

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1916 ГОДЪ

(VII ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЬ

# АПОЛЛОНЪ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

На годъ — 15 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 20 руб.

Полугодовая подписка, а также подписка въ разсрочку,  
въ 1916 году приниматься не будутъ.

Редакція и контора: Петроградъ, Разъѣзжая, 8.

**В**ъ 1916 г. (СЕДЬМОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ будетъ выходить ежемѣсячно, кромѣ юня и юля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ. По примѣру минувшихъ лѣтъ, въ журналѣ, посвященномъ исключительно Искусству, будутъ помѣщаться статьи по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзій, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современное творчество въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ дастъ картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Итали и т. д.; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; *Rossica*.

С о т р у д н и к и :

Художественно-критическій отдѣлъ: Б. Анрепъ, А. Бахши, Александръ Бенуа, О. Вальдгауеръ, Вс. Воиновъ, Макс. Волошинъ, В. Голубевъ, Вс. Дмитріевъ, Алекс. Ивановъ, Е. Кузьминъ, Г. Лукомскій, Сергій Маковскій, Н. Машковцевъ, П. Нерадовскій, Н. Пунинъ, Н. Радловъ, Н. Романовъ, А. Ростиславовъ, Я. Тугендхольдъ, П. Филатовъ и др.

Отдѣлъ театра: З. Ашкинази, Н. Долговъ, Ф. Коммисаржевскій, Ю. Озаровскій, Ю. Слонимская, В. Соловьевъ и др.

Отдѣлъ музыки: Е. Браудо, Ф. Гартманъ, Вл. Держановскій, М. D. Calvocoressi, В. Каратыгинъ, А. Римскій-Корсаковъ, Б. Яновскій и др.

Литературный отдѣлъ: Анна Ахматова, Ю. Балтрушайтисъ, Александръ Блокъ, Paolo Vizzi, Н. Гумилевъ, Jean de Gourmont, Вячеславъ Ивановъ, Георгій Ивановъ, М. Лозинскій, Б. Томашевскій, Валеріанъ Чудовскій, Георгій Чулковъ, В. Шпайко и др.

Вслѣдствіе крайнихъ затрудненій съ доставкой иллюстраціонной бумаги, въ 1916 году журналъ будетъ печататься въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ; подписка закрывается въ апрѣлѣ.

За израсходованіемъ комплектовъ, подписка на 1915 годъ прекращена.

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

Редакторъ: Сергій Маковскій.

II ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

# АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ

ВЪ 1915 ГОДУ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

1. Основные 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 учреждений въ области строительнаго дѣла. 6. Свѣдѣнія о дѣятельности художественныхъ и техническихъ обществъ и съѣздовъ. 7. Критическія замѣтки и статьи. 8. Библиографія и обзоръ русской и иностранной печати. 9. Конкурсы, объявляемые какъ Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, такъ и другими обществами и учреждениями (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 дѣлахъ на матеріалы и рабочія руки. 11. Почтовый ящикъ. 12. Объявленія Правительственныхъ и Общественныхъ учреждений о торгахъ, замѣненіяхъ 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 Ежедневника' по намѣченной программѣ, Императорское Общество Архитекторовъ-Художниковъ стремится распространять послѣднія свѣдѣнія о художественно-строительномъ дѣлѣ, даетъ техникамъ, живущимъ вдали отъ центра, необходимый матеріалъ и рассчитываетъ на интересъ къ 'Ежедневнику' какъ городскихъ и земскихъ учреждений, такъ и лицъ, соприкасающихся со строительствомъ и интересующихся имъ.

Въ журналѣ 'Архитектурно-Художественный Ежедневникъ' принимаютъ участіе:

Н. Б. Баклановъ, Е. Е. фонъ-Баумгартенъ, А. Н. Бенуа, Л. Н. Бенуа, А. А. Бернардацци, А. А. Байковъ, И. Е. Бондаренко, Н. А. Бѣлелюбскій, А. Е. Бѣлогрудъ, В. В. Бѣляевъ, С. В. Бѣляевъ, В. Л. Владыкинъ, В. М. Войновъ, А. Ф. Гаушъ, Я. Г. Гевирцъ, В. Г. Гевирцъ, Г. Е. Гинцъ, А. А. Грубе, А. И. Дмитріевъ, П. И. Дмитріевъ, М. Х. Дубинскій, Н. Н. Еремѣевъ, Г. А. Ильинъ, А. И. Клейнъ, Н. П. Козловъ, Г. Л. Конрадъ, Е. О. Константиновичъ, Э. Ю. Купфферъ, В. Я. Курбатовъ, М. И. Курилко, Е. Е. Лансере, Н. Е. Лансере, В. В. Лермонтовъ, Ф. И. Лидваль, М. С. Лялевичъ, Н. Я. Марръ, Н. Л. Марковъ, Р. Ф. Мельцеръ, Э. Ф. 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. Полъщукъ, А. С. Раевскій, А. В. Розенбергъ, А. А. Ростиславовъ, Н. А. Рынинъ, Н. И. Сластикинъ, Л. Р. Сологубъ, В. Ф. Соломовичъ, А. А. Стаборовскій, В. П. Станицкій, гр. П. Ю. Сюзоръ, А. И. Тамановъ, В. Ф. Фельшовъ, И. А. Фоминъ, А. В. Холоповъ, В. А. Шуко, А. В. Шусевъ, А. Е. Экинъ и другіе.

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

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

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



# Школа пластики

и сценической выразительности

**К. Л. Л. ИСАЧЕНКО-СОКОЛОВОЙ.**

**Петроградъ, Ивановская, 14. Телеф. 483—38.**

Предм. преподаванія: ПЛАСТИКА ЕСТЕСТВЕННЫХЪ ДВИЖЕНІЙ (античная), МИМИКА, РИТМИЧЕСКАЯ ГИМНАСТИКА (сист. Жакъ Далькрозь), СОЛЬФЕДЖІЮ, ХОРОВОЕ ПѢНІЕ, ДЕКЛАМАЦІЯ. Всѣ предметы проходятся въ связи съ движеніями въ одномъ общемъ планѣ. Принимаю лица обоего пола и дѣти съ 7-лѣтняго возраста.

## СПЕЦІАЛЬНЫЙ ДѢТСКІЙ КЛАССЪ.

Пріемъ продолжается. Программы и подр. свѣдѣнія можно получать въ канцеляріи школы ежедневно, кромѣ воскр. и праздн. дней, отъ 10 час. до 2 час. дня; тамъ же можно видѣть образцы костюмовъ: хитона, гимнастическаго и сандалій.

# 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; миниатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія; скульптура; слоновая кость; расписныя стекла; эмаль и т. д.

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію бесплатно.

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

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

„Аполлонъ“, №№ 8—9 1915 г.

# АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

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

## Изданы слѣдующія книги:

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

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

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

Литературный Альманахъ.—Ц. 2 р. (Распроданъ). Изданіе 2-е. Ц. 1 р.

Сергій Ауслендеръ.—Разказы, книга 2-я. Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ.—'Чужое небо' (третья книга стиховъ). Ц. 1 р.

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

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

Ж. д'Удине.—'Искусство и жестъ', перев. кн. С. Волконскаго. Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

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

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

Сергій Маковскій.—Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики.—Съ 2 трехцвѣтками, 5 мещотинто-гравюрами и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

Максимиліанъ Волошинъ.—'Лики творчества, кн. I. Ц. 2 р. 50 к.

Я. Тугендхольдъ.—Проблемы и характеристики (Сборникъ художественно-критическихъ статей о французской живописи).—Проблема 'натюрморта'. Пейзажъ во французской живописи. О портретѣ. Нагота во французскомъ искусствѣ. Съ 1 мещотинто-гравюрою и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

'Н. К. Чурлянисъ'.—Иллюстрированная монографія. Статьи Вячеслава Иванова и Валеріана Чудовскаго. Ц. 3 р. (Распродана).

'Н. К. Рерихъ'.—Иллюстрированная монографія. Статья Александра Гидони. Ц. 3 р. (Распродана).

'Японская гравюра'.—Иллюстрированная монографія. Статья Н. Пунина. Ц. 4 р. (Распродана).

