АПОЛЛОНЪ

MDCCCCXV

ПЕТРОГРАДЪ

НЕТ ФОТОГРАФИИ

К. С. Петровъ-Водкинъ. ‚Голова дѣвушки' (масло—1913-14). (Соб. С. К. Маковскаго).

K. Petroff-Vodkine. ‚Tête de jeune fille' (huile). (Ap. à S. Makowsky).

ЖИВОПИСЬ ПЕТРОВА-ВОДКИНА

А. Ростиславовъ

ВСѢХЪ, думается мнѣ, при имени Петрова-Водкина возникаетъ яркое представленіе, положительное или отрицательное, но, во всякомъ случаѣ, исключающее вялое безразличіе... Еще нѣтъ десяти лѣтъ, какъ послѣ выступленія въ парижскомъ Осеннемъ салонѣ Козьма Сергѣевичъ Петровъ-Водкинъ появился у насъ и сразу занялъ видное положеніе, примкнувъ къ наиболѣе тогда передовымъ русскимъ художникамъ. Ему посчастливилось. На выставкѣ ‚Салонъ‘ 1909 года, гдѣ онъ выступилъ впервые, можно было ознакомиться съ цѣлымъ циклomъ его картинъ. Онъ былъ признанъ въ избранномъ художественномъ кругу, и съ тѣхъ поръ почти каждый годъ появленіе его новыхъ картинъ сопровождалось и горячими привѣтствіями, и яростными порицаніями. Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго, такъ какъ сейчасъ Петровъ-Водкинъ — одинъ изъ самыхъ индивидуально-яркихъ у насъ талантовъ. Любопытно отмѣтить отрицательное отношеніе къ нему и въ крайнихъ ‚правыхъ‘, и въ крайнихъ ‚лѣвыхъ‘ художественныхъ лагеряхъ; однако, терминъ ‚золотая середина‘, иногда обусловливающій подобное отношеніе, тутъ менѣе всего приложимъ. Въ искусствѣ Петрова-Водкина настолько прочны свои собственныя основы, что онѣ не могутъ погнуться ни въ какую сторону, не могутъ заставить художника примкнуть къ какому бы то ни было теченію.

Выяснить творческую личность Петрова-Водкина — нелегко; отвести ему опредѣленное мѣсто въ общемъ ходѣ современной живописи — пока невозможно. Но должно отмѣтить, что по временамъ уже чувствуется вліяніе властнаго художника въ работахъ, появляющихся на разныхъ выставкахъ, вліяніе его школы, и не только въ прямомъ смыслѣ той частной школы, гдѣ онъ состоитъ руководителемъ. [1] Петровъ-Водкинъ имѣетъ, такъ сказать, право на школу, потому что его собственная индивидуальность интересно и сложно выковывалась сильной волей. Подвести итоги тому, какъ въ свою очередь сложились въ этой индивидуальности разнообразныя вліянія и увлеченія, — задача слишкомъ непростая, ибо всѣ эти отдѣльные (отчасти, можетъ быть, и очень слабо выраженные) элементы покрываются въ творчествѣ художника совершенно личнымъ, глубоко своеобразнымъ чувствомъ

[1] Насколько, кстати сказать, это послѣднее вліяніе можетъ быть плодотворно, свидѣтельствуютъ хотя бы появившіяся недавно на выставкѣ ‚Новаго общества‘ работы преждевременно скончавшейся ученицы Петрова-Водкина — художницы Топперъ.

НЕТ ФОТОГРАФИИ

К. С. Петровъ-Водкинъ. ‚Берегъ' (масло—1908). *K. Petroff-Vodkine. ‚La rive' (huile).*

живописи. Да, вѣроятно, это и преждевременно. Но для того, чтобы былъ понятенъ этотъ интересный талантъ, необходимо установить хотя бы главныя художественно-біографическія вѣхи на пути его развитія.

Петровъ-Водкинъ вышелъ изъ простого народа. Онъ родился въ 1878 г. въ Хвалынскѣ (Саратовской губерніи); выросъ на Волгѣ. Просторъ Поволжья, приволье то гористыхъ, покрытыхъ лѣсомъ, то степныхъ береговъ, вся особенная, свѣжая, бодрая атмосфера ‚надъ великою русской рѣкой' вскормили его первыя впечатлѣнія. Не отсюда ли тяготѣніе его къ большимъ масштабамъ, къ широкимъ далямъ, стремленіе къ неустанному движенію впередъ, о которомъ говоритъ жизнь великой рѣки?

Уже рано, съ четырнадцати лѣтъ, началъ Петровъ-Водкинъ занятія живописью, сначала въ самарской мастерской художника Бурова, потомъ около двухъ лѣтъ въ петроградской школѣ Штиглица и, наконецъ, въ московскомъ Училищѣ живописи,

НЕТ ФОТОГРАФИИ

К. С. Петровъ-Водкинъ. ‚Колдуньи' (масло—1908). *K. Petroff-Vodkine. ‚Les sorcières (huile).*

ваянія и зодчества. Черезъ шесть лѣтъ Петровъ-Водкинъ оканчиваетъ эту школу, работая послѣдніе годы въ мастерской Сѣрова, что несомнѣнно должно было сказаться если не въ дальнѣйшемъ художественномъ складѣ его, то въ принципіально-выработанномъ отношеніи къ работѣ. Этотъ школьный періодъ совпадаетъ еще съ властью ‚настроенія' въ живописи, подъ вліяніемъ котораго находились и самъ Петровъ-Водкинъ, и кружокъ его товарищей, включавшій такихъ интересныхъ, выдающихся современныхъ живописцевъ, какъ Павелъ Кузнецовъ, Сарьянъ и Уткинъ. Но, очевидно, въ этомъ кружкѣ уже тогда зарождались иныя стремленія, и любопытно отмѣтить, какими различными путями пошли потомъ всѣ эти даровитые товарищи. Во всякомъ случаѣ, въ періодъ школьнаго обученія и Петровъ-Водкинъ прошелъ обычную ‚науку' всѣхъ даровитыхъ выходцевъ изъ провинціи, которые почти неминуемо кончаютъ или Академіей Художествъ, или московской Школой.

Тѣмъ интереснѣе дальнѣйшій рядъ метаморфозъ, происшедшихъ въ немъ и благодаря широкому его знакомству съ европейской живописью, и благодаря чрезвы-

чайно своеобразному самоуглубленію художника, отчасти какъ бы результату усталости его отъ всевозможныхъ ‚накопленій'. Въ корнѣ русскій человѣкъ, питомецъ московской Школы съ традиціями русскаго натурализма, облагороженными левитановскимъ и сѣровскимъ вліяніями, онъ попадаетъ заграницу, сначала въ Грецію и Италію, потомъ въ Парижъ. Въ Италіи наиболѣе сильное впечатлѣніе испыталъ онъ отъ произведеній Джованни Беллини. Можетъ быть, причина тому — совпаденіе творчества Беллини съ недавними вліяніями на художника лиризма и натурализма, а также коренное стремленіе къ строгой, скованной формѣ, характерное для наслѣдниковъ падуанской школы. Отмѣтимъ, кстати, что въ религіозныхъ, церковныхъ композиціяхъ, которыми Петровъ-Водкинъ занимается послѣднее время, тоже какъ бы чувствуются отзвуки именно Беллини, претвореннаго требованіями православнаго канона.

Въ Парижѣ художникъ-москвичъ работаетъ въ разныхъ мастерскихъ и, разумѣется, цѣликомъ окунается въ то кипучее море парижской художественной жизни, волны котораго въ девятисотые годы докатились до искусства всѣхъ странъ. Любопытнѣе всего то, что Петровъ-Водкинъ не примкнулъ опредѣленно ни къ какому направленію, не подчинился никакому опредѣленному примѣру и, повидимому, болѣе всего находился въ то время въ состояніи ‚безпокойства'. Весь опытъ, почерпнутый имъ въ русской школѣ, отошелъ въ прошлое, оставалось, можетъ быть, только привитое Сѣровымъ упорство въ работѣ. Новое, конечно, волновало, интересовало, безконечно расширяло живописные горизонты, но не могло склонить его къ слѣдованію даже за самыми яркими и увлекательными образцами. Въ ту пору еще смутно, но уже настойчиво начинали проявляться собственныя черты художника. И одновременно, благодаря сложности и разнообразію этихъ новыхъ впечатлѣній и вліяній, онъ почувствовалъ какую то усталость... Безпокойство его сказалось въ кочевничествѣ. Послѣ двухъ лѣтъ парижской жизни, онъ уѣхалъ въ Алжиръ, а затѣмъ — еще далѣе къ югу, въ Сахару. Своеобразные этапы — изъ глубины Россіи, черезъ старую Москву, Италію, Парижъ, въ глубину Африки, отъ русскаго натурализма, черезъ итальянскихъ художниковъ возрожденія и яркихъ парижскихъ новаторовъ, къ совсѣмъ новымъ, непосредственнымъ живописнымъ впечатлѣніямъ экзотической природы и жизни...

По словамъ самого Петрова-Водкина, Африка дала ему откровеніе; тамъ онъ нашелъ себя. Его поразило, что въ Сахарѣ цвѣтъ какъ бы растворяется въ пронизывающихъ лучахъ солнца, поразило ночное небо съ совсѣмъ особой синевой и громадными звѣздами, свѣтъ которыхъ отражается отъ песковъ пустыни. И, дѣйствительно, эта общая пронизанность свѣтомъ чувствуется въ циклѣ африканскихъ картинъ и этюдовъ Петрова-Водкина. Я не буду останавливаться на этомъ циклѣ, ибо въ ‚Аполлонѣ' характеристика работъ художника этого періода была въ свое время сдѣлана С. Маковскимъ. Отмѣчу только, что сходство съ Гогеномъ или подра-

НЕТ ФОТОГРАФИИ

К. С. Петровъ-Водкинъ. ‚Сѣверная Африка' (масло—1907). *K. Petroff-Vodkine. ‚Afrique du Nord' (huile).*

жаніе Гогену, въ которомъ упрекали Петрова-Водкина, когда африканскіе картины и этюды появились на выставкѣ ‚Салонъ' въ 1909 году, сказалось развѣ только въ увлеченіи экзотической природой и жизнью. Работамъ этимъ совершенно чужды нарядность, щегольство красокъ и ихъ сочетаній, свойственныя Гогену. Импресіонизмъ Петрова-Водкина и здѣсь какъ бы уже проникнутъ живописнымъ ‚аскетизмомъ', чуждымъ преднамѣренной нарядности. Завѣты пройденной натуралистической школы еще чувствуются, но чувствуется и поворотъ, исхожденіе исключительно изъ задачъ живописи — насыщенности цвѣта, полнаго его использованія, при которомъ одинъ цвѣтъ, во всемъ напряженіи своемъ, долженъ лечь рядомъ съ другимъ, не убивая его. Вдали отъ вліяній новаторовъ живописи, подъ новыми впечатлѣніями южной природы, путемъ самоуглубленія—молодой художникъ нашелъ свои самостоятельныя задачи.

Вернувшись черезъ четыре мѣсяца въ Парижъ, онъ пишетъ свои первыя большія картины: ‚Берегъ' и ‚Колдунья'. Насколько значительны въ этихъ холстахъ знаніе натуралистической формы и умѣніе ее передавать, свидѣтельствуютъ хотя бы

превосходные рисунки-этюды къ нимъ, съ ихъ общей, властной линіей, выисканностью формы и, въ особенности, тѣмъ обобщеніемъ драпировокъ, которое обусловлено, такъ художественно и логично, строеніемъ прикрываемыхъ ими формъ. Уже въ этихъ картинахъ замѣтно орнаментальное отношеніе къ композиціи, столь далекое отъ обычнаго натуралистическаго подхода къ натурѣ, стремленіе къ цѣльности и ритмичности.

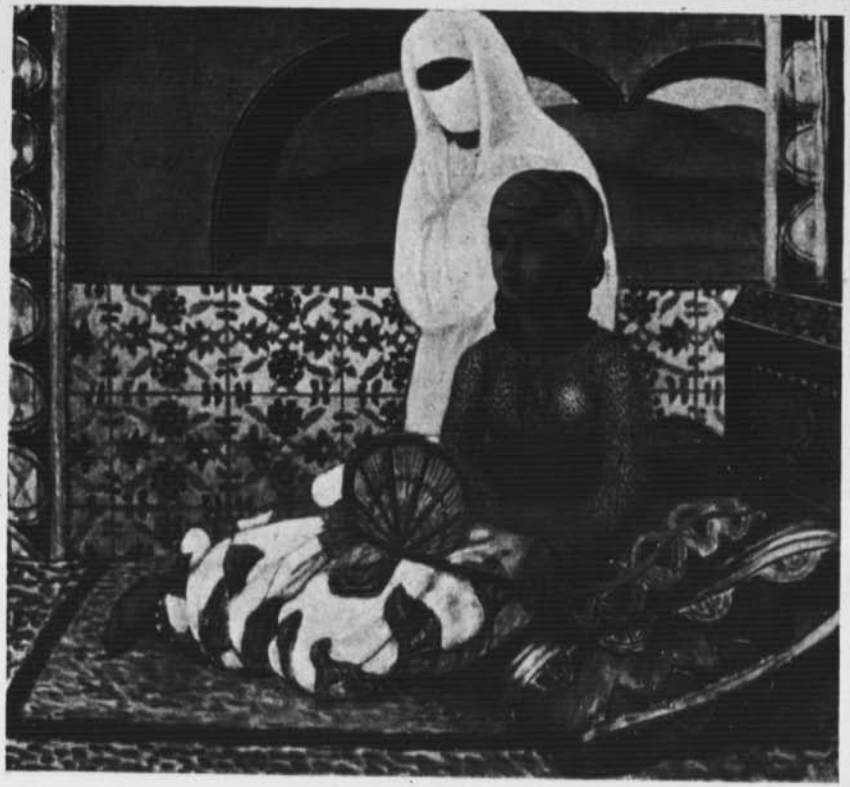
Думается, однако, что общія задачи живописи Петрова-Водкина впервые ярко выразились въ картинѣ ‚Сонъ‘, такъ нашумѣвшей при своемъ появленіи на выставкѣ ‚Союза русскихъ художниковъ‘ 1910 года. Разумѣется, съ натуралистической точки зрѣнія эта картина была непріемлема, несмотря на чувствуемое въ ней владѣніе натуралистической формой (достаточно указать хотя бы на рисунокъ лежащей фигуры). Особая слитность композиціи, изъ которой какъ бы вытекаетъ сюжетъ, совсѣмъ особое отношеніе къ живописи, къ цвѣту, столь характерное для Петрова-Водкина, казались слишкомъ ‚неправдоподобными‘ зрителямъ, воспитаннымъ на передвижничествѣ; слишкомъ неясно, передъ этой картиной, въ чемъ же тутъ дѣло, непонятно значеніе той композиціонной связности, при которой общая схема линій не можетъ уже подвергаться ни малѣйшимъ измѣненіямъ. На ‚Сонъ‘ въ свое время всей силой своего авторитета обрушился Рѣпинъ, и его чисто обывательская и невѣжественная критика встрѣтила широкое сочувствіе. Но, тѣмъ не менѣе, достоинство этого молодого произведенія — несомнѣнно, и, независимо отъ безспорныхъ достоинствъ живописи и тона, выраженныя въ немъ намѣренія *стиля*, архитектурной ‚постройки‘ картины—заслуживаютъ признанія со стороны всякаго просвѣщеннаго цѣнителя.

Разумѣется, на творчествѣ художника, искушеннаго самыми разнообразными опытами европейскаго искусства, не могли не сказаться различныя вліянія, хотя бы и незамѣтныя для него и до неузнаваемости претворенныя его собственной индивидуальностью. Такъ, въ характерѣ, въ ритмѣ композиціи и линій картинъ ‚Берегъ‘ и ‚Сонъ‘ какъ бы чувствуется вліяніе Пюви-де-Шаванна, отчасти Ганса Маре и даже Ходлера, а черезъ нихъ и болѣе отдаленныхъ предшественниковъ. Но это вовсе не подражательность, даже не теоретичность начинающаго мастера, а только извѣстная воспитанность глаза.

Чрезвычайно интересно, что Петровъ-Водкинъ считаетъ и называетъ себя реалистомъ, опредѣленно отграничивая *натурализмъ* отъ *реализма*. Въ чемъ же тутъ разница? Въ натурализмѣ—непосредственная, безразличная, болѣе или менѣе приблизительная передача формъ природы (хотя и не *копированіе* ихъ, какъ кажется непосвященнымъ, ибо подлинное искусство вообще всегда — творческое изображеніе, сознательное или безсознательное отбрасываніе безчисленныхъ подробностей и передача только живописнаго существа природы). Въ реализмѣ же эта передача природы далеко не столь непосредственна и безразлична, хотя художникъ

и остается въ полной зависимости отъ природы; она передается имъ не въ ‚сыромъ видѣ', не въ своей обыденности и ‚случайности'; онъ не уходитъ отъ природы, но какъ бы беретъ, претворяетъ и сочетаетъ ея формы и элементы, наиболѣе яркіе и нужные для выраженія своего живописнаго чувства и жизненныхъ воспріятій. Натуралистъ роковымъ образомъ имѣетъ склонность къ ‚сюжету изъ жизни', къ литературному придумыванію. Реалистъ, напротивъ, можетъ иногда казаться фантастомъ; въ трактовкѣ формъ онъ можетъ исходить изъ основъ натурализма, но ни въ коемъ случаѣ не въ самой концепціи сюжета и композиціи.

Въ своихъ работахъ Петровъ-Водкинъ преслѣдуетъ исключительно живописныя задачи, не въ смыслѣ гармоніи красивыхъ сочетаній, а въ смыслѣ полноты, насыщенности цвѣта и цвѣтовыхъ контрастовъ. Самая форма опредѣляется цвѣтомъ, является послѣдствіемъ краски, тѣмъ болѣе — образъ и такъ называемая композиція. Взаимодѣйствіе краски и формы должно быть таково, чтобы глазъ прежде всего



К. С. Петровъ-Водкинъ. ‚Айша' (масло—1908). *K. Petroff-Vodkine. ‚Aïcha' (huile).*

чувствовалъ различіе, контрастность, а не ‚ласкающія сочетанія‘; пусть первое впечатлѣніе отъ картины будетъ даже ‚колющимъ‘. При своемъ зарожденіи — картина нерѣдко рисуется художнику, прежде всего, въ видѣ плоскостей, которыя надо заполнить тѣмъ или другимъ цвѣтомъ, смутно рисуются не образы, а контрастныя сочетанія. Потомъ уже рождается композиціонный рисунокъ, какъ гармонія линій, опредѣляющихъ и раздѣляющихъ цвѣтовыя плоскости, какъ общая композиціонная связность и зависимость другъ отъ друга этихъ линій. Одновременно же является и сюжетъ, реалистически оформленный живописно-композиціонными задачами, причемъ, разумѣется, натуралистическая правильность можетъ быть принесена или не принесена въ жертву общимъ композиціоннымъ линіямъ.

Отсюда такое разнообразіе и кажущіяся неожиданности въ работахъ Петрова-Водкина. Онъ не чуждается и академическихъ формъ, какъ до извѣстной степени въ ‚Изгнаніи изъ рая‘ или въ ‚Женщинахъ‘, и натуралистическихъ, какъ въ превосходномъ этюдѣ ‚Львы‘, если эти формы уживаются съ обще-композиціонными задачами линіи и цвѣта. Въ то же время, его уклоненія отъ правильности не кажутся ошибками, какъ у невладѣющихъ формой художниковъ, а какъ бы художественно-логической необходимостью. Сюжетъ тоже можетъ быть на видъ и академическимъ, и натуралистическимъ, даже ‚жанровымъ‘, но никогда не кажется предварительно придуманнымъ, какъ у натуралистовъ и ‚литераторовъ‘, которые привыкли подгонять къ сюжету задачи формы и композиціи.

Вообще въ работахъ Петрова-Водкина особенно характерна властная убѣдительность формы (широко понимаемой), дѣйствующая даже на предубѣжденныхъ зрителей. Краски въ его картинахъ могутъ не нравиться, сочетанія ихъ могутъ казаться рѣзкими, даже ‚непріятными‘, по отсутствію привычной гармоничности и стремленію къ яркой цвѣтистости спектра. Но чувствуется, что въ ‚колющей‘ конкретности этихъ красокъ есть дѣйствительная необходимость, обусловленная формой и ее обусловливающая, и въ концѣ концовъ эти краски увлекаютъ и новизной и своего рода цѣльностью контрастныхъ гармоній. Самая манера Петрова-Водкина, съ ‚подносными‘ мѣстами характеромъ растертой и втушеванной живописи, съ какъ бы преднамѣреннымъ отсутствіемъ мазковъ и отчеканки живописныхъ плоскостей, казалось бы, должна тоже отталкивать. А между тѣмъ, непріятная у неумѣлыхъ дилетантовъ, здѣсь эта манера привлекаетъ своей своеобразной простотой и логичностью, ибо тѣсно связана съ общей передачей формы и цвѣтовой насыщенности.

Самыя темы, сюжеты картинъ Петрова-Водкина, какъ результатъ чисто живописно-композиціонныхъ задачъ, конечно, не требуютъ литературныхъ толкованій. Въ портретахъ и ‚головахъ‘ художника обыкновенно взяты очень большіе размѣры, гораздо больше естественныхъ, но опять чувствуется, что здѣсь не оригинальни-

чаніе, не игра большимъ масштабомъ, а какая то внутренняя необходимость: какъ будто превосходное знаніе формы, строгая точность обобщенныхъ линій (‚Портретъ мальчика', ‚Женскій портретъ' 1912 г., ‚Голова дѣвушки' 1913/14 г.) могутъ вылиться только въ томъ пріемѣ и наложеніи красокъ, которые требуютъ большихъ размѣровъ; стушеванная смягченность рельефа такъ согласуется съ мастерской чеканкой рисунка глазъ, линій рта, общаго абриса...

Интересно, что Петрова-Водкина иногда упрекаютъ именно въ надуманности, въ намѣренной построенности его картинъ, гдѣ, будто бы, литературная выдумка натуралистовъ замѣнена выдумкой композиціонной. Но если проникнуть въ тайны его искусства, то окажется, что композиціонная построенность у него всегда результатъ чисто живописныхъ исканій. Петровъ-Водкинъ очень много и долго работалъ и работаетъ надъ нѣкоторыми своими картинами, очень долго остается неудовлетвореннымъ. Но въ этихъ исканіяхъ цвѣта и гармоническихъ линій—менѣе всего холодной надуманности, а въ концѣ концовъ побѣждаютъ все таки внезапныя, интуитивныя озаренія. Ритмичность, цѣльность такихъ, напримѣръ, композицій, какъ ‚Мальчики' или ‚Юность', гдѣ художнику кажется уже невозможнымъ малѣйшее смѣщеніе линій или измѣненіе цвѣтныхъ тональностей, никогда не могутъ быть продуктомъ надуманной, головной работы. Здѣсь закрѣпляются чисто художественныя нахожденія, вызываемыя требовательностью мастера къ себѣ и изощренностью глаза.

Столь нашумѣвшая картина Петрова-Водкина ‚Купаніе краснаго коня'—итогъ долгой работы, нѣсколькихъ варіантовъ. Конечно, это не только декоративное и композиціонное достиженіе—дать насыщенность краснаго цвѣта, подчеркнуть и въ то же время согласовать контрастность фигуръ мальчика и коня, связать въ одно цѣлое композиціонныя линіи и обособленные цвѣта. Картина эта реалистична, хотя въ природѣ не существуетъ ни такихъ красныхъ коней, ни волнъ въ формѣ камней, ни четкой вырѣзанности контуровъ. Художнику необходимо было какъ можно ‚звонче' выразить въ живописной формѣ чувство жизни и для того изгнать изъ картины все несущественное, дать насыщенность краснаго цвѣта, согласовать оживленную монументальность коня съ реалистичностью очень тонкаго мальчика и со свѣтлыми силуетами купальщиковъ и коней на заднемъ планѣ. Въ менѣе всего натуралистической картинѣ чувствуется значеніе чисто живописныхъ законовъ. Фантастическая на видъ, она проникнута странной жизнью, болѣе яркой, чѣмъ могло бы дать самое точное импресіонистское возпроизведеніе природы.

Но рядомъ съ ‚колющими' картинами у Петрова-Водкина есть картины сразу для всѣхъ гармоничныя. Такова, напримѣръ, ‚Мать', одна изъ лучшихъ картинъ на выставкѣ ‚Міръ Искусства' 1913 г. и одна изъ самыхъ цѣльныхъ и привлекательныхъ работъ художника. Въ ней какъ бы чувствуется отзвукъ Венеціанова: то же любованіе гармоничностью свѣтлаго, широкаго простора и слившихся съ нимъ

фигуръ. Въ картинѣ ‚Мать' сказался очень русскій художникъ, съ живѣйшимъ чувствомъ русской природы и жизни, вскормленнымъ еще въ дѣтствѣ впечатлѣніями родныхъ полей и небесъ. Страннымъ образомъ въ этомъ общемъ обликѣ венеціановскаго, академически-натуралистическаго характера все тѣ же — композиціонный лаконизмъ, композиціонная изысканность линій и использованіе полноты цвѣта, отзвуки декоративно-монументальныхъ задачъ; но для выраженія живописнаго чувства жизни художникъ владѣлъ какъ бы огромнымъ запасомъ гармоничныхъ живописныхъ впечатлѣній, чуждыхъ контрастности...
Конечно, живопись Петрова-Водкина, художника цвѣтовыхъ массъ, обобщенныхъ линій, композиціонной слитности, требуетъ простора стѣнъ. Для многихъ картинъ выставочныя рамки и размѣры слишкомъ тѣсны. ‚Рабочій', напримѣръ, при всей своей цѣльности—какъ бы фрагментъ огромной фрески.

Въ спеціальной области театральныхъ декорацій Петровъ-Водкинъ уже заявилъ себя очень оригинальными работами по постановкѣ ‚Орлеанской Дѣвы', суровыми, широко обобщенными, чуждыми слащавости и театральнаго трафарета. Думается, въ нихъ особенно сказалась одна изъ основныхъ чертъ живописныхъ стремленій художника — своего рода враждебность къ красивости, даже къ обще-усвоеннымъ представленіямъ о красотѣ живописныхъ формъ и красокъ. Своеобразному аскетизму его претитъ не одна ‚салонность' живописи, т. е. размѣненные на мелкую общедоступную монету навыки ‚виртуозовъ', но и ограниченность столькихъ художниковъ, обусловленная слѣпой приверженностью къ установленнымъ канонамъ красоты, идущимъ изъ глубины вѣковъ. Несмотря на вѣчную правду этихъ каноновъ, сущность представленія о живописи все болѣе углубляется и расширяется. Слово ‚красота' давно уже приходится ставить въ кавычки: такъ мало и ограниченно опредѣляетъ оно область воздѣйствій, производимыхъ искусствомъ. Исходя изъ природы, передавая ея законы, искусство диктуетъ и свои законы, подчиняющіе себѣ и тѣ каноны, что создались изъ идеализаціи природы. Чувство ритма, цѣльность, примиренность контрастовъ, разрѣшеніе живописныхъ гармоній, взятыхъ не изъ природы, и даже намѣренное искаженіе ея формъ для общихъ композиціонныхъ цѣлей—все это исходитъ изъ чистаго родника живописнаго чувства и говоритъ о многогранности живописныхъ задачъ. Чтобы выразить ихъ, даже намекнуть на нихъ, нужна та убѣждающая контрастность, та властная цѣлостность, которыя въ живописи Петрова-Водкина такъ наглядно говорятъ объ иныхъ законахъ въ искусствѣ, нежели ‚законы красоты'.

Обыкновенно намѣчаютъ этапы дѣятельности того или другого художника. Но можно ли ихъ намѣтить въ дѣятельности Петрова-Водкина, у котораго опредѣленный поворотъ сказался только послѣ африканскихъ исканій? Почти каждый годъ онъ даетъ что нибудь новое, оригинальное. Работа, которую онъ производитъ

надъ собой,—труднѣйшая. Не всегда можно разграничить надуманность и непосредственность художественныхъ эмоцій, накопленія чужого опыта тоже могутъ быть слишкомъ властны, теоретичность можетъ отразиться на непосредственности живописныхъ и композиціонныхъ воспріятій. Требованіе, напримѣръ, насыщеннаго цвѣта (того, чтобы одинъ цвѣтъ не мѣшалъ другому, а выдѣлялъ его) можетъ вести къ грубости и несогласованности контрастовъ, разъ они не сразу открыты внутреннему художественному взору. Но и въ разнообразіи Петрова-Водкина сказывается именно исхожденіе изъ задачъ чистой живописи, въ силу котораго онъ является, по моему мнѣнію, однимъ изъ самыхъ **новыхъ** художниковъ.

Огромная привлекательность самой основы новыхъ теченій—въ ихъ стремленіи къ пуризму, къ чистотѣ живописныхъ задачъ и средствъ. Форма, цвѣтъ, чисто живо-

К. С. Петровъ-Водкинъ. „Львы" (масло—1913). *K. Petroff-Vodkine. ‚Lions' (huile).*

писная композиція, дающія красочныя гармоніи,—здѣсь главные источники художественныхъ эмоцій. Къ этому несомнѣнно тяготѣетъ вся современная живопись. И если въ кубизмѣ и въ другихъ формальныхъ исканіяхъ она пошла еще дальше, стараясь уйти и отъ отдѣльныхъ формъ природы и отъ законовъ илюзорной передачи ея на холстѣ, то еще вопросъ, противорѣчатъ ли эти исканія (я не могу здѣсь говорить объ ихъ принципіальной обоснованности) исканіямъ, связаннымъ съ огромными накопленіями предшествовавшаго мірового художества...

Я не хочу называть Петрова-Водкина и подобныхъ ему художниковъ ‚связующимъ звеномъ‘, ибо и сами они, конечно, не хотятъ ничего связывать. Петровъ-Водкинъ—индивидуальность, исходящая сознательно изъ чисто живописныхъ принциповъ искусства — живописи. Конечно, онъ не порвалъ съ накопленіями, сдѣланными вѣками, но всецѣло примыкаетъ къ тѣмъ художественнымъ теченіямъ, гдѣ владычествуютъ (въ сущности, никогда въ искусствѣ и не умиравшія, а только болѣе или менѣе заслоненныя) чисто живописныя стремленія.

‚КУПАНІЕ КРАСНАГО КОНЯ‘

Всеволодъ Дмитріевъ

I

НѢТЪ СМЫСЛА гадать о мѣстѣ, занимаемомъ картиной ‚Купаніе краснаго коня‘ въ творческомъ развитіи Петрова-Водкина. Всѣ наши догадки могутъ быть разомъ опрокинуты однимъ движеніемъ, однимъ внезапнымъ измѣненіемъ въ путяхъ его исканій. Да — я думаю — не только намъ, зрителямъ, но и самому художнику, такъ какъ онъ весь еще ‚въ дорогѣ‘, его завтрашній шагъ почти невѣдомъ и загадоченъ. И въ этомъ, пожалуй, уже заключено одно изъ драгоцѣнныхъ преимуществъ Петрова-Водкина передъ иными изъ современныхъ художниковъ: намъ трудно говорить о ‚завтрашнемъ‘ Петровѣ-Водкинѣ, хотя сегодняшній его обликъ врѣзался въ память очень четко, а нѣкоторые современные намъ мастера со столь же опредѣленнымъ обликомъ... ихъ ‚завтра‘ слишкомъ уже угадано и самими ими, и нами, чтобы его приходилось ожидать.

Однако, это не значитъ, что мы обязываемся вѣрить въ то, что грядущій день Петрова-Водкина углубитъ далѣе и еще расширитъ имъ достигнутое. На нашъ взглядъ, этотъ мастеръ уже далъ нѣчто русской живописи. Такимъ образомъ, опредѣляя въ дальнѣйшемъ это уже данное, мы будемъ имѣть дѣло съ явленіемъ прошлаго, съ уже совершившимся фактомъ русской художественной исторіи, и — отсюда — рѣшительно независимымъ отъ того, дастъ ли Петровъ-Водкинъ ‚завтра‘ что либо болѣе значительное, чѣмъ данная картина (‚Купаніе краснаго коня‘), или менѣе значительное, или даже вовсе ничего не дастъ.

Какъ извѣстно—картина, выйдя изъ мастерской художника, начинаетъ жить особенной жизнью, она становится частицей того страннаго таинственнаго процеса, что мы именуемъ: исторія искусства. Бываетъ, что путь этой исторіи проходитъ черезъ всего художника; иногда часть дѣятельности художника оказывается исторической; иногда же только одна какая нибудь картина является звеномъ этого загадочнаго процеса, а все другое, сдѣланное тѣмъ же мастеромъ, отметается, какъ излишекъ (напримѣръ, Саврасовъ—‚Грачи прилетѣли‘).

