъ, стоящему особнякомъ, то, несмотря на единство общаго архитектурнаго плана выставки, здѣсь чувствуется нѣчто болѣе интимное, ушедшее внутрь... Само зданіе, напоминающее въ своей центральной части большую пловучую льдину, располагаетъ къ спокойному созерцанію. Передъ входомъ, слѣва, обращаетъ вниманіе скульптура шведскаго ваятеля Давида Эдстрема 'Голова сфинкса', характерная для архаизирующихъ стремленій современной скульптуры вообще и проникнутая, въ частности, воплѣдъ 'нашимъ' чувствомъ загадочнаго, тоской о безконечномъ. Въ центральной залѣ разставлены произведенія скульптуры, по преимуществу шведской и нѣмецкой. Большая часть датскихъ произведеній пластики помѣщается въ особой залѣ, вводящей въ датскій отдѣлъ живописи; русская же скульптура представлена немногими образцами въ общей залѣ, а также и въ русскомъ отдѣлѣ (тамъ можно видѣть Стеллецкаго, но въ общемъ отдѣлѣ русской скульптуры несравненно бѣднѣе живописи, о которой ниже).

Стремленіе къ строгости и замкнутости формъ безъ 'живописной' отдѣлки, стилизація путемъ преувеличеній и упрощеній, съ тѣмъ чтобы сильнѣе и сосредоточеннѣе вылить форму— вотъ общая черта наиболѣе выдающихся скульптуръ на этой выставкѣ. Можетъ быть, вообще такова тенденція современной пластики, отклавшейся отъ 'натуралистическаго, живописанія' и возвращающейся къ классическимъ и до-классическимъ образцамъ.

Наиболѣе крупнымъ представителемъ этого теченія, среди германскихъ экспонентовъ, является извѣстный Гуго Ледереръ, среди шведскихъ — Карлъ Миллесь. Послѣднему отведена особая зала, и почти всѣ выставленныя имъ произведенія значительны, полны силы и иногда той угловатой граціозности, которая завѣщена условными приемами египетскаго искусства.

Но богаче всего представлена на балтійской выставкѣ живопись; павильоны различныхъ странъ идутъ по радіусамъ отъ центральной залы скульптуръ: надѣво отъ входа— Россія съ Финляндіей и Германія, направо— Швеція и

Данія. Живопись своей красочной конкретностью вводит ближе в интимную жизнь каждой из этих стран, в мир художественных настроений, в общественную и национальную психологию. Любопытно отметить, что наиболее сходными экспонатами живописи различных стран являются как раз те, которые претендуют на наибольшую оригинальность и изощренность индивидуального тона, именно—живопись 'кубистов' и 'футуристов'. И это, конечно, не случайность: направления эти слишком теоретичны, слишком сблизно проводят програму, раньше, чѣмъ накопился подходящій художественный опытъ.

Надо, однако, отдать справедливость нашимъ русскимъ 'бунтарямъ': Вѣчевъ и Явленскій дали нѣсколько небезынтересныхъ вариаций кубизма, причѣмъ послѣдній въ нѣсколькихъ женскихъ головахъ оригинально сочетаетъ декоративный кубизмъ съ касаніями къ примитивному византизму. 'Композиціи' Кандинскаго, какъ разсказываютъ, поставили втупикъ дирекцію выставки при разрѣшеніи вопроса... гдѣ верхъ и гдѣ низъ картины. Шведская художественная критика встрѣтила, однако, нашихъ 'радикаловъ' съ большимъ интересомъ и вниманіемъ.

Но въ общемъ—живопись балтійской выставки живетъ традиціями опредѣленного и яснаго рисунка, близостью къ природѣ, преодоленіемъ перспективы и свѣтотѣней,—словомъ, всѣмъ тѣмъ, что создаетъ типичную на выставкахъ фигуру посетителя, замуривающего одинъ глазъ и приспособляющего другой къ созерцанію въ кулакъ... Наиболее отличительна въ этомъ родѣ нѣмецкая живопись: глубокая перспектива и монотонность красокъ, при нервѣдкой ихъ яркости,—всадники среди тучной зелени (Трюбнеръ), сверхчеловѣческіе, уштаные солнцемъ дачники (Либерманнъ), гармонія самодовольства въ портретахъ Гохманна, домашніи животныя, хотя и живыя, но слегка 'подъ соусомъ' (Цюгель), домашній уютъ съ перспективою удобной комнаты и кукольные обитатели, даже безъ романтизма, Фрейшюца,—вся эта мануфактурная живопись, иногда несомнѣнныхъ талан-