## Выйдутъ въ теченіе зимы:

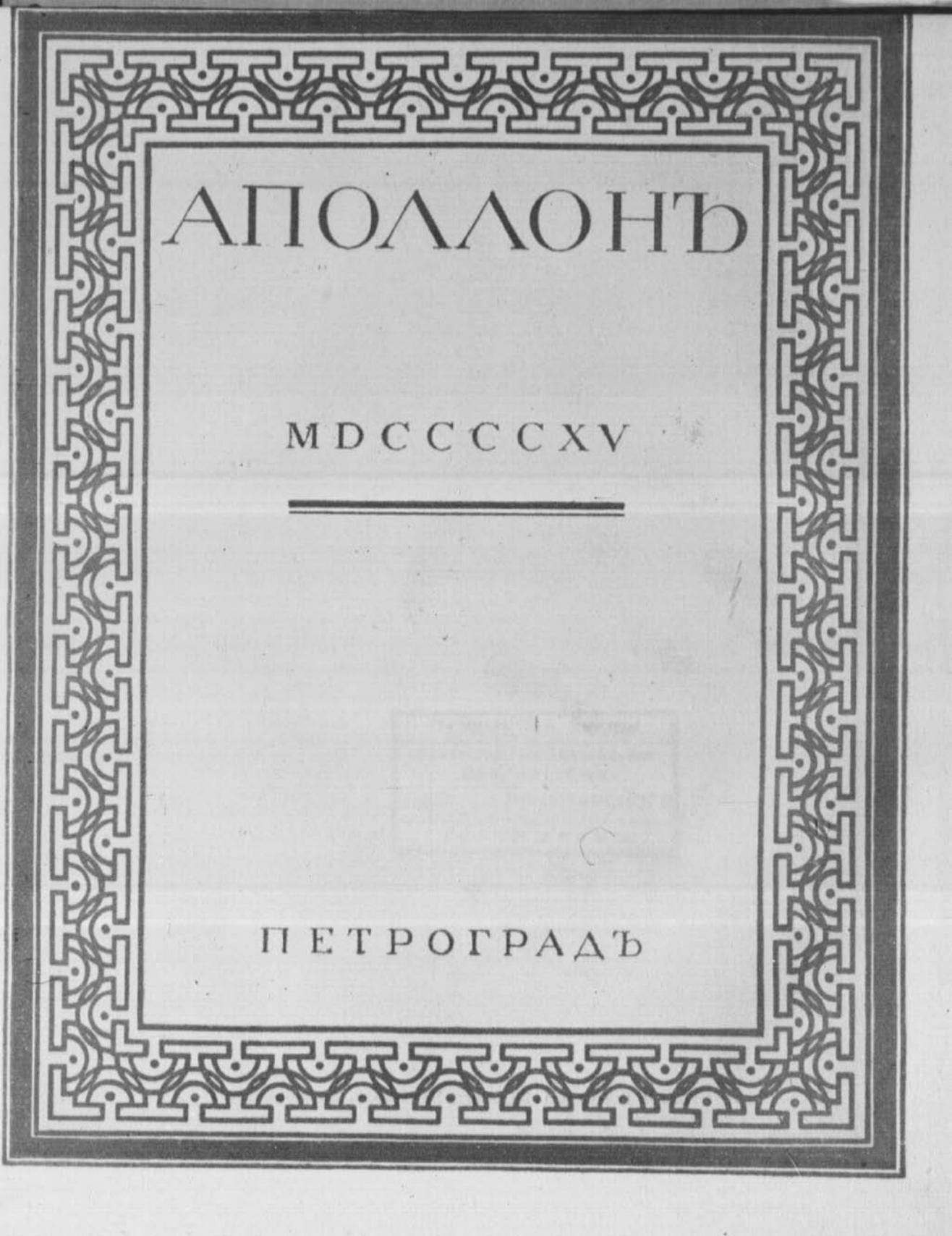
'Театръ маріонетокъ'. Иллюстрированная монографія. Статья Ю. Слонимской. Ц. 4 р.

'Федотовъ'. Иллюстрированная монографія. Статья Вс. Дмитриева. Ц. 3 р.

'Н. Н. Салуновъ'.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Максимиліана Волошина, Федора Коммисаржевскаго, Н. Пунина, Я. Тугендхольда и В. Соловьева. Ц. 4 р.