Предположимъ теперь (это облегчитъ задачу данной замѣтки), что ‚Купаніе краснаго коня‘ именно такая картина, которая уже живетъ особенной жизнью вмѣстѣ со всей жизнью русской живописи и независимо отъ дальнѣйшей дѣятельности ея автора. Тогда эта картина явится опредѣленнымъ историческимъ памятникомъ, доступнымъ, какъ таковой, спокойному анализу.

Но такъ ли это? Дѣйствительно ли ‚Купаніе краснаго коня'—необходимое звено въ цѣпи нашей художественной исторіи? Попробуемъ доказать...

II

Если бы ‚Купаніе краснаго коня' стояло въ одномъ изъ столичныхъ нашихъ художественныхъ хранилищъ, наша задача была бы легче. Самый фактъ принятія картины въ музей своей авторитетностью поддержалъ бы насъ. Но, къ сожалѣнію, данной картины тамъ нѣтъ... Какъ это объяснить? Пожалуй, можно объяснить методомъ собирательства, узаконеннымъ нашими музеями; тамъ выжидаютъ, когда художникъ опредѣлится вполнѣ, дастъ наиболѣе для него характерное. Отсюда—недопустимое колебаніе съ картинами Врубеля, смерти котораго какъ будто бы ждали, чтобы открыть ему двери музеевъ. И какъ поучительна въ этомъ отношеніи зоркость П. М. Третьякова, который, не любя и не понимая Ге (по его собственнымъ словамъ), пріобрѣталъ его картины—видя ихъ значительность въ исторической перспективѣ русской школы живописи.

Отсюда же, возможно, произошло то, что ‚Купаніе краснаго коня' не въ музеѣ, хотя тамъ выставлены на почетныхъ мѣстахъ... хотя бы ‚Ида Рубинштейнъ' и ‚Похищеніе Европы'. Отъ ‚картинныхъ' замысловъ Сѣрова, отъ его мечты — возвысить бытовую ‚сѣрость' своихъ этюдовъ до фантастной ‚праздничности' картины, и до ‚картинныхъ' исполненій Петрова-Водкина, до его бытовой сцены, преображенной въ картину,—вполнѣ послѣдовательный и законный переходъ. [1]

Непослѣдовательность нашихъ музейныхъ собирателей можетъ быть объяснена двояко: либо ‚Похищеніе Европы' было принято лишь изъ уваженія къ памяти славнаго художника, хотя и заблудшагося къ концу жизни (и тогда естественно было отвергнуть дальнѣйшее развитіе ‚заблужденія', начатаго Сѣровымъ), либо, признавая всю значительность послѣднихъ достиженій Сѣрова, а отсюда и историческую значительность прямого наслѣдника ‚картиннаго' завѣта Сѣрова—Петрова-Водкина, только выжидаютъ, согласно своей испытанной тактикѣ, когда этотъ художникъ опредѣлится ‚окончательно'. А между тѣмъ, ‚выжидать', въ сущности, нѣтъ основаній... Если музей—не разрозненное собраніе картинъ, наиболѣе опредѣляющихъ нѣкоторыхъ художниковъ, а послѣдовательный памятникъ исторической жизни искусства, то каждая картина съ уже опредѣлившейся исторической значительностью должна быть тамъ.

[1] Чрезвычайно поучительно было бы, для иллюстраціи перелома, происшедшаго въ русскомъ искусствѣ за семь лѣтъ, помѣщеніе рядомъ: ‚Купанія краснаго коня' (1912) и ‚Купанія' (лошадь стоитъ въ морской зыби, и согнувшійся мальчикъ у ея ногъ, а вдали, въ пѣнѣ волны, еще двое мальчиковъ на лошадяхъ), этюда, написаннаго Сѣровымъ въ 1905 году (Русскій Музей Александра III).

III

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что для художниковъ новаго поколѣнія, того поколѣнія, выступленіе котораго теперь на очереди, ‚Купаніе краснаго коня‘ (напомню, что оно было повѣшено надъ входной дверью, поверхъ всей выставки ‚Міръ Искусства‘ 1912 г.) показалось пламенемъ высоко-поднятаго знамени, вокругъ котораго можно сплотиться, показалось первымъ ударомъ близкаго въ русскомъ искусствѣ перелома...

‚Когда я увидѣлъ впервые это произведеніе, я, пораженный, невольно произнесъ: Да вотъ же она—та картина, которая намъ нужна, которую мы ожидаемъ‘,—разсказывалъ мнѣ одинъ изъ такихъ художниковъ. Я полагаю, что для этого новаго поколѣнія ‚Купаніе краснаго коня‘ сыграло ту же опредѣленную роль, какъ въ свое время сѣровская ‚Дѣвушка съ персиками‘,—оно оказалось чертой, отдѣлившей вкусъ одного художественнаго поколѣнія отъ другого. Тогда говорили: здѣсь взято все лучшее изъ рѣпинскаго ‚Не ждали‘,—возсоздана вся ‚художественность‘ рѣпинской живописи, но притомъ эта живопись здѣсь очищена отъ безвкусныхъ передвижническихъ примѣсей, а потому она бо́льшей силы и красоты. Теперь же, примѣняясь къ новымъ обстоятельствамъ, данныя слова можно переиначить такъ: въ ‚Купаніи краснаго коня‘ сохранено лучшее изъ послѣднихъ сѣровскихъ замысловъ, дана та сила, то преображеніе ‚натуры‘, о которомъ безсильно мечталъ Сѣровъ въ своемъ ‚Похищеніи Европы‘, и здѣсь отброшена та ‚міроискусственническая‘ пріятность, что мѣшала Сѣрову отъ намѣренности декоративнаго холста перейти къ подлинности картины...

Насколько сильна черта новизны въ работахъ Петрова-Водкина, показываетъ хотя бы то, что каждый пишущій объ этомъ художникѣ невольно становится либо его защитникомъ, либо врагомъ. Помѣщенныя здѣсь страницы А. Ростиславова—примѣръ ясно и послѣдовательно изложенной защиты. Такой же убѣжденной защитой явилось все сказанное о Петровѣ-Водкинѣ С. Маковскимъ. Немногія слова А. Бенуа, разбросанныя по различнымъ его статьямъ въ газетахъ, примѣчательно раздѣляются; названный критикъ—то среди друзей художника, то ближе къ врагамъ... Очевидно, объективность сейчасъ еще недостижима. Сейчасъ еще нѣтъ той среды, того спокойнаго и внимательнаго зрителя, опираясь на котораго и критикъ могъ бы спокойно анализовать творчество Петрова-Водкина. Но нѣтъ не только ‚спокойнаго зрителя‘,—нѣтъ спокойствія къ Петрову-Водкину и среди художниковъ. Къ нему отрицательно относятся ‚и въ крайнихъ правыхъ, и въ крайнихъ лѣвыхъ художественныхъ лагеряхъ‘ (слова А. Ростиславова). Кто же съ нимъ?

‚Купаніе краснаго коня‘ намъ представилось первымъ знаменемъ, первымъ словомъ надвигающейся эпохи русской художественной жизни; однако, дѣла исторіи показываютъ другое... Большая собирательная сила, сложность традицій, которыя

Петрову-Водкину удалось вковать въ единство своего художественнаго облика — оказались непріемлемыми и тѣмъ, кому была не по плечу европейская сила мастерства художника, и тѣмъ, кому непонятна была слишкомъ русская закваска въ ‚европействѣ' Петрова-Водкина. Въ періоды своего ученичества Петровъ-Водкинъ приглядывался ко многимъ путямъ; однако, потомъ ему удалось (‚Сонъ' и разбираемая здѣсь картина) всю сложность накопленнаго опыта скрутить въ одинъ тугой узелъ.

Пожалуй, именно эта собирательность, драгоцѣнная на нашъ взглядъ, творчества художника и сложность введенныхъ имъ въ свое произведеніе традицій — сдѣлали его чуждымъ болѣе молодымъ поколѣніямъ, раздробившимся на путяхъ всякихъ западныхъ и восточныхъ ‚измовъ'. Отсюда (и столь неожиданно) Петровъ-Водкинъ—одинъ изъ наиболѣе послѣдовательныхъ (традиціонистичныхъ) въ своемъ поступательномъ движеніи — оказался не во главѣ и не главой, а внѣ нашихъ художественныхъ теченій, какъ слишкомъ крайній для однихъ и слишкомъ медленный, осторожный для другихъ. Явленіе показательное, и показатель печальный, на нашъ взглядъ, степени самосознанія русскихъ художественныхъ круговъ...

IV

Мнѣ всегда казалось, что для того, чтобы лучше понять позднѣйшіе картины и портреты Сѣрова, нужно знать Петрова-Водкина, такъ какъ послѣдній выговорилъ какъ разъ то, надъ чѣмъ задумывался первый. Недавно Козьма Сергѣевичъ передалъ мнѣ такую деталь одной изъ послѣднихъ встрѣчъ его съ Сѣровымъ (надо сказать, что Сѣровъ съ большой внимательностью относился къ работамъ Петрова-Водкина); пересматривая въ мастерской художника его подготовительные эскизы и этюды, Сѣровъ сказалъ: ‚Меня удивляетъ, какъ это Вы такъ сразу достигаете парадности'.

Стать парадными—эта мечта побуждала Сѣрова искать сложныхъ, ухищренныхъ замысловъ въ своихъ портретахъ (‚Кн. О. К. Орлова', ‚Г. Л. Гиршманъ'), заставила создать, столь непріятно-неожиданныя для привыкшихъ и полюбившихъ ‚сѣрость' Сѣрова, ‚Похищеніе Европы' и ‚Навзикаю'. ‚Безвосторженность'—такъ опредѣлилъ Врубель коренной недостатокъ Сѣрова (‚у Сѣрова нѣтъ натиска восторга...'). Но Врубель былъ не совсѣмъ правъ. Если Сѣрову чуждъ былъ восторженный порывъ и религіозный пафосъ, столь частые у Врубеля, то ему былъ присущъ иной пафосъ—пафосъ напряженнаго усилія и упорныхъ, упрямыхъ поисковъ.

У Петрова-Водкина также нѣтъ ‚натиска'; его парадность также достигается упорнымъ и медленнымъ трудомъ, долгой переработкой натуры, постояннымъ выискиваніемъ той волшебной ‚ошибки', которая вдругъ преобразитъ будничную случайность натуры въ торжественную точность картины.

Своего краснаго коня Петровъ-Водкинъ началъ съ обыкновенной рыжей лошадки (съ одной изъ тѣхъ, которыхъ такъ любилъ и съ такой превосходной ‚толстовской' убѣдительностью передавалъ Сѣровъ); но художнику хотѣлось передать коня какъ можно болѣе просто, ясно и подлинно, и вотъ его подлинно-настоящая лошадь открылась зрителю пламенно-алой. Здѣсь—разгадка убѣдительности ‚Краснаго коня' и неубѣдительности ‚Европы'. Петровъ-Водкинъ вѣровалъ въ подлинность своего коня, а ‚Европа' Сѣрова была лишь плодомъ музейныхъ наблюденій. Однимъ словомъ—вся разница все въ той же вѣчно-единственной цѣнности художественныхъ созданій, въ силѣ внутренняго горѣнія художника, единственно могущаго поднять будничность ‚натуры' до ‚парадности' картины (насколько парадніѣе, въ этомъ смыслѣ, чѣмъ ‚Похищеніе Европы',—рѣпинскіе ‚Запорожцы' или суриковскій ‚Ермакъ').

Картина Петрова-Водкина ‚Сонъ' какъ то менѣе захватываетъ насъ. Можетъ быть, причина тому — слышные здѣсь отголоски Ходлера или Пюви-де-Шаванна, или, что быть можетъ всего вѣрнѣй, вообще западнаго символизма, столь сильнаго еще у насъ въ тѣ годы (1910 г.). Нѣкоторая литературная сложность сюжета скорѣй отталкиваетъ насъ; этотъ литературный, ненужный намъ, смыслъ, точно вытѣсняетъ изъ нашей памяти смыслъ художественный, несомнѣнно значительный, даннаго холста. Въ ‚Купаніи' этого нѣтъ. Литературность замысла здѣсь ничтожна, проста до нелѣпости, вполнѣ исчерпывается самымъ названіемъ:—мальчикъ ведетъ купать коня, который пламенно-красенъ. Но, странно сказать, вглядываясь въ эту картину, настойчиво хочется говорить о значительности ея смысла, о глубокомъ, даже духовно-глубокомъ, смыслѣ ея ‚содержанія'... Однако—это не только мое личное чувство. Самому художнику представляется въ ‚Купаніи краснаго коня' не только чисто-композиціонный и чисто-красочный, но и идейный смыслъ. Козьма Сергѣевичъ указалъ мнѣ, что въ прошломъ году, въ началѣ войны, когда Россія переживала захватывающій часъ общегосударственнаго объединенія, у него неожиданно для него самого мелькнула мысль:—‚Такъ вотъ почему я написалъ ‚Купаніе краснаго коня.' Для многихъ покажется непостижимымъ, какая можетъ быть связь между войной и этой картиной, и дѣйствительно, какъ ни показалась мнѣ вѣрной догадка автора картины и, вмѣстѣ, подтверждающей мои собственныя догадки,—но доказать словами правильность такого сближенія трудно... Прежде всего, конечно, здѣсь непричемъ ‚сюжетъ' картины, но... въ этой простой и властной огненности коня, въ этомъ четкомъ и сильномъ, рядомъ съ конемъ, тономъ тѣла мальчика замерцалъ тотъ грядущій переломъ въ русскомъ искусствѣ, который сейчасъ (именно, черезъ войну) ощущается, какъ рѣшительно необходимый, — послышалась та сила, что сможетъ ‚пріятность' стильныхъ эскизовъ и ‚правдивость' бытовыхъ этюдовъ перелить въ торжественную мощь картинъ, и въ возрастаніи этой силы только и представляется намъ возможнымъ зарожденіе искусства—соперника по захвату біенія современной жизни.

V

Кромѣ того, важна еще собирательная сила ‚Купанія краснаго коня‘. Цѣльность этой работы возникла изъ тугого сплетенія многихъ традицій,— потому она показалась залогомъ, началомъ о б ъ е д и н е н і я русскаго искусства въ одно сильное и единогласное движеніе (здѣсь опять объясненіе, почему ‚Купаніе‘ могло показаться наиболѣе отзвучнымъ, изъ современныхъ картинъ, пережитому Россіей въ концѣ прошлаго года).

Разбираясь же въ наслѣдіи, на основахъ котораго возникъ ‚Красный конь‘, можно при желаніи углубить его очень далеко, вплоть до новгородскихъ древнихъ иконописцевъ. Вотъ гдѣ мы найдемъ предтечъ красной лошади и гдѣ также безъ всякаго сожалѣнія забывали о правдоподобіи, чтобы одной чертой (хотя бы борозда поперекъ щеки въ ликѣ Іоанна Крестителя) дать нужную страсть и силу образу. [1]

А. Ростиславовъ упоминаетъ Венеціанова (‚Мать‘—Петрова-Водкина). Еще слѣдуетъ назвать Рябушкина. ‚Парадность‘ Рябушкина, его ‚Ѣдутъ‘ и ‚Чаепитіе‘ (какъ на ближайшее отраженіе ‚Чаепитія‘ укажемъ на ‚Старухъ‘ Петрова-Водкина), вмѣстѣ съ попытками парадности у Сѣрова,—на перекрещиваніи этихъ двухъ ближайшихъ (изъ русскихъ) традицій и возникло ‚Купаніе краснаго коня‘.

Данная картина примѣчательна еще тѣмъ, что въ ней художникъ какъ бы окончательно соприкоснулся съ родной почвой послѣ ‚европействующаго‘ періода своего творчества. Однако, я не скажу, чтобы онъ разочаровался въ тѣхъ достиженіяхъ, которыя нашелъ въ эпоху ученичества въ Италіи, въ Парижѣ, въ Африкѣ; наоборотъ, все найденное цѣликомъ осталось съ нимъ. Въ этомъ разгадка, по моему, у д а ч и ‚Купанія‘. Ему у д а л о с ь связать и опытъ западной школы, и новый сильный захватъ русской школой, несомнѣнно пережитый имъ послѣ возвращенія изъ за границы, въ одинъ тугой узелъ. Онъ не оглядывался съ недовѣріемъ и даже робостью на западныя ‚новшества‘, какъ оглядывались Рѣпинъ или Сѣровъ; не отрекался отъ нихъ, какъ отъ грѣховныхъ соблазновъ, какъ Суриковъ или Рябушкинъ, но пошелъ тѣмъ же путемъ, какимъ шли хотя бы Ивановъ или Ге. Возвратъ на родную почву явился для него вполнѣ естественнымъ, необходимымъ заключеніемъ з а п а д н а г о ученія.

Мнѣ сейчасъ трудно представить Петрова-Водкина вновь подпавшимъ подъ вліяніе какого либо западнаго мастера (какъ онъ былъ подъ вліяніемъ Гогена), между тѣмъ какъ все болѣе и болѣе упорное вглядываніе и проникновеніе въ наслѣдіе, оставленное русской живописи Ивановымъ, мнѣ представляется вполнѣ возмож-

[1] Впрочемъ, я долженъ оговориться, что говорю здѣсь скорѣе о п р и б л и ж е н і и одного къ другимъ, чѣмъ о н а с л ѣ д о в а н і и. Какъ на доказанное ‚наслѣдіе‘, намъ придется, пожалуй, указать только на ‚Купаніе‘ Сѣрова и... ‚Бродъ‘ Гогена.

нымъ, если даже не единственнымъ путемъ для дальнѣйшаго плодотворнаго развитія этого художника.

Особенно примѣчательно въ Петровѣ-Водкинѣ то, что ему оказалась вполнѣ по плечу западная живописная наука, и что вмѣстѣ съ тѣмъ онъ ‚не утерялъ почвы', какъ она утеряна хотя бы Бакстомъ или Тарховымъ, что эта западная наука только помогла ему вникнуть въ родное живописное наслѣдіе, проникнуться имъ. Все это, мнѣ кажется,—знаменательное явленіе въ русской школѣ искусства... пожалуй—знакъ приближенія ея возмужалости.

VI

Наибольшій захватъ современности и наибольшая сила убѣдительности—такова задача, стоящая теперь передъ искусствомъ. ‚Купаніе краснаго коня' въ годъ его выставки показалось первымъ смѣлымъ приступомъ къ завѣтной цѣли, но сейчасъ... многимъ или нѣкоторымъ изъ привѣтствовавшихъ его появленіе эта картина кажется уже чуть ли не препоной. Дѣйствительно, ея языкъ словно намѣренно-медлителенъ, напряженно-тягучъ и невнятенъ. Эта свинцовая тяжесть плотно вмазанныхъ въ холстъ красокъ, эти ‚неладныя' позы и сонныя движенія мальчиковъ—все это (такъ кажется теперь) уже можетъ быть преодолѣно. Конечно, такъ отчетливо понятна теперь историческая нужность картины Петрова-Водкина и цѣнность его мастерскихъ ошибокъ (хотя бы ошибокъ въ анатомическомъ расположеніи мускуловъ на тѣлѣ мальчика или въ размѣрѣ головы коня, сравнительно съ громадой тѣла). Но хочется спросить, хотя бы въ видѣ теоретическаго предположенія, развѣ ошибка, провозглашенная Сѣровымъ, какъ единственный путь къ выходу изъ тупика будничности, дѣйствительно обязательна и неизбѣжна? Можетъ быть, ‚парадность' и сила, достигнутая путемъ ‚ошибокъ',—только слѣдъ временнаго и болѣзненнаго перелома въ жизни художества, и вотъ намъ вскорѣ же удастся увидѣть написанное художникомъ тѣло, не напряженное и застывшее тѣло ‚Сна', а легкое и быстрое и, вмѣстѣ, съ еще бо̀льшей притягательностью ‚неправды', съ еще бо̀льшимъ захватомъ и блескомъ картины.

Въ замыслѣ своихъ картинъ Петровъ-Водкинъ руководствовался, какъ указываетъ А. Ростиславовъ (со словъ самого художника) слѣдующимъ: ‚Взаимодѣйствіе краски и формы должно быть таково, чтобы глазъ прежде всего чувствовалъ различіе, контрастность, а не ‚ласкающія сочетанія'; пусть первое впечатлѣніе отъ картины будетъ даже колющимъ'.

Намѣченный этими словами путь современной картины представляется намъ вѣрнымъ. ‚Колючесть' должна была возникнуть и возникла (и, вѣроятно, еще долгое время будетъ признакомъ современныхъ исторически-нужныхъ картинъ), какъ протестъ противъ ‚ласкающихъ сочетаній', достаточно пресытившихъ

насъ на современныхъ художественныхъ выставкахъ (кромѣ футуристическихъ — гдѣ, пожалуй, наибольшей положительной цѣнностью была ихъ сравнительная ‚колючесть‘). Скажемъ даже рѣшительнѣе: тѣ работы Петрова-Водкина, гдѣ эта ‚колючесть‘ на убыли (хотя бы въ нѣкоторыхъ его послѣднихъ работахъ... ‚Мать‘, ‚Богоматерь—Умиленіе злыхъ сердецъ‘), кажутся менѣе историческими, менѣе необходимыми для жизни отечественной живописи. Все это такъ, но все таки—колючесть есть крайность, переломъ, которымъ мы должны были заболѣть и болѣемъ... чтобы прійти когда нибудь къ новой ласкающей стройности и полнозвучію.

Возможно—въ творчествѣ Петрова-Водкина, такъ выпукло и сильно опредѣлившаго грани современнаго перелома, мы найдемъ и выздоровленіе... Но это—дѣло будущаго.

Сейчасъ же намъ остается лишь опасаться слишкомъ внѣшнихъ и спѣшныхъ подходовъ къ этому—уже многихъ притягивающему, какъ легко достижимому, — идеалу.

Четкая опредѣленность и синтетическая сила формы, достигнутая простой ловкостью техники, ухищреніемъ ремесла,—безъ таковой же полноты внутренней значительности,—только замутитъ пути и отдалитъ отъ насъ цѣль. Тогда, въ лучшемъ случаѣ, мы будемъ наблюдать то временное ‚ошеломленіе‘ зрителя и ту безплодную шумиху, какую вызвали въ свое время синтетическія попытки хотя бы Брюллова или Васнецова. Надо помнить, что удача будущихъ ‚картинныхъ‘ замысловъ русской живописи всецѣло зависитъ отъ умѣнія вбирать въ единую силу отдѣльныя усилія многихъ, такъ какъ въ искусствѣ даже для чуда необходимы долгія подготовительныя усилія и упорный, напряженный трудъ. Если мы такъ взглянемъ на задачи современности, если первой цѣнностью признаемъ даръ собирательства и возсозданія традиціонныхъ поисковъ русской живописи, тогда мы не сможемъ отказать Петрову-Водкину въ значительности даже исключительной. Отсюда, быть можетъ, путь этого художника, слишкомъ осторожный и медлительный, слишкомъ ‚пахнущій‘ упорной и тяжелой работой, на взглядъ ‚непосвященнаго‘, покажется наиболѣе прямо ведущимъ къ цѣли и, даже, наиболѣе быстро...

Однако, повторяемъ, почему мы не можемъ говорить, хотя бы въ видѣ теоретической мечты, о возможности достичь цѣли еще болѣе быстро—однимъ смѣлымъ и восторженнымъ натискомъ?

СПИСОКЪ ГЛАВНЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

1904—05. Богоматерь (майолика). (Собств. Ортопедическаго Института, Пгд.).

1906. Хаосъ (масло).
Рисунки къ ‚Хаосу'. (Собств. С. Н. Казнакова).
Элегія. (Собств. Г. Г. Слатова).
У фонтана. (Собств. Р. Ѳ. Мельцера).

1907—08. Африка (масло):
Мальчикъ изъ Бискры Старой.
Кактусы.
Айша (Голова). (Собств. С. К. Маковскаго, Пгд.).
Оазисъ въ апрѣлѣ. (Собств. бар. К. К. Раушъ-фонъ-Траубенбергъ, Пгд.).
Дѣвушка Кабиловъ. (Собств. гр. Д. И. Толстого, Пгд.).
Семья кочевниковъ.
Уледъ-Наиль изъ Одджи.
Сѣверная Африка (Сирокко).
Поцѣлуй.
Бѣлые олеандры.
Пустыня у истоковъ Бискры (Утро).
Константинъ (Городъ Голубого Бея).
Негритенокъ (Вожакъ за Семикрылой). (Собств. А. І. Гидони, Пгд.).
Пальмы.
Карфагенянка.
Ночь въ оазисѣ. (Собств. В. Д. Набокова, Пгд.).
Сахара (Самумъ).
Номадка. (Собств. Барышникова, Пгд.).
Въ кофейнѣ. (Собств. С. К. Маковскаго, Пгд.).
Айша.
Танецъ.
Караванъ.
Деревня негровъ.
Садъ d'Essai (Алжиръ).
Касба въ Алжирѣ.
Бискра Старая.
Въ оазисѣ.
Послѣдніе холмы пустыни.
Кадуша. (Собств. Р. Е. Кроттэ, Пгд.).
Пустыня ночью. (Собств. г. Матвѣева, Москва).

1907—08. Африка (акварели):
Еврейки.
Троглодиты.
Деревня негровъ.

Въ верхнемъ Алжирѣ.
Улица въ Константинѣ.
Водоноска.
Старая мечеть въ Бискрѣ.
Въ городскомъ садикѣ.
Хаманъ изъ Туггурта.
Уледъ-Наиль.
Въ тропическомъ саду.
Уледъ-Наиль.
Улица Уледъ-Наилей (Бискра).
Въ кофейнѣ.
Козы.
Вечеръ на площади.
Улица въ оазисѣ.
Арабская кофейня.

1907—08. Парижъ.
Notre Dame de Paris (масло). (Собств. М. Л. Нейшеллера. Пгд.).
Café (масло). (Собств. А. А. Коровина, Пгд.).
Видъ на Обсерваторію (масло).
Театръ: Фарсъ (масло).
Театръ: Драма (масло).
Берегъ (масло).
Колдунья (масло).
Sèvres (масло).
На фермѣ (Пиренеи) (пастель).
Portsperon (Бретань) (пастель).
L'Ile de Sein (Просушка гоемона) (пастель).
Бретонецъ.
Дѣвушка Басковъ. (Собств. В. Д. Холоповой, Пгд.).
Воскресеніе на L'Ile de Sein.
Дочери рыбака (L'Ile de Sein). (Собств. г-жи Сицинской).
Chez Martin. Пиренеи (масло). (Собств. Ѳ. Ѳ. Мельцера).
Рисунки актовъ.

1909. Старухи.
Рожденіе.
Женщина съ козой.

1909—10. Сонъ (масло).
Рисунки къ картинѣ ‚Сонъ'. (Одинъ—собств. А. Н. Бенуа, Пгд.).

1910. Портретъ С. С. Мельцеръ. (Собств. Ѳ. Ѳ. Мельцера).
Портретъ А. Ф. Мантеля (темпера). (Собств. А. Ф. Мантеля).
Портретъ Е. А. Хоменко (пастель). (Собств. А. А. Хоменко).
Женщины (масло). (Уничтожена).

1911. Голова (фрагментъ) (масло).

Портретъ баронессы Р. фонъ-Т.
Портретъ В. Бѣлкина (рисунокъ).
Фрески въ церкви Василія Златоверхаго въ Овручѣ.
Жертвоприношеніе Каина и Авеля.
Убіеніе Каиномъ Авеля.
Мальчики (масло).
Рисунки къ картинѣ ‚Мальчики'. (Одинъ—собств. Ф. Ф. Нотгафта, Пгд.).
Изгнаніе изъ рая (масло).
Пейзажъ.
Портретъ д-ра Г. Г. Слатова (рисунокъ). (Собств. Г. Г. Слатова).
Передоновъ за картами.

1912. Портретъ М. Ф. П.-В. (итал. карандашъ).
Портретъ А. Н. Бенуа (рисунокъ). (Собств. Ф. Ф. Нотгафта, Пгд.).
Два этюда цвѣтовъ.
Распятіе (масло). (Церковь въ Хвалынскѣ).
Пейзажъ (масло).
Мельница (масло).
Окрестности Хвалынска (масло).
Купаніе краснаго коня (2 варіанта) (масло).
Рисунки къ картинѣ ‚Купаніе краснаго коня'.
Рабочій (масло).
Портретъ г-жи Г. (масло). (Собств. учениковъ художника, Пгд.).
Яблоки (масло).
Портретъ А. А. Реднина (итал. каранд.). (Собств. А. А. Реднина, Пгд.).
Этюдъ портрета М. Ф. П.-В. (масло).
Вакханка (масло). (Собств. Ф. Ф. Нотгафта, Пгд.).

1912—13. Иконы по заказу П. И. Харитоненко для церкви въ Сухахъ (масло):
Рождество.
Крещеніе.
Преображеніе.
Входъ въ Іерусалимъ.
Мать (масло). (Собств. К. Ѳ. Некрасова, Ярославль).

1913. (Юность) Поцѣлуй (масло).
Благовѣщеніе (фрески въ Морскомъ соборѣ въ Кронштадтѣ).
Богоматерь.
Архангелъ.
Портретъ В. Н. Петровой-Званцовой. (Собств. В. Н. Петровой-Званцовой, Москва).
Портретъ мальчика (масло). (Собств. В. И. Шенной, Пгд).
Львы (масло).
Девять эскизовъ декорацій къ ‚Орлеанской Дѣвѣ'.
Подъ башней Реймса. (Собств. П. И. Мамонтова, Москва).
Прологъ. (Собств. Ф. Ф. Нотгафта, Пгд.).
Война. (Собств. Н. Н. Званцова, Москва).

1913—14. Автопортретъ.
Иллюстраціи, заставки и концовки къ разсказу ‚Аойя' (Приключенія Андрюши и Кати).
Голова дѣвушки. (Собств. С. К. Маковскаго, Пгд.).

1914. Этюдъ розы.
Яблоки. (Собств. М. М. Франка, Москва).

1914—15. Эскизъ ‚Тайная Вечеря' (акварель). (Собств. В. А. Харитоненко, Москва).
Богоматерь ‚Умиленіе злыхъ сердецъ'.
Портретъ Шуры Т.
Портретъ Пьера.
Цвѣты.

1915. Эскизъ ‚Св. Троица' (акварель). (Собств. В. А. Харитоненко, Москва).

У САМАГО МОРЯ

I

Бухты изрѣзали низкій берегъ,
Всѣ паруса убѣжали въ море,
А я сушила соленую косу
За версту отъ земли на плоскомъ камнѣ.
Ко мнѣ приплывала зеленая рыба,
Ко мнѣ прилетала бѣлая чайка,
А я была дерзкой, злой и веселой
И вовсе не знала, что это—счастье.
Въ песокъ зарывала желтое платье,
Чтобъ вѣтеръ не сдулъ, не унесъ бродяга,
И уплывала далеко въ море,
На темныхъ, теплыхъ волнахъ лежала.
Когда возвращалась, маякъ съ востока
Уже сіялъ перемѣннымъ свѣтомъ,
И мнѣ монахъ у воротъ Херсонеса
Говорилъ: ‚Что ты бродишь ночью?‘

Знали сосѣди—я чую воду,
И если рыли новый колодецъ,
Звали меня, чтобъ нашла я мѣсто
И люди напрасно не трудились.
Я собирала французскія пули,
Какъ собираютъ грибы и чернику,
И приносила домой въ подолѣ
Осколки ржавые бомбъ тяжелыхъ.
И говорила сестрѣ сердито:
‚Когда я стану царицей,
Выстрою шесть броненосцевъ
И шесть канонерскихъ лодокъ,
Чтобы бухты мои охраняли
До самаго Фіолента‘.
А вечеромъ передъ кроватью

Молилась темной иконкѣ,
Чтобъ градъ не побилъ черешенъ,
Чтобъ крупная рыба ловилась
И чтобы хитрый бродяга
Не замѣтилъ желтаго платья.

Я съ рыбаками дружбу водила.
Подъ опрокинутой лодкой часто
Во время ливня съ ними сидѣла,
Про море слушала, запоминала,
Каждому слову тайно вѣря.
И очень ко мнѣ рыбаки привыкли.
Если меня на пристани нѣту,
Старшій за мною слалъ дѣвчонку,
И та кричала: ‚Наши вернулись!
Свѣжую камбалу жарить будемъ‘.