товъ, убаюкиваетъ глазъ какой то ретроспективной сентиментальностью... Глядя на эти пережитки искусства, хочется вздохнуть о добромъ, старомъ времени, когда нѣмецкая сентиментальность казалась искренней... Нельзя отказать дирекціи германскаго отдѣла въ извѣстномъ тактѣ, выразившемся въ томъ, что она выставила въ первомъ же залѣ произведенія классиковъ XIX столѣтія—Ленбаха, Менцеля, Лейбля. Тамъ же есть два портрета Беклина. Но когда изъ этой залы съ картинами въ золотыхъ и бронзовыхъ тонахъ переходишь къ пейзажамъ и портретамъ современной нѣмецкой живописи, то еще усиливается довольно жуткое отъ нея впечатлѣніе... Въ датскомъ отдѣлѣ, который вообще, за недостаткомъ мѣста, представленъ небогато, есть чудные intérieures Вильгельма Гаммершейса, который при помощи традиционныхъ приѣмовъ создаетъ, однако, удивительные эффекты свѣтотѣней и мягкихъ музыкальных перспективъ. Хороши женскіе портреты Эйнара Нильсена, мягкими тонами напоминающіе нашего Сѣрова, но съ какимъ то своеобразнымъ излученіемъ 'нездѣшняго', внутреннего свѣта. То акимъ Сковгоръ, одинъ изъ крупнѣйшихъ современныхъ датскихъ художниковъ, представленъ нѣсколькими картинами искушенія Евы въ стилѣ мозаичныхъ фресокъ. Французскія вліанія не лишаютъ извѣстной оригинальности танцовщицъ I. Паульсена, возникающихъ изъ хаотическихъ темныхъ перспективъ.

Страна, окруженная моремъ, Данія, дала талантливыхъ маринистовъ: Бляке, Иогансенъ и другіе даютъ чувствовать то грозную, то убаюкивающе-мирную красоту моря. Въ общемъ же, если сравнить датскій отдѣлъ въ Мальме съ обширными и интересными выставками въ Копенгагенѣ, то онъ производитъ впечатлѣніе довольно ограниченнаго выбора картинъ, что особенно невыгодно отразилось на отдѣлѣ новѣйшихъ теченій датской живописи.

Шведское отдѣленіе занимаетъ 24 залы и представляетъ шведскую живопись чрезвычайно разносторонне. Обширность помѣщенія облегчила дирекціи выборъ экспонатовъ; въ

самою же распредѣленію по различнымъ заламъ виденъ тонкій вкусъ художника, сумѣвшаго удачно сочетать красочныя пятна.

Открывается отдѣленіе залой Бруно Лиліефорса, великаго художника лѣсной стихіи и 'звѣринаго взгляда'. Когда видишь его хищниковъ, съ невинною граціозностью придавшихъ какую нибудь слабую тварь; филина или вальдшнепа, затаившихся въ лѣсной глуши и смотрящихъ такими первобытными, ясными глазами; морскихъ птицъ надъ пѣнными гребнями волнъ,—чувствуется такая свободная правда природы и такая понимающая любовь къ ней, что невольно вспоминаются слова Зосимы: 'Животныхъ любите: имъ Богъ далъ начало мысли и радость безмятежную'. Техника Лиліефорса изумительна и напоминаетъ порой японскихъ живописцевъ.

Совсѣмъ въ другомъ родѣ его ближайшія сосѣди—рисовальщикъ интимныхъ, домашнихъ уголковъ, декоративныхъ intérieu'овъ—Карлъ Ларсонъ. Мягкая четкость линий, стилизація фрескового жанра сообщаютъ его картинамъ давно знакомый пѣвительный индивидуальный тонъ... но, послѣ двухъ-трехъ увидѣнныхъ картинъ, другія какъ то перестаютъ интересовать. Андерсъ Цорнъ, занимающій третью залу,—можетъ быть, наиболее извѣстный въ Европѣ. Его импрессионизмъ стихійнѣе и богаче красками, чѣмъ импрессионизмъ французскихъ пионеровъ этого жанра, но нѣсколько грубѣе и поверхностнѣе.