'К. С. Петровъ-Водкинъ'.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи А. Ростиславова и Всеволода Дмитриева. Ц. 3 р.

'Аполлонъ', №№ 8—9 1915 г.



АПОЛЛОНЪ

М D C C C C X V

---

---

ПЕТРОГРАДЪ



## ТРИ ХУДОЖНИКА

Н. Пунинъ

### 1. Рисунки Бориса Григорьева



РОНИЯ или поэзія,—все остальное прѣсно и плоско! Этотъ парадоксъ француза, и притомъ особенно типичнаго, ибо его сказалъ Реми де Гурмонъ,—парадоксъ, который у насъ въ Россіи вызоветъ, конечно, виноватую улыбку,—въ сущности, заключаетъ въ себѣ обыкновенную мысль, и даже не мысль, а самую банальную истину. Въ переводѣ на русскій языкъ слова эти, по моему, будутъ значить: вѣра или невѣріе. Впрочемъ, можно подбратъ не одно сочетаніе понятій, чтобы развѣчивать этотъ блестящій лаконизмъ, обнаруживъ такимъ образомъ истинную природу французскаго художественнаго гениа, но я не ставлю себѣ такой неблагодарной задачи; я бы не рискнулъ даже называть имя ядовитаго и великаго романтика, граціи котораго нѣкоторые среди насъ очень опредѣленно предпочитаютъ 'психологію' и неуклюжесть Ромена Роллана, если бы слова Реми де Гурмона не опредѣляли и не исчерпывали таланта одного изъ молодыхъ нашихъ художниковъ, въ данномъ случаѣ, рисовальщикова — Бориса Григорьева.

Собственно, имѣя въ виду художественное дарованіе Григорьева, очень рискованно переводить на русскій языкъ фразу Гурмона такъ, какъ я это себѣ позволилъ. Если ужъ отъ парадокса этого принца французской богемы не остается въ такомъ переводѣ ничего, кромѣ банальнѣйшей истины, то еще меньше останется при переводѣ на исторически сложившійся языкъ русскаго искусства отъ рисункова Григорьева,—этихъ парадоксовъ въ пространствѣ и на плоскостяхъ, нѣжныхъ, ироническихъ и блестящихъ. Попробуйте ихъ понять, раскрыть, наименовать,—горсточка свинцовой пыли на вашей ладони, и ничего больше; ибо до идеи, до мысли, до настоящаго чувства никогда не поднимается Григорьевъ. Его очаровательный талантъ, неожиданный и веселый, не имѣетъ въ себѣ ни капли того, что мы обыкновенно называемъ духомъ или гениемъ, и все его искусство—въ формѣ. Никогда не узнаешь, никогда не захочешь знать, чѣмъ живетъ, какъ мыслить, что чувствуетъ этотъ художникъ, душа котораго, вѣроятно, украдена еще въ колыбели. Въ пять-десять минутъ онъ нарисуетъ не безъ изысканной граціи нѣсколько человѣческихъ фигуръ, увидѣнныхъ случайно, о которыхъ онъ никогда больше не станетъ думать. Онъ оболѣститъ васъ легкой увѣренностью, живостью, необыкновенной оригинальностью своего зрѣнія и разбудитъ какое то смутное чувство радости, смѣшанной съ ироніей, съ нѣжностью, не лишенной умиленія и грусти, съ

какимъ то особеннымъ ощущеніемъ, едва уловимымъ и острымъ, какъ бываетъ отъ иголки, которую только приближаютъ къ кожѣ. Въ его работахъ есть жестъ и поза, но нѣтъ ума, во всякомъ случаѣ—глубокаго, окрыленного и страстнаго, для котораго жизнь всегда немного таинственна и непонятна. Иронія, считавшаяся издавна дочерью познанія, въ рукахъ Григорьева только цвѣтокъ, который онъ нашелъ совершенно неожиданно для самого себя, вѣроятно, въ томъ великомъ цвѣтникѣ, который зовется Парижемъ. Онъ его увезъ, взлелѣвалъ на берегахъ Невы и теперь пугаетъ тѣхъ, кто еще боится и кто вѣрить...