Сѣроглазъ былъ высокій мальчикъ,
На полгода меня моложе.
Онъ принесъ мнѣ бѣлыя розы,
Мускатныя бѣлыя розы,
И спросилъ меня кротко: ‚Можно
Съ тобой посидѣть на камняхъ?‘
Я смѣялась: ‚На что мнѣ розы?
Только колятся больно!‘—‚Что же‘—
Онъ отвѣтилъ—‚тогда мнѣ дѣлать,
Если такъ я въ тебя влюбился‘.
И мнѣ стало обидно: ‚Глупый!‘—
Я спросила—‚что ты—царевичъ?‘
Это былъ сѣроглазый мальчикъ,
На полгода меня моложе.
‚Я хочу на тебѣ жениться‘,—
Онъ сказалъ—‚скоро стану взрослымъ
И поѣду съ тобой на сѣверъ‘...
Заплакалъ высокій мальчикъ,
Оттого что я не хотѣла
Ни розъ, ни ѣхать на сѣверъ.
Плохо я его утѣшала:
‚Подумай, я буду царицей,
На что мнѣ такого мужа?‘

‚Ну, тогда я стану монахомъ‘—
Онъ сказалъ—‚у васъ въ Херсонесѣ‘.
‚Нѣтъ, не надо лучше: монахи
Только дѣлаютъ, что умираютъ.
Какъ придешь—одного хоронятъ,
А другіе, знаешь, не плачутъ‘.

Ушелъ не простившись мальчикъ,
Унесъ мускатныя розы,
И я его отпустила,
Не сказала: ‚Побудь со мною‘.
А тайная боль разлуки
Застонала бѣлою чайкой
Надъ сѣрой полынной степью,
Надъ пустынной, мертвой Корсунью.

II

Бухты изрѣзали низкій берегъ,
Дымное солнце упало въ море.
Вышла цыганка изъ пещеры,
Пальцемъ меня къ себѣ поманила:
‚Что ты, красавица, ходишь боса?
Скоро веселой, богатой станешь.
Знатнаго гостя жди до Пасхи,
Знатному гостю кланяться будешь;
Ни красотой твоей, ни любовью,
Пѣсней одною гостя приманишь‘.
Я отдала цыганкѣ цѣпочку
И золотой крестильный крестикъ.
Думала радостно: ‚Вотъ онъ, милый,
Первую вѣсть о себѣ мнѣ подалъ‘.

Но отъ тревоги я разлюбила
Всѣ мои бухты и пещеры;
Я въ камышѣ гадюкъ не пугала,
Крабовъ на ужинъ не приносила,
А уходила по южной балкѣ

За виноградники въ каменоломню,—
Туда не короткой была дорога.
И часто случалось, что хозяйка
Хутора новаго мнѣ кивала,
Кликала издали: ‚Что не заходишь?
Всѣ говорятъ—ты приносишь счастье‘.
Я отвѣчала: ‚Приносятъ счастье;
Только подковы да новый мѣсяцъ,
Если онъ справа въ глаза посмотритъ.‘
Въ комнаты я входить не любила.

Дули съ востока сухіе вѣтры,
Падали съ неба крупныя звѣзды,
Въ нижней церкви служили молебны
О морякахъ, уходящихъ въ море,
И заплывали въ бухту медузы,—
Словно звѣзды, упавшія за ночь,
Глубоко подъ водой голубѣли.
Какъ журавли курлыкаютъ въ небѣ,
Какъ безпокойно трещатъ цикады,
Какъ о печали поетъ солдатка,—
Все я запомнила чуткимъ слухомъ,
Да только пѣсни такой не знала,
Чтобы царевичъ со мной остался.
Дѣвушка стала мнѣ часто сниться
Въ узкихъ браслетахъ, въ короткомъ платьѣ,
Съ дудочкой бѣлой въ рукахъ прохладныхъ.
Сядетъ спокойная, долго смотритъ,
И о печали моей не спроситъ,
И о печали своей не скажетъ,
Только плечо мое нѣжно гладитъ.
Какъ же царевичъ меня узнаетъ,
Развѣ онъ помнитъ мои примѣты?
Кто ему домъ нашъ старый укажетъ?
Домъ нашъ совсѣмъ вдали отъ дороги.

Осень смѣнилась зимой дождливой,
Въ комнатѣ бѣлой отъ оконъ дуло;
И плющъ мотался по стѣнкѣ сада.
Приходили на дворъ чужія собаки,

Подъ окошкомъ моимъ до разсвѣта выли.
Трудное время для сердца было.
Такъ я шептала на двери глядя:
‚Боже, мы мудро царствовать будемъ,
Строить надъ моремъ большія церкви
И маяки высокіе строить.
Будемъ беречь мы воду и землю,
Мы никого обижать не станемъ‘.

III

Вдругъ подобрѣло темное море,
Ласточки въ гнѣзда свои вернулись,
И сдѣлалась красной земля отъ маковъ,
И весело стало опять на взморьѣ.
За ночь одну наступило лѣто.
Такъ мы весны и не видали.
И я совсѣмъ перестала бояться,
Что новая доля минетъ.
А вечеромъ въ Вербную Субботу,
Изъ церкви придя, я сестрѣ сказала:
‚На тебѣ свѣчку мою и четки,
Библію нашу дома оставлю.
Черезъ недѣлю настанетъ Пасха,
И мнѣ давно пора собираться,—
Вѣрно царевичъ уже въ дорогѣ,
Моремъ за мной онъ сюда пріѣдетъ‘.
Молча сестра на слова дивилась,
Только вздохнула, помнила вѣрно
Рѣчи цыганкины у пещеры.
‚Онъ привезетъ тебѣ ожерелье
И съ голубыми камнями кольца?‘
‚Нѣтъ‘,—я сказала—‚мы не знаемъ,
Какой онъ подарокъ мнѣ готовитъ‘.

Были мы съ сестрой однолѣтки,
И такъ другъ на друга похожи,
Что маленькихъ насъ различала

Только по родинкамъ наша мама.
Съ дѣтства сестра ходить не умѣла,
Какъ восковая кукла лежала;
Ни на кого она не сердилась
И вышивала плащаницу.
Бредила даже во снѣ работой,
Слышала я, какъ она шептала:
‚Плащъ Богородицы будетъ синимъ...
Боже, апостолу Іоанну
Жемчужинъ для слезъ достать мнѣ негдѣ‘...

Дворикъ заросъ лебедой и мятой,
Осликъ щипалъ траву у калитки,
И на соломенномъ длинномъ креслѣ
Лена лежала, раскинувъ руки,
Все о работѣ своей скучала,—
Въ праздникъ такой грѣшно трудиться.
И приносилъ къ намъ соленый вѣтеръ
Изъ Херсонеса звонъ пасхальный.
Каждый ударъ отдавался въ сердцѣ,
Съ кровью по жиламъ растекался.
‚Леночка‘,—я сестрѣ сказала—
‚Я ухожу сейчасъ на берегъ.
Если царевичъ за мной пріѣдетъ,
Ты объясни ему дорогу.
Пусть онъ меня въ степи нагонитъ.
Хочется на море мнѣ сегодня‘.
‚Гдѣ же ты пѣсенку услыхала,
Ту, что царевича приманитъ‘,—
Глаза пріоткрывъ, сестра спросила:
‚Въ городѣ ты совсѣмъ не бываешь,
А здѣсь поютъ не такія пѣсни‘.
Къ самому уху ея склонившись,
Я прошептала: ‚Знаешь, Лена,
Вѣдь я сама придумала пѣсню,
Лучше которой нѣтъ на свѣтѣ‘.
И не повѣрила мнѣ и долго,
Долго съ упрекомъ она молчала.

IV

Солнце лежало на днѣ колодца,
Грѣлись на камняхъ скалопендры,
И убѣгало перекати-поле,
Словно паяцъ горбатый кривляясь,
А высоко взлетѣвшее небо
Какъ Богородицынъ плащъ синѣло,—
Прежде оно такимъ не бывало.
Легкія яхты съ полдня гонялись,
Бѣлыхъ бездѣльницъ столпилось много
У Константиновской батареи,—
Видно имъ вѣтеръ нынче удобный.
Тихо пошла я вдоль бухты къ мысу,
Къ чернымъ, разломаннымъ, острымъ скаламъ,
Гулкимъ и чернымъ во время прибоя,
И повторяла новую пѣсню.
Знала я: съ кѣмъ бы царевичъ ни былъ,
Слышитъ онъ голосъ мой, смутившись,—
И оттого мнѣ каждое слово
Какъ Божій подарокъ было мило.
Первая яхта не шла — летѣла,
И догоняла ее вторая,
А остальныя едва видиѣлись.

Какъ я легла у воды — не помню,
Какъ задремала тогда — не знаю,
Только очнулась и вижу: парусъ
Близко полощется. Передо мною,
По поясъ стоя въ водѣ прозрачной,
Шаритъ руками старикъ огромный
Въ щеляхъ глубокихъ скалъ прибрежныхъ,
Голосомъ хриплымъ зоветъ на помощь.
Громко я стала читать молитву,
Какъ меня маленькую учили,
Чтобы мнѣ страшное не приснилось,
Чтобъ въ нашемъ домѣ бѣдъ не бывало.
Только я молвила: „Ты Хранитель!“
Вижу—въ рукахъ старика бѣлѣетъ

Что то, и сердце мое застыло...
Вынесъ морякъ того, кто правилъ
Самой веселой, крылатой яхтой,
И положилъ на черные камни.

Долго я вѣрить себѣ не смѣла,
Пальцы кусала, чтобы очнуться:
Смуглый и ласковый мой царевичъ
Тихо лежалъ и глядѣлъ на небо.
Эти глаза зеленѣе моря
И кипарисовъ нашихъ темнѣе.
Видѣла я, какъ они погасли...
Лучше бы мнѣ слѣпою родиться.
Онъ застоналъ и невнятно крикнулъ:
‚Ласточка, ласточка, какъ мнѣ больно!‘
Вѣрно я птицей ему показалась.

Въ сумерки я домой вернулась.
Въ комнатѣ темной было тихо,
И надъ лампадкой стоялъ высокій,
Узкій малиновый огонечекъ.
‚Не приходилъ за тобой царевичъ‘,—
Лена сказала, шаги услышавъ:
‚Я прождала его до вечерни
И посылала дѣтей на пристань‘.
‚Онъ никогда не придетъ за мною,
Онъ никогда не вернется, Лена.
Умеръ сегодня мой царевичъ‘.
Долго и часто сестра крестилась;
Вся повернувшись къ стѣнѣ, молчала.
Я догадалась, что Лена плачетъ.

Слышала я—надъ царевичемъ пѣли:
‚Христосъ воскресе изъ мертвыхъ‘,—
И несказаннымъ свѣтомъ сіяла
Круглая церковь.

1914. Анна Ахматова.

ПЕТЕРБУРГСКІЯ ПОВѢСТИ ПУШКИНА

Владиславъ Ходасевичъ

ДЛЯ ТѢХЪ, кто умѣетъ читать и любить Пушкина, ‚петербургскія‘ его повѣсти сами собой слагаются въ замкнутый, неразрывный циклъ. ‚Домикъ въ Коломнѣ‘, ‚Мѣдный Всадникъ‘ и ‚Пиковая Дама‘ составляютъ этотъ магическій кругъ, въ который поэтъ вводитъ насъ силой таинственнаго своего генія. Мы переступаемъ черту и оказываемся замкнутыми въ необычайномъ, доселѣ невѣдомомъ мірѣ, котораго законы совершенно своеобразны, но непреложны, какъ законы нашего повседневнаго міра.

Казалось бы, самая атмосфера, въ которой протекаютъ замысловатыя, но немного нелѣпыя событія ‚Домика въ Коломнѣ‘, безконечно чужда хаотическимъ видѣніямъ ‚Мѣднаго Всадника‘ или сумрачнымъ страстямъ ‚Пиковой Дамы‘. Все просто и обыденно въ ‚Домикѣ въ Коломнѣ‘, все призрачно и опасно въ ‚Мѣдномъ Всадникѣ‘, все напряженно и страстно въ ‚Пиковой Дамѣ‘. Но что то есть общее между ними. Мы смутно чувствуемъ это общее—и не умѣемъ назвать его. Мы прибѣгаемъ къ рискованному способу: образами говоримъ объ образахъ, но тѣмъ лишь затемняемъ ихъ изначальный смыслъ. Мы говоримъ о ‚петербургскомъ воздухѣ‘, о дымкѣ, нависшей надъ ‚топкими берегами‘ — и въ концѣ концовъ сами отлично знаемъ, что разрѣшеніе загадки не здѣсь. Во всякомъ случаѣ—не только здѣсь.

Въ самомъ дѣлѣ: вѣдь нельзя же признать, что всѣ три повѣсти такъ неразрывно связаны въ нашемъ сознаніи только потому, что мѣстомъ ихъ дѣйствія является Петербургъ. Если власть его, какъ ‚простертая рука‘ Петра, ощущается надъ всѣми дѣйствующими лицами ‚Мѣднаго Всадника‘, то уже въ примѣненіи въ ‚Домику въ Коломнѣ‘ нельзя говорить о томъ же безъ крайней натяжки. Что же касается ‚Пиковой Дамы‘, то въ ней Петербургъ, какъ таковой, не играетъ никакой роли. И однако, мы чувствуемъ, что всѣ три повѣсти внутренно чѣмъ то связаны.

И не личность Петра, не проблема ‚петербургскаго періода‘ русской исторіи составляетъ эту связь. Какъ бы ни были интересны, многозначительны и подчасъ глубоки извѣстныя намъ толкованія ‚Мѣднаго Всадника‘, — ни одно изъ нихъ не въ силахъ раскрыть прямую связь этой повѣсти съ ‚Домикомъ въ Коломнѣ‘ и ‚Пиковой Дамой‘. Ни одно изъ этихъ толкованій не простирается за предѣлы ‚Мѣднаго Всадника‘, не перебрасываетъ моста къ другимъ, тоже петербургскимъ повѣстямъ Пушкина. Приходится воспользоваться старымъ сравненіемъ, но мы дѣйствительно угадываемъ эту связь, еще не видя ее, какъ астрономы умѣютъ угадывать существованіе звѣзды, еще недоступной ихъ оптическимъ инструментамъ.

До очень недавнихъ дней нельзя было надѣяться, что тайна можетъ получить разрѣшеніе, сколько нибудь прочно обоснованное. Врядъ ли въ исторіи русской литературы есть еще хоть одна область, столь же хорошо разработанная, какъ изученіе Пушкина, и однако ни одна гипотеза, которая попыталась бы вскрыть прямое взаимоотношеніе ‚Домика въ Коломнѣ', ‚Мѣднаго Всадника' и ‚Пиковой Дамы', не могла опереться ни на какія документальныя данныя. Лишь въ самомъ концѣ 1912 года сдѣлано было открытіе, можетъ быть не до конца оцѣненное даже тѣми, кто его сдѣлалъ.

Въ газетѣ ‚День', въ №№ отъ 22, 23 и 24 декабря 1912 г.—П. Е. Щеголевымъ, а также въ январской книжкѣ журнала ‚Сѣверныя Записки' за 1913 г.—Н. О. Лернеромъ была напечатана повѣсть, впервые появившаяся въ альманахѣ ‚Сѣверные Цвѣты' на 1829 годъ за подписью Тита Космократова.

Она называется ‚Уединенный домикъ на Васильевскомъ'. Исторія ея, съ несомнѣнностью доказанная обоими названными изслѣдователями, въ общихъ чертахъ такова. Однажды вечеромъ, въ 1829 году, у Карамзиныхъ, Пушкинъ разсказалъ описанную въ ‚Уединенномъ домикѣ' повѣсть небольшому кружку слушателей. Въ числѣ ихъ находился молодой литераторъ В. П. Титовъ. Повѣсть произвела на него впечатлѣніе, и онъ, пріѣдя домой, записалъ ее. Затѣмъ отнесъ Пушкину, тотъ просмотрѣлъ запись,—и въ результатѣ повѣсть была напечатана въ редакціи Титова, но съ пушкинскими поправками, въ ‚Сѣверныхъ Цвѣтахъ'. Подробности этой исторіи читатель найдетъ въ указанномъ выше номерѣ ‚Сѣверныхъ Записокъ', а также въ отдѣльномъ изданіи ‚Уединеннаго домика', вышедшемъ съ послѣсловіемъ П. Е. Щеголева.[1]

Для лицъ, еще незнакомыхъ съ повѣстью, мы вкратцѣ приведемъ здѣсь ея содержаніе, чтобы дальнѣйшія слова наши были имъ понятны.

На сѣверной окраинѣ Васильевскаго острова стоялъ домикъ. Въ немъ жила бѣдная вдова съ одной служанкой и съ дочерью Вѣрой. Про старуху ходили всякіе слухи, не очень хорошіе. Бывалъ у нея молодой человѣкъ, отдаленный родственникъ, по имени Павелъ. Онъ не совсѣмъ былъ равнодушенъ къ прекрасной и добродѣтельной Вѣрѣ, не женился же потому, что ‚принадлежалъ къ числу тѣхъ разсудительныхъ юношей, которые терпѣть не могутъ излишества въ двухъ вещахъ: во времени и деньгахъ.' Павелъ водилъ дружбу съ нѣкіимъ Варѳоломеемъ, хорошимъ товарищемъ, но человѣкомъ довольно страннымъ, никогда не бывавшимъ въ церкви (въ противоположность Вѣрѣ и ея матери) и умѣвшимъ доставать деньги изъ какихъ то таинственныхъ источниковъ. Время друзей протекало въ попойкахъ и развлеченіяхъ. Но однажды Павелъ, давно не бывшій у Вѣры, почувствовалъ

[1] Уединенный домикъ на Васильевскомъ. Разсказъ А. С. Пушкина по записки В. П. Титова. Издательское товарищество писателей. Санктпетербургъ, 1913. Цѣна 50 коп.

угрызеніе совѣсти и хотѣлъ къ ней отправиться. Какъ вдругъ, едва выйдя за ворота, встрѣтилъ Варѳоломея. Тотъ, узнавши, что Павелъ идетъ къ ‚бѣднымъ родственникамъ', сталъ просить взять и его туда же. Павелъ долго отказывался, но наконецъ уступилъ, побѣжденный рѣчами Варѳоломея и его взглядомъ, ‚который всегда имѣлъ на слабаго юношу неодолимое дѣйствіе'. Онъ повелъ товарища къ Вѣрѣ и ея матери. Вѣра уже, оказывается, знала въ лицо Варѳоломея: она видѣла его дважды, выходя изъ храма. Варѳоломей пугалъ ее: ‚его лице не отражало души подобно зеркалу, а подобно личинѣ скрывало всѣ ея движенія; и на его челѣ, видимо спокойномъ, Галль вѣрно замѣтилъ бы органъ высокомѣрія, порока отверженныхъ'. Однако, Вѣра сумѣла скрыть свое нерасположеніе къ новому знакомому. Посѣщенія Варѳоломея, быстро сумѣвшаго разными способами, вплоть до магическихъ, втереться въ довѣріе къ старухѣ, сдѣлались часты. Видимо, Вѣра ему нравилась. Конечно, сама она предпочитала Павла. Но Варѳоломей не ревновалъ. У него были свои планы. Однажды онъ сказалъ Павлу, что ко всѣмъ его достоинствамъ надо бы прибавить еще одно: навыкъ жить въ свѣтѣ, необходимый Павлу и теперь, и тогда, когда онъ женится на Вѣрѣ. И вотъ, онъ ведетъ Павла къ какой то красавицѣ-графинѣ, у которой собираются странные гости, повидимому скрывающіе рога подъ высокими париками и козлиныя ноги подъ широкими шаровары. Обычное ихъ времяпрепровожденіе—игра въ карты. Здѣсь понтируютъ сотнями душъ. Графиня плѣняетъ Павла. Онъ забываетъ Вѣру. Но графиня и Варѳоломей, усердно посѣщающій между тѣмъ домикъ на Васильевскомъ, мучатъ бѣднаго Павла ревностью. Онъ теряетъ голову и попадаетъ въ ловушку. Однажды, стараясь забыть графиню, идетъ онъ къ Вѣрѣ, но та уже холодна съ нимъ. Павелъ требуетъ у Варѳоломея объясненій, но тотъ объявляетъ, что Вѣра уже влюблена въ него, Варѳоломея. Павелъ бросается на друга, но чувствуетъ сильный, хоть и безболѣзненный ударъ, отъ котораго падаетъ. Опомнившись, онъ видитъ, что Варѳоломея уже нѣтъ, но въ ушахъ его еще звучатъ послѣднія слова коварнаго пріятеля: ‚Потише, молодой человѣкъ, ты не съ своимъ братомъ связался'. Павелъ спѣшитъ домой и застаетъ тамъ записку графини: холодность ея объясняется недоразумѣніемъ, и его просятъ въ гости. Подпись —‚Вѣчно твоя И.' Павелъ не можетъ противиться искушенію и спѣшитъ къ красавицѣ. Тамъ прочіе гости мѣшаютъ его счастію, но соблазнительница успѣваетъ шепнуть ему: ‚Завтра въ одиннадцать часовъ ночи на заднее крыльцо'. Конечно, во снѣ Павелъ видѣлъ графиню, а проснувшись на другой день—едва дождался условленнаго часа. Наконецъ, онъ у графини. Она одна, счастіе близко. Но въ тотъ мигъ, когда ‚Павелъ думалъ уже вкусить блаженство', раздается стукъ въ дверь. ‚Графиня въ смущеніи отворяетъ'. Вошедшая горничная докладываетъ, что какой то человѣкъ, пришедшій съ задняго крыльца, желаетъ видѣть молодого господина. Павелъ сердится, но идетъ въ прихожую. Тамъ ему говорятъ, что человѣкъ ушелъ, и Павелъ возвращается къ красавицѣ, но стукъ повторяется снова, и та же служанка приходитъ

съ тѣми же словами. Павелъ въ ярости кидается въ прихожую, оттуда на дворъ,— ‚но тамъ ничто не колыхнется, и лишь только снѣгъ безмолвно валитъ хлопьями на землю‘. Павелъ бранитъ слугъ и опять возвращается въ кабинетъ. Но стукъ раздается въ третій разъ. Павелъ хочетъ ‚дознаться, что тутъ за привидѣніе‘. ‚Вбѣгая въ прихожую, онъ видитъ край плаща, который едва успѣлъ скрыться за затворяемой дверью; опрометью накидываетъ онъ шинель, хватаетъ трость, бѣжитъ на дворъ и слышитъ стукъ калитки, которая лишь только захлопнулась за кѣмъ то‘. Павелъ окликаетъ незнакомца и бѣжитъ за нимъ. На улицѣ онъ ‚издали видитъ высокаго мужчину, который какъ будто останавливается, что бъ поманить его рукою, и скрывается въ боковой переулокъ‘. Павелъ старается не отстать. Незнакомецъ то манитъ, то исчезаетъ. Наконецъ, Павелъ оказывается по колѣна въ снѣгу, на невѣдомомъ перекресткѣ. Незнакомецъ пропалъ.[1] Куда итти? Вдругъ — извозчикъ. Павелъ нанимаетъ его, чтобы ѣхать домой. Ѣдутъ. Снѣгъ, ‚луна во вкусѣ Жуковскаго‘. Ѣдутъ долго, незнакомыми мѣстами. Павелъ видитъ, что они и вовсе выѣхали изъ города, и пугается, вспомнивъ слухи объ извозчикахъ, которые на Волковомъ полѣ рѣжутъ своихъ сѣдоковъ. ‚Куда ты везешь меня?‘ Молчаніе. При свѣтѣ луны сѣдокъ всматривается въ жестяной номеръ извозчика и видитъ число: 666. Тогда Павелъ еще громче повторяетъ вопросъ, но не получивъ отвѣта, изо всѣхъ силъ бьетъ извозчика палкой. Тотъ оборачивается, и Павелъ вмѣсто лица видитъ мертвый черепъ. Въ ужасѣ онъ крестится. Сани опрокидываются, слышится адскій хохотъ, и Павелъ остается одинъ за заставой... Неизвѣстно, какъ очутился онъ дома, больной, въ постели. Это была никому непонятная болѣзнь: ‚все давало поводъ думать, что ея причина крылась въ душѣ, а не въ тѣлѣ‘. На третій день, едва онъ успѣлъ прійти въ себя, прибѣжала къ нему Вѣрина служанка. Старуха плакала, говоря, что ‚барыня приказала долго жить‘, а Вѣра — въ домѣ священника. Павелъ помчался на Васильевскій. Оказалось, вдова давно уже была больна. На врача денегъ не было. Лѣчилъ ее Варѳоломей. „Лѣкарства, доставленныя имъ, хотя и не всегда помогали больной, но постоянно придавали ей веселости‘. Она думала о ‚житейскомъ‘, подзывала къ постели Вѣру и Варѳоломея, заставляя ихъ цѣловаться, какъ жениха съ невѣстой. Вѣра и сама уже предпочитала Варѳоломея, заботливаго и услужливаго, истиннаго друга, разсѣянному Павлу. Между тѣмъ, старухѣ становилось все хуже. Вѣра хотѣла позвать духовника, но Варѳоломей препятствовалъ, говоря, что это отниметъ у больной послѣднюю надежду, а слѣдовательно и силу жить. Въ тотъ самый вечеръ, когда Павелъ находился у графини, старухѣ сдѣлалось совсѣмъ худо. Вѣра молила Варѳоломея позвать священника.

---

[1] Сцена эта напоминаетъ разсказъ о видѣніи императора Павла, въ то время, къ которому относится видѣніе, — еще великаго князя. Призракъ Петра Великаго такъ же точно манилъ его — и исчезъ на томъ мѣстѣ, гдѣ впослѣдствіи былъ поставленъ Мѣдный Всадникъ. Разсказъ объ этомъ видѣніи могъ быть извѣстенъ Пушкину.

Наконецъ, онъ рѣшился, вмѣсто священника, привести знакомаго своего врача, весьма искуснаго, говоря при этомъ: ‚Смотрите, тамъ еще не явится первая звѣзда, какъ я буду назадъ, и тогда рѣшимся; обѣщаете ли только не звать духовника до моего прихода?‘ Вѣра обѣщала. Варѳоломей ушелъ за врачемъ, но насталъ вечеръ, а онъ все не возвращался. На небѣ не горѣло ни одной звѣзды: шла метель. Вѣра потеряла терпѣніе и послала за священникомъ. До церкви было далеко, и старуха тоже долго не возвращалась. Въ это время вернулся Варѳоломей, разстроенный и блѣдный. Онъ сказалъ, что врачъ велѣлъ послать за попомъ, — и прибавилъ: ‚А! вижу; вы послали уже... туда и дорога‘. Это произнесъ онъ ‚съ какой-то сухостью, въ которой обнаруживалось отчаяніе...‘

Ночью вернулась служанка, съ извѣстіемъ, что священника дома нѣтъ, но что онъ вернется домой, ему скажутъ, и онъ тогда придетъ къ умирающей. Черезъ полчаса вдова умерла. Варѳоломей сталъ увѣрять Вѣру, что со смертью вдовы онъ лишается и любви Вѣриной. ‚Дѣвицу испугало его отчаяніе‘. Она увѣряетъ его въ любви своей, но онъ требуетъ, чтобы она тотчасъ поклялась принадлежать только ему и любить его больше души своей. Вѣра его успокаиваетъ, обѣщая скоро вѣнчаться. Но въ отвѣтъ на эти слова Варѳоломей сталъ говорить, что онъ презираетъ пустые обряды, и звалъ дѣвушку ‚въ какое то дальнее отечество‘, гдѣ обѣщалъ осыпать ее ‚блескомъ княжескимъ‘. Тутъ, испугавшись страсти его, Вѣра хотѣла бѣжать, но Варѳоломей преградилъ ей путь: ‚Никакая сила не защититъ тебя отъ моей власти‘. ‚Богъ защитникъ невинныхъ!‘ вскричала Вѣра и упала на колѣни передъ распятіемъ. ‚Варѳоломей остолбенѣлъ, лице его изобразило безсильную злобу.—Если такъ,—возразилъ онъ, кусая себѣ губы,—если такъ... мнѣ, разумѣется, съ тобою дѣлать нечего; но я заставлю твою мать сдѣлать тебя послушною.—Развѣ она въ твоей власти?—спросила дѣвица.—Посмотри,—отвѣчалъ онъ, уставивши глаза на полурастворенную дверь спальной, и Вѣрѣ привидѣлось, будто двѣ струи огня текутъ изъ его глазъ и будто покойница, при мерцаніи свѣчи нагорѣвшей, приподнимаетъ голову съ мукою неописуемой и изсохшею рукою машетъ на Варѳоломея. — Тутъ Вѣра увидѣла, съ кѣмъ имѣетъ дѣло.—Да воскреснетъ Богъ! и ты исчезни, окаянный!—вскликнула она, собравъ всю силу духа — и упала безъ памяти‘. Тутъ начался пожаръ. Домъ сгорѣлъ, а съ нимъ и покойница. Вѣру служанка вынесла. Въ огнѣ не то рушились горящія балки, не то прыгали бѣсы. Послѣ пожара Варѳоломей пропалъ.

Все это Павелъ узналъ отъ старухи, спѣша къ дому священника, опоздавшаго къ умирающей, но пріютившаго у себя Вѣру. Дѣвушка была больна. Павелъ за ней ухаживалъ. Подъ вліяніемъ пережитаго ‚онъ забывалъ и прелести таинственной графини, и буйныя веселія юности, сопряженныя съ такими пагубными послѣдствіями. Одно его моленіе къ небу состояло въ томъ, чтобы Вѣра исцѣлилась и онъ могъ служить для ней образцомъ вѣрнаго супруга‘. Но Вѣра уже предчувствовала близкую смерть и, когда настала весна, умерла. Павелъ уѣхалъ изъ Петер-

бурга и поселился въ отдаленной вотчинѣ. Тамъ онъ жилъ чудакомъ, нелюдимомъ, не выносилъ женщинъ, ‚а при появленіи высокаго бѣлокураго человѣка съ сѣрыми глазами приходилъ въ судороги, въ бѣшенство‘. Умеръ онъ сумасшедшимъ, въ раннемъ возрастѣ. Всю исторію повѣствователь заканчиваетъ такими словами: ‚Повѣсть его и Вѣры извѣстна нѣкоторымъ лицамъ средняго класса въ Петербургѣ, черезъ которыхъ дошла и до меня по изустному преданію. Впрочемъ, почтенные читатели, вы лучше меня разсудите, можно ли ей повѣрить, и откуда у чертей эта охота вмѣшиваться въ людскія дѣла, когда никто не проситъ ихъ?‘

Такова фабула повѣсти. Мы, вѣроятно, никогда не узнаемъ, сдѣлалъ ли въ ней Титовъ какія либо измѣненія, или же она была разсказана Пушкинымъ именно въ такой формѣ. Не узнаемъ мы и того, какихъ именно мѣстъ коснулась Пушкинская рука въ печатной редакціи ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ‘.
Такъ же трудно гадать, съ какимъ чувствомъ Пушкинъ сдѣлалъ Титову свой подарокъ. Подарилъ ли онъ планъ повѣсти потому, что не придавалъ ему большой цѣны? Постѣснялся ли отказать расторопному поклоннику, явившемуся съ готовой записью? Уступилъ ли, наконецъ, ‚ласковому насилію‘, мысленно пожавъ плечами и обозвавъ Титова крѣпкимъ словомъ? Но какъ бы то ни было — повѣсть досталась Титову, тотъ напечаталъ ее въ альманахѣ Дельвига, и Пушкинъ не только не протестовалъ, но и внесъ въ рукопись какія то поправки. Однако, изъ этихъ предположеній наименѣе вѣроятно первое: Пушкинъ врядъ ли съ особенной легкостью отказался отъ повѣсти. Мы не знаемъ, во что превратилась бы она подъ перомъ самого поэта, если бы не была подарена Титову, но у насъ есть основанія предполагать, что окончательно съ ней разстаться Пушкинъ не захотѣлъ.
Основная тема ‚Уединеннаго домика‘ съ совершенной ясностью выражена въ заключительныхъ словахъ повѣсти: ‚откуда у чертей эта охота вмѣшиваться въ людскія дѣла?‘ Выраженный быть можетъ не съ такой рѣзкостью, расширенный, осложненный и углубленный,—но все же именно этотъ самый вопросъ является основной темой цѣлаго ряда произведеній Пушкина, созданныхъ въ два болдинскихъ періода, изъ которыхъ первый непосредственно слѣдовалъ за описанными событіями.
Вмѣшательство темныхъ, невидимо, но близко окружающихъ насъ силъ, то, какъ это вмѣшательство протекаетъ и чѣмъ кончается, — вотъ основной мотивъ ‚Домика въ Коломнѣ‘, ‚Мѣднаго Всадника‘ и ‚Пиковой Дамы‘.
Подаривъ Титову фабулу своей повѣсти, быть можетъ еще не до конца продуманную, самъ Пушкинъ не избавился отъ соблазна вернуться къ основной темѣ ‚Уединеннаго домика‘. ‚Домикъ въ Коломнѣ‘ — первая попытка, сдѣланная имъ въ этомъ направленіи. ‚Домикъ въ Коломнѣ‘ написанъ въ Болдинѣ, въ октябрѣ 1830 года. Быть можетъ, именно недавняя уступка ‚Уединеннаго домика‘ Титову была причиной того, что въ ‚Домикѣ въ Коломнѣ‘ Пушкинъ съ одной стороны подошелъ къ темѣ на этотъ разъ наиболѣе реалистически, а съ другой стороны—

разрѣшилъ ее такъ легко. Можно предполагать, что онъ пародировалъ ‚Уединенный домикъ‘, какъ пародировалъ въ ‚Графѣ Нулинѣ‘ ‚исторію и Шекспира‘.