Дальше, вслѣдъ за прекрасными портретами Оскара Бьерка, со свѣтлою цвѣтною скалою, и другими болѣе или менѣе талантливыми работами, останавливаютъ вниманіе декоративные стѣнные ландшафты Фьестада. Отдѣленіе заканчивается небольшою залой съ изящными рисунками и акварелями Арсениуса Бауера и другихъ художниковъ сказки и шутки, кое въ чемъ близкихъ нашему Билибину. Въ общемъ, шведскій отдѣлъ оставляетъ впечатлѣніе силы и разнообразія.

Хорошо, хотя и недостаточно полно, представлена русская живопись: особыя залы отведены Сѣрову и Рериху, въ трехъ остальныхъ находятся въ перемежку; Александръ Бенуа, Сапуновъ, Головинъ, Билибинъ, Кустодіевъ, Вас-

нецовъ; дагѣ—Грабарь, Богаевскій, Ульяновъ, Петровъ-Водкинъ (поразившій шведскую критику своимъ лимоннымъ всадникомъ на пурпурномъ конѣ). Все это—имена столь извѣстныя, что о нихъ здѣсь излишне распространяться. Отметимъ только нѣсколько очень удачныхъ и еще незнакомыхъ русской публикѣ портретовъ Головина.

Въ финскомъ отдѣлѣ, примыкающемъ непосредственно къ русскому, можно видѣть знаменитаго толкователя Калевалы Акселя Галлена, чуткаго портретиста Эрнефельта, талантливаго Галлонена, дающаго тонкіе эффекты прозрачности и мягкости свѣта, вдумчиваго изобразителя сумеречныхъ настроеній Бломстеда и др. Хорошо представленъ также Альбертъ Эдельфельтъ. 'Молодые' финны—Томе, Эккель, Ойноненъ—характерны и значительны безъ претенціозности; особенно запоминаются 'экспрессионистскіе' пейзажи послѣдняго.

А. Мірской.

ВАНДАЛИЗМЫ ВОЙНЫ

Въ настоящее время еще нѣтъ возможности перечислить съ точностью всѣ тѣ художественные памятники, которые были разрушены германскими полчищами на безславномъ пути своего вторженія въ Бельгію и Францію. Предполагая въ ближайшемъ будущемъ дать подробную статью, посвященную этимъ неслыханнымъ вандализмамъ нѣвидевъ,—вандализмамъ, опозорившимъ навѣки народъ, культуру котораго мы такъ долго считали проникнутой уваженіемъ къ искусству,—мы ограничимся пока перечисленіемъ только самыхъ главныхъ и еще не вполне провѣренныхъ свѣдѣній объ актахъ германскаго варварства, вызывающаго нынѣ скорбное негодованіе всего культурнаго міра.

Въ Бельгіи разрушенъ древній Лувенъ (Louvain). Не стало знаменитаго собора св. Петра (вмѣстѣ съ которыми погибли и прекрасныя картины XV вѣка Дирика Бутса—'Шутка св. Эразма' и 'Тайная Вечера'—и Роже ванъ-

дерь-Вейдена—Снятие съ креста); не стало и знаменитой ратуши въ стилѣ gothique fleurie; уничтожены старинные кварталы, сохранившіе память о Іоаннѣ IV Бранбургскомъ; сожжена прекрасная бібліотека съ богатѣйшимъ отдѣломъ рукописей; частью разрушена, а частью разграблена картинная галерея...

Значительнымъ разрушеніемъ подверглись и другіе города древней Фландріи—Малинь (Malines), Термондъ (Termonde) и др. Какія сокровища архитектуры, живописи, скульптуры уничтожены здѣсь напоромъ одичалыхъ полчищъ Вильгельма Гогенцоллерна—установить трудно (не до того несчастнымъ гражданамъ геройской страны!), но, судя по отрывочнымъ газетнымъ сообщеніямъ, художественные памятники и соборы Бельгіи (въ томъ числѣ Брюсселя и Антверпена), если и не вездѣ пострадали отъ германскихъ пушекъ, то почти повсемѣстно подверглись самому безстыдному грабежу.