Григорьевъ иронизируетъ легко, безъ злобы и безъ горечи; его буржуа, его кокотки, его 'русскіе' скорѣе восхищаются своей очевидной пошлостью и скукой, чѣмъ вызываютъ недовольство; его 'гарсоны'—слишкомъ 'типы', чтобы возбудить отвращеніе, для злобы въ нихъ мало исключительности, для скорби они слишкомъ очаровательны. О нихъ иногда даже тайно мечтаешь, какъ мечтаешь надъ горстью песку, вывезеннаго изъ Палестины или Рима. Пробыры, которые такъ безукоризненны, позы и физиономіи этихъ нахаловъ рождаютъ необыкновенныя ассоціаціи, воспоминанія о жизни, которой никогда не было, литературныя воспоминанія Парижа: пестрое и потертое манто, абсентъ, афиши, а ночью пустыя кабаре, асфальтъ и фіакръ... Впрочемъ, въ 'гарсонахъ' Григорьева есть что то, дѣлающее ихъ общечеловѣческими, такъ сказать, профессиональными типами и, если хотите, даже вѣчными, ибо мы встрѣчаемъ ихъ вездѣ и всегда, этихъ лакеевъ, съ ихъ психикой, манерами и образомъ жизни, съ ихъ банальнымъ и тупымъ трудомъ, развивающимъ мелкую подлость, нахальство и ту неподражаемую гримасу, которая не устаётъ повторяться по десять разъ въ часъ у каждого столика.

Такая способность Григорьева найти во всей мимолетности и призрачности жизни нѣчто болѣе глубокое и вѣчное является одной изъ лучшихъ сторонъ его таланта, могущаго создать образы настоящаго искусства, жестокаго и правдиваго, какъ сама жизнь.

Въ этомъ отношеніи небольшіе рисунки деревьевъ или столь любимыхъ Григорьевымъ козъ, можетъ быть, одни изъ лучшихъ достижений его карандаша, пѣвительнаго въ своей граціи и чарующаго своимъ стилемъ. Григорьевъ видитъ, какъ настоящій реалистъ, и чувствуетъ, какъ можетъ чувствовать только художникъ, художникъ въ каждомъ движеніи руки и въ каждомъ штрихѣ свинца. Отношенія, въ передачѣ которыхъ Григорьевъ достигаетъ удивительной точности, и формы, которыми онъ владѣетъ съ легкостью виртуоза, даютъ ему возможность въ двухъ-трехъ чертахъ выразить самую сущность дѣла, матеріалъ, свѣтъ и даже краску, ибо въ его эскизѣ деревьевъ ('Аполлонъ' с. г. № 1) мы чувствуемъ унылую черноту безлиственныхъ вѣтвей на сѣромъ и сыромъ небѣ. А этотъ парашютъ, на который опирается десятокъ человѣческихъ фигуръ (см. 'Въ Jardin des Plantes'), смотрящихъ на воду,—кажется, еще никто не передавалъ съ такимъ лаконизмомъ свѣтъ дня, движеніе

вѣтра и скучающее бездѣлье нѣсколькихъ человѣческихъ существъ, стянутыхъ простой и круглой линіей преграды!

Григорьевъ—настоящій мастеръ линій; онъ ихъ знаетъ, какъ знаютъ кучера привычки лошадей, онъ пользуется ихъ силой и ихъ слабостью, утолщая ихъ, сгибая или затушевывая,—смотри по тому, что подскажетъ ему инстинктъ, его свободный и живой инстинктъ рисовальщика. На первый взглядъ Григорьевъ можетъ показаться импрессионистомъ, но онъ не импрессионистъ, такъ какъ для него собственная персона и, пожалуй, стиль важнѣе реальности, которой онъ пренебрегаетъ съ надменностью большого мастера. Онъ рисуетъ птицъ и козъ, не задумываясь надъ тѣмъ, что онѣ подъ его рукой начинаютъ испытывать человѣческія чувства, глупость или чванство, старость, покой или отраду. Его ‚бизонѣ‘ спитъ, какъ настоящій брюзга, хищный и сильный, со вздернутымъ носомъ и толстой шеей раздобрѣвшаго банкира. А эти ‚газели‘, хрупкія и глупыя, какъ женщины, пугливыя и нѣжныя на своихъ тонкихъ ногахъ,—что то человѣческое и милое есть въ этихъ животныхъ, которыхъ начинаешь или обучаешься любить, благодаря Григорьеву, внезапно позволившему себѣ вмѣсто ироніи поэзію, но только поэзію и ничего больше, ибо для него все остальное прѣсно или плоско...