Какъ бы то ни было — уже самое названіе повѣсти Пушкина является какъ бы параллелизмомъ къ титовской повѣсти: ‚Уединенный домикъ на Васильевскомъ‘— ‚Домикъ въ Коломнѣ‘. Во второмъ случаѣ отброшенъ эпитетъ и избрана другая окраина все того же Петербурга. И въ самой повѣсти внимательный взглядъ находитъ такія же параллельныя мѣста.

‚Нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ, когда сей околотокъ былъ еще уединеннѣе, въ низкомъ, но опрятномъ деревянномъ домикѣ... жила старушка, вдова одного чиновника... Все ея семейство составляли дочь и престарѣлая служанка‘. Такъ начинается фабула ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ‘. И Пушкинъ, едва усадивъ свою расшалившуюся Музу, цѣлыхъ двадцать двѣ октавы наболтавшую о Буало, объ александрійскомъ стихѣ, господинѣ Копѣ и многомъ другомъ,— начинаетъ самое повѣствованіе такими словами:

... Жила была вдова,
Тому лѣтъ восемь, бѣдная старушка,
Съ одною дочерью. У Покрова
Стояла ихъ смиренная лачужка...

И была у нихъ, въ довершеніе сходства, ‚стряпуха Ѳекла, добрая старуха‘.

Какъ видимъ, и тамъ, и здѣсь обстановка и мѣсто дѣйствія весьма схожи: маленькій, бѣдный домикъ на петербургской окраинѣ. Дѣйствующихъ лицъ Пушкинъ просто оставилъ тѣхъ же, назвавъ лишь Вѣру Парашей. Обѣ онѣ — равно простыя, милыя дѣвушки, равно исправно посѣщающія церковь. Жизнь одинаково мирно течетъ и въ домикѣ на Васильевскомъ, и въ домикѣ, стоящемъ въ Коломнѣ.

Но вотъ — въ эту жизнь вторгается посторонняя, темная сила; какъ Варѳоломей вторгся въ уединенный домикъ, такъ и теперь въ домикъ коломенскій вторгается нѣкто невѣдомый. Всѣ черные замыслы Варѳоломея направлены въ сторону чистой, невинной Вѣры. Такая же невинная Параша сама служитъ причиной вторженія, помогаетъ этому вторженію осуществиться: поздно ночью приводитъ она въ домъ новую служанку, взамѣнъ умершей Ѳеклы.

Варѳоломей несомнѣнный дьяволъ. Объ этомъ въ ‚Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ‘ говорится сперва смутными намеками, затѣмъ намеки становятся все прозрачнѣе, и наконецъ личина съ лица Варѳоломея спадаетъ окончательно. Новая кухарка вдовы — врядъ ли даже самый мелкій бѣсъ. Скорѣе всего — это просто разбитной парень, невысокаго полета птица, гдѣ то, когда то сумѣвшій прельстить неопытное сердце Параши. Во всякомъ же случаѣ, это—темная личность, не ограничившаяся ухаживаніемъ у воротъ да на гуляніи, а рѣшившая переступить мирный порогъ вдовы, свить гнѣздо въ домѣ жертвы. Въ пушкинской пародіи она занимаетъ то же мѣсто, какое въ сугубо-романтической повѣсти Титова занимаетъ демоническій Варѳоломей. И кто знаетъ, какія бѣды теперь начались бы, какіе

пошли бы ‚грѣхи‘, если бы разъ, стоя въ церкви, не затревожилась вдова. ‚Мнѣ что то страшно‘, сказала она дочери. И вотъ

. . . . . съ паперти долой
Чуть-чуть моя старушка не слетѣла;
Въ ней сердце билось, какъ передъ бѣдой.

Спасительная тревога охватила старуху, когда та была въ церкви. Примѣчательно, что и въ ‚Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ‘ есть моментъ, внутренне сходный: Павелъ, гуляя въ обществѣ Варѳоломея, совсѣмъ было забылъ о вѣрѣ; и вотъ, ‚однажды въ день воскресный, послѣ ночи, потерянной въ разсѣянности, Павелъ вернулся поздно поутру. Раскаяніе, недовѣріе давно такъ его не мучили. Первая мысль его была итти въ церковь, гдѣ давно, давно онъ не присутствовалъ. Но взглянувъ на часы, онъ увидѣлъ, что проспалъ часъ обѣдни‘. Тогда онъ рѣшилъ отправиться прямо къ вѣрѣ, но тотчасъ встрѣтилъ Варѳоломея. Съ этого момента и начинается вторженіе дьявола въ жизнь уединеннаго домика.

Павелъ проспалъ обѣдню, старуха — нѣтъ. Павелъ накликалъ вторженіе Варѳоломея, старуха въ церкви встревожилась — и предотвратила бѣдствія, грозившія отъ вторженія, уже совершившагося. Ея немудреное сердце было право. Не прибѣги она домой, не накрой ‚Маврушку‘ передъ Парашинымъ зеркальцемъ, съ намыленной щекой и съ бритвой въ рукахъ, — могла бы бреющаяся кухарка не только ‚обокрасть да улизнуть‘, чего такъ боялась вдова, но и надѣлать бѣдъ покрупнѣе. Можетъ быть, если бы затѣи лихого человѣка осуществились, не дожила бы Параша и до ‚вечера осени ненастной‘, а утопилась бы раньше, какъ бѣдная Лиза, какъ топились, навѣкъ губя душу, многія ея сверстницы, повѣрившія соблазнителямъ.

Но вдова прибѣжала домой, накрыла соблазнителя, и тотъ ‚съ намыленной щекой, черезъ старуху (вдовью честь обидя)‘, обратился въ бѣгство, да такъ, что его ‚съ тѣхъ поръ какъ не было — простылъ и слѣдъ‘. Точно такъ же послѣ смерти вдовы и пожара исчезъ Варѳоломей, слишкомъ поздно разоблаченный вѣрой: ‚описали его примѣты, искали его явнымъ и тайнымъ образомъ не только во всѣхъ кварталахъ, но и во всемъ уѣздѣ Петербургскомъ; но все было напрасно: не нашли и слѣдовъ его‘.

Въ ‚Домикѣ въ Коломнѣ‘ все кончилось очень благополучно, — и Пушкинъ, для читателя, ищущаго ‚нравоученія‘, заканчиваетъ всю повѣсть на первый взглядъ шуточной, но пожалуй — многозначительной строфой:

Вотъ вамъ мораль: по мнѣнью моему,
Кухарку даромъ нанимать опасно;
Кто жъ родился мужчиною, тому
Рядиться въ юбку странно и напрасно:
Когда нибудь придется же ему

Брить бороду себѣ, что несогласно
Съ природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь изъ разсказа моего.

Въ этомъ предложеніи — ничего больше не ‚выжимать' изъ разсказа — есть геніальное лукавство. Именно послѣ такихъ словъ читателю хочется ‚выжать' больше, чѣмъ это сдѣлалъ самъ поэтъ. Пушкинъ какъ бы хочетъ намекнуть, что ради такихъ пустячныхъ выводовъ не стоило ‚поднимать тревогу', ‚скликать рать' и ‚съ похвальбой итти', какъ онъ это сдѣлалъ. Однако, всѣ иные выводы онъ предоставляетъ самому читателю, хотя отъ себя намекаетъ, что все таки какія то неосуществившіяся, предотвращенныя, но намѣчавшіяся опасности угрожали ‚смиренной лачужкѣ' вдовы. И, быть можетъ, потому то и установилъ Пушкинъ явную, текстуальную связь повѣсти съ ‚Уединеннымъ домикомъ на Васильевскомъ', недавно напечатаннымъ, что хотѣлъ натолкнуть читателя на сопоставленія, нами уже указанныя.

Въ глазахъ зоркаго читателя, пристально слѣдящаго за текущей литературой, такія сопоставленія должны были придать повѣсти значеніе гораздо болѣе серьезное, чѣмъ то представлялось поверхностному взгляду, видѣвшему въ ‚Домикѣ въ Коломнѣ' стихотворную шутку — и только.

Итакъ, конфликтъ, возникающій изъ вторженія темныхъ силъ въ человѣческую жизнь, первоначально былъ разрѣшенъ Пушкинымъ комически. Но уже въ ту пору, когда впервые представились ему образы ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ', поэту, какъ видно изъ самой повѣсти, извѣстны были другія возможности, возникающія изъ того же столкновенія: возможности разрѣшенія трагическаго. Процесъ расчлененія ‚Уединеннаго домика' не могъ остановиться на ‚Домикѣ въ Коломнѣ', и вотъ, въ томъ же Болдинѣ, гдѣ написана была послѣдняя повѣсть, ровно три года спустя, Пушкинъ берется за новый трудъ. ‚Домикъ въ Коломнѣ' начатъ 5 октября 1830 года. 6-мъ октября 1833-го помѣченъ одинъ изъ первыхъ набросковъ ‚Мѣднаго Всадника'.[1]

Въ спеціальной литературѣ существуетъ мнѣніе, что ‚Мѣдный Всадникъ' задуманъ значительно ранѣе этого времени. Такъ это или не такъ — для насъ въ данномъ случаѣ безразлично. Когда бы ни былъ задуманъ ‚Мѣдный Всадникъ', мы въ правѣ утверждать, что въ томъ, какъ онъ осуществленъ, значительную роль сыгралъ все тотъ же мотивъ, лежащій въ основѣ ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ'. Тѣмъ болѣе, что вѣдь и замыселъ ‚Уединеннаго домика' окончательно сложился не менѣе, чѣмъ за четыре года до ‚Мѣднаго Всадника', а можетъ быть и значительно раньше.

---

[1] См. соотвѣтствующія статьи Валерія Брюсова въ изданіи Пушкина подъ редакціей С. А. Венгерова.

И снова одно изъ главныхъ мѣстъ, на которыхъ развертываются событія поэмы, невольно сопоставляется съ мѣстомъ дѣйствія ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ‘ и ‚Домика въ Коломнѣ‘.

Вотъ гдѣ стоитъ ‚уединенный домикъ‘: сѣверная сторона Васильевскаго острова ‚вдается длинною косою въ сонныя воды *залива*‘; рядъ огородовъ ‚приводитъ васъ къ послѣдней возвышенности, украшенной однимъ или двумя сиротливыми домами и нѣсколькими *деревьями*; ровъ, заросшій высокой крапивой и репейникомъ, отдѣляетъ возвышенность отъ вала, служащаго оплотомъ отъ *разлитій*‘. Въ этомъ домикѣ живутъ вдова съ вѣрой.

А вотъ описаніе домика изъ ‚Мѣднаго Всадника‘:

. . . . . *близехонько къ волнамъ*,
Почти у самаго *залива* —
Заборъ некрашеный да *ива*
И вѣтхій *домикъ*: тамъ онѣ,
Вдова и дочь . . .

Эта вдова остается безымянной, какъ въ ‚Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ‘ и въ ‚Домикѣ въ Коломнѣ‘. Но дочь, какъ и героиню ‚Домика въ Коломнѣ‘, зовутъ Парашей. Временно изъ домика на Васильевскомъ островѣ переселилась вдова въ домикъ, стоящій въ Коломнѣ. Но ко времени ‚Мѣднаго Всадника‘ вернулась она обратно къ рѣкѣ. Зато теперь герой повѣсти, Евгеній, ‚живетъ въ Коломнѣ‘. Всѣ три вдовы съ тремя дочерьми своими описаны чертами схожими, какъ и домики, въ которыхъ онѣ живутъ. Принадлежатъ онѣ къ тому ‚среднему класу‘, среди котораго ‚извѣстна исторія Павла и Вѣры‘. Павелъ ‚служитъ въ Петербургѣ‘. Евгеній ‚гдѣ то служитъ‘. Оба они—незамѣтные, маленькіе чиновники, никто ихъ не знаетъ. Имя Евгенія ‚свѣтомъ и молвой... забыто‘. Припомнимъ, что такъ же невѣдомъ ‚свѣту‘ и Павелъ. Точно такъ же, какъ Павелъ — въ Вѣру, Евгеній влюбленъ въ Парашу. Событія ‚Мѣднаго Всадника‘ разыгрываются не только въ сходной обстановкѣ мѣста дѣйствія, не только въ той же средѣ, но и между тѣми же лицами, какъ и событія ‚Домика въ Коломнѣ‘ и ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ‘.

Всѣ эти лица—маленькіе, обыкновенные люди, ничѣмъ не выдѣляющіеся изъ своего ‚средняго‘ класа, и ужъ отнюдь не герои. Въ личности ихъ нѣтъ ничего, что бы должно особенно притягивать къ себѣ темныя силы. Если бы не непрошенное, но въ то же время неодолимое вторженіе дьявола-Варѳоломея, Павелъ рано или поздно женился бы на Вѣрѣ, жизнь ихъ текла бы мирно и благополучно. Если бы не вода, нахлынувшая такъ же неодолимо, Богъ вѣсть зачѣмъ и откуда; если бы наводненіе не снесло стоящаго у залива домика,—точно такъ же Евгеній женился бы на своей Парашѣ, и ихъ жизнь была бы такъ же скромна, безвѣстна и безпечальна. Но страшную роль Варѳоломея сыграли ‚злыя волны‘— или тотъ *Онъ*,

... чьей волей роковой
Надъ моремъ городъ основался.

Силы невѣдомыя, нежданныя и враждебныя не даютъ жизни простыхъ и смирныхъ людей течь безпрепятственно. Онѣ непрошенно вторгаются въ эту жизнь, какъ кто то, нанявшійся въ кухарки къ коломенской вдовѣ; онѣ врываются, какъ Варѳоломей ворвался въ уединенный домикъ на Васильевскомъ; онѣ рушатъ и сносятъ все на своемъ пути, какъ воды, разрушившія домикъ Параши и ея матери. Таковъ внутренній, основной параллелизмъ всѣхъ этихъ повѣстей, теперь уже не двухъ, а трехъ. Борьба человѣка съ невѣдомыми и враждебными силами, лежащими внѣ доступнаго ему поля дѣйствій, и составляетъ фабулу какъ ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ', такъ и ‚Домика въ Коломнѣ', и ‚Мѣднаго Всадника'.
‚Мѣдный Всадникъ'—апоѳеозъ Петра. Но въ глазахъ Пушкина великое и прекрасное въ Петрѣ сочеталось съ ужаснымъ:

... Ликъ его ужасенъ.
Движенья быстры. Онъ прекрасенъ.
Онъ весь, какъ Божія гроза.

(‚Полтава').

Такъ и въ моментъ созданія ‚Мѣднаго Всадника' Пушкинъ понималъ, что все таки царь Петръ есть геній, душа того бѣдствія, которое стряслось надъ Евгеніемъ. Зналъ онъ и то, что, олицетворяя ужасъ въ Петрѣ, онъ въ извѣстномъ смыслѣ дѣлаетъ трагедію ‚бѣднаго Евгенія' трагедіей всей Россіи. Поэтому правы тѣ, кто, начиная еще съ Бѣлинскаго, придаетъ ‚Мѣдному Всаднику' смыслъ трагедіи національной. Такого смысла не упускалъ изъ виду и самъ Пушкинъ, особенно въ первой половинѣ вступленія и въ словахъ второй части:

О мощный властелинъ Судьбы!
Не такъ ли ты надъ самой бездной,
На высотѣ, уздой желѣзной
Россію поднялъ на дыбы?

Но этотъ смыслъ повѣсти — не единственный. Онъ лишь тѣсно приросъ къ другому, мною уже указанному, ради котораго и подчеркнутъ не только несокрушимый, ‚мѣдный', но и фантастическій, страшный, демонскій ликъ Петра. Но то, что для Пушкина было и прекрасно, и ужасно, для Евгенія было только ужасно. То, на что спокойно могъ смотрѣть Пушкинъ, было нестерпимо глазамъ Евгенія. Онъ видѣлъ только демоническій ликъ Петра. Ему казалось, что царь надъ волнами высится, какъ ихъ глава, какъ страшный и неподвижный предводитель демоновъ. И снова: ‚Ужасенъ онъ въ окрестной мглѣ!' И не разберешь, усмиряетъ ли демоновъ его ‚простертая рука'—или ихъ возбуждаетъ, ведетъ на приступъ.
Такъ же ужасенъ былъ мигъ, когда Евгеній это понялъ, когда для него открылась тайная связь Петра съ волнами, сгубившими несчастную Парашу. ‚Прояснив-

лись въ немъ страшно мысли', говоритъ Пушкинъ. И подобно тому, какъ потерявшій Вѣру Павелъ рѣшается на открытую борьбу съ Варѳоломеемъ, Евгеній рѣшается бросить вызовъ Мѣдному Всаднику:

... Онъ мраченъ сталъ
Предъ горделивымъ истуканомъ—
И зубы стиснувъ, пальцы сжавъ,
Какъ обуянный силой черной:
‚Добро, строитель чудотворной!'
Шепнулъ онъ, злобно задрожавъ:
‚Ужо тебѣ!..' И вдругъ стремглавъ
Бѣжать пустился. Показалось
Ему, что Грознаго Царя,
Мгновенно гнѣвомъ возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И онъ по площади пустой
Бѣжитъ и слышитъ за собой,
Какъ будто грома грохотанье—
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озаренъ луною блѣдной,
Простерши руку въ вышинѣ,
За нимъ несется Всадникъ Мѣдный
На звонко-скачущемъ конѣ...

Въ ‚Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ', когда Павелъ, потерявъ изъ виду неизвѣстнаго, сѣлъ на извозчика, тотъ завезъ его въ жуткія и пустынныя мѣста. Павелъ окликнулъ возницу, потомъ, послѣ молчанія, еще разъ, ‚и не получивъ отзыва, со всего размаху ударилъ своею палкою по спинѣ извозчика. Но каковъ былъ его ужасъ, когда этотъ ударъ произвелъ звонъ костей о кости, когда мнимый извозчикъ, оборотивъ голову, показалъ ему лице мертваго остова, и когда это лице, страшно оскаливъ челюсти, произнесло невнятнымъ голосомъ: ‚Потише, молодой человѣкъ; *ты не съ своимъ братомъ связался*'. [1]

Евгеній только погрозилъ Всаднику, — Павелъ ударилъ извозчика палкой. Но въ томъ, какъ отвѣтили имъ и извозчикъ, и Всадникъ, есть одна существенная общая черта: оба медленно обратили головы и показали свои лица. Павелъ, увидѣлъ ‚лице мертваго остова' съ оскаленными челюстями. Что увидѣлъ Евгеній — намъ неизвѣстно. Но онъ ‚стремглавъ бѣжать пустился' отъ одного этого движенія. Въ томъ, что недвижная статуя вдругъ повернула лицо, больше ужаса, чѣмъ въ мертвыхъ челюстяхъ извозчика. И если Всадникъ ничего не сказалъ Евгенію, то извозчикъ сказалъ Павлу именно то, что Евгеній понялъ безъ словъ: ‚Потише, молодой человѣкъ; *ты не съ своимъ братомъ связался*'.

---

[1] Курсивъ подлинника.

Эта фраза изъ ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ‘ есть въ то же время основа всѣхъ толкованій ‚Мѣднаго Всадника‘. Да, Евгеній тоже ‚не съ своимъ братомъ связался‘. И ему, и Павлу открылось это среди пустынной петербургской ночи, вдалекѣ отъ дома, когда оба они находились лицомъ къ лицу и одинъ на одинъ съ врагомъ.

Павелъ перекрестился, Евгеній не сдѣлалъ этого,—

И во всю ночь, безумецъ бѣдный
Куда стопы ни обращалъ,
За нимъ повсюду всадникъ мѣдный
Съ тяжелымъ топотомъ скакалъ.

Вдова изъ ‚Домика въ Коломнѣ‘ накрыла и разоблачила опаснаго своего гостя, такъ что онъ не успѣлъ и опомниться. Евгеній съ Павломъ не такъ просты, какъ вдова. Ея бабьи средства имъ и невѣдомы, и они вступаютъ въ борьбу со своими врагами, какъ съ равными. Вдова возстановила тихое благополучіе своего домика,— они же оба безумiемъ поплатились за свою попытку. Ее спасла трусость, ихъ погубила смѣлость. Безумный Павелъ бѣжалъ отъ людей. Такимъ же нелюдимымъ сдѣлался и Евгеній. Ранняя смерть завершила участь обоихъ. Можно сказать, что ихъ судьба настолько же трагичнѣе, чѣмъ судьба вдовы изъ ‚Домика въ Коломнѣ‘, насколько сами они умнѣе, сложнѣе и смѣлѣе ея.

Варѳоломей заставилъ Павла ввести его въ домикъ на Васильевскомъ островѣ. Таинственная кухарка сама воспользовалась наивной неопытностью сердца Параши, чтобы такъ же вторгнуться въ домикъ въ Коломнѣ. Мирная жизнь третьяго домика, стоявшаго ‚у самаго залива‘, и нѣжная любовь бѣднаго Евгенія были разрушены, сметены нежданно нахлынувшими волнами.

Во всѣхъ трехъ случаяхъ инiціатива вторженія, завязка возникающаго столкновенія принадлежала не тѣмъ, кому суждено было стать жертвами предстоящей борьбы; не обитательницамъ мирныхъ домиковъ, не Павлу и не Евгенію. Однако, мыслима и другая возможность: мыслима въ человѣческой личности самостоятельная жажда пойти навстрѣчу невѣдомой силы — и попытаться подчинить ее своей волѣ. Страшныя опасности грозятъ тому, кто поддастся такому соблазну. Но вѣдь еще тою же осенью 1830 года, когда создался ‚Домикъ въ Коломнѣ‘, написалъ Пушкинъ однѣ изъ глубочайшихъ своихъ строкъ:

Все, все, что гибелью грозитъ,
Для сердца смертнаго таитъ
Неизъяснимы наслажденья—
Безсмертья, можетъ быть, залогъ!

На такой шагъ къ тому, что грозитъ гибелью, рѣшился Германнъ. ‚Пиковая Дама‘, написанная, какъ и ‚Мѣдный Всадникъ‘, осенью 1833 года, такой же случай соприкосновенія человѣческой личности съ темными силами, какъ и три предыдущія

повѣсти,—съ той отличительною чертой, что инициатива столкновенія принадлежитъ на этотъ разъ самому человѣку.

Конечно, Германнъ совсѣмъ не такъ безпомощенъ и растерянъ, какъ герои ‚Уединеннаго домика‘ и ‚Мѣднаго Всадника‘, Павелъ и Евгеній. Съ тремя вдовами и ихъ дочерьми его смѣшно даже сравнивать. ‚У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля‘, сказалъ о немъ Томскій. И прибавилъ: ‚Я думаю, что на его совѣсти по крайней мѣрѣ три злодѣйства‘. Но такимъ его видѣлъ (или хотѣлъ видѣть) только Томскій. Самъ Пушкинъ признаетъ въ Германнѣ только одно существенное свойство: желѣзную, несокрушимую волю. Такой волей можетъ обладать самый средній, заурядный человѣкъ. Никакихъ демоническихъ или сверхъ-человѣческихъ свойствъ Пушкинъ въ удѣлъ Германну не далъ. Отмѣтивъ лишь его волю, поэтъ рядомъ другихъ замѣчаній какъ бы хочетъ подчеркнуть читателю, что Германнъ по природѣ своей такой же средній, невыдающійся человѣкъ, какъ Евгеній и Павелъ. Другими словами, что и на этотъ разъ происходитъ столкновеніе темной силы только съ человѣкомъ, отнюдь не съ сверхъ-человѣкомъ. Германнъ—‚сынъ обрусѣвшаго нѣмца‘, получившій отъ отца маленькое наслѣдство и служащій въ небольшомъ чинѣ. Больше того: въ обычномъ, въ житейскомъ Германнъ мѣщански остороженъ. Онъ цѣлыми вечерами просиживаетъ возлѣ игроковъ, напряженно слѣдя за игрой и не отваживаясь рискнуть хотя бы копѣйкой. ‚Игра занимаетъ меня сильно‘, говоритъ онъ, ‚но я не въ состояніи жертвовать необходимымъ въ надеждѣ пріобрѣсти излишнее‘. Сколько коротенькой умѣренности, сколько пошлаго благоразумія въ этихъ словахъ,—и какъ героически твердъ становится этотъ осторожный нѣмецъ послѣ того, какъ вступаетъ на путь, гораздо болѣе опасный, нежели игра въ карты съ конногвардейцемъ Нарумовымъ и его пріятелями! Не оттого ли это, что кромѣ возможности мгновеннаго и большого обогащенія таинственныя графининны карты скрываютъ въ себѣ и ‚неизъяснимое наслажденіе‘, грозящую гибель, съ которой такъ сладостно-жутко пошутить ‚смертному сердцу‘?

Германнъ — такой же маленькій, средній, ‚смертный‘ человѣкъ, какъ Евгеній и Павелъ. Но, маленькій и придавленный, хочетъ онъ выкарабкаться наверхъ, стать не хуже другихъ, ‚упрочить свою независимость‘, какъ онъ выражается. Раньше для этого онъ ‚не касался и процентовъ, жилъ однимъ жалованьемъ, не позволялъ себѣ ни малѣйшей прихоти‘. Анекдотъ о трехъ картахъ отравилъ его спокойствіе. Во снѣ ему стали грезиться ‚кипы ассигнацій и груды червонцевъ‘. И вотъ, онъ уже не можетъ довольствоваться прежней своей програмой достиженія счастья: онъ рѣшается на отчаянное дѣло: вывѣдать тайну графининыхъ картъ, то есть стать выше окружающихъ не только благодаря обычнымъ, человѣческимъ способамъ, но и благодаря средствамъ сверхъ-естественнымъ. И это уже бунтъ, вызовъ. Только ‚неизъяснимы наслажденья‘ этого опаснаго бунта для Германна — не ‚залогъ безсмертья‘, а залогъ ‚независимости‘.

Ради маленькаго, пошлаго желанія обогатиться вступаетъ онъ на путь великихъ и дерзновенныхъ душъ, которымъ мечталось безсмертіе, а не ‚независимость'. Крошечный Прометей, не трогающій процентовъ богоборецъ,—онъ обладаетъ такою же несокрушимостью характера, какъ и подлинные герои, и не обладаетъ высотою ихъ подвига, величіемъ ихъ души. Онъ присвоилъ себѣ ихъ права, не догадываясь или не думая объ обязанностяхъ. Демоническое, сверхъ-естественное знаніе не налагаетъ на него никакой отвѣтственности и само по себѣ даже не имѣетъ въ глазахъ его никакой цѣны. Горькихъ корней этого знанія онъ не замѣчаетъ. Онъ тянется только къ сладкому плоду его, да и тотъ понимаетъ только, какъ обогащеніе. Въ самомъ демонизмѣ своемъ Германнъ угнетающе практиченъ. То, ради чего рѣшается онъ бросить вызовъ міру,—неизмѣримо меньше того, что воодушевляло его великихъ собратьевъ. ‚Профиль' то у него какъ у Наполеона, это вѣрно, но насчетъ ‚души Мефистофеля'—это Томскій польстилъ и ему, и себѣ: далеко Германну и до Мефистофеля. ‚Пистолетъ мой не заряженъ', говоритъ онъ Лизаветѣ Ивановнѣ. Своимъ незаряженнымъ пистолетомъ онъ до смерти напугалъ глупую, жалкую старуху. Но больше никого. Не испугались его и тѣ, кого хотѣлъ онъ подчинить своей волѣ.

Только до разговора съ графиней Германнъ самъ шелъ навстрѣчу черной силѣ. Когда же графиня умерла, онъ подумалъ, что замыселъ его рушился, что все кончено и жизнь отнынѣ пойдетъ по старому, съ тѣмъ же капитальцемъ и нетронутыми процентами. Но тутъ роли перемѣстились: изъ нападающаго превратился онъ въ объектъ нападенія. Мертвая старуха явилась къ нему. ‚Я пришла къ тебѣ противъ своей воли, сказала она твердымъ голосомъ: но мнѣ велѣно исполнить твою просьбу' и т. д. Однако, тѣ, по чьей волѣ она пришла исполнить волю Германна, насмѣялись надъ нимъ: не то назвали ему двѣ вѣрныхъ карты и одну, послѣднюю, самую важную—не вѣрную, не то въ послѣдній, рѣшительный мигъ подтолкнули руку его и заставили проиграть все. Какъ бы то ни было, возвели почти на предѣльную высоту—и столкнули внизъ. И въ концѣ концовъ—судьба Германна буквально та же, что и судьба Павла съ Евгеніемъ: онъ сходитъ съ ума.

Есть и въ ‚Пиковой Дамѣ' черты внѣшняго сходства съ ‚Уединеннымъ домикомъ на Васильевскомъ'. Старуха-графиня, бывшая красавица, состоящая въ какихъ то невыясненныхъ сношеніяхъ съ темными силами, напоминаетъ соблазнительную графиню ‚Уединеннаго домика'. Представленіе объ обѣихъ связано у насъ съ представленіемъ о картахъ и о таинственныхъ судьбахъ игры. Старая графиня изъ ‚Пиковой Дамы' играла въ молодости съ Сенъ-Жерменомъ. Въ домѣ еще прекрасной графини ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ' собираются для игры сами демоны. Однако, эти общія черты, какъ и еще нѣсколько менѣе примѣчательныхъ совпаденій, могутъ быть отнесены къ чисто внѣшнимъ и создавшимся случайно. Впрочемъ, намъ кажется, что вся совокупность паралельныхъ мѣстъ въ этихъ повѣстяхъ сама по себѣ есть уже явленіе, заслуживающее пристальнаго вниманія...

Что касается внутренняго соотношенія повѣстей, то оно можетъ быть установлено слѣдующимъ образомъ. Основаніе всей групы — ‚Уединенный домикъ на Васильевскомъ‘. Основная тема — столкновеніе человѣка съ темными силами, его окружающими. Подаривъ ‚Уединенный домикъ‘ Титову, Пушкинъ отнесся къ повѣсти, какъ къ первоначальному, еще хаотическому, черновому замыслу. Расчлененіе этого хаоса привело поэта къ созданію ‚Домика въ Коломнѣ‘, — повѣсти, въ которой возникшее столкновеніе разрѣшено комически, съ побѣдой на сторонѣ человѣка. ‚Мѣдный Всадникъ‘, какъ и самъ ‚Уединенный домикъ на Васильевскомъ‘, служитъ примѣромъ разрѣшенія трагическаго. Однако, и въ ‚Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ‘, и въ ‚Домикѣ въ Коломнѣ‘, и въ ‚Мѣдномъ Всадникѣ‘ инціатива столкновенія принадлежитъ темнымъ силамъ. Продолжая расчлененіе основной темы, Пушкинъ впослѣдствіи даетъ примѣръ обратной возможности, то есть случая, когда инціатива конфликта принадлежитъ самому человѣку: такимъ примѣромъ служитъ ‚Пиковая Дама‘. Здѣсь слѣдуетъ еще разъ подчеркнуть, что трагическое разрѣшеніе конфликта объединительно выражено и здѣсь точно въ такой же формѣ, какъ въ двухъ предыдущихъ случаяхъ: главный герой повѣсти, Германнъ, сходитъ съ ума.

Такимъ образомъ, взаимное отношеніе всѣхъ четырехъ повѣстей другъ къ другу графически изобразимо въ слѣдующей симетрической схемѣ:

Основная тема:

‚Уединенный домикъ на Васильевскомъ‘.