Но, можетъ быть, еще больше потеряло искусство Франціи. 6-го сентября, послѣ отступленія изъ Реймса, нѣмцы обстрѣливали соборъ изъ тяжелыхъ орудій и обратили въ развалины этотъ величавый, несравненный памятникъ французской готики—кристаллизованную въ каменное чудо молитву вѣковъ. Приводимъ дѣликомъ сообщеніе корреспондента газеты 'Daily Mail' объ этомъ жестокомъ, бесполезномъ, поистинѣ небываломъ кошунствѣ:

«Древній реймскій соборъ представляетъ собою въ настоящее время лишь колоссальный скелетъ изъ почернѣвшихъ стѣнъ. Страшно было видѣть, какъ пламя уничтожало этотъ замѣчательный памятникъ XIII столѣтія, это неоцѣненное произведеніе искусства, которое создалось въ теченіе 150 лѣтъ и которое до сихъ поръ было пощажено множествомъ войнъ.

Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что нѣмецкая артиллерія преднамѣренно направляла свои выстрѣлы на соборъ. Пожаръ начался въ субботу, 19-го сентября. Въ теченіе всего дня бомбы сыпались на городъ, и весь кварталъ, въ которомъ находится реймскій соборъ, представлялъ собою море огня.

Одно ядро за другимъ падали на него; стѣны, нерушимо простоявшія дѣлы столѣтія, обваливались со страшнымъ грохотомъ на окружающія улицы. Наконецъ, загорѣлись дѣла, выстроенные для ремонтныхъ работъ вдоль западной стѣны. Искры начали сыпаться на крышу, старыя дубовыя стропила запылали. Вскорѣ весь соборъ представлялъ собою бующее море пламени; деревянные скульптурныя украшенія внутри собора рухнули на полъ, гдѣ на соломѣ лежали раненые. Солома сейчасъ же вспыхнула, вслѣдъ за этимъ загорѣлись деревянные украшенія на стѣнахъ и алтарь, а также рѣзная кафедра. Уцѣлѣла одна статуя Жанны д'Аркъ, какимъ то чудомъ оставшаяся невредимой...

Нѣмецкія войска не ограничились разрушеніемъ собора въ Реймсѣ. Съ какимъ то тупымъ и злораднымъ упорствомъ они предприняли безсмысленныя покушенія и на другія святыни Франціи. Такъ, ими было сдѣлано нѣсколько, къ счастью не вполне удавшихся, попытокъ разрушить Парижскій соборъ Notre-Dame при помощи метанія бомбъ съ аэронавовъ. По словамъ 'Figaro', поврежденія, причиненныя собору Парижской Богоматери этимъ способомъ (достойное примѣненіе величайшаго изобрѣтенія XX вѣка!), довольно велики. Специальными снарядами, предназначенными для поджога, сломано шесть перекладныхъ крыш; настилъ потолка пробитъ; металлическая обшивка расплавлена; окно изъ цвѣтныхъ стеколъ изрѣшено пулями...

Знаменитый замокъ Шантильи около Парижа подвергся также разгрому, хотя и не столь рѣшительному, какъ можно было объ этомъ думать послѣ первыхъ сообщеній. Въ послѣдніе дни пострадалъ городъ Аррасъ (Arras), гдѣ ратуша, чудесный памятникъ XVI в., была разрушена до основанія,—должно быть, тоже изъ соображеній, ничего общаго не имѣющихъ съ военной необходимостью'.

Петроградская городская дума въ засѣданіи 10 сентября, по предложенію гласнаго А. С. Раевского, послала министру народнаго просвѣщенія Франціи телеграмму съ выраженіемъ сожалѣнія по поводу варварскаго разру-

шенія нбмцами памятниковъ старины въ Реймсѣ и въ другихъ городахъ Франціи.