Бываютъ умы, которые въ своемъ мышленіи никогда не перейдутъ извѣстнаго предѣла, не выйдутъ изъ черты обычной для нихъ логики и знакомыхъ уже идей; бываютъ сердца, подчасъ, можетъ быть, нѣжныя и глубокія, но для которыхъ всякое чувство конкретно, и они не выйдутъ изъ этой конкретности даже тогда, когда жизнь будетъ нести ихъ къ областямъ таинственнымъ и темнымъ.

Григорьевъ именно обладаетъ такимъ сердцемъ. Его чувства конкретны, и его поэзія лишена темперамента и всякой возможности развитія; конечно, это не мѣшаетъ ей быть нѣжной, какъ нѣженъ иногда ребенокъ, но она мала и примитивна такъ же, какъ ребенокъ. И оттого Григорьевъ владѣетъ ею съ такимъ неустаннымъ совершенствомъ. Онъ владѣетъ поэзіей и черезъ нее своимъ стилемъ, который для него только изнанка чувствъ, безотчетныхъ, наполняющихъ его даже тогда, когда иронія возноситъ свое посеребренное копьѣ надъ тѣмъ, кого онъ тайнѣ хотѣлъ бы осыпать цвѣтами. Григорьевъ сумѣетъ нарисовать жирную спину какой нибудь толстой парижанки, шляпу, низко опущенную на плечи, перо, торчащее въ воздухѣ, стоптанный башмакъ, протянутый для пожатія подъ столомъ,—но онъ сдѣлаетъ это такъ, что никому не будетъ противно или страшно. Скорѣй наоборотъ; я, во всякомъ случаѣ, не отказался бы посидѣть въ такомъ нарядѣ и повторить всѣ эти жесты, съ условіемъ, конечно, чтобы въ нихъ было столько же милой и грубой граціи, сколько ея въ самихъ рисункахъ...

Пошлость, которую такъ очаровательно подчеркиваетъ Григорьевъ, вовсе не пошлость, а разврата, настоящаго и скучнаго разврата здѣсь нѣтъ совсѣмъ. Въ этомъ отношеніи былъ интересенъ на послѣдней выставкѣ ‚Міръ Искусства‘ большой холстъ Григорьева, изображавшій женщину въ голубыхъ чулкахъ и съ синими кругами

подъ глазами. Поистинѣ, это была прелестная поэма, веселая, парадоксальная, невинная, какъ незабудка, совсѣмъ невинная, какъ дѣтскіе глаза. И если Григорьевъ обязанъ за это кого нибудь благодарить, то, конечно, свое сердце славянина, сердце, которое сохранило капли красоты и поэзіи тамъ, гдѣ романская природа оставила бы только щепотку яда, тонкую улыбку скептика или ироническую грацію. Странно, но еще разъ убѣждаешься въ томъ, что существуетъ что то болѣе глубокое и болѣе твердое, чѣмъ жизнь...

Григорьевъ, подлинный, яркій рисовальщикъ. Его техника высокаго достоинства, и его художественное мышленіе остро. Какъ мастеръ линій, онъ знаетъ силу самого рисунка. Возьмите, напримѣръ, какой нибудь его картонъ, переверните вверхъ ногами, поставьте бокомъ,—гармонія и красота не нарушатся. ‚Гарсоны‘—это очаровательное сплетеніе быстрыхъ, гибкихъ и короткихъ линій; ‚Парижъ въ саду‘—гармонія тяжелыхъ и крутыхъ. Въ первомъ есть странный острый ритмъ, который построенъ, повидимому, на изгибахъ смокинговъ и линіяхъ проборовъ; во второмъ, все держится на плотныхъ массахъ сапогъ и необычайно большихъ шляпахъ. А, напримѣръ, въ рисункѣ ‚Дерево‘—все объединено и связано, нѣтъ сюжета, нѣтъ даже формы въ общемъ смыслѣ слова—только паутина линій, но попробуйте,—если бы даже съ циркулемъ въ рукахъ вы сидѣли надъ