Итакъ, и Павла, и Евгенія, и Германна, вступившихъ въ сознательную борьбу съ ‚чертями‘, которымъ ‚охота вмѣшиваться въ людскія дѣла‘, постигла одна и та же прискорбная участь. Только вдова изъ ‚Домика въ Коломнѣ‘ благополучно выдержала натискъ темныхъ силъ. Но она и не думала съ ними бороться, какъ съ дьяволами. Того, кто забрался къ ней въ домъ, сочла она воромъ, не больше. Она его обезсилила внезапнымъ разоблаченіемъ, — и ‚воръ‘ бѣжалъ, какъ бѣжалъ Варѳоломей, хоть и слишкомъ поздно, но тоже разоблаченный Вѣрой. Едва ли мы

ошибемся, если скажемъ, что послѣдній выводъ изъ Пушкинскихъ петербургскихъ повѣстей таковъ: возводя черта на слишкомъ высокую ступень или хотя бы только поднимая его до себя, какъ дѣлали Павелъ, Евгеній и Германнъ, мы лишь увеличиваемъ его силу,—и борьба съ нимъ становится для насъ невозможной. Дьяволъ, какъ тѣнь, слишкомъ скоро перерастаетъ своего господина. Однако, для всѣхъ, кто мыслитъ и колеблется, неизбѣжна участь этихъ ‚безумцевъ бѣдныхъ'. Вдова же не колебалась, потому что и не мыслила. ‚Маврушку' разоблачила она по бабьи, по глупому, сама не понимая того, что дѣлаетъ. А ‚понимавшіе' погибли. Въ этомъ смыслѣ ‚Домикъ въ Коломнѣ', наряду съ прочими повѣстями цикла, есть своеобразная ‚похвала глупости'.

Въ такомъ мнѣніи, странномъ только на первый взглядъ, укрѣпляетъ насъ еще одно обстоятельство.

Тою же осенью 1830 года, тамъ же, въ Болдинѣ, почти одновременно съ ‚Домикомъ въ Коломнѣ', написаны ‚Каменный Гость' и ‚Гробовщикъ'. Прямая связь между послѣдними двумя произведеніями зорко замѣчена была еще А. С. Искозомъ въ его статьѣ о ‚Повѣстяхъ Бѣлкина', [1] хотя и была истолкована нѣсколько иначе. Въ самомъ дѣлѣ: вызовъ пьянаго и глупаго гробовщика совершенно тождественъ съ вызовомъ Донъ-Жуана: и тотъ, и другой въ порывѣ дерзости зовутъ мертвецовъ къ себѣ на ужинъ. Мертвецы приходятъ. Но сознательно дерзкій Жуанъ погибаетъ: ожившая статуя губитъ его, какъ погубилъ ожившій Всадникъ Евгенія. А дерзнувшій съ-пьяна, по глупости гробовщикъ принимаетъ у себя цѣлую толпу мертвыхъ, но потомъ просыпается,—и все оказывается вздоромъ, маревомъ, сномъ, и онъ мирно садится пить чай.

Поэтому ‚Гробовщика' можно разсматривать, какъ комическое разрѣшеніе все той же темы, при условіи, что иниціатива конфликта принадлежитъ человѣку. Онъ такъ же точно относится къ ‚Пиковой Дамѣ', какъ ‚Домикъ въ Коломнѣ' — къ ‚Мѣдному Всаднику'. Формально не будучи ‚петербургской' повѣстью, такъ какъ дѣйствіе его происходитъ въ Москвѣ, ‚Гробовщикъ' внутренно можетъ быть включенъ въ начерченную нами схему — и тогда придастъ ей полную законченность: онъ заполнитъ существующій въ ней пробѣлъ. Что же касается ‚Каменнаго Гостя', то онъ естественно выходитъ за предѣлы схемы: героическій характеръ главнаго дѣйствующаго лица рѣшительно отличаетъ его отъ другихъ повѣстей. Гибель его настолько же ужаснѣе и необычайнѣе гибели Германна (вполнѣ соотвѣтствующаго ему по мѣсту, занимаемому въ конфликтѣ), насколько самъ онъ значительнѣе и выше не трогающаго процентовъ Германна.

И еще одно обстоятельство здѣсь необходимо отмѣтить: несмотря на то, что ‚Каменный Гость' выходитъ за предѣлы цикла, основаннаго на столкновеніи съ темными силами среднихъ, обычныхъ людей,—упоминаніе о немъ уже заключено

[1] Въ полномъ собраніи сочиненій Пушкина, подъ ред. С. А. Венгерова.

все въ томъ же ‚Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ‘. Понявъ коварные замыслы Варѳоломея, Павелъ собирается при первой же встрѣчѣ высказать врагу свою ненависть. И вотъ, въ это самое время, Варѳоломей входитъ къ нему ‚съ такимъ же мраморнымъ спокойствіемъ, съ какимъ статуя Командора приходитъ на ужинъ къ Донъ-Жуану‘.

Въ свою очередь, ‚Гробовщикъ‘ является такою же пародіей на ‚Каменнаго Гостя‘, какъ ‚Домикъ въ Коломнѣ‘ — пародія на ‚Уединенный Домикъ‘. Но пушкинская пародія — не только шуточная трактовка серьезной темы: она и по существу является, такъ сказать, оборотной стороной этой темы. Пушкинская пародія всегда столь же глубока, какъ и то, что ею пародируется. Для Пушкина ‚пародировать‘ значило найти и выявить въ дѣйствіи возможность комическаго, счастливаго разрѣшенія того же конфликта, который трагически разрѣшается въ произведеніи первоначальномъ.

Но здѣсь мы уже подходимъ къ двумъ проблемамъ, могущимъ стать предметомъ самостоятельныхъ изысканій: къ проблемамъ ‚улыбки‘ и ‚демонологіи‘ Пушкина.

Въ данномъ же случаѣ нашей задачей было лишь отмѣтить, что петербургскія повѣсти Пушкина могутъ быть связаны между собой не только гадательными и туманными особенностями ‚петербургскаго воздуха,‘ но—главнымъ образомъ — совершенно опредѣленной темой, различно трактованной, однако же ясно выраженной въ заключительныхъ словахъ ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ‘: ‚откуда у чертей эта охота вмѣшиваться въ людскія дѣла?..‘ Вмѣсто непрочной связи лирическихъ постиженій и неизъяснимыхъ ‚предчувствій‘, мы предлагаемъ установить между рядомъ произведеній Пушкина прямую и прочную, тематическую и текстуальную связь.

И, конечно, возможностью это сдѣлать мы обязаны счастливой находкѣ ‚Уединеннаго домика на Васильевскомъ‘.

О НОВЫХЪ СТИХАХЪ [1]

Георгій Ивановъ

А НАШЪ взглядъ, Ѳедору Сологубу не слѣдовало издавать свои военные стихи отдѣльною книжкой. Повидимому, чтобы получилась даже эта тоненькая тетрадка—поэту пришлось собрать всѣ свои ‚отклики на событія‘, и баластъ слабыхъ стихотвореній слишкомъ даетъ себя чувствовать. Къ отмѣченнымъ уже въ нашихъ обзорахъ ‚военной‘ поэзіи превосходнымъ стихотвореніямъ можно причислить еще пять-шесть пьесъ изъ этой книжки. Но насъ смутило, признаемся, присутствіе въ сборникѣ такихъ стихотвореній, какъ ‚Фридрихштрассе‘, ‚Духъ Берлина‘, ‚Вильгельмъ Второй‘... Цитуемъ, чтобы не показаться голословными:

...То, что было блескъ ума,
Облеклося тусклою рутиной,
И Германія сама
Стала колоссальною машиной.

Или:

...Для прусскихъ юнкеровъ земля славянъ,
И для германскихъ фабрикантовъ рынки?
Нѣтъ, близокъ часъ,—и онъ, отъ крови пьянъ,
Своей имперіи свершитъ поминки.

Разумѣется, эти вялые, прѣсные и не то чтобы хорошаго вкуса стихи Ѳ. Сологубъ могъ написать подъ вліяніемъ патріотическихъ или другихъ какихъ нибудь сторонніхъ соображеній. Но включать ихъ въ книгу (вѣрнѣе, заполнять книгу такими стихами)—не слѣдовало, хотя бы въ цѣляхъ охраны вкусовъ средняго читателя, привыкшаго (и не безъ основанія) вѣрить на слово такимъ прославленнымъ мастерамъ, какъ Ѳ. Сологубъ.

---

[1] Ѳ. Сологубъ. Война. Стихи. Изд. ‚Отечество‘. П. 1915. Ц. 40 к.
Сергѣй Городецкій. Четырнадцатый годъ. Стихи. Изд. ‚Лукоморье‘. П. 1915. Ц. 1 р.
Борисъ Садовской. Самоваръ. Стихи. Изд. ‚Альціона‘. М. 1914. Ц. 75 к.
Марія Моравская. Апельсинныя корки. П. 1914. Ц. 1 р.
— На пристани. П. 1914. Ц. 1 р.
— Стихи о войнѣ. Изд. М. Семенова. П. 1915. Ц. 25 к.
Всеволодъ Курдюмовъ. Ламентаціи мои. 3-я книга стиховъ. Изд. ‚Трирема‘. П. 1914. (Въ продажу не поступитъ).
Александръ Беленсонъ. Забавные стишки. П. 1914. Ц. 75 к.

‚Четырнадцатый годъ‘ Сергѣя Городецкаго произвелъ на насъ впечатлѣніе фантома. Ясный шрифтъ, толстая бумага, красивая обложка съ именемъ виднаго поэта на ней... Но стихи...—стиховъ нѣтъ. Есть рѣдкія порядочныя строфы въ ворохѣ неряшливо срифмованныхъ ‚патріотическихъ‘ упражненій.

Кажется, Городецкій растерялъ всѣ дары, ему отпущенные: такъ, вмѣсто подлиннаго чувства русскаго языка, мы находимъ здѣсь грубую стилизацію въ псевдорусскомъ стилѣ:

...,Корону на себя надѣньте,
Король великій Даніилъ!‘—
Такъ Римскій папа Иннокентій
Его въ нѣметчину манилъ.

Вмѣсто звонкаго и пѣвучаго стиха—какое то косноязычіе:

...Отъ Бельта къ Азіи янтарной
Длить электрическую нить!

Настоящее знаніе образовъ народной поэзіи и любовь къ нимъ смѣнились слащавымъ народничаньемъ. Зато прирожденные Городецкому недостатки распустились махровымъ цвѣтомъ: неряшливость въ выборѣ словъ, ходульность темъ и неумный пафосъ доведены до крайности въ ‚Четырнадцатомъ годѣ‘.

Конечно, для внимательнаго наблюдателя современной русской поэзіи такое ‚превращеніе‘ Сергѣя Городецкаго не покажется слишкомъ неожиданнымъ, и все таки странно, что авторъ ‚Яри‘, ‚Ивы‘ и ‚Цвѣтущаго посоха‘ могъ написать эту исключительно слабую книгу.

Одинъ критикъ сравнилъ Бориса Садовского съ человѣкомъ, неспособнымъ къ завоеваніямъ, но полезнымъ въ качествѣ колониста въ завоеванныхъ уже областяхъ. Слова эти, сказанныя о первой книгѣ поэта, оказались знаменательными. Въ четвертомъ по счету своемъ сборникѣ ‚Самоваръ‘ Б. Садовской, совершенно отказавшись отъ новаторства, является ревностнымъ хранителемъ лучшихъ традицій нашей поэзіи и въ избранной имъ области—настоящимъ мэтромъ.

Отчетливое сознаніе своихъ силъ и мудрая экономія въ расходованіи ихъ—дали возможность Садовскому создать прекрасную книгу ретроспективныхъ стихотвореній, поселяющихъ въ насъ живую увѣренность, что Борисъ Садовской—поэтъ, медленно, но неуклонно развивающійся и сознательно исполняющій очень умно, тактично и по силамъ поставленныя себѣ задачи.

Изъ трехъ книжекъ М. Моравской — самой значительной показались намъ какъ разъ претендующія на незначительность и легковѣсность ‚Апельсинныя корки‘. Слонъ, заявляющій:

Не хочу, чтобъ рисовали
На резинкахъ мой портретъ!

чахоточныя обезьянки, тоскующія по югу, разныя банановыя и апельсинныя страны выдуманы не безъ тонкости, и разсказано обо всемъ этомъ со вкусомъ. А главное—это дѣйствительно дѣтскіе стихи, безъ серьезничанья, но и безъ надоѣдливаго сюсюканья. ‚Апельсинныя корки‘ очень милая и пріятная книга, въ ней поэтеса овладѣла и языкомъ и темами.

Къ сожалѣнію, этого нельзя сказать о ‚серьезномъ‘ ея сборникѣ — ‚На пристани‘. Прежде всего смущаетъ стихъ книги. Странно читать эти отрывки, построенные безъ всякаго согласія не то, что съ метрикой, но и съ внутреннимъ ритмомъ. Содержаніе—у всѣхъ стихотвореній общее; чтобы пересказать его, достаточно нѣсколькихъ словъ. ‚На пристани‘ можно охарактеризовать сборникомъ лирическихъ распространеній на тему о томъ, что на югѣ жить пріятнѣе, чѣмъ на сѣверѣ, и что на свѣтѣ много несправедливости... Все это очень, кажется намъ, мало занимательно, очень ‚не безъ Надсона‘, — но, конечно, своего читателя и эти стихи найдутъ...

О военныхъ стихахъ Моравской мы высказались уже на страницахъ ‚Аполлона‘. Неврастеническій стихъ сочетается здѣсь съ безсодержательностью; характерна для нихъ склонность къ изображенію разныхъ надрывныхъ эпизодовъ и морализованію, довольно слащавому, на этотъ предметъ.

Третья книга стиховъ Всеволода Курдюмова пріятно отличается отъ первыхъ двухъ—серьезнымъ отношеніемъ къ поэзіи, чего раньше у него не замѣчалось. Поэтъ замѣтно выходитъ изъ слѣпого подражанія М. Кузмину, оставаясь вѣрнымъ ученикомъ этого прекраснаго мастера. Стихъ Курдюмова выровнялся, образы стали полновѣсными, исчезла склонность къ жеманнымъ вывертамъ. Можно сказать, что въ этомъ сборникѣ Курдюмовъ впервые почувствовалъ себя поэтомъ и нашелъ настоящую дорогу послѣ долгаго блужданія по разнымъ эстетическимъ закоулкамъ. Есть въ книгѣ много неотстоявшагося, но стихотворенія ‚Бьютъ часы‘, ‚Зимою‘, ‚Только перстнемъ‘, ‚Цвѣты полей—и волшебные‘—совсѣмъ удачны и даютъ намъ право искренне привѣтствовать поэта.

Образчикомъ удивительной пошлости, безвкусія и своеобразной поэтической наглости могутъ служить ‚Забавные стишки‘ А. Беленсона.

Бархатный камзолъ я скину
Для васъ, Катарина,
Страстью волнуемъ.
Бархатную грудь и спину
Отдадите невинно
Моимъ поцѣлуямъ.

Что прибавить къ этой цитатѣ? Книга А. Беленсона составлена изъ смѣси порнографіи и отвратительнаго парикмахерскаго ‚эстетизма‘. Больше о ней, пожалуй, ничего и не скажешь.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Помимо отмѣченнаго уже нами новаго явленія въ связи съ войной — художественныхъ аукціоновъ, сейчасъ, въ виду приближающагося окончанія художественнаго сезона, можно подвести еще нѣкоторые итоги въ жизни искусства, также обусловленные войной. Поскольку эта жизнь выражается въ устройствѣ выставокъ, разница съ до-военнымъ временемъ не особенно замѣчается. Обычныя ежегодныя выставки разныхъ художественныхъ обществъ открывались и продолжаютъ открываться. Всего ихъ до второй половины марта было 23. Но въ характерѣ ихъ посѣщаемости и особенно рыночной стороны дѣла разница очень замѣтна. Посѣщаемость нѣкоторыхъ сократилась почти вдвое. При этомъ, если исключить наиболѣе популярную выставку ‚Міръ Искусства‘, особенно страдаютъ болѣе передовыя и привлекательныя выставки. Какъ будто именно ихъ публика ушла на войну. Вернисажъ выставки тоже столь популярнаго ‚Союза русскихъ художниковъ‘ въ этомъ году поражалъ скромностью числа посѣтителей по сравненію съ прежними годами. Выставки ‚Новаго Общества‘ и художника Денисова собрали только до тысячи посѣтителей каждая. Не имѣла большого успѣха въ смыслѣ посѣщаемости и выдававшаяся по интересу выставка ‚Искусство союзныхъ народовъ‘. Между тѣмъ ‚Весенняя‘, напримѣръ, собрала болѣе 21 тысячи посѣтителей.

При почти полномъ отсутствіи у насъ посредствующихъ предпріятій, выставки наши являются и художественными рынками. Опять таки, если исключить выставку ‚Міръ Искусства‘, гдѣ въ самые первые дни открытія было продано на 9000 р., и выставку ‚Союза‘, гдѣ многое было распродано въ Москвѣ, наибольшій успѣхъ имѣютъ наиболѣе слабыя выставки, что обнаружилось уже въ началѣ сезона. Напримѣръ, на этюдной выставкѣ Товарищества передвижниковъ было продано на 15 тысячъ рублей, на выставкѣ Новаго Общества—только на 3000. Сейчасъ же наблюдается особенно любопытное явленіе—можетъ быть болѣе, чѣмъ до войны, интенсивная распродажа картинъ на такихъ выставкахъ, какъ Весенняя, Товарищества художниковъ, Выставка картинъ академика Ѳ. П. Чумакова (!). По сообщенію одной газеты, почти всѣ ‚головки‘ на послѣдней распроданы, а число этихъ ‚головокъ‘ значительно больше 300! Между тѣмъ, разумѣется, въ художественномъ отношеніи, по полной безграмотности рисунка и конфектной пошлости трактовки, эти ‚головки‘—внѣ критики. По сообщенію той же газеты, на выставкѣ Товарищества художниковъ распроданъ ‚весь‘ проф. Клеверъ, опустившійся въ своихъ работахъ до самаго уличнаго художества. На ‚Весенней‘ весьма бойко шли работы премированныхъ художниковъ; дѣло доходило до такихъ курьезовъ, что, напримѣръ, премированныя картины г. Вещилова и еще чьи то куплены уже въ рядѣ заказанныхъ повтореній (!).

Продано на этой выставкѣ почти на 45000 руб. Само собой понятно, что академическая комисія по пріобрѣтенію картинъ (правда, въ этомъ году расщедрившаяся на пріобрѣтеніе пяти работъ съ выставки ‚Міръ Искусства') порождаетъ особое ‚смятеніе умовъ' своими сумбурными, иногда нелѣпо вздутыми по цѣнамъ покупками. Такъ, на передвижной выставкѣ ординарная небольшая картина Н. Кузнецова пріобрѣтена за 3000 р., ничтожная миніатюра дутой знаменитости, Похитонова,—за 600 р. и т. д. То, что у влачащихся ‚въ хвостѣ' художества третьестепенныхъ упадочныхъ выставокъ есть и всегда будетъ свой контингентъ посѣтителей и покупателей, — явленіе естественное и, такъ сказать, управляемое извѣстнымъ закономъ: обратному закону подчиненъ и обычный матеріальный неуспѣхъ передового искусства. Но сейчасъ, въ связи съ военными событіями, народился новый типъ, нарушившихъ равновѣсіе этихъ законовъ, покупателей, абсолютно невѣжественныхъ, слѣдующихъ, повидимому, въ своемъ выборѣ указкамъ уличной критики или авторитетныхъ учрежденій. Любопытно, конечно, хотя и неутѣшительно, что избытокъ своихъ средствъ эти покупатели тратятъ на пріобрѣтеніе картинъ...

Но если свести къ одному всѣ факты и характеръ матеріальной оцѣнки, насколько они освѣщаютъ сейчасъ положеніе искусства, то надо прійти къ заключенію, что въ этой области, въ связи съ войной, обнаружились явные признаки одичанія. Интересы просвѣщенной части публики какъ бы ослабѣли, и, наоборотъ, разыгрываются своего рода вакханаліи покровителей и цѣнителей уличнаго художества и уличной критики. Надо еще отмѣтить и исключительный успѣхъ еженедѣльныхъ иллюстрированныхъ изданій, претендующихъ на художественность, но совершенно ея лишенныхъ. Многія изъ нихъ, какъ говорится, прогорали до войны, а сейчасъ расходятся въ десяткахъ тысячъ экземпляровъ. Конечно, такой спросъ объясняется въ сильной степени помѣщеніемъ иллюстрацій войны и военныхъ событій, но чѣмъ объяснить давно уже возростающій въ провинціи успѣхъ какого нибудь ‚Пробужденія' съ его невѣжественнымъ и омерзительно безвкуснымъ ‚художествомъ'?

Къ сожалѣнію, общая столичная, въ особенности петроградская, пресса по мѣрѣ силъ способствуетъ грядущему одичанію въ этой области. Въ то время, какъ уличные листки по прежнему удѣляютъ искусству свое тлетворное вниманіе, нѣкоторыя большія и серьезныя газеты, съ тѣхъ поръ какъ началась война совершенно упразднили отдѣлъ художественной критики и информаціи. Въ другихъ—появляются статьи и замѣтки случайнаго характера, отмѣчаются явленія ничтожныя, и замалчиваются болѣе крупныя.

Остается только надѣяться, что это — явленіе временное, что нарушенное равновѣсіе возстановится и культурныя завоеванія, сдѣланныя за послѣднія десять-пятнадцать лѣтъ въ области нашего искусствопониманія, продолжатся преемственно. Нельзя же вѣчно начинать сначала.

Академіей наукъ командированъ въ Привислинскій край, Галицію и Буковину Е. Ф. Шмурло для приведенія въ извѣстность и охраненія находящихся тамъ научныхъ и художественныхъ сокровищъ, на что асигновано 6000 руб. Одновременно варшавское Общество охраны памятниковъ старины обратилось къ правительству съ ходатайствомъ о помощи для возстановленія разрушенныхъ нѣмцами памятниковъ, докладъ о которыхъ, илюстрованный діапозитивами, былъ сдѣланъ представителями Общества въ помѣщеніи ‚Огниско'.

Художественный аукціонъ въ Обществѣ поощренія художествъ, устроенный художниками Альтманомъ, Бродскимъ, Гинцбургомъ и Лаховскимъ въ пользу еврейскаго комитета помощи жертвамъ войны, далъ чистой прибыли 9680 рублей. На немъ преобладали картины масляными красками, участвовалъ цѣлый рядъ извѣстныхъ художниковъ, какъ-то — Анисфельдъ, Добужинскій, Кустодіевъ, Остроумова-Лебедева, Рерихъ, Рѣпинъ, Сѣровъ (офортъ и автолитографія), Митрохинъ, Ре-ми, Рыловъ и др. Всего продавалось около 200 произведеній. По наиболѣе высокой цѣнѣ (500 рублей

пошла небольшая работа И. Рѣпина ‚Агнецъ Міра‘ и скульптура Гинцбурга ‚Подсказываетъ‘ (412 рублей). Свыше 300 рублей были оцѣнены работы Бродскаго, Богданова-Бѣльскаго и Бялыницкаго-Бирули. Небольшой ‚Кавказскій мотивъ‘ Рериха пошелъ за 230 руб. Отъ 100 до 200 руб. проданы работы Зарубина, Добужинскаго, Анисфельда, Остроумовой-Лебедевой и др.

Также въ Обществѣ поощренія художествъ были устроены два аукціона монетъ-дубликатовъ изъ собранія Великаго Князя Георгія Михаиловича, давшіе болѣе 6000 р.

За время войны замѣтно повышеніе количества проектовъ, представляемыхъ на архитектурные конкурсы, что можно объяснить пріостановкой и сокращеніемъ сейчасъ новыхъ построекъ и, слѣдовательно, большимъ количествомъ свободнаго времени у архитекторовъ.

По соглашенію министровъ внутреннихъ дѣлъ и военнаго, освобождены отъ призыва по мобилизаціи ратниками ополченія пенсіонеры Академіи Художествъ.

А. Р—въ.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

‚Міръ Искусства‘

Мы привыкли любить ‚Міръ Искусства‘ за цѣльность выставокъ и за подлинную, всегда новую художественность выставленнаго. Послѣ передвижниковъ, обладавшихъ въ свое время опредѣленной и ясной програмой, такой убѣждающей цѣльностью отличались только дягилевскія выставки. ‚Цѣлое‘ было само по себѣ художественнымъ произведеніемъ, не всегда одинаково значительнымъ и большимъ, но законченнымъ, оформленнымъ художественнымъ явленіемъ; разнородныя, часто смѣлыя, всегда увлекательныя исканія объединялись однимъ духомъ, одной цѣлью.

Выставка этого года заставляетъ насъ вспоминать то время, и вспоминать съ грустью... Какъ будто по прежнему, выставка знакомитъ насъ съ новыми художественными исканіями и, вмѣстѣ съ тѣмъ, на лицо—какъ будто та же сплоченность, цѣльность организма... Однако, теперь эти черты являются разъединенными. Область исканій—предоставлена въ значительной мѣрѣ художникамъ съ именами неизвѣстными или извѣстными съ самой плохой стороны; прежняя ясная програма—выполняется старшими членами Общества, но выполняется безъ прежней бодрой убѣжденности, все больше возвращеніями къ пройденному, почти повтореніями...

Мы вспоминаемъ то время, когда считалось честью быть выставленнымъ рядомъ съ Сѣровымъ, Сомовымъ или Рерихомъ; вспоминаемъ, глядя на этюдъ г. Д. Бурлюка, пригодный самое большее для Весенней выставки, на ‚Балалайку‘ Корева (руссифицированную скрипку Пикассо), на ‚Кафе‘ Бржоско, на ‚Спирали‘ Якулова...Подобнымъ работамъ предоставлена роль илюстрованія новыхъ достиженій. Старшіе же участники ‚Міра Искусства‘, за исключеніемъ Кустодіева, серьезно ищущаго и развернувшагося въ большой работѣ, переживаютъ черезчуръ ужъ спокойно свою былую прекрасную дѣятельность. Развѣ эти скромные акварельные наброски даютъ представленіе о талантѣ А. Бенуа? Развѣ мы можемъ судить о новыхъ достиженіяхъ пейзажной живописи по тому, что выставили Гаушъ, Богаевскій, Остроумова-Лебедева или Билибинъ? Непонятное равнодушіе къ цѣлому выстаки чувствуется и въ совершенно неожиданномъ появленіи на ней такихъ художниковъ, какъ гг. Гранди, Гризелли, Верховская: и др. Развѣ допущенныя на выставку безграмотныя произведенія не уничтожаютъ въ корнѣ всю показательную значительность хотя бы великолѣпнаго портретнаго рисунка Сомова? Подобныя произведенія, хотѣлось бы выдѣлить въ небольшую ‚весеннюю‘ выставку и разсматривать остальные, съ кустодіевскими холстами во главѣ, какъ подлинный, правда не очень обширный и захватывающій, ‚Міръ Искусства‘. Новыя работы Кустодіева чрезвычайно интересны, какъ попытки отыскать ‚почвенный‘, стиль нашей русской современности. Въ ‚Куп-

чикъ' и ‚Красавицъ' чувствуется многообѣщающее освобожденіе отъ всякой ретроспективности, отъ какого либо готоваго историческаго стиля. Это — опыты современнаго русскаго искусства картины. Задачи, которыя поставилъ себѣ художникъ, настолько сложны и серьезны, что мы охотно прощаемъ ему техническіе недостатки, которыхъ не лишена, къ сожалѣнію, ‚Красавица'. Впрочемъ, объ этихъ работахъ Кустодіева мы выскажемся подробнѣе въ слѣдующей книжкѣ ‚Аполлона'. Сомовъ далъ всего двѣ работы: рисунокъ-портретъ В. Ф. Нувеля, превосходный по разработанности формы и остротѣ характеристики, и большую картину ‚Въ лѣсу', которую нельзя причислить къ лучшимъ работамъ художника. Незначительный и сухо написанный пейзажъ дисгармонируетъ съ великолѣпными, чисто сомовскими фигурами влюбленныхъ.

Работы Рериха по прежнему сильны и красивы, но при тѣхъ повышенныхъ требованіяхъ, которыя мы привыкли предъявлять къ нашимъ любимымъ художникамъ, намъ хотѣлось бы видѣть побольше живописи и поменьше того привычнаго мастерства, которое иногда невольно вызываетъ сравненіе съ двухъ—и трехъ-цвѣтной декораціонной раскраской. [1]

Изъ работъ Добужинскаго намъ кажутся наиболѣе удачными, близкія къ его прежнимъ пейзажамъ города,—‚Мостъ' и ‚Зима'.

‚Богоматерь' Петрова-Водкина — содержательная и уравновѣшенная работа, но мы хотимъ дождаться отъ художника проявленій большаго темперамента и большей оригинальности.

Бразъ, Анисфельдъ, Коненковъ выставили малозначительныя и неоригинальныя работы. ‚Венеціанскіе этюды' Анисфельда—этюды талантливаго художника, но не болѣе.

Второе поколѣніе художниковъ ‚Міра Искусства' работаетъ болѣе оживленно и болѣе продуктивно.

Въ этомъ году особенно хорошъ Судейкинъ, картина котораго ‚Венеціанскій театръ'—одна изъ удачнѣйшихъ работъ художника.

Весьма серьезна ‚Юность' Наумова, хотя, какъ намъ кажется, пластическое содержаніе картины нѣсколько бѣдно для ея размѣровъ.

Чехонинъ далъ прекрасныя, съ большой любовью и мастерствомъ сдѣланныя миніатюры.

Борисъ Григорьевъ выставилъ интересные, очень темпераментные рисунки (имъ будетъ посвящена отдѣльная статья въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ нашего журнала). Его живопись, къ сожалѣнію, нѣсколько претенціозна и элементарна въ то же время. Неудачнымъ представляется намъ и большой ‚портретъ жены художника'.

Альтманъ менѣе любопытенъ, чѣмъ въ прошломъ году. Кубистическіе пріемы, испортившіе мѣстами недурной портретъ Анны Ахматовой, ощущаются, какъ ненужный балластъ на незаурядномъ талантѣ художника.

Среди остальныхъ работъ надо отмѣтить красивые, но не вполнѣ оригинальные пейзажные рисунки Бѣлкина, ‚этюды' Машкова, въ общемъ непріятно-тяжелые, но свидѣтельствующіе о большомъ красочномъ темпераментѣ и увѣренномъ чувствѣ формы художника, а также—скульптуру Оскара Мѣщанинова, выставляющаго въ Россіи въ первый разъ.

‚Союзъ русскихъ художниковъ'

‚Союзъ русскихъ художниковъ' тѣмъ выгодно отличается отъ ‚Міра Искусства', что его никакъ нельзя обвинить въ покровительствѣ новымъ, сомнительной цѣнности, именамъ и направленіямъ въ искусствѣ. Но выставка этого года очень однообразна и мало содержательна. Печать полной удовлетворенности избранной областью искусства и своими успѣхами въ ней лежитъ на всѣхъ произведеніяхъ Жуковскаго, Виноградова, Петровичева, Первухина, Туржанскаго, Пастернака и др.

Изъ старшихъ художниковъ союза только Малютинъ и Коровинъ продолжаютъ творить. Первый выставилъ портреты, исполненные большой живописной силы и мѣткой характеристики; [1] второй — рядъ пейзажныхъ этю-

[1] Детальному разбору творчества Рериха будетъ посвященъ апрѣльскій №. ‚Аполлона'.

[1] Между прочимъ, весьма удаченъ его же портретъ на ‚Передвижной'—художника Бакшеева.

довъ, изъ которыхъ выдѣляется свѣтлый морской пейзажъ, написанный съ поразительной свѣжестью и юношескимъ темпераментомъ. Попытки дать нѣчто новое сдѣлалъ и Суриковъ, однако попытки эти ничего не прибавятъ къ славѣ художника. По прежнему хорошъ, хотя и слишкомъ „по прежнему", Юонъ въ своихъ жанрахъ и зимнихъ пейзажахъ.

Интересъ выставки сосредоточивается главнымъ образомъ на картинахъ Крымова (выдѣляется „Лѣтній день"). Серьезность замысла и убѣждающая простота исполненія заставляютъ отнестись къ нимъ съ большимъ вниманіемъ. Крымовъ идетъ опредѣленно къ искусству пейзажной к а р т и н ы. Ему, безъ сомнѣнія, предстоитъ еще большая работа надъ колоритомъ и, равнымъ образомъ, надъ рисункомъ, но и выставленныя теперь произведенія чрезвычайно интересны и цѣнны.

Среди остальныхъ участниковъ выставки выдѣляется Зайцевъ: его пейзажъ и „мертвая натура" свидѣтельствуютъ о незаурядномъ колористическомъ дарованіи художника.

Н. Р.