По почину международного артистическаго союза въ Римѣ, собраніе представителей всѣхъ академій художествъ, научныхъ и культурныхъ учреждений въ торжественномъ засѣданіи заявило протестъ противъ учиненныхъ германцами насилій и уничтоженія ими священныхъ памятниковъ искусства въ Лувенѣ, Малинѣ и Реймсѣ. Заявленія вылились въ форму единодушнаго принятаго горячей резолюціи протеста. Вслѣдъ за этимъ, огромное множество учреждений и общественныхъ дѣятелей во всѣхъ европейскихъ странахъ выразило свои протесты по тому же поводу. Можно сказать, что на почвѣ борьбы съ германскимъ 'вандализмомъ' (хотя это слово и кажется чрезмерно мягкимъ въ приложеніи къ хулиганскимъ злодѣйствамъ мародеровъ съ береговъ Шпрее!)—Германія объединила противъ себя всѣ народы.

Журналомъ 'Старые годы' получено письмо изъ Брюгге (Брюжъ) отъ г. Тюльнини, предсѣдателя бельгійскихъ художественныхъ ассоціацій, съ предложеніемъ образовать въ Россіи фондъ для покупки послѣ заключенія мира частныхъ бельгійскихъ художественныхъ коллекцій. Въ Бельгіи возникло опасеніе, что послѣ заключенія мира разоренные войной бельгійскіе коллекционеры могутъ начать продавать за бездѣнокъ художественныя вещи, которыя упадутъ даже въ германскія руки.

Г. Тюльнини было отвѣчено, что, несмотря на глубокое сочувствіе его предложенію, въ виду того, что подобный фондъ потребовалъ бы отъ его участниковъ громадныя средства, которыя собрать въ Россіи въ настоящее время является затруднительнымъ, предложеніе г. Тюльнини практически неисполнимо.

Es.

ROSSICA

Произведенія Франса Хальса въ Россіи. Photographische Gesellschaft въ Берлинѣ недавно издала два великолѣпныхъ тома, обнимающихъ все творчество Франса

Хальса. Изданіе затѣано и редактировано Вильгельмомъ Боден и составляетъ pendant къ аналогичному его прежнему изданію въ восьми томахъ, посвященному живописнымъ произведениямъ Рембрандта. Трудъ 'Frans Hals, sein Leben und seine Werke' состоитъ изъ жизнеописанія мастера, сдѣланнаго Дромъ М. I. Биндеромъ, полнаго подробнаго каталога его картинъ и свыше 300 репродукцій фотогравюрой, среди которыхъ цѣлый рядъ хальсовскихъ полотенеъ воспроизводится впервые. Кромѣ того, къ изданію приложенъ цѣнный списокъ всѣхъ существующихъ въ настоящее время картинъ Хальса, распределенныхъ по мѣстонахожденію. Въ сравненіи съ остальными великими мастерами голландской живописи, Франсъ Хальсъ представленъ въ Россіи довольно бѣдно. Кромѣ Эрмитажа, владѣющаго четырьмя портретами мастера, въ русскихъ частныхъ коллекціяхъ имѣются еще два его произведения — 'Странствующій живописецъ' у барона Шлихтинга въ Парижѣ и 'Портретъ проповѣдника' у барона Липгарта въ имѣніи Ратсгофъ, близъ Юрьева. Зато Варшавѣ, не могущей вообще похвастать большимъ количествомъ шедевровъ старыхъ мастеровъ, посчастливилось съ Хальсомъ. Прекрасный его мужской портретъ находится у графа Ксаверія Браницкаго, теперешняго владѣльца Вилянова, не менѣе цѣнные мужской и женскіе портреты имѣются у ордината графа Маврикія Замоискаго.

Иллюстрированный 'Евгеній Онѣгинъ' на чешскомъ языкѣ. Крупнѣйшій изъ чешскихъ издателей I. Отто выпустилъ въ свѣтъ иллюстрированное изданіе 'Евгенія Онѣгина' въ переводѣ г. В. Юнга. Не касаясь здѣсь качества перевода, остановимся лишь на внѣшней сторонѣ книги, которую безызвѣстный чешскій художникъ Оскаръ Штафль (Stafel) украсилъ рисунками и виньетками. Конгеніальнаго иллюстратора для пушкинскаго романа до сихъ поръ еще не нашлось, и, конечно, наврядъ ли такимъ вообще можетъ быть художникъ иностранной, хотя бы и славянской. Поэтому большихъ требованій къ О. Штафлю предъявлять не должно. Его иллюстраціи испол-