Выставка В. И. Денисова

На этой довольно значительной по количеству номеровъ (188) выставкѣ, снова возникалъ нерѣшенный или неразрѣшимый вопросъ—что такое искусство? Догматически настроенные умы конечно склонились бы, видя холсты и рисунки Денисова, къ тому опредѣленію искусства, которое обуславливаетъ для творчества, помимо таланта, еще нѣкоторыя категоріи, если можно такъ выразиться, художественнаго порядка: полноту культуры, вкуса, знанія и т. п. Въ такомъ случаѣ произведенія Денисова остались бы, пожалуй, за предѣломъ художества, ибо имъ недостаетъ какъ разъ этой полноты культуры и вкуса. Но для людей болѣе свободныхъ и, если хотите, болѣе живыхъ, Денисовъ остается художникомъ и искусство его — творчествомъ. Помимо того, что онъ одаренъ способностью видѣть (напр., тихій и бѣлый день зимы въ этюдѣ № 172. Зима Райки Моск. губ. акв.), онъ еще владѣетъ нѣкоей внутренней силой духа, окутывающей его холсты то какой то лирической гармоніей, то хаотической экспресивностью тоски и мятежа.

На мой взглядъ, однако, этотъ одинокій и совершенно непризнанный художникъ, въ глубинѣ души котораго погребена музыка, не находитъ да и не найдетъ никогда удовлетворяющаго выраженія своимъ страннымъ и тяжелымъ мечтамъ. И есть основаніе полагать, что причина столь рѣдкаго среди художниковъ явленія кроется въ томъ, что Денисовъ получилъ возможность владѣть художественной формой уже тогда, когда личность его созрѣла, и духъ, который его посѣщалъ, сталъ слишкомъ привычнымъ и властнымъ, чтобы мастеръ имѣлъ еще силы смирить его настойчивое и неограниченное господство надъ формой. Именно, какъ художникъ, Денисовъ умираетъ въ тѣ моменты художественнаго процеса, когда наибольшее самообладаніе и воля надъ матеріей—обыкновенно предоставляютъ въ распоряженіе мастера лучшія формы выраженія. Отъ этого такъ неустойчивъ, такъ легковѣренъ, такъ подчиненъ вліянію генія, именно чужого генія, Денисовъ. Странна судьба художника, странны его исканія, его стилистическія достиженія (иногда столь своеобразно-значительныя — №№ 149), странны его опыты, его паденія и его дерзость. Врубель, Сѣровъ, Богаевскій, Ванъ Гогъ, Денн, Гогенъ, Рейсдаль, Рембрандъ были странниками, посѣтившими его мастерскую, но ни отъ одного изъ нихъ Денисовъ не унесъ ничего и ни одинъ изъ нихъ не открылъ ему его самого. Невѣдомый, несказанный до того, что порою онъ кажется пустымъ—упрямый, но, одаренный нѣмою силой, онъ вряд ли оставитъ слѣдъ въ сердцахъ нашихъ современниковъ и на страницахъ исторіи, но тому, кто знаетъ самое зарожденіе, самый пафосъ творчества, будутъ всегда дороги опыты Денисова, какъ дорога сердцу нашему когда то еще на зарѣ жизни задуманная, но не написанная картина.

Н. Пунинъ.

Художественныя дѣла

— Выставку В. И. Денисова посѣтило около 1000 человѣкъ. Продано на ней 7 картинъ на 2000 рублей.

— Музеемъ Александра III пріобрѣтена на выставкѣ ‚Союза русскихъ художниковъ' картина К. Коровина ‚Пристань въ Гурзуфѣ'.

— Обществомъ имени Куинджи пріобрѣтены на выставкѣ ‚Міръ Искусства' картина Александра Бенуа ‚Итальянская деревушка' за 250 руб. и на выставкѣ ‚Союза' картина Бродскаго ‚Зимка' за 400 р. Первая и вторая Куинджевскія преміи за лучшія произведенія на всѣхъ выставкахъ остаются по обыкновенію неприсужденными. Третья премія въ 1000 руб. присуждена худ. Архипову за картину ‚Гости'. Недавно опубликованъ отчетъ Общества за 1914 годъ. Картины покойнаго Куинджи, кромѣ столичныхъ музеевъ, о чемъ уже сообщалось, переданы въ 16 музеевъ провинціальныхъ городовъ.

— Общество поощренія художествъ намѣрено впредь не отдавать подъ выставки малый выставочный залъ, а превратить его въ аукціонный.

— Завѣдываніе строящимся на мѣстѣ бывшей государственной типографіи ‚дворцомъ искусствъ', постройку котораго рѣшено окончить къ будущей веснѣ, будетъ поручено Академіи Художествъ.

— Министерство Двора не согласилось съ возраженіями Академіи противъ перехода московскаго Училища живописи, ваянія и зодчества въ вѣдѣніе министерства торговли и промышленности.

— Музей Академіи, согласно ходатайству его хранителей, пополнится помѣщавшимися до сихъ поръ въ классахъ эскизами и программами Бруни, В. Васнецова, Врубеля, Егорова, Рѣпина, Сурикова и Шебуева. Для практики учениковъ Академіи въ фресковой живописи имъ предоставлены будутъ стѣны коридоровъ, въ которые выходятъ мастерскія учениковъ и конкурентовъ. Предположено, кстати, оборудовать при Академіи собственную фабрику красокъ. Въ комисію по мозаичному отдѣленію избранъ Д. Н. Кардовскій.

— Въ годовомъ отчетномъ засѣданіи совѣта Музея Стараго Петербурга былъ заслушанъ отчетъ хранителя музея, А. Ѳ. Гауша. Сейчасъ въ музеѣ 2202 предмета. Изъ пріобрѣтеній послѣдняго времени особенно замѣчательна колекція чертежей, рисунковъ, акварелей Гваренги (всего 253), пожертвованная П. П. Вейнеромъ. Затѣмъ Н. О. Лернеръ сдѣлалъ весьма интересное сообщеніе на основаніи новыхъ архивныхъ документовъ о сфинксахъ противъ Академіи Художествъ. Сейчасъ они представляютъ очень крупную цѣнность во всѣхъ отношеніяхъ, почему докладчикъ и настаивалъ на необходимости перенесенія ихъ, въ видахъ сохранности, въ закрытое помѣщеніе. Собраніе отнеслось несочувственно къ этому предложенію, но постановило произвести тщательный осмотръ и изученіе сфинксовъ.

— Въ годовомъ собраніи Общества архитекторовъ-художниковъ состоялись выборы. Выбраны все тѣ же: въ члены правленія гр. П. Ю. Сюзоръ, Е. Е. фонъ-Баумгартенъ, М. С. Лялевичъ и А. И. Таможовъ, въ кандидаты Я. Г. Гевирцъ, въ члены ревизіонной комисіи А. П. Гаваманъ, С. С. Серафимовъ и А. Л. Лишневскій. Предсѣдателемъ собраній по прежнему единогласно избранъ гр. П. Ю. Сюзоръ. Кромѣ того состоялись выборы въ члены редакціонной комисіи по изданію X выпуска ‚Ежегодника'. Число членовъ, бывшее до сихъ поръ слишкомъ большимъ, сократилось.

— По иниціативѣ И. Я. Гинцбурга група еврейскихъ художниковъ учреждаетъ въ Петроградѣ еврейское художественное общество для взаимопомощи, устройства выставокъ, докладовъ и пр.

— На ежегодный конкурсъ Императорскаго фарфороваго завода было представлено пять проектовъ вазъ, восемь—сервизовъ, два—туалетныхъ принадлежностей, одинъ—часовъ, одинадцать—фигуръ и т. д. Въ жюри принимали участіе представители Академіи Художествъ, Общества поощренія художествъ и школы Штиглица. Первая премія въ 500 р. присуждена скульптору Е. И. Малышеву за фигуру спящаго фокстерьера, вторая въ 300 р.—К. П. Ерогиной и третья въ 200 р.—Е. Ф. Келеръ за проекты чайныхъ сервизовъ.

— Вышелъ IX выпускъ ‚Ежегодника' Общества архитекторовъ-художниковъ съ цвѣтными репродукціями, нѣсколько сокращенный въ объемѣ.

— Г. К. Лукомскимъ выпущенъ илюстрованный очеркъ ‚Воронежская старина'.

— Состоялись доклады: въ Академіи Художествъ—В. Н. Максимова ‚Константинополь и Святая Софія', С. В. Ноаковскаго ‚Искусство старой Бельгіи', въ обществѣ архитекторовъ—П. Н. Столпянскаго ‚Старый Петербургъ, Стрѣлка Васильевскаго острова' и въ обществѣ архитекторовъ-художниковъ—Н. И. Сластихина ‚Стадіонъ'.

— Скончался на 94 году художникъ К. А. Липпольдъ, бывшій до конца 80-хъ гг. руководителемъ живописной мастерской при Имп. фарфоровомъ заводѣ.

А. Р—въ.

ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

Въ Александринскомъ театрѣ въ среду 18 февраля поставили ‚Зеленое кольцо', новую пьесу З. Н. Гиппіусъ. Имя автора, хорошо извѣстное въ литературѣ нашихъ дней, казалось, предвозвѣщало обновленіе жизненныхъ путей нашего академическаго театра. Къ сожалѣнію, возлагаемыхъ на нее надеждъ пьеса З. Н. Гиппіусъ не оправдала.

Интересы искусства сцены авторомъ сознательно были принесены въ жертву кругу идей отвлеченно-общественнаго характера. Уходъ отъ символизма и абстрактное ‚пріятіе жизни', повидимому, побудили З. Н. Гиппіусъ написать ‚жизненную пьесу', содержаніемъ которой является исторія взаимоотношеній, существующихъ въ настоящее время между ‚отцами' и ‚дѣтьми'. Дѣти, борясь за жизнь, образуютъ общество ‚Зеленое кольцо', гдѣ ими разрѣшаются всѣ міровые вопросы.

На первомъ представленіи конецъ пьесы—‚фиктивный бракъ' дяди Мики съ Финочкой—вызвалъ недоумѣніе. Возникшая послѣ этого полемика въ достаточной степени выяснила мотивы этого брака и подчеркнула намѣреніе автора, пожелавшаго воспользоваться театромъ, какъ вспомогательнымъ средствомъ для проведенія въ жизнь своихъ взглядовъ. Оставляя въ сторонѣ полемику, какъ область чуждую элементовъ театра, я позволю себѣ коснуться самой архитектоники данной пьесы.

‚Зеленое кольцо' представляетъ схематизацію отвлеченной идеи, уложенную въ сценическія рамки ‚comédie larmoyante' типа Лашоссе и приспособленную къ нравамъ нашего времени. Средствами театральной выразительности въ этой пьесѣ служатъ: намѣренная повторность отдѣльныхъ моментовъ напряженнаго дѣйствія и удачно использованный авторомъ цѣлый рядъ сценическихъ истерикъ. Внѣшнему успѣху пьесы содѣйствовали: тщательно продуманная постановка режисера В. Э. Мейерхольда и прекрасная игра М. Г. Савиной (Елена Ивановна) и Ю. М. Юрьева (дядя Мика, журналистъ, потерявшій вкусъ къ жизни).

Въ этомъ же театрѣ на первой и четвертой недѣлѣ великаго поста состоялись экзаменаціонные спектакли по классу Юрьева. Были поставлены: ‚Ипполитъ' Эврипида, ‚Борцы' Чайковскаго, ‚Безъ вины виноватые' Островскаго, ‚Графъ де-Ризооръ' Сарду, а также цѣлый рядъ отрывковъ. Всѣ экзаменующіеся, какъ ученики, такъ и ученицы, показали, что они представляютъ ‚матеріалъ', вполнѣ пригодный для сцены, и обнаружили въ достаточной степени ярко всѣ отличительныя черты школы своего преподавателя.

Къ числу достоинствъ этой школы слѣдуетъ отнести умѣніе держаться на сценѣ и правильную постановку голоса. Съ другой стороны, самыми существенными ея недостатками являются: отсутствіе воспитанія въ учащихся чувства сценической красоты и стремленіе къ условно-театральной красивости, — внѣшній условный штампъ властвуетъ надъ внутреннимъ содержаніемъ роли. Самымъ интереснымъ по исполненію спектаклемъ была постановка мелодрамы Сарду. Примитивная интрига пьесы, обильно украшенная различными театральными эфектами, дала возможность молодымъ исполнителямъ использовать свои богатыя голосовыя средства и показать свое умѣніе носить театральные костюмы.

Постановка эврипидовской трагедіи заключала въ себѣ элементы случайности. Въ труппѣ учащихся не нашлось исполнителя, который могъ бы справиться съ техническими трудностями, встрѣчающимися при всякомъ сценическомъ толкованіи роли Ипполита. Къ тому же чтеніе стиховъ всѣми исполнителями трагедіи лежало внѣ правилъ греческой просодіи. Изъ всѣхъ экзаменующихся по классу Юрьева особаго вниманія заслуживаетъ г-жа Данилова. Она представляетъ очень цѣнный сценическій матеріалъ при возстановленіи театра романтической трагедіи.

Прекрасный и сильно развитый голосъ, умѣніе сдерживать темпераментъ, благородная пластика движеній—вотъ отличительные пріемы сценической техники г-жи Даниловой, которая несомнѣнно обѣщаетъ стать выдающейся трагической актрисой. Исполняя очень трудную и значительную роль Федры въ эврипидовской трагедіи, она сумѣла уйти отъ условныхъ театрально-сценическихъ пріемовъ своей школы и попыталась самостоятельно создать трогательный образъ прекрасной царицы, образъ, очень близкій по своему настроенію къ героинямъ Расина.

Г-жа Мажарова экзаменовалась въ ролях: кормилицы (‚Ипполитъ') и Кручининой (‚Безъ вины виноватые'). Въ первомъ случаѣ, не нарушая стиля греческой трагедіи, она показала надлежащій артистическій темпераментъ. Въ наивной и нѣсколько мелодраматической комедіи Островскаго, Мажарова, проявивъ надлежащій художественный тактъ, построила очень цѣльный рисунокъ своей роли, подчинивъ отдѣльныя детали исполненія общему плану.

Ученики Юрьева сценически менѣе интересны, чѣмъ его ученицы. Южаковъ и Калугинъ—наиболѣе выдающіеся изъ нихъ. Первый, играя роль провинціальнаго актера Миловзорова, показалъ себя вдумчивымъ актеромъ, отдающимъ себѣ полный отчетъ въ томъ, что онъ дѣлаетъ на сценѣ. Второй, исполняя заглавную роль въ мелодрамѣ Сарду, далъ тонкій и блестящій гримъ, обнаружилъ благородство тона и проявилъ много сценическаго такта и вкуса.

Вл. С.

ТЕАТРЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Изъ всѣхъ театровъ, работавшихъ въ нынѣшнемъ сезонѣ въ Петроградѣ, наибольшее вниманіе привлекалъ несомнѣнно театръ ‚Музыкальной драмы', потому что онъ былъ единственнымъ учрежденіемъ, гдѣ очень живо бился пульсъ новой художественной жизни, сосредоточенной на томъ, чтобы освѣжить атмосферу опернаго дѣйства. Ошибки въ методѣ и не всегда удачное выполненіе задуманнаго нисколько не умаляютъ достоинства чрезвычайно сложной и трудной работы, производимой ‚Музыкальной драмой'.

Но тутъ же надо замѣтить, что художественное выполненіе почти вездѣ выше выполняемаго. Въ этомъ легко убѣдиться, если обозрѣть послѣднія постановки, начиная съ ‚Сестры Беатрисы', А. А. Давидова. Существенный недостатокъ названной оперы заключается въ томъ, что, слѣдуя неотступно за текстомъ легенды Матерлинка, удачно приспособленнымъ для либрето В. Я. Свѣтловымъ, музыка все же никакъ не можетъ попасть въ тонъ поэтическому произведенію великаго бельгійца, овѣянному своеобразными чарами средневѣковой мистики. Ни борьбы духа съ плотью, ни глубины божественной любви, служащей залогомъ всепрощенія, ни стихійнаго экстаза чуда музыка не выражаетъ съ той степенью проникновенности, съ тѣмъ колоритомъ и съ тѣмъ поэтическимъ блескомъ, которые должны были бы слить ее съ сюжетомъ въ одно гармоничное цѣлое. Она, несомнѣнно, весьма благозвучна, эта музыка, въ тѣхъ своихъ частяхъ, которыя характеромъ гармоніи и мелодіи напоминаютъ о Чайковскомъ, и мы даже не поставили бы этого обстоятельства автору въ вину, потому что за Чайковскимъ, къ сожалѣнію, пошли немногіе русскіе композиторы, и Давидовъ въ ихъ числѣ, если бы за этимъ внѣшнимъ нарядомъ скрывалась бо́льшая глубина музыкальной мысли и если бы болѣе выпукло воплощена была въ ней своеобразная красота поэзіи Матерлинка.

Но зато поставлена была ‚Сестра Беатриса' довольно удачно, чему немало помогла от-

личная декорація Рериха, создавшая настроеніе суровыхъ каменныхъ стѣнъ стараго католическаго монастыря. Нѣкоторый пересолъ по части реализма былъ допущенъ лишь въ сценѣ, когда собравшійся народъ толпится передъ Мадонной, принявшей образъ Беатрисы: черезчуръ много было тутъ калѣкъ всякаго рода: получился какой то Лурдъ. Исполненіе же отличалось чрезвычайной тщательностью. Беатрису прекрасно пѣла Бріанъ, хотя партія и не подходитъ ей по голосу. Изъ двухъ же Беллидоровъ, Мозжухина, пѣвшаго партію на первомъ представленіи, и дублировавшаго съ нимъ Иванцова, скорѣе на мѣстѣ былъ послѣдній, — въ его голосѣ чувствовалось болѣе страстности и завлекательности.

‚Сестру Беатрису' смѣнили ‚Мадмуазель Фифи' Ц. Кюи и ‚Паяцы' Р. Леонковалло, соединеніе съ точки зрѣнія художественной гармоніи спектакля довольно ‚противоестественное' и опять же доставившее весьма малое наслажденіе авторскимъ творчествомъ... Одноактная опера Кюи написана на сюжетъ одноименнаго разсказа Мопассана, но къ сожалѣнію— по впечатлѣнію, такъ сказать, изъ вторыхъ рукъ, ибо для своего либрето авторъ воспользовался сценической передѣлкой этого разсказа, сдѣланной Оскаромъ Метенье, а въ этой передѣлкѣ совершенно исчезло все настроеніе разсказа Мопассана. Нѣтъ его совершенно и у Кюи, помимо того, что и вообще то музыка оперы весьма мало соотвѣтствуетъ мрачному характеру сюжета, будучи, какъ всегда у Кюи, написанной въ стилѣ ‚растянутаго романса'. Исполнена она была съ очень выдержаннымъ ансамблемъ.

О ‚Паяцахъ' распространяться много, конечно, не приходится. Музыка здѣсь стоитъ совершенно на второмъ планѣ, и выборъ такой оперы театромъ, преслѣдующимъ серьезныя художественныя цѣли, можетъ быть объясненъ лишь тѣмъ, что съ точки зрѣнія режисерской работы ‚Паяцы' даютъ интересный матеріалъ. Въ операѣ есть нѣкоторый драматическій нервъ и такія драматическія положенія, которыя, какъ, напримѣръ, сцена представленія во 2-мъ актѣ, даютъ возможность артистической индивидуальности выказать себя съ самой выгодной стороны. Поэтому, какъ спектакль, ‚Паяцы' все же дали извѣстное удовлетвореніе. Режисерская часть была очень хороша, особенно во 2-мъ актѣ, гдѣ удачно былъ достигнутъ контрастъ освѣщенія. Исполнители главныхъ ролей хорошо пѣли и еще лучше того играли. Левикъ съ большой художественной выразительностью пѣлъ прологъ. Каравья, молодой начинающій пѣвецъ, давалъ очень выдержанную картину переживаній несчастнаго паяца. Недду пѣли по очереди Веселовская и Липковская. Первая уступала послѣдней въ чисто голосовомъ отношеніи, но зато въ сценическомъ—была значительно рельефнѣе въ сценѣ представленія, которая у Липковской, по крайней мѣрѣ на первомъ ея выходѣ, оставляла желать большаго. Пѣла же Липковская съ большой тонкостью, особенно дуэтъ съ Сильвіо.

Значительный интересъ возбудила постановка ‚Музыкальной драмой' балета Давидова и Свѣтлова ‚Принцъ-Свинопасъ' на сюжетъ извѣстной сказки Андерсена. Этотъ первый опытъ знаменателенъ, какъ нѣкоторый шагъ по пути созданія, на ряду съ прославленнымъ казеннымъ, частнаго балета, который, дыша свѣжей атмосферой молодого, кипучаго предпріятія, оказался бы внѣ рутины, свившей себѣ столь прочное гнѣздо въ Маріинскомъ театрѣ, и позволилъ бы разрѣшать всевозможныя оригинальныя хореграфическія задачи, не находящія себѣ мѣста тамъ, гдѣ воображаютъ, будто дальше Маріуса Петипа и внѣ Петипа ничего нѣтъ, не о чемъ мечтать и не къ чему стремиться.

Но пока ‚Принцъ-Свинопасъ', конечно, только робкая попытка по отношенію къ грядущимъ возможностямъ и то осуществившаяся, кажется, лишь благодаря тому, что воспользовались пріѣздомъ въ Петроградъ изъ Лондона извѣстной балерины Лидіи Кякштъ, потому что, пока всякій балетъ строится такъ, что центръ тяжести его лежитъ въ одной основной фигурѣ и эта фигура — балерина, безъ мало-мальски опытной въ техническомъ отношеніи танцовщицы никакая постановка балета и немыслима. Такъ было и въ данномъ случаѣ. Несмотря на то, что Б. Г. Романовъ

талантливо, оригинально и со вкусомъ разработалъ постановку, вполнѣ выдержавъ ее въ подобающемъ духѣ наивной сказочности, хореграфическое воплощеніе было на высотѣ только у самой Кякштъ и Гаврилова, принца-свинопаса, кордебалетъ же, составленный изъ наличныхъ силъ ‚Музыкальной драмы', не могъ дать необходимой цѣльности въ танцахъ просто уже потому, что одни танцовали на пуантахъ, другіе же на полупальцахъ, что нѣсколько напоминало упражненія великосвѣтскаго балета.

Такимъ образомъ частный балетъ осуществимъ, конечно, но для этого надо или подготовить надежный кадръ талантливыхъ танцовщицъ и танцоровъ, или же, чтобы не ждать слишкомъ долго,—просто переманить къ себѣ часть балетной труппы отъ сосѣда напротивъ.

И наконецъ, самой интересной постановкой изъ всѣхъ разсматриваемыхъ явился ‚Севильскій цирюльникъ' Россини. Благодаря новому капельмейстеру Фительбергу, прекрасному музыканту и дирижеру, обладающему выдержкой, темпераментомъ и властностью, опера оказалась превосходно разученной съ музыкальной стороны. А затѣмъ и поставлена она очень интересно. Большимъ новшествомъ, заставившимъ много о себѣ говорить, явилась замѣна сплошь всѣхъ, такъ называемыхъ, речитативовъ secco подлиннымъ текстомъ комедіи Бомарше. Въ данномъ случаѣ подобная смѣлость вполнѣ допустима. Речитативы въ музыкальномъ отношеніи совершенно ничтожны и, конечно, гораздо пріятнѣе вмѣсто искаженнаго либретистомъ текста, слушать подлинныя рѣчи Бомарше, искрящіяся галльскимъ остроуміемъ и изяществомъ. Вся задача, правда, очень трудная, сводилась къ тому, чтобы добиться отъ оперныхъ артистовъ чисто комедійной легкости тона, что далеко не всегда удается съ заправскими драматическими артистами, и что здѣсь удалось вполнѣ. Особенно выигралъ въ новой трактовкѣ Донъ Бартоло, который по традиціи всегда и вездѣ изображался толстымъ и очень добродушнымъ ворчуномъ, между тѣмъ какъ здѣсь, въ исполненіи Журавленка, мы увидѣли Бартоло худымъ, желчнымъ, сердитымъ, не безъ примѣси злости, тираномъ Розины, какимъ онъ и долженъ быть. Интересный, яркій, забавный гротескъ получился у Мозжухина, Донъ-Базиліо. Исаченко очень тонко въ смыслѣ музыкальности трактовалъ Альмавиву. Оба Фигаро, Иванцовъ и Ольховскій, производили хорошее впечатлѣніе своей живой игрой. И наконецъ, Розина-Липковская и Розина-Давыдова, сопрано и меццо-сопрано, дали два совершенно различныхъ, совершенно законченныхъ типа, причемъ второй—при отсутствіи безконечныхъ птичьихъ фіоритуръ, содѣйствовалъ большей углубленности всей этой трогательной исторіи любви Розины и Альмавивы.

Эдуардъ Старкъ.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Передъ нами три десятка концертныхъ программъ, собранныхъ за послѣднія шесть, семь недѣль. Обиліе этихъ цѣнныхъ для художественной лѣтописи документовъ показываетъ, что разрушительная стихія войны совершенно не отразилась на нашемъ музыкальномъ искусствѣ. Даже болѣе того, настоящій сезонъ отмѣченъ событіями, какія именно за 1915 годомъ, не въ примѣръ прежнимъ мирнымъ, обезпечиваютъ почетное мѣсто въ исторіи русской музыкальной культуры. Мы имѣемъ въ виду первое исполненіе по рукописи кантаты С. И. Танѣева ‚По прочтеніи псалма' (текстъ А. С. Хомякова) на концертахъ Кусевицкаго и премьеру ‚Царя Салтана' въ Маріинскомъ театрѣ (циклъ Римскаго-Корсакова).

Концерты С. Кусевицкаго

Имя Сергѣя Ивановича Танѣева очень мало говоритъ художественному воображенію широкой публики. Объ этомъ замѣчательномъ мастерѣ сложилось мнѣніе, что произведенія его, отличающіяся чрезвычайной сложностью, представляютъ интересъ только для спеціалистовъ. Дѣйствительно, фактура большинства танѣевскихъ сочиненій требуетъ вни-

мательнаго изученія, доступнаго лишь немногимъ. Но какую чистую эстетическую радость даетъ познаніе этой музыки, таящей подъ массивомъ контрапунктическихъ наслоеній яркій пламень вдохновенія!

Композиторское лицо Танѣева обращено къ свѣточамъ стараго искусства. Но тяготѣніе его къ стилю класиковъ отнюдь не обусловливается творческой несамостоятельностью—оно рождено художественной убѣжденностью, всѣмъ индивидуальнымъ складомъ таланта.

Танѣевъ не ‚модернистъ', онъ избѣгаетъ острыхъ гармоническихъ приправъ и утонченному колоризму новой симфонической музыки предпочитаетъ сочную, спокойную манеру оркестроваго письма. И оттого, что музыка Танѣева лишена какихъ бы то ни было внѣшнихъ эфектовъ, рядовому слушателю трудно слѣдить за ровнымъ теченіемъ его музыкальной мысли, трудно постичь всю поразительно углубленную красоту и идейно художественное содержаніе ея.

Для насъ не подлежитъ сомнѣнію, что кантата московскаго маэстро должна быть причислена къ совершеннѣйшимъ созданіямъ музыкальнаго искусства. Въ новой партитурѣ С. И. Танѣева мы находимъ страницы, достойныя—жутко сказать!—девятой симфоніи Бетховена или торжественной баховской мессы. Сюда относятся мощное allegro tempestoso (D-moll), вступительный хоръ кантаты, живописующій въ звукахъ трепетъ земли передъ Божіимъ гласомъ, и хоровая фуга ‚a 3 soggetti' (F-dur). Полифоническое мастерство этой фуги, содержащей изумительныя контрапунктическія комбинаціи, вовсе не исключаетъ, какъ оказывается, естественности, я сказалъ бы, общедоступности изложенія. Глубокое впечатлѣніе производитъ мрачная двойная фуга № 4 (allegro tenebroso—‚онъ тамъ кипитъ и рвется, сжатый въ оковахъ темной глубины'). Прекрасны два квартета (№ 5 и № 6, съ хоромъ), отличающіеся самостоятельной трактовкой мелодическихъ линій каждой отдѣльной партіи. Монументальный, ни съ чѣмъ несравнимый восьмиголосный финалъ заканчиваетъ кантату, быть можетъ, и не свободную отъ нѣкоторыхъ вліяній великихъ ‚учителей' С. Танѣева—Баха, Бетховена, Вагнера и Чайковскаго (отзвуки лирическаго пафоса послѣдняго явственно ощущаются въ двойномъ хорѣ ‚Израиль, ты мнѣ строишь храмы'), но внутренне совершенно цѣльную, по новому свѣжую и сильную.

Исполненіе труднѣйшей кантаты Танѣева подъ управленіемъ С. Кусевицкаго вполнѣ отвѣтствовало художественному значенію этого событія въ русской музыкальной жизни. Всѣ пластическіе элементы партитуры стараніями дирижера, его великолѣпнаго оркестра, хора Архангельскаго и превосходнаго вокальнаго квартета Збруевой и Коваленко, Александровича и Боссэ представлены были съ надлежащей законченностью и благородствомъ. Красиво спѣла свою нелегкую арію Збруева.

Къ удивленію нашему, кантата была принята публикой и, отчасти, даже лучшими представителями петроградскихъ музыкальныхъ круговъ довольно холодно. Но мы увѣрены, что при дальнѣйшихъ повтореніяхъ музыка Танѣева, отъ сердца идущая, найдетъ пути къ сердцамъ слушателей. Постановку же ея на програму симфоническихъ концертовъ нельзя не признать крупной художественной заслугой С. Кусевицкаго.

При сопоставленіи съ грандіозной партитурой Танѣева, вторая новинка ‚Хвалите Бога', кантата для хора, оркестра и органа А. Т. Гречанинова, исполненная по корректурнымъ листамъ въ предыдущемъ концертѣ, нѣсколько теряетъ въ своей художественной значительности. Сама по себѣ эта кантата, подкупающая искренностью выраженія, располагаетъ многими данными для привлеченія серьезнаго вниманія. Примѣненіе оркестра и органа еще не имѣло мѣста въ исторіи русской духовной музыки, и нельзя не отнестись съ большимъ интересомъ къ такой попыткѣ расширить тѣсныя рамки этой консервативнѣйшей области нашего музыкальнаго искусства, издревле ограниченной одними лишь средствами пѣнія a capella. Въ andante Fis-dur (вторая часть) использованы чрезвычайно любопытные старинные церковные напѣвы. Вокальная инструментовка кантаты, ея звучность, превосходна. Но слишкомъ ограничены художественные

горизонты гречаниновской музыки, чтобы подчинить насъ своему обаянію, наряду со всемірной одухотворенностью ‚псалма' С. Танѣева. По странной случайности ‚Хвалите Бога' очутилась на концертной програмѣ бокъ о бокъ съ Девятой симфоніей Бетховена, на этотъ разъ особенно увлекательно проведенной С. Кусевицкимъ (при участіи хора Архангельскаго и квартета въ указанномъ составѣ). Такимъ концомъ, дѣйствительно вѣнчающимъ все художественное ‚дѣло' настоящаго сезона, завершился циклъ симфоническихъ концертовъ С. Кусевицкаго. На будущій годъ обѣщаны рядъ твореній лучшихъ отечественныхъ и иностранныхъ мастеровъ, представляющихъ значительный музыкальный интересъ. Кромѣ обычныхъ 8 симфоническихъ концертовъ предполагается еще и ‚празднество' изъ 4 вечеровъ, посвященныхъ А. К. Глазунову, нынѣ справляющему свое пятидесятилѣтіе. Подробности этихъ сентябрскихъ торжествъ еще окончательно не выяснены.

Шесть вечеровъ современной русской музыки

Обстоятельства военнаго времени не помѣшали также и осуществленію вечеровъ, подъ вышеприведеннымъ названіемъ, организованныхъ редакціей новаго петроградскаго журнала ‚Музыкальный Современникъ'. Несмотря на временную задержку въ выпускѣ первой книжки ежемѣсячника, отложеннаго до осени 1915 года, ‚руководители журнала, въ планы которыхъ', какъ о томъ сообщаетъ предисловіе къ концертнымъ програмамъ, ‚кромѣ изданія самаго журнала, входитъ также и устройство концертовъ, научныхъ лекцій и бесѣдъ по вопросамъ музыкальнаго искусства... рѣшили эту мысль осуществить теперь же'.

Съ чувствомъ художественнаго удовлетворенія останавливаемся мы на этихъ концертахъ, дающихъ дѣйствительно вѣрное представленіе о новыхъ путяхъ русскаго музыкальнаго искусства. Досадно лишь, что по соображеніямъ объективности устроители вечеровъ сочли необходимымъ включить въ число исполняемыхъ сочиненій рядъ только хронологически соприкасающихся съ современной музыкой опусовъ Блюменфельда, Юона, Спендіарова, Глиэра, абсолютная безцвѣтность коихъ, вѣроятно, столь же очевидна для организаторовъ концертовъ, какъ и для пишущаго эти строки.

Но за исключеніемъ—увы, неизбѣжной!—ложки дегтя все остальное оказалось вкуснѣйшимъ медомъ. Богатый выборъ изъ произведеній современныхъ авторовъ могъ бы дать достаточный матеріалъ для обстоятельной статьи. Въ текущей же хроникѣ ‚Аполлона' мы имѣемъ возможность отмѣтить лишь выдающіяся явленія.

Къ таковымъ мы относимъ исполненныя впервые на этихъ вечерахъ вокальныя произведенія Стравинскаго, Юліи Вейсбергъ, Каратыгина, Гнѣсина, Мясковскаго, фортепіанныя пьесы Прокофьева и Станчинскаго.

Изъ нихъ наиболѣе изысканными по фактурѣ оказались ‚три стихотворенія изъ японской лирики' Игоря Стравинскаго (1912), построенныя на чрезвычайно рискованномъ музыкальномъ экспериментѣ одновременнаго сочетанія тональностей. Несмотря на сложность, эти небольшія вокальныя поэмы, артистично переданныя З. Артемьевой, производятъ впечатлѣніе увлекающей легкости.

Большая тонкость звукового переживанія присуща и музыкальной экзотикѣ Юліи Вейсбергъ (‚Изъ китайской поэзіи', op. 7). Въ четырехъ китайскихъ пѣсняхъ авторъ обнаруживаетъ своеобразную мелодическую и гармоническую изобрѣтательность, любопытное разрѣшеніе задачъ музыкальной иллюстраціи текста. Весьма деликатная интерпретація этихъ романсовъ Зоей Лодій въ особенно выгодномъ освѣщеніи представила четвертый (‚Опьяненная любовью') и поэтичную цѣлотонную ‚Лѣстницу при лунномъ свѣтѣ'.

Исполненныя съ художественной законченностью Е. Ф. Петренко и авторомъ ‚Восточныя пѣсни' В. Г. Каратыгина (1905)—значительный вкладъ въ сокровищницу музыкальнаго оріентализма. По оригинальности и остротѣ гармоній и проникновенности мелодическаго выраженія онѣ принадлежатъ къ счастливѣйшимъ вдохновеніямъ молодой русской школы.

Впечатляющими новинками этихъ вечеровъ, чуждыми восточныхъ красокъ, являлись вокальныя произведенія Яворскаго, Мясковскаго и Гнѣсина. М. Ф. Гнѣсинъ одинъ изъ немногихъ молодыхъ композиторовъ, обладающій даромъ вчувствованія въ эмоціональный міръ современной русской поэзіи. Его музыка къ двустишіямъ Вячеслава Иванова, несмотря на нѣкоторую перегруженность, явно ощущаемую при лаконичности формы, дѣйствуетъ именно своей слiянностью съ текстомъ. Дистихи Гнѣсина, а также два романса Карповича для женскаго голоса и альта, мягко оплетающаго вокальную партію, съ отмѣннымъ вкусомъ исполнены были молодой пѣвицей Зоей Розовской. Прекраснымъ, глубокимъ произведеніемъ (если не ошибаемся также на слова Вячеслава Иванова) подарилъ насъ Мясковскій, авторъ неровный и не всегда находящій адэкватное музыкальное выраженіе для своихъ творческихъ замысловъ...

‚Приношеніе' Б. Л. Яворскаго (‚Offrande', текстъ Ch. van Lerberghe) исходитъ отъ композитора, тяготѣющаго къ декламаціонной манерѣ письма французскихъ импресіонистовъ. ‚Гимнъ БеатрисѢ', вторая изъ вокальныхъ пьесъ, представленныхъ въ превосходномъ исполненіи О. Бутомо - Названовой на програмѣ послѣдняго концерта, показался намъ неяснымъ, расплывчатымъ по своей музыкальной структурѣ.

Всѣ перечисленныя сочиненія исполнялись на вечерахъ современной русской музыки впервые (необходимо упомянуть еще объ интересныхъ романсахъ Л. Самойловскаго, свѣжемъ по колориту ‚Подражаніи арабскому' Любови Штрейхеръ, ‚Послѣдней ласкѣ' А. Житомірскаго).

Среди произведеній ‚звѣздочкой' не отмѣченныхъ, но включенныхъ въ програму въ силу своей художественной значительности, почетное мѣсто принадлежитъ романсамъ Сергѣя Танѣева, подлиннымъ перламъ русской вокальной поэзіи. Очень внимательное отношеніе къ своему творчеству встрѣтилъ Н. Н. Черепнинъ, которому оказалась посвященной добрая половина четвертаго вечера, хотя выявляющими его художественныя намѣренія могутъ быть названы всего лишь два номера изъ ‚Фейныхъ сказокъ' (‚У чудищъ' и ‚Испанская колыбельная'), темпераментно спѣтыя талантливой А. Д. Мейчикъ, да нѣсколько занятныхъ фортепіанныхъ миніатюръ изъ ‚Азбуки Бенуа' (Захаровъ).

Избытокъ примѣчательнаго заставляетъ насъ обойти молчаніемъ рядъ вокальныхъ пьесъ, которыя, быть можетъ, слѣдовало назвать въ настоящемъ обзорѣ. Мы ограничимся лишь упоминаніемъ о двухъ несомнѣнно любопытныхъ опытахъ музыкально разговорнаго стиля для передачи юмора сказки. Эти два образца музыкальной прозы принадлежатъ С. С. Прокофьеву (‚Гадкій утенокъ' Андерсена, изящно продекламированный А. Т. Жеребцовой-Андреевой) и В. А. Сенилову (‚Калечина Малечина' на слова А. Ремизова). Изъ нихъ болѣе остроумнымъ и гибкимъ намъ показалось музыкальное чтеніе Прокофьева. Юморъ же Сенилова нѣсколько тяжеловатъ. Но какъ и во всѣхъ другихъ работахъ Сенилова, въ ‚КалечинѢ' сказывается композиторъ съ опредѣленно выраженной индивидуальностью, сильной техникой и радикальными воззрѣніями... Исполнителемъ музыкальной присказки Сенилова красиво спѣтъ былъ также и поэтичный романсъ проф. Н. Соколова ‚Утренняя звѣзда'.

Художественный центръ тяжести ‚вечеровъ современной русской музыки' сосредоточивался, такимъ образомъ, на вокальныхъ произведеніяхъ, количественно преобладавшихъ. На сторонѣ немногихъ инструментальныхъ, особенно фортепіанныхъ композицій, оказались большая яркость и интересъ новизны. Быть можетъ, именно въ этой области современной русской музыки пока еще скрыты отъ насъ новые художественные горизонты, обновительныя силы звукотворчества. Такія мысли приходятъ при слушаніи рояльныхъ произведеній Прокофьева, чье имя уже знакомо постояннымъ читателямъ нашего журнала по ряду горячо сочувственныхъ отзывовъ о его произведеніяхъ на страницахъ ‚Аполлона'. Въ его фортепіанныхъ сочиненіяхъ чувствуется огромный запасъ творческой энергіи, позволяющей ждать отъ него въ будущемъ значительныхъ музыкальныхъ подвиговъ. Все, что

написано имъ до сихъ поръ, замѣчательно по музыкѣ. Свое новое слово въ искусствѣ молодой композиторъ говоритъ увѣренно и смѣло. Музыкальные образы его свѣжи и оригинальны, при всей утонченности, нисколько не ‚нарочны', темы ярки, пріемы фортепіанной ‚инструментовки' своеобразны. Въ блестящемъ исполненіи самого автора его сочиненія дѣйствуютъ очень убѣдительно. Имъ сыграны были богатая музыкальнымъ содержаніемъ вторая соната и рядъ очаровательныхъ, остроумныхъ, подчасъ диковинныхъ маленькихъ пьесъ (легенды, ригодонъ, капричіо, маршъ скерцо).

Вѣяніе художественной индивидуальности, близкой къ Прокофьеву, проходитъ черезъ фортепіанные эскизы недавно скончавшагося московскаго композитора А. Станчинскаго, съ большой художественной чуткостью, не говоря уже о технической законченности, переданные прекрасной піанисткой г-жей С. С. Полоцкой-Емцовой. Эти четко очерченные музыкальные наброски, помѣченные ор. 1, по интересу, пожалуй, не уступаютъ инымъ прокофьевскимъ сочиненіямъ. Изощренность гармоническаго содержанія, основаннаго на примѣненіи особыхъ фантастическихъ ладовыхъ построеній, необычайность метрики доведены здѣсь до крайнихъ предѣловъ.

Новыя явленія въ области камерной литературы для скрипки и фортепіано (соната H-moll Н. Метнера и соната D-moll Акименка) были ввѣрены попеченіямъ талантливой скрипачки Цециліи Ганзенъ и Б. Захарова. Но все юношеское воодушевленіе обоихъ артистовъ отказалось преодолѣть прирожденную вялость сонаты Метнера, безжизненность и пудность, которой не въ состояніи искупить ни несомнѣнныя музыкальныя достоинства фактуры, ни даже нѣкоторое стремленіе къ замысловатымъ ритмическимъ комбинаціямъ, обнаруживаемое авторомъ въ этомъ сочиненіи. Съ гораздо большимъ удовольствіемъ прослушали мы вторую изъ названныхъ сонатъ (Акименко), отличающуюся благородствомъ стиля и колорита (очень интересенъ ея тематическій матеріалъ). На этомъ произведеніи мы надѣемся еще подробнѣе остановиться, по поводу концерта Акименка изъ собственныхъ композицій.

Нашъ обзоръ ‚вечеровъ современной русской музыки' страдалъ бы существеннымъ пробѣломъ, если бы не заключалъ въ себѣ упоминанія о мастерской, по нѣсколько грузной фугѣ Глазунова для органа, чуть ли не первой попыткѣ русскаго композитора писать для этого ‚инструмента Господня' (за органомъ великолѣпный музыкантъ, проф. Я. Я. Гандшинъ), и красивомъ, но мало индивидуальномъ квартетѣ М. Штейнберга, исполненномъ струннымъ ансамблемъ герцога Мекленбургскаго.

Кромѣ четырехъ вечеровъ обычнаго порядка, два концерта ‚Современника' носили характеръ экстренности. Изъ нихъ п е р в ы й посвященъ былъ плѣнительному творчеству Ан. К. Лядова (фортепіанныя произведенія—г-жа Чернецкая-Гешелинъ и проф. Л. В. Николаевъ, авторъ красивой H-moll'ной сонаты для двухъ роялей, исполненной имъ, совмѣстно съ Б. Захаровымъ, на пятомъ вечерѣ; народныя пѣсни для женскаго хора и реквіемъ изъ ‚Сестры Беатрисы'—хоръ Имп. русской оперы; прелестныя дѣтскія пѣсенки на народныя слова въ чрезвычайно музыкальномъ и изящномъ исполненіи А. Д. Александровича), в т о р о й (при участіи смѣшаннаго хора Имп. русской оперы)—современнымъ церковнымъ пѣснопѣніямъ, главнымъ образомъ сочиненіямъ К. Н. Шведова. Хоры Шведова, по мелодическому и гармоническому своему содержанію примыкающіе къ Бородину и Римскому-Корсакову, звучатъ прекрасно, но страдаютъ несоотвѣтствіемъ музыкальнаго письма съ текстомъ молитвословій. Нѣсколько образцовъ сочиненій другого автора, Н. Н. Драгомирова, дирижировавшаго въ этотъ вечеръ, показались намъ болѣе близкими къ духу православной церковности, но зато и гораздо менѣе интересными въ чисто музыкальномъ отношеніи.

Таковы художественные итоги ‚шести вечеровъ современной русской музыки'. Ко дню послѣдняго концерта редакціей ‚Музыкальнаго Современника', выпущенъ былъ подробный проспектъ съ указаніемъ сотрудниковъ ежемѣсячника и предполагаемыхъ къ напечата-

нію статей. Разсмотрѣніе этой брошюры не можетъ не вызвать чувства живѣйшей симпатіи къ новому журналу у всякаго любителя музыкальнаго искусства. Ярко выраженный прогрессивный духъ, сочетающійся съ любовнымъ отношеніемъ къ нашему музыкальному прошлому, свидѣтельствуетъ о культурномъ пониманіи задачъ подобнаго изданія, являющагося чуть ли не первымъ серьезнымъ музыкальнымъ ежемѣсячникомъ въ Россіи. Составъ руководителей (А. Н. Римскій-Корсаковъ—редакторъ, Юлія Вейсбергъ, В. Г. Каратыгинъ, А. В. Оссовскій, П. П. Сувчинскій и Ю. Энгель) вполнѣ опредѣляетъ отмѣнную солидность научно-художественнаго содержанія ‚Музыкальнаго Современника‘.

‚Лѣтописецъ музыкальной дѣйствительности долженъ внести въ текущую хронику еще цѣлый рядъ художественно значительныхъ событій: вечера вновь народившагося камернаго кружка, прекрасно обставленные, какъ со стороны исполнительской, такъ и въ смыслѣ исполняемаго; воскресные безплатные концерты, организованные въ городской думѣ энергичнымъ А. И. Зилоти, при участіи лучшихъ артистическихъ силъ и превосходнаго лектора А. В. Оссовскаго; вечера пѣсни Зои Лодій; фортепіанные вечера Скрябина, послѣдній изъ которыхъ состоялся 2 апрѣля; циклъ Римскаго-Корсакова въ Маріинскомъ театрѣ... но обо всемъ этомъ въ слѣдующей книжкѣ ‚Аполлона‘.

Евгеній Браудо.

ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

Художественный театръ

До ‚Пушкинскаго спектакля‘ Художественный театръ далъ только одну новую постановку: ‚Смерть Пазухина‘. Кромѣ того были возобновлены ‚Горе отъ ума‘ въ декораціяхъ Добужинскаго и ‚Хозяйка гостиницы‘ Гольдони съ Гзовской въ заглавной роли.

Непонятно, что побудило Художественный театръ поставить слабую, совершенно лишенную драматизма комедію Щедрина. Почитаніемъ памяти сатирика трудно объяснить этотъ неудачный выборъ; скорѣе можно предположить, что театръ соблазнился яркими, сочно зарисованными картинами купеческаго быта. Въ пьесѣ все время разговариваютъ о смерти Пазухина и о наслѣдствѣ, вокругъ котораго увиваются алчныя акулы: Фурычевъ, молодой Пазухинъ и Лобастовъ; къ этимъ разговорамъ сводится все ‚дѣйствіе‘ пьесы. Главный герой и наслѣдникъ, Прокофій Пазухинъ, ведетъ свою линію ‚про себя‘, подъ личиною внѣшняго смиренія и раболѣпія, и только въ четвертомъ актѣ раскрывается его хищная, властолюбивая душа, которую онъ тщательно скрывалъ отъ окружающихъ — да и отъ публики тоже—на протяженіи трехъ актовъ. Самъ Пазухинъ появляется на сценѣ лишь одинъ разъ и играетъ эпизодическую и совершенно пасивную роль; другое дѣйствующее лицо, сынъ Прокофія, вокругъ котораго плетется главная интрига, вовсе не показывается на сценѣ. Только въ четвертомъ актѣ, въ сценѣ неудачнаго ограбленія покойника, дѣйствіе нѣсколько оживляется и захватываетъ вниманіе зрителей.

Художественный театръ, по обыкновенію, подошелъ къ пьесѣ психологически, съ точки зрѣнія ‚внутренняго переживанія‘. Театръ больше интересуется тѣмъ, какъ ‚переживаютъ‘ герои драмы, нежели тѣмъ, что они *дѣлаютъ*. Публика должна *вѣрить*,—и такъ великъ гипнозъ большого имени, что публика Художественнаго театра фактически *вѣритъ*,—что актеры ‚переживаютъ‘ пьесу... Однако, мы хотѣли бы тоже *участвовать* въ этомъ ‚переживаніи‘, хотѣли бы воспринять его какъ нибудь осязательно. А въ театрѣ это возможно только въ томъ случаѣ, если драматическое переживаніе выражается во внѣ, въ актахъ воли, т. е. въ сценическомъ дѣйствіи, и чѣмъ сильнѣе, глубже драматическое переживаніе, тѣмъ ярче должно быть и его сценическое выраженіе.

Въ Художественномъ театрѣ наибольшее драматическое удареніе падаетъ не на слова или

жесты актера, а на ‚психологическую паузу', во время которой актеръ пасивно ‚переживаетъ' то, на что, въ театрѣ, онъ долженъ активно отзываться. Отъ безконечныхъ паузъ, предшествующихъ рѣшительно каждому слову, пьеса идетъ въ нестерпимо тягучемъ, волочащемся темпѣ, который способенъ нагнать скуку на самаго терпѣливаго зрителя. Думается, однако, что этотъ ‚психологическій подходъ' къ драмѣ отнюдь не случайность и не ‚ошибка' Художественнаго театра, а особый методъ, глубоко продуманный и вызванный стремленіемъ замѣнить психологической статикой драматическую динамику театра...

Декоративная часть спектакля выполнена Кустодіевымъ и не идетъ дальше общихъ красочныхъ и ‚музейныхъ' задачъ. Въ intérieur'ѣ II акта, у Фурначева, зеленые обои и красное дерево съ ярко красной обивкой; самъ Фурначевъ одѣтъ въ ярко красный халатъ съ зеленымъ воротникомъ подъ цвѣтъ обоевъ и шторъ, и даже гримъ его выдержанъ въ тѣхъ же рыжевато-красныхъ тонахъ. Въ окно виденъ яркій, очень красочный пейзажъ, который, несмотря на обиліе воздуха и свѣта между декораціей и задней кулисой, производитъ впечатлѣніе нѣсколько мертвенной неподвижности.

Въ III актѣ—еще болѣе музейный intérieur съ интереснымъ сочетаніемъ красныхъ обоевъ, красной мебели и ярко синей матеріи обивки и скатертей. Въ этомъ же тонѣ выдержаны и костюмы дѣйствующихъ лицъ, красный съ бѣлымъ у Леночки и fraise у Фурначевой. Персонажи теряютъ, благодаря этому, свою внѣшнюю, зрительную индивидуальность и производятъ впечатлѣніе случайныхъ красочныхъ пятенъ въ общей гаммѣ декораціи. Эти изысканные intérieur'ы находятся въ подчеркнутомъ контрастѣ съ грубостью изображеннаго Щедринымъ быта; очевидно, Художественный театръ отступилъ отъ своихъ принциповъ не случайно и не спроста...

Еще болѣе изысканные intérieur'ы далъ Добужинскій въ постановкѣ ‚Горя отъ ума'. На этомъ спектаклѣ чувствуешь себя точно въ музеѣ старины, овѣяннымъ щедрой красотою старой московской жизни. Строго выдержанная мебель, костюмы и украшеніе стѣнъ, вплоть до послѣдней дверной ручки; все это подлинное, добротное, ‚безъ обмана'.

Одно только нехорошо: сцена и всѣ видимыя плоскости стѣнъ заставлены и завѣшаны множествомъ вещей, а драматическое дѣйствіе загромождено отвлекающими вниманіе зрителя деталями. Сколько помнится, въ I актѣ, у Софьи, стоитъ двойной трельяжъ, кушетка, диванъ, четыре стола, штукъ десять креселъ и нѣсколько лампъ, а на стѣнахъ виситъ не менѣе 15 картинъ! На балу у Фамусова человѣкъ 50 гостей, и все это мелькаетъ, суетится, шаркаетъ и шумитъ; лакеи разносятъ угощеніе, гости разговариваютъ ‚безъ словъ',—а объясненіе между Софьей и Чацкимъ незамѣтно проскальзываетъ въ суетѣ занятной режисерской пантомимы.

Рѣшительно, режисеры Художественнаго театра страдаютъ болѣзненнымъ horror vacui. Свободная сцена кажется имъ пустотою, которую нужно чѣмъ нибудь заткнуть, либо вещами, либо людьми, либо ‚режисерскими происшествіями'. Театръ боится, что драматическихъ элементовъ пьесы недостаточно, и пытается заполнить эту пустоту зрѣлищной занимательностью, старается отвлечь отъ внутренняго, драматическаго переживанія къ внѣшнему, зрѣлищному. Нѣтъ ли здѣсь фальши, желанія замѣнить чисто драматическія эмоціи переживаніями другого порядка?

То же замѣчается и въ игрѣ актеровъ Художественнаго театра. Все дѣлается, ‚какъ въ жизни': не только стулья, лампы и дверныя ручки, но и люди, и ихъ переживанія должны быть ‚естественными'. Упаси Боже, чтобы актеръ въ самый драматическій моментъ заговорилъ иначе, чѣмъ ‚въ жизни', сдѣлалъ жестъ, не скопированный съ реально наблюденнаго, словомъ, чуть-чуть поднялся надъ уровнемъ обыденнаго и нарушилъ ‚жизненную правду' ради правды художественной! Чацкій въ ‚Горѣ отъ ума' умудряется провести весь заключительный монологъ съ его огненно жгучими словами укора, насмѣшки и страсти такъ, что ни на мгновеніе не вспыхнетъ искра истиннаго драматизма; даже кипучаго итальянца Гольдони, у котораго вмѣ-

сто словъ—фейерверкъ сверкающей импровизаціи, герои котораго ни на минуту не перестаютъ ‚играть театръ', стараются ‚переживать' по манеръ чеховскихъ героевъ. Стихи, которые могли бы помѣшать ‚естественности' переживанія, умѣютъ прочитать такъ ‚мастерски', что отъ ритма и рнемы не остается и слѣда! Діалогъ ведется на среднемъ ‚бытовомъ' регистрѣ, а движенія актеровъ во всѣхъ постановкахъ повторяютъ пластику... провинціальныхъ чиновниковъ.

Минуты, когда театръ достигаетъ илюзіи полной ‚реальности' происходящаго—моменты величайшаго у н и ж е н і я театра: онъ будто чувствуетъ свое художественное безсиліе, неспособность справиться съ жизнью въ творчески-театральномъ п р е о б р а ж е н і и жизни и осторожно выходитъ изъ своего трагическаго положенія, укрываясь за механическимъ и з о б р а ж е н і е м ъ ея, прибѣгая къ нехудожественнымъ асоціаціямъ и волненіямъ, которыя будитъ въ насъ драматизмъ иного жизненнаго положенія.

Такой методъ есть въ своемъ родѣ ‚передвижничество'. Не драматическое преображеніе жизни въ т е а т р ъ является средствомъ воздѣйствія на чувство и волю зрителя, а драматичность самаго с ю ж е т а: смерти Пазухина, оскорбленной любви и гордости Чацкаго, любовныхъ страданій кавалера ди Рипафратта...

Художникъ играетъ въ этомъ обманѣ роль пособника-укрывателя. Отвлекая зрителя отъ самой д р а м ы декораціей, выпирающей на авансцену и въ зрительный залъ, онъ помогаетъ скрыть пустоту сцены, то, что драмы, ‚театра', собственно говоря, и нѣтъ.

Художественный театръ держится не на т е а т р а л ь н о м ъ талантѣ своихъ руководителей, а на ихъ добросовѣстности, культурности, умѣ. То, что онъ даетъ въ своихъ постановкахъ, есть не театральное искусство, а ‚преодолѣнная бездарность', умное рѣшеніе вопроса, какъ безъ настоящаго драматическаго творчества (безъ ‚театра') создать илюзію настоящаго театра. Конечно, эта культурность, добросовѣстность во всѣхъ мелочахъ есть достиженіе весьма почтенное; однако, въ театръ приходишь ради театра, а не ради музея, и съ минуты, когда глазъ насытился неподвижною прелестью декорацій, мебели и костюмовъ, начинаешь испытывать жажду драматическихъ (динамическихъ) эмоцій, обманутую съ перваго же акта, и въ столь ‚художественномъ' русскомъ театрѣ становится нестерпимо скучно...

Выставка въ галереѣ Лемерсье

Въ галереѣ Лемерсье состоялась выставка картинъ въ пользу бельгійцевъ, отличающаяся, не въ примѣръ большинству ‚благотворительныхъ' выставокъ этого сезона, превосходнымъ подборомъ произведеній. Цѣлая зала была отведена рисункамъ, акварелямъ и портретамъ Сомова, въ большинствѣ извѣстнымъ публикѣ. Ноаковскій прислалъ серію рисунковъ ‚На Руси', въ которыхъ мастерски, нѣсколькими штрихами, передана своеобразная ‚растрепанная' красота деревянной Руси. П. Кузнецовъ выставилъ рядъ восточныхъ мотивовъ въ глубокихъ фіолетово-синихъ тонахъ. Востокъ Кузнецова взятъ безъ яркаго сарьяновскаго солнца, а углубленный въ себя, мистически созерцательный. Кустодіевъ выставилъ эскизы декорацій и костюмовъ къ ‚Смерти Пазухина'; И. Е. Рѣпинъ представленъ единственной картиной, ‚Король бельгійцевъ Альбертъ I', — очень слабой, попавшей, видимо, на бельгійскую выставку отнюдь не за художественныя достоинства. Шухаевъ прислалъ нѣсколько рисунковъ и свой автопортретъ (сангиной), воспроизведенный въ ‚Аполлонѣ'.

Н. Гончарова выставила эскизы къ ‚Золотому Пѣтушку' (Парижская постановка) и къ ‚Вѣеру' Гольдони (въ московскомъ Камерномъ театрѣ). Эскизы эти интересны смѣлыми красочными созвучіями, но не какъ театральная живопись, со спеціальными требованіями которой художница совсѣмъ не считается. Пряничный гротескъ Додонова царства и фееричская, чуть таинственная сказочность Шемаханскаго взяты безо всякаго контраста, оба—въ духѣ лубка; подъ лубочнаго ‚гусара' изображены и итальянскіе кавалеры Гольдони. Подобно большинству современныхъ ‚примитивистовъ',

Гончарова подходитъ одинаково ко всякому живописному заданію, будь то икона или гротескъ, декорація, костюмъ или орнаментъ. Религіозная живопись Гончаровой (Житіе св. Іоанна и шесть иллюстрацій къ Евангелію) даетъ примѣръ такого чисто внѣшняго, формальнаго подхода къ задачамъ примитивизма. Несмотря на очевидный талантъ художницы, а можетъ быть даже искренность, ея религіозныя картины производятъ впечатлѣніе непріятнаго жеманства.

Н. К. Рерихъ представленъ ‚Градомъ обреченнымъ‘, С. Судейкинъ — двумя фантастически-красочными работами. Холсты Машкова, очень ‚сдержанные‘, показываютъ, что художникъ уже перекипѣлъ и отбросилъ крайности своихъ увлеченій. Сочныя и глубокія краски его этюдовъ и natures mortes совершенно убиваютъ помѣщенный рядомъ съ ними громадный ‚Портретъ Е. П. Носовой‘ А. Головина, въ строгой, нѣсколько сухой манерѣ. Интересны три акварели Н. Калмакова—фантастическая экзотика, схваченная съ болѣзненной остротой и чувственностью современнаго цвѣтового ощущенія.

Общее впечатлѣніе отъ выставки—обиліе красочныхъ диссонансовъ и пристрастіе къ разрѣшенію ихъ въ повышенныхъ, острыхъ красочныхъ тональностяхъ.

Скульптура представлена единственнымъ произведеніемъ Коненкова, женской фигурой изъ слегка подкрашеннаго дерева, которое придаетъ тѣлу особую теплоту и трепетную жизненность, недостижимую никакимъ другимъ матеріаломъ. Въ ‚Фигурѣ изъ дерева‘ интересны контрастъ дѣвственной чистоты тѣла и острой чувственности лица и совмѣщеніе античной строгости основныхъ пластическихъ линій съ ультра-современной нервностью и остротой изгибовъ бедра, спины и сплетенныхъ надъ головой рукъ.

Выставка имѣла большой художественный и матеріальный успѣхъ.

З. Ашкинази.

НОВЫЯ КНИГИ

‚150 лѣтъ Никольско-Бахметевскаго хрустальнаго завода князя А. Д. Оболенскаго‘. Историческій очеркъ. Спб. 1914.

Превосходно изданный (тип. ‚Сиріусъ‘) очеркъ выпущенъ въ свѣтъ въ ознаменованіе стопятидесятилѣтія со дня постройки одного изъ старѣйшихъ русскихъ хрустальныхъ заводовъ—Никольско-Бахметевскаго. Однако, Комитетъ съѣзда стеклозаводчиковъ, издавшій данный очеркъ, не ограничился только ‚юбилейнымъ‘ изданіемъ и расширилъ значеніе своей книги до изслѣдованія всего вообще развитія стекольнаго дѣла въ Россіи. Слѣдуетъ указать, что—если не считать вышедшей въ 1856 году книги А. Чугунова ‚Изслѣдованіе стекловареннаго производства‘, гдѣ есть небольшая историческая справка,—единственная болѣе или менѣе цѣльная статья по исторіи стеклодѣлія въ Россіи имѣлась въ Вѣдомостяхъ С.-Петербургскаго Градоначальства, въ № 127 за 1874 г. и въ № 148 за 1873 г. Такимъ образомъ, разбираемое нами изданіе заключаетъ въ себѣ опытъ разработки матеріаловъ, почти нетронутыхъ.

Очеркъ въ главной своей части распадается на два самостоятельныхъ отдѣла — исторію Бахметевскаго завода и исторію развитія стеклодѣланія въ Россіи.

Но особенно важной представляется намъ вторая часть книги, гдѣ даны въ извлеченіяхъ обширные матеріалы по исторіи названной промышленности. Такое широкое использованіе Комитетомъ Съѣзда Стеклозаводчиковъ юбилея Бахметевскаго хрустальнаго завода дѣлаетъ данное изданіе важнымъ вкладомъ въ литературу по исторіи русской художественной промышленности.

Книга иллюстрована интересно подобранной исторической серіей хрустальныхъ чашъ и бокаловъ (21 табл.), взятой изъ Бахметевскаго заводскаго музея образцовъ.

Вс. Дм.

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

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

СОДЕРЖАНІЕ

А. Ростиславовъ — Живопись Петрова-Водкина 1
Всеволодъ Дмитріевъ — „Купаніе краснаго коня“ 13
Списокъ произведеній К. С. Петрова-Водкина 21
Анна Ахматова — У самаго моря 25
Владиславъ Ходасевичъ — Петербургскія повѣсти Пушкина 33
Георгій Ивановъ — О новыхъ стихахъ 51

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р—въ — Искусство и война 54
Н. Р. — „Міръ Искусства“. „Союзъ русскихъ художниковъ“ 56
Н. Пунинъ — Выставка В. И. Денисова 58
А. Р—въ — Художественныя дѣла 59
Вл. С. — Петроградскіе театры 60
Эдуардъ Старкъ — Театръ „Музыкальной драмы“ 61
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ 63
З. Ашкинази — Письмо изъ Москвы. Художественный театръ. Выставка у Лемерсье . 68
Вс. Дм. — Новыя книги 71

РЕПРОДУКЦІИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТИПІЯ:

К. С. Петровъ-Водкинъ — Голова дѣвушки.

АВТОТИПІИ:

К. С. Петровъ-Водкинъ — „Сонъ“ (двѣ детали); „Айша“; „Изгнаніе изъ рая“; Этюдъ для картины „Берегъ“; Этюдъ для картины „Женщины“; „Женщины“; „Мальчики“; „Юность“; „Портретъ мальчика“; Рисунокъ для картины „Сонъ“; Рисунокъ для картины „Купаніе краснаго коня“; „Купаніе краснаго коня“; Этюдъ для картины „Берегъ“; Портретъ; Портретъ А. А. Реддиха; Портретъ; „Рабочій“; Богоматерь „Умиленіе злыхъ сердецъ“; „Яблоки“.

РЕПРОДУКЦІИ ВЪ ТЕКСТѢ

К. С. Петровъ-Водкинъ — „Берегъ“ (стр. 2); „Колдунья“ (стр. 3); „Сѣверная Африка“ (стр. 5); „Айша“ (стр. 7); „Львы“ (стр. 11).

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ

(VI ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ ПРЕЖНІЯ:

На годъ — 10 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 15 руб.
На ½ — 6 „ „ „ „ — 8 „
Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая — остальное.