нены съ умѣниемъ и не безъ вкуса, но онѣ не захватываютъ, въ нихъ не ощущается внутреннего подъема. Не удивительно, что въ нихъ мало русскаго; гораздо болѣе чувствительно отсутствіе индивидуальной фактуры въ рисункахъ, въ общемъ какъ то безличныхъ и не всегда достаточно крѣпкихъ. Зато они разбѣшены удачно и съ подобающей скромностью не среди текста, а въ видѣ отдѣльныхъ заглавныхъ листовъ передъ каждой главой. Кромѣ этихъ hors-texte, страницы книги сплошь украшены орнаментальными заголовками тоже работы Штафля, которые, однако, по отношенію къ шрифту кажутся немного тяжеловѣсными. Въ качествѣ фронтисписа приложенъ интересный портретъ Пушкина, исполненный тоже чешскимъ художникомъ Викторомъ Стретти. Типографская сторона чешскаго 'Онѣгина' безукоризненна, и въ дѣломъ изящно переплетенная книга съ точки зрѣнія вкуса значительно превосходитъ большинство однородныхъ русскихъ изданій.

Монографія о Карлѣ Ив. Росси (1775—1849). Вышла изъ печати докторская диссертация гр. В. П. Зубова, подъ заглавіемъ 'Carlo di Giovanni Rossi, ein Beitrag zur Geschichte der Auflösung des Petersburger Empire'. Авторъ въ своемъ трудѣ далъ подробную біографію великаго зодчаго александровской эпохи, посвящая отдѣльныя главы его главнымъ постройкамъ, ихъ исторіи, характеристикѣ и стилистической оцѣнкѣ. Кромѣ того, диссертация содержитъ длиннѣйшій списокъ всѣхъ хранящихся въ разныхъ архивахъ, учрежденіяхъ и собраніяхъ Петрограда рисунковъ, проектовъ и чертежей Росси, а также его помощниковъ. Думается, что сочиненію гр. Зубова слѣдовало бы появиться и на русскомъ языкѣ, въ сопровожденіи иллюстраціоннаго матеріала.

Новыя изданія по русскому балету. Опять приходится отмѣтить появленіе двухъ художественныхъ альбомовъ, посвященныхъ русскому балету, который все продолжаетъ вдохновлять западныхъ графиковъ. Парижскій издатель Пьеръ Корраръ выпустилъ кра-

сивый 'Album dédié à Tamara Karsavina', въ которомъ I. L. Vaudoyer, даже въ стихахъ, воспѣваетъ хореографическое искусство русской прима-балерины, а художникъ Жоржъ Барбье въ двѣнадцати цвѣтныхъ рисункахъ увѣковѣчилъ главные роли Карсавиной.—Послѣдняя занимаетъ первенствующее мѣсто и въ альбомѣ 'Russisches Ballet' (изд. Caspers Kunstverlag въ Берлинѣ), работы молодого нѣмецкаго графика Артура Груенберга. Альбомъ—послѣ Кайнера и Опслера, это уже третье любительское изданіе подъ одинаковымъ заглавіемъ, появляющееся въ Германіи—состоитъ изъ восьми оригинальныхъ литографій на японской бумагѣ, отпечатанныхъ лишь въ количествѣ 190 экз. Цѣна изданія—200 и 125 герм. марокъ.

Опять иллюстраціи Сергѣя Соломка. Нѣтъ пророковъ въ своемъ отечествѣ! Serge de Solomko, замѣнявшій недооцѣнившую его родину Парижемъ, очевидно, дѣлается тамъ присяжнымъ иллюстраторомъ для пресловутыхъ éditions de luxe того окаменѣвшаго типа, который давно потерялъ связь съ настоящимъ искусствомъ книги, но для котораго, увы, среди французскихъ библиофиловъ еще находится много любителей. Новѣйшая работа Соломка въ данномъ направленіи—заказанныя ему книгопродавцемъ А. Ферру иллюстраціи для 'роскошнаго' (съ офортами) изданія извѣстнаго романа Теофиля Готье, 'Mademoiselle de Maupin'. Волею судьбы или вѣрнѣе г. Ферру, С. Соломокъ такимъ образомъ является завершителемъ задачи, затѣянной въ свое время Бирдслеемъ, который взялся за иллюстрированіе 'Mademoiselle de Maupin', но, какъ извѣстно, успѣлъ закончить лишь пять рисунковъ изъ всей серіи!