ВЪ 1915 г. (ШЕСТОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ" выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автотипіей и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также стихи и статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современное искусство въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

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

ПРЕДПОЛОЖЕНЫ КЪ ПОМѢЩЕНІЮ ВЪ 1915 ГОДУ, МЕЖДУ ПРОЧИМЪ, СЛѢДУЮЩІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ:

Анна Ахматова. — У самаго моря (поэма). Александръ Бенуа. — Оноре Домье. Ю. Балтрушайтисъ. — Декораціи Н. Рериха. Всеволодъ Воиновъ. — Итальянскіе примитивы въ Императорскомъ Эрмитажѣ; Художественное собраніе Ханенко въ Петроградѣ. В. Голубевъ. — Персидская миніатюра. Н. Гумилевъ. — Письма о русской поэзіи. Gustave Geffroy. — Реймскій соборъ. Jean de Gourmont. — Замѣтки о французской литературѣ. А. Ивановъ. — Послѣднія произведенія Н. Рериха. В. Каратыгинъ. — Славянская музыка. Андрей Левинсонъ. — Скульптура Майоля; Дега. Сергѣй Маковскій. — Искусство Запада и Востока; Рисунки Б. Д. Григорьева. Н. Нерадовскій. — Церковь А. В. Щусева въ имѣніи Харитоненко. Ю. Озаровскій. — Статьи объ искусствѣ актера. П. Пунинъ. — Эллинистическія основы русской иконописи. Н. Радловъ. — Очерки по теоріи живописи; Е. Е. Лансере; Графика С. Чехонина. Н. Романовъ. — Александръ Ивановъ въ частныхъ собраніяхъ. А. Ростиславовъ. — Павелъ Кузнецовъ; К. С. Петровъ-Водкинъ. Дени Рошъ. — В. Серовъ. Ю. Слонимская. — Пантомима въ древнемъ Римѣ. Я. Тугендхольдъ. — Театральный музей А. А. Бахрушина. Н. Филатовъ. — Очерки по искусству Востока (въ русскихъ собраніяхъ). Валеріанъ Чудовскій. — Къ оцѣнкѣ символизма; Театръ для театра. К. Шероцкій. — Искусство въ восточной Галиціи. А. Эфросъ. — С. С. Щукинъ (монографія).

Въ наступающемъ подписномъ году значительно расширяется отдѣлъ, посвященный художественной старинѣ. „Аполлонъ" будетъ, по возможности, откликаться на художественныя событія, связанныя съ великой войной.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльныя книжки можно получать въ главной Конторѣ „Аполлона" и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Адресъ Редакціи — Петроградъ, Ивановская, 20. Тел. 661-78. Контора — Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

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

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

II ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ

ВЪ 1915 ГОДУ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

1. Основныя статьи по художественнымъ и техническимъ вопросамъ въ области архитектуры и связанныхъ съ нею искусствъ съ необходимыми для поясненія иллюстраціями. 2. Отчеты о дѣятельности и засѣданіяхъ Императорскаго Общества Архитекторовъ-Художниковъ. 3. Иллюстрированная художественно-строительная хроника русская и иностранная. 4. Сообщенія о дѣятельности Императорской Академіи Художествъ. 5. Свѣдѣнія о дѣятельности Правительственныхъ, Городскихъ, Земскихъ и Общественныхъ учрежденій въ области строительнаго дѣла. 6. Свѣдѣнія о дѣятельности художественныхъ и техническихъ обществъ и съѣздовъ. 7. Критическія замѣтки и статьи. 8. Библіографія и обзоръ русской и иностранной печати. 9. Конкурсы, объявляемые какъ Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, такъ и другими обществами и учрежденіями (программы, разъясненія и результаты конкурсовъ русскихъ и международныхъ). 10. Справочный отдѣлъ: Правительственныя и административныя распоряженія, обязательныя постановленія, судебныя рѣшенія по строительнымъ дѣламъ, свѣдѣнія о разрѣшенныхъ постройкахъ, торгахъ и цѣнахъ на матеріалы и рабочія руки. 11. Почтовый ящикъ. 12. Объявленія Правительственныхъ и Общественныхъ учрежденій о торгахъ, замѣщеніяхъ должностей и объявленія торгово-промышленныхъ фирмъ и предпріятій.

Императорское Общество Архитекторовъ-Художниковъ будетъ попрежнему отводить въ журналѣ большое мѣсто статьямъ и иллюстраціямъ, посвященнымъ разработкѣ новѣйшихъ данныхъ по благоустройству, красотѣ, оздоровленію и пожарной безопасности городовъ, расширенію существующихъ и планировкѣ возникающихъ городовъ, постройкамъ зданій общественнаго пользованія или значенія и жилыхъ домовъ.

Продолжая изданіе „Архитектурно-Художественнаго Еженедѣльника“ по намѣченной программѣ, Императорское Общество Архитекторовъ-Художниковъ стремится распространять послѣднія свѣдѣнія о художественно-строительномъ дѣлѣ, дать техникамъ, живущимъ вдали отъ центра, необходимый матеріалъ и разсчитываетъ на интересъ къ „Еженедѣльнику“ какъ городскихъ и земскихъ учрежденій, такъ и лицъ, соприкасающихся со строительствомъ и интересующихся имъ.

Въ журналѣ „Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ“ принимаютъ участіе:

Н. Б. Бакланова, Е. Е. фонъ-Баумгартенъ, А. Н. Бенуа, Л. Н. Бенуа, А. А. Бернардацци, А. А. Байковъ, И. Е. Бондаренко, П. А. Бѣлоюбскій, А. Е. Бѣлогруд, В. В. Бѣлаевъ, С. В. Бѣлаевъ, В. А. Владыкинъ, В. М. Войновъ, А. О. Гаушъ, Я. Г. Гевирцъ, В. Г. Гевирцъ, Г. Е. Гинцъ, А. А. Грубе, А. И. Дмитріевъ, П. И. Дмитріевъ, М. Х. Дубинскій, И. И. Кремлевъ, Л. А. Ильинъ, А. И. Клейнъ, Н. П. Козловъ, Г. А. Конради, Е. О. Константиновичъ, Э. Ю. Кунферъ, В. Я. Курбатовъ, М. И. Курилко, Е. Е. Лансере, Н. Е. Лансере, В. В. Лермонтовъ, Ф. И. Лидваль, М. С. Лялевичъ, И. Я. Марръ, Н. А. Марковъ, Р. Ю. Мельцеръ, Э. Ю. Мельцеръ, Д. П. Михайловъ, А. К. Монтагъ, О. Р. Мунцъ, Б. Н. Николаевъ, Б. Е. Огородниковъ, Ю. Э. Озаровскій, М. М. Перетятковичъ, В. А. Покровскій, П. П. Покрышкинъ, А. А. Полещукъ, А. С. Раевскій, А. В. Розенбергъ, А. А. Ростиславовъ, Н. А. Рынинъ, Н. Н. Сластихинъ, Л. Р. Сологубъ, В. Ѳ. Соломовичъ, А. А. Стаборовскій, В. П. Станицкій, гр. П. Ю. Сюзоръ, А. И. Таманов, В. Ѳ. Фельшовъ, И. А. Фоминъ, А. В. Холоповъ, В. А. Щуко, А. В. Щусевъ, А. Е. Эдкинъ и другіе.

Подписная цѣна на „Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ“ на годъ съ 1-го апрѣля 1915 г. по 1-е апрѣля 1916 г.—10 руб., съ пересылкой и доставкою. За границу 13 руб. Цѣна отдѣльнаго номера 50 коп., увеличеннаго — 1 руб.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка. Для учащихся безъ доставки 8 руб. Перемѣна адреса 50 коп. Денежные переводы адресовать: Петроградъ, Императорская Академія Художествъ, Императорское Общество Архитекторовъ-Художниковъ.

Для личныхъ переговоровъ редакція открыта ежедневно отъ 4 до 6 ч. дня. (Тучковъ пер., 11, кв. 9). Телеф. 661-67.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 г.

НА ЕЖЕДНЕВНУЮ ГАЗЕТУ (9-й г. изданія)

„УТРО“

Газета издается въ форматѣ столичныхъ газетъ. Еженедѣльно иллюстрированное приложеніе. Собственныя телеграммы. — Широко обслуживается война. — Областной отдѣлъ. — Обращено также вниманіе на вопросы религіозной мысли, сектантства, старообрядчества.

Въ «Утрѣ» принимаютъ участіе: членъ Государственной Думы А. М. Александровъ, В. Алексѣевичъ, В. Д. Бончъ-Бруевичъ, И. Х. Бойко, С. Богомоловъ, И. Е. Булгаковъ, В. В. Брусянинъ, Демьянъ Бѣдный, П. П. Бѣлоконскій, Вл. Бѣлгородскій, В. Г. Бантовъ, Г. А. Вятинъ, И. А. Воронскій, Н. Верховскій, Г. Г. Гонтаревъ, С. І. Губеръ, С. Дмитріевъ, Е. Дмитріевичъ, А. А. Епифанскій, А. А. Жакулскій, членъ Государственнаго Совѣта Е. Л. Зубашевъ, А. Зиѣздинскій, А. Иванъ, С. Н. Игумновъ, Д. Нахимскій, Кайя, Н. С. Кириенскій, П. Кисилевъ, А. Коганъ, Л. Любимовъ, прив.-доц. А. В. Маклецовъ, К. К. Масловскій, членъ Государственной Думы П. В. Некрасовъ, І. М. Нечаевъ, А. Г. Новицкій, академикъ Д. Н. Овсянико-Куликовскій, Б. Г. Одеръ, Г. Л. Окулычъ-Козаринъ, И. Огневъ, Л. Н. Перевержевъ, г. Р. (К. Кировъ), В. А. Расторгуевъ, Левъ Расторгуевъ (изъ Англіи), Риголетто, Л. Сибирцевъ, проф. М. Н. Соболевъ, А. Смолянновъ, И. Н. Станковъ, Ю. Стекловъ, В. Сѣверцевъ, В. Тріольскій, Торе-Гамъ, Л. Фрей, Е. Н. Чириковъ, Л. Яконлевъ и другіе.

Подписная цѣна съ доставкой и пересылкой на годъ—9 р.; на 11 м.—8 р. 50 к.; на 10 м.—8 р.; на 9 м.—7 р. 50 к.; на 8 м.—6 р. 75 к.; на 7 м.—6 р.; на 6 м.—5 р. 25 к.; на 5 м.—4 р. 50 к.; на 4 м.—3 р. 65 к.; на 3 м.—2 р. 80 к.; на 2 м.—1 р. 90 к.; на 1 м.—1 р. За границу вдвое. Годовымъ подписчикамъ дѣлается разсрочка платежа (при подпискѣ съ 1 января): а) при подпискѣ 5 р., 1 іюля 4 р. или б) при подпискѣ 4 р., 1 мая 3 р., 1 августа 2 р. или в) при подпискѣ 2 р. и ежемѣсячно съ 1 февраля по 1 р. впредь до полной уплаты.

Редакція: Харьковъ, Пушкинская, 31, тел. 458 и 40—20. Контора: Харьковъ, Сумская, 7, тел. 803.

Редакторы: *В. А. Моисеенко и А. Л. Жакулскій.* Издатель т-во газ. „Утро“.

„THE BURLINGTON MAGAZINE“

ИЛЮСТРОВАННЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ.

Издатели: Lionel Cust (List. D., C. V. O.) Roger E. Fry и More Adey.

Журналъ этотъ, признанъ авторитетнымъ по вопросамъ искусства и исторіи искусства съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Сотрудники его—лучшіе знатоки по отдѣльнымъ предметамъ. Иллюстраціи лучше, чѣмъ въ другихъ журналахъ; рецензіи составляютъ полный путеводитель 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; миніатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія; скульптура; слоновая кость; расписныя стекла; эмали и т. д.

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію безплатно.

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.

Апрѣль, № 3 1914 г.

12 КНИГЪ.	ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1915 годъ. (3-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ)	4 руб. ВЪ ГОДЪ.

НА ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ и ПОЛИТИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

„СѢВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ"

ИЗДАВАЕМЫЙ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

Журналъ «Сѣверныя Записки» отражаетъ и освѣщаетъ культурныя и политическія явленія, волнующія современную демократію, отстаивая тѣ теченія въ области мысли и жизни, которыя несутъ въ себѣ высшія культурныя цѣнности и начала свободнаго развитія общественности.

Въ 1915 году журналъ будетъ издаваться по прежней программѣ и при участіи прежнихъ сотрудниковъ въ отдѣлахъ художественной литературы (беллетристика, стихи), литературной критики, искусства, театра, науки, философіи, религіи, политики, народнаго хозяйства.

Всестороннее разсмотрѣніе проблемъ, выдвигаемыхъ мировой борьбой — вотъ задача, которую поставилъ себѣ журналъ съ самаго возникновенія войны. Согласно этой задачѣ, «Сѣв. Зап.» и въ 1915 г. особое вниманіе будутъ удѣлять великимъ потрясеніямъ и испытаніямъ, переживаемымъ въ настоящее время человѣчествомъ, освѣщая въ рядѣ статей политическую, соціальную, психологическую, культурную и др. стороны развертывающихся событій.

ВЪ ЖУРНАЛѢ УЧАСТВУЮТЪ:

Н. Д. Авксентьевъ, Анна Ахматова, Ю. Балтрушайтисъ, К. Бальмонтъ, П. И. Бирюковъ, I. М. Бикерманъ, I. М. Брюсова, А. С. Бѣлоруссовъ, А. Блокъ, С. И. Бондаревъ, Н. Я. Быховскій, М. А. Брагинскій, Л. М. Брамсонъ, И. К. Брусиловскій, А. Ю. Блохъ, Ив. Бунинъ, В. В. Водовозовъ, Иванъ Вольный, В. К. Вольскій, А. Герцыкъ, А. Г. Горнфельдъ, С. М. Городецкій, Любовь Гуревичъ, М. Ф. Гнѣсинъ, Н. Л. Геккеръ, Н. С. Гумилевъ, П. К. Губеръ, А. Я. Гуревичъ, В. Я. Гуревичъ, Ю. Делевскій, членъ Гос. Думы В. И. Дзюбинскій, В. М. Жирмунскій, Борисъ Зайцевъ, Д. О. Заславскій, С. Ф. Знаменскій, С. А. Золотаревъ, проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскій, И. И. Игнатовичъ, Дм. Имшенецкій, В. Г. Каратыгинъ, Ф. Ф. Карпинскій, В. Керженцовъ, А. А. Кипенъ, Н. Н. Киселевъ, Д. М. Койгенъ, Н. И. Кржижановскій, чл. Гос. Думы А. Ѳ. Керенскій, С. А. Клычковъ, М. А. Кузминъ, Н. Клюевъ, Григорій Ландау, проф. И. И. Лапшинъ, О. Я. Ларинъ, Н. Е. Лаврентьевъ, П. О. Лернеръ, К. А. Липскеровъ, С. О. Марголинъ, П. Г. Машковцевъ, Н. А. Морозовъ, С. Мстиславскій, Н. С. (И. И. Добровольскій), Н. В. Недоброво, П. А. Нилусъ, А. С. Новиковъ, проф. Д. Н. Овсянико-Куликовскій, Н. П. Огановскій, С. Я. Парнокъ, М. Пришвинъ, Н. Н. Пунинъ, Мих. Павловичъ, А. Н. Римскій-Корсаковъ, А. М. Ремизовъ, О. Б. Румеръ, А. П. Рубинъ, Борисъ Садовской, Я. Л. Саккеръ, С. Н. Сергѣевъ-Ценскій, А. Серафимовичъ, В. Б. Станкевичъ, Янъ Страуянъ, Е. Сталинскій, Ѳ. А. Степпунъ, И. Сургучевъ, В. А. Табуринъ, проф. Е. В. Тарле, М. Л. Толмачева, К. А. Треневъ, проф. М. И. Туганъ-Барановскій, Я. А. Тугендхольдъ, Поль Фаргъ (Парижъ), Л. Б. Хавкина, М. С. Шагинянъ, Н. Л. Шапиръ, Ив. Шмелевъ, В. К. Шмидтъ, П. Ю. Шмидтъ, Б. М. Эйхенбаумъ, М. А. Энгельгардтъ, Б. М. Энгельгардтъ, А. П. Чапыгинъ, С. И. Чацкина, Б. Н. Черненковъ, проф. Е. Н. Щепкинъ, Б. Яковенко и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ЖУРНАЛЪ:

	на годъ	на 6 мѣс.	на 3 мѣс.
съ доставкой и пересылкой	4 р.	2 р. 50 к.	1 р. 25 к.

Подписка принимается: въ главной конторѣ журнала: Петроградъ, Загородный пр. 21/10, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ. Книжные магазины за комиссію удерживаютъ 10%.

Издательница С. И. ЧАЦКИНА.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ—ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

ПЕРВЫЕ №№ ЗА ПРОШЛЫЙ ГОДЪ РАЗОШЛИСЬ НѢСКОЛЬКИМИ ИЗДАНІЯМИ.

СТОЛИЦА И УСАДЬБА

ЖУРНАЛЪ „КРАСИВОЙ ЖИЗНИ".

Журналъ посвященъ свѣтской жизни нашихъ столицъ, спорту, охотѣ, коллекціонерству и, особенно, жизни русской усадьбы въ ея прошломъ и въ настоящемъ. Двухнедѣльный роскошный журналъ совершенно новаго въ Россіи типа, по образцу англійскихъ. Красочные рисунки въ каждомъ №. Войнѣ отводится мѣсто въ предѣлахъ програмы журнала.

Подписка на 1915 г. въ Петроградѣ—11 р. 50 к.; въ Россіи—12 р. 50 к.; заграницей—40 франк. Отд. № 85 коп. съ перес. Пробный № высылается за 30 коп. почтов. марками.

Редакція — Камен. остр. (прот. театра), соб. вилла, Тел. 145—25. Контора — Невскій, д. Зингера, кв. 10, входъ съ Невскаго (на подъемной машинѣ въ 3 этажъ). Тел. 260—51.

Изъ № 1. „Всѣ газеты ведутъ хронику несчастныхъ случаевъ, никто не пишетъ о счастливыхъ моментахъ жизни.

Жизнь полна плохого; печальнаго гораздо больше, чѣмъ веселаго, но есть же и хорошее, красивое—объ этой красивой жизни писать не принято...

У насъ печатаютъ портретъ интереснаго человѣка, его домъ, его изящныя вещи, пишутъ объ укладѣ его жизни только тогда, когда онъ умретъ, попадетъ въ крушеніе поѣзда или въ судебный процессъ. Еще такое право даетъ выступленіе въ общественныхъ дѣлахъ, но не всѣ же интересные люди работаютъ въ этой области, есть и другіе.

Заграничная печать, особенно въ странѣ самой совершенной культуры, въ Англіи давно уже отступила отъ этого принципа. Въ англійскихъ газетахъ пишутъ не только некрологи, пишутъ также о радостномъ рожденіи, о помолвкахъ, балахъ, охотахъ и т. д.

Радостнаго такъ мало въ жизни, что его, казалось бы, надо подчеркивать, какъ можно больше говорить о немъ.

Недавнее русской усадьбы, съ ея своеобразной жизнью, уходитъ въ прошлое. Мѣняется быстро и жизнь города, многое становится лучше, но много [illegible] и жаль. А Сколько погибло произведеній искусства, вдохновенія, человѣческой мысли, благородныхъ традицій, красивой старины въ тѣхъ старыхъ усадьбахъ, въ домахъ, даже въ отдѣльныхъ предметахъ, которые разрушены уже временемъ или самимъ человѣкомъ.

Красивая жизнь доступна не всѣмъ, но она все таки существуетъ, она создаетъ тѣ особыя цѣнности, которыя станутъ когда нибудь общимъ достояніемъ. Хотѣлось бы запечатлѣть эти черточки русской жизни въ прошломъ, рисовать постепенно картину того, что есть сейчасъ, что осталось, какъ видоизмѣняется, подчеркнуть красивое въ настоящемъ.

Эту задачу ставитъ себѣ редакція.

Всякая политика, партійность, классовая рознь будутъ абсолютно чужды журналу..."

Изъ № 17. „Наша громадная армія доблестно сражается за отечество и вся страна, съ твердой увѣренностью въ безопасности, въ побѣдѣ, спокойно живетъ, почти какъ и въ мирное время. Нѣтъ въ мірѣ той силы, которая могла бы выбить изъ колеи необъятную Русь...

Нашъ журналъ, по своей програмѣ, по своему девизу „красивая жизнь", не долженъ, кажется намъ, ни въ чемъ отступать отъ прежняго содержанія. Мы можемъ дополнить его только иллюстраціями нѣкоторыхъ новыхъ, величественныхъ, красивыхъ чертъ русской жизни, вдругъ проявившихся среди общаго подъема.

Война пройдетъ, за ней ждетъ Россію еще большее величіе, а въ теперешнія трудныя минуты всякій долженъ, кажется намъ, по мѣрѣ силъ спокойно дѣлать свое дѣло.

Редакторъ **ВЛ. КРЫМОВЪ.**

КОНТОРА

СПЕЦІАЛЬНАГО ЗАВЕДЕНІЯ

УПАКОВКИ и ПЕРЕВОЗКИ МЕБЕЛИ,

А ТАКЖЕ

ПРОДАЖА ПОЧТОВЫХЪ и ЖЕЛѢЗНОДОРОЖНЫХЪ ЯЩИКОВЪ, РОГОЖЪ и ВЕРЕВОКЪ.

И. М. БАБКИНА.

ПЕТРОГРАДЪ.

Литейный пр., 52. Тел. 257-54.

Исполненіе заказовъ быстрое и аккуратное.

Фирма существуетъ съ 1905 года.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ

ЗАДУШЕВНОЕ СЛОВО

ДВА ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЕ иллюстрированные журнала для дѣтей и юношества, основ. С. Ч. МАКАРОВОЙ и издаваемые подъ ред. П. М. ОЛЬХИНА.

ПОДПИСНОЙ ГОДЪ СЪ 1-го НОЯБРЯ 1914 г. — ПЕРВЫЕ №№ ВЫСЫЛАЮТСЯ НЕМЕДЛЕННО.

Гг. годов. подписч. журн. „З. Сл." для дѣтей
МЛАДШАГО ВОЗРАСТА
(отъ 5 до 9 лѣтъ) получатъ

52 №№ и 48 ПРЕМІЙ,

- **БОЛЬШАЯ СТѢННАЯ КАРТИНА „ВОЗВРАЩЕНІЕ ГЕРОЯ"**, исполненная хромолитографіей въ 24 краски.
- **6 ВЫП. „МОЯ ПЕРВАЯ ГЕОГРАФІЯ".** Оч. и раз. о стран. и народ., съ масс. илл.
- **3 ВЫП. „АЛЬБОМЪ РАБОТЪ ИЗЪ БУМАГИ"**, для мальчиковъ и дѣвочекъ.
- **6 КАРТ. „НОВЫЙ ТЕАТРЪ ЗВѢРЕЙ ДЛЯ ЗАБАВЫ ДѢТЕЙ"**, изъ жизни ученыхъ животныхъ.
- **12 ЛИСТОВЪ „ИГРЫ, РАБОТЫ, РУКОДѢЛІЯ И ПР."** для вырѣз. и склеиванія.
- **1 КН. „Я УЧУСЬ ПО-ФРАНЦУЗСКИ".** Легкій самоучитель для мал. дѣтей съ рис.
- **6 ВЫП. „КНИГА ШУТОКЪ И СМѢХА"**, для дѣтей, сборн. вес. карт., стихи. и разск.
- **8 КАРТИНЪ „ЮНЫЙ ХУДОЖНИКЪ"**, раскраш. карт. съ цвѣтными образцами.
- **12 ВЫП. „БИБЛІОТЕКА РАЗСКАЗОВЪ И СКАЗОКЪ"** для дѣтей младшаго возр., въ которую, между прочимъ, войдутъ: **НЕОБЫКНОВЕННЫЙ КОРОЛЕВИЧЪ.** Пов.-сказка. **Д. А. Ч[illegible]ской. НИНКИНЫ СКАЗОЧКИ.** [illegible] и др.
- **НОВАЯ АРИѲМЕТИЧЕСКАЯ ИГРА ДЛЯ ДѢТЕЙ.**

и мног. друг.

Гг. годов. подписч. журн. „З. Сл." для дѣтей
СТАРШАГО ВОЗРАСТА
(отъ 9 до 14 лѣтъ) получатъ

52 №№ и 48 ПРЕМІЙ,

- **24 ВЫП. „СОБР. СОЧ. А. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКАГО".** Изд. для юнош. Выб. и ред. Н. Лернера, съ илл. Е. Лебедевой (2 т.).
- **12 №№ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ХРОНИКА ВОЙНЫ"** въ обраб. для юнош., которая сост. 12 №№ прил. «Задушевное Эхо».
- **12 ТАБЛИЦЪ „ЦАРСТВО ГУСЕНИЦЪ"**, 121 изображеніе въ краскахъ, съ объяснительнымъ текстомъ.
- **6 ЛИСТОВЪ „ИГРЫ И РАБОТЫ"**, модели для вырѣзыванія, склеиванія, выпиливанія и т. д.
- **6 ВЫП. „РУССКІЕ ГЕРОИ-СОЛДАТЫ".** Исторія подвиговъ сѣрыхъ воиновъ Виктора Русакова, съ илл.
- **12 ТАБЛИЦЪ „АЛЬБОМЪ ИСТОРИЧЕСКИХЪ МЕДАЛЕЙ"** въ память выдающихся событій въ Россіи, съ объясн. текстомъ.
- **6 ВЫП. „ВЪ ПОРОХОВОМЪ ДЫМУ".** Книга воен. разск. для юнош. извѣстн. авторовъ подъ ред. М. А. Лятскаго.
- **4 КНИЖКИ „БИБЛІОТЕКИ ПОЛЕЗНЫХЪ ЗНАНІЙ"**, для юношества.
- **СПУТНИКЪ ШКОЛЫ.** Календарь и записная книжка для учащихся на 1915—1916 уч. годъ, въ переп.

и мног. друг.

Кромѣ того, при обоихъ изд. высылаются: «ДѢТСКІЯ МОДЫ» и «ЗАДУШЕВНОЕ ВОСПИТАНІЕ».

Подписная цѣна каждаго издан. „Задушевнаго Слова", со всѣми объявленными преміями и приложеніями, съ доставкой и пересылк.,—на годъ ШЕСТЬ рублей.

Допуск. разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) къ 1 февр. и 3) къ 1 мая—по **2 р.**

Съ требованіями, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ контору «ЗАДУШ. СЛОВА», при книжн. маг. Т-ва М. О. Вольфъ—Петроградъ: 1) Гост. Дв., 18 и 2) Невскій, 13.

XXXIX ГОДЪ ИЗДАНІЯ

XXXIX ГОДЪ ИЗДАНІЯ

ЗА ГОДЪ—6 рублей. РАЗСРОЧКА—по 2 рубля.

XVIII-й годъ изданія. **ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ НА** XVIII-й годъ изданія.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

и наукамъ о библіографіи

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ИНТЕЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ

издаваемый Т-вомъ М. О. Вольфъ.

КАЖДЫЙ НУМЕРЪ ЗАКЛЮЧАЕТЪ ВЪ СЕБѢ:

1. Иллюстр. статьи по вопросамъ литературы, науки и библіографіи.
2. Литературныя воспоминанія и біографіи, съ портретами, автографами и пр.
3. Критическіе очерки о новыхъ книгахъ и новыхъ теченіяхъ въ литерах. ну Россіи и за границею.
4. Историко-литературныя изслѣдованія.
5. Статьи по технике чтенія.
6. Обзоръ текущей литературы русской и иностранной.
7. Иллюстраціи: снимки съ выдающихся книгъ, портреты, виды, библіотечные знаки, карикатуры и пр. и пр.
8. Хроника литературнаго міра въ Россіи.
9. Русскія книжныя новости.
10. Вѣсти изъ Франціи, Германіи, Англіи и др. странъ.
11. Роспись (сведѣнія) о переводахъ на иностр. яз.).
12. Новости по библіот. дѣлу и библіографіи.
13. Отзывы и рецензіи о новыхъ книгахъ.
14. Справки, касающіяся книгъ.
15. Ежемѣсячные каталоги новыхъ книгъ русскихъ, франц., нѣмецк., англ.
16. Библіографическія извѣстія.

ПРИЛОЖЕНІЯ: Систематическіе каталоги по разнымъ отраслямъ знаній, общимъ и спеціальнымъ, иллюстрированные проспекты новыхъ книгъ, анкеты по вопросамъ, касающимся чтенія, литературы и пр.

1 Р. Годовая подп. цѣна „Извѣстій по литературѣ и Вѣстника Литературы“ съ дост. и перес. Съ перес. за границу **1 Р. 50** к. (=4 франка). **1 Р.**

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищества М. О. ВОЛЬФЪ: въ Петроградѣ: 1) Гост. Дв., 18 и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12, д. Джамгаровыхъ и 2) Тверская ул., 22.

„Аполлонъ“, № 3. 1915 г.

Принимается подписка на первый русскій

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКІЙ ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ"

Выходящій съ октября 1914 г.

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ" — первый русскій иллюстрированный еженедѣльникъ, поставившій себѣ цѣлью — соединить художественность и серьезность съ занимательностью и разнообразіемъ.

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ" — литературно-публицистическій журналъ. Въ области изящной литературы онъ ищетъ прежде всего самобытности и сюжетности, въ публицистикѣ — углубленнаго толкованія текущихъ вопросовъ, нынѣ же — преимущественно вопросовъ, связанныхъ съ войной.

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ" отстаиваетъ въ своихъ политическихъ статьяхъ прогрессивныя начала въ государственной ихъ постановкѣ и стоитъ за сильную, свободную и единую Россію.

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ" охотно допускаетъ на своихъ столбцахъ принципіальные споры, поскольку они касаются философскихъ основъ политической мысли. Каждый номеръ „ГОЛОСА ЖИЗНИ" содержитъ не менѣе двухъ большихъ разсказовъ и рядъ статей и замѣтокъ.

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ" въ первыхъ же своихъ номерахъ напечаталъ:

БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ

А. А. Ахматовой, Александра Блока, В. Брюсянина, Б. Верхоустинскаго, З. Н. Гиппіусъ, Сергѣя Городецкаго, Н. Зворыкина, Георгія Иванова, В. М. Карачаровой, Карменъ, В. Кохановскаго, Л. А. Крючкова, А. А. Кѣлъ-Конь-Любомирской, В. В. Муйжеля, А. М. Ремизова, Ѳедора Сологуба, Игоря Сѣверянина, Ан. Чеботаревской, К. Эрберга и др.

И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ

Влад. Азова, проф. К. И. Арабажина, Леонида Галича, А. С. Изгоева, В. Я. Ирецкаго, проф. А. В. Карташева, Антона Крайняго, проф. М. А. Курчинскаго, Д. С. Мережковскаго, И. Накатова, проф. В. Плотникова, Е. Семенова, проф. К. Н. Соколова и др.

Въ „ГОЛОСѢ ЖИЗНИ" печатаются еженедѣльные обзоры войны Георгіевскаго (Г. П.), а также письма съ войны собств. корреспонд. В. Сергѣева.

Въ „ГОЛОСѢ ЖИЗНИ" удѣлено много вниманія событіямъ и теченіямъ мѣста культурнаго характера: въ искусствѣ, литературѣ, наукѣ.

Въ „ГОЛОСѢ ЖИЗНИ" еженедѣльно печатается отдѣлъ „Объ искусствахъ и литературѣ".

„Вѣсти и мнѣнія", составленный изъ сообщеній, оцѣнокъ и откликовъ.

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ" еженедѣльно печатаетъ статью Евг. Мадунца о текущихъ театральныхъ событіяхъ.

„ГОЛОСЪ ЖИЗНИ" богато иллюстрированъ. Въ первыхъ же номерахъ были помѣщены рисунки М. В. Добужинскаго, Л. В. Квятковскаго, Д. С. Митрохина, П. В. Митурича, заставки и наброски художниковъ — Бруни, Кунса, Милашевскаго, Эйсснера и др., а также многочисленные фотоэтюды и фотографіи собственныхъ корреспондентовъ съ театра военныхъ дѣйствій. Въ номерѣ не менѣе 25 иллюстрацій. Съ декабря обложка „ГОЛОСА ЖИЗНИ" печатается по способу многоцвѣтнаго печатанія.

Подписная цѣна „ГОЛОСА ЖИЗНИ" за годъ съ пересылк. — 4 р. 50 к.

По 31 декабря 1914 г. — 1 руб. (Первые четыре номера отпечатаны вторымъ изданіемъ).

ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА ПЛАТЫ: на 1915 г. — 2 р. 50 к., къ 1-му іюня 2 р.

АКЦ. ОБЩ. ИЗДАТЕЛЬСТВА А. А. КАСПАРИ, ПЕТРОГРАДЪ, ЛИГОВСКАЯ, 114.

ОТДѢЛЕНІЯ КОНТОРЫ:

1) Петроградъ, Садовая, 20, и 2) Москва, Петровскія линіи, у Н. Н. Печковской