Николай Павл. Рябушинскій, бывшій издатель 'Золотого Руна', открылъ въ Парижѣ (75, Avenue des Champs Elysées) художественный магазинъ спеціально для произведеній стараго русскаго искусства. Въ первомъ ряду стоятъ древнія иконы, но кромѣ нихъ имѣется для продажи и русская мебель первой половины XIX в., а равно русскій фарфоръ раз-

ныхъ фабрикъ. Бывшій издатель „Золотого Руна“, наконецъ, обрѣлъ свое истинное призваніе, но все же какъ то некрасиво торговать „на вывозъ“ за-границу святынями древнерусскаго искусства...

Rossica въ иностранныхъ художественныхъ журналахъ. Въ апрѣльскомъ выпускѣ Gazette des Beaux Arts, В. В. Голубевъ помѣстилъ интересную статью о китайскомъ живописцѣ Ли-Лонгъ-Минъ, умершемъ въ 1106 г., о которомъ лѣтъ десять тому назадъ еще ничего не было извѣстно, но которому, какъ замѣчаетъ авторъ, въ скоромъ времени, вѣроятно, будутъ посвящены отдѣльныя монографіи. Любопытно, между прочимъ, что въ сохранившихся рисункахъ съ крупныхъ религиозныхъ композицій китайскаго мастера Ву-Та-о-Тзе, приписываемыхъ нѣкоторыми изслѣдователями Ли-Лонгъ-Мин у и появившихся недавно въ великолѣпномъ изданіи, легко указать на поразительныя прямо аналогіи съ нѣкоторыми рисунками Боттичелли къ „Божественной комедіи“ Данте.—Въ майскомъ выпускѣ того же французскаго журнала англійскій историкъ искусства Гербертъ Кукъ напечаталъ статью о приобретенной Эрмитажемъ Мадоннѣ Бенуа, которую и онъ считаетъ подлиннымъ произведеніемъ Леонардо да Винчи.—Апрѣльскій выпускъ ежемѣсячника „L'Art Décoratif“, который вообще удѣляетъ довольно много мѣста русскому искусству, содержитъ богато иллюстрированную статью „о старорусскихъ иконахъ“ г. Луль-Арке, французскаго консула въ Москвѣ. Статья, въ достаточной степени безсодержательная, написана преимущественно на основаніи иконъ, собранныхъ на прошлогодней московской выставкѣ.

Р. Е.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

- Ник. Асѣевъ. — „Зорь“. Изд. „Лирень“. М. 1914. Ц. 50 к.
- Божидаръ. — „Бубень“. Изд. „Лирень“. М. 1914. Ц. 50 к.
- Александръ Вазилло. — „Волны“. Златоустъ. 1914. Ц. 50 к.
- И. Гириный. — „Купецъ Парамоновъ“. Трагедія. П. 1914. Ц. 50 к.
- Луи Гуртикъ. — „Франція“. Изд. „Проблемы эстетики“. М. 1914. Ц. 4 р. 50 к.
- К. К. Дѣевъ. — „Суть Бытія“. Поэма. Вып. I. Кременецъ. 1914. Ц. 50 к.
- К. О. Жаковъ. — „Сквозь строй жизни“. Т. IV. Вып. I. Изд. И. К. Борисова. П. 1914. Ц. 45 к.
- „Леонардо да Винчи“. Цикль лекцій, прочитанныхъ въ О-вѣ Леонардо да Винчи во Флоренціи. Пер. и изд. I. А. Маевского. М. 1914. Ц. 4 р.
- „Объ Оксенѣ и Николетъ“. Старофранц. сказка-пѣснь. Пер. М. Ливеровской. Изд. „Русская Мысль“. П.-М. 1914. Ц. 50 к.
- Г. К. Лукомскій. — „Вологда въ ея старинѣ“. Изд. Сѣвернаго кружка любит. изящн. искусствъ. П. 1914. Ц. 3 р. 75 к.
- В. Пятницкій. — Тематическій разборъ оперы-былины „Садко“ Римскаго-Корсакова. Ред. В. Гурдова. П. 1914. Ц. 60 к.
- Тематическій разборъ оперы „Сказаніе о невѣдомомъ градѣ Китежѣ“ Римскаго-Корсакова. Ред. В. Гурдова. П. 1914. Ц. 70 к.
- „Руконогъ“. Изд. „Центрифуга“. М. 1914. Ц. 50 к.
- Михаилъ Сандомирскій. — „Марина Мнишекъ“. Стихи. Пред. А. Адьвинга. Изд. „Жатва“. М. 1914. Ц. 50 к.
- Михаилъ Семенко. — „Кверо-футуризмъ“. Кіевъ. 1914. Ц. 40 к.
- „Солнечный путь“. Южный альманахъ. Кн. I. Ред. Л. Баткіса. Изд. „Полигимнія“. Одесса. 1914. Ц. 50 к.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковскій.

СОДЕРЖАНІЕ

Сергѣй Маковскій, Георгій Ивановъ, М. Кузминъ, Анна Ахматова, Вл. Шилейко, М. Лозинскій, О. Мандельштамъ, Борисъ Садовской — Стихи	5
Всеволодъ Дмитріевъ — Обликъ Сѣрова	14
Я. Тугендхольдъ — Творчество Зака	26
Н. Радловъ — Трагедія сѣровскаго творчества. Опытъ анализа методовъ	33
Андрей Левинсонъ — Юбилейная выставка въ Христианіи и норвежская живопись	39
А. Римскій-Корсаковъ — „Золотой пѣтушокъ“ на парижской и лондонской сценахъ	46
Ю. Слонимская — Пантомима	55
Н. Долговъ — Сценическій стиль тридцатыхъ годовъ	66
А. Ст. — Нѣсколько размысленій о дендизмѣ и Барбе д'Оревильты	74
М. Кузминъ — Аналогія или провидѣніе? О А. С. Хомяковѣ, какъ о поэтѣ	82
Ник. Пунинъ — Памяти графа Василя Алексѣевича Комаровскаго	86
Гр. В. А. Комаровскій — Посмертное стихотвореніе	90
В. Каратыгинъ — Памяти А. К. Лядова	93

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

У. — Русская художественная жизнь	103
Каратыгинъ — Концерты въ Павловскѣ и Сестрорѣцкѣ	107
Вл. С. — Петроградскіе театры	109
Мишскъ — Музыка въ Кіевѣ	110
Jean de Gourmont — Французская литература	—
Paolo Vuzzi — Письмо изъ Италіи	116
Художественныя вѣсти съ Запада	119
А. Мірской — Искусство на Балтійской выставкѣ въ Мальме	120
Ев. — Вагдализмы войны	122
Rossica	124
Книги, поступившія въ редакцію	126

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ФОТОТИПИЯ:

В. А. Сѣровъ — Автопортретъ (1909).

АВТОТИПИИ:

В. А. Сѣровъ — Портреты: Н. С. Познякова (1907—1908), Мазини (1890), Ю. М. Морозовой (1905), Ванды Ландовской (1906—1907); ‚Дорога въ Домоткановѣ зимой‘ (1904); ‚Иллюстрація къ ‚Лермонтову‘ (1891); Портретъ кн. О. К. Орловой (1910—1911); деталь портрета Г. Л. Гиршманъ (1910—1911).

Е. С. Закъ — ‚Голова старухи‘; ‚Голова мужчины‘; ‚Купальщица‘; ‚Лѣтомъ‘; ‚Одиночество‘; ‚Старый замокъ‘; ‚Любовь‘; ‚Пастухъ‘; ‚Nature morte‘ (1914); ‚Пейзажъ‘ (1914).

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТЪ

АВТОТИПИИ:

В. А. Сѣровъ — Портретъ Шаляпина (1896—1897); ‚Парижскія лошади‘ (1910—1911); ‚Филу, борзая‘ (1906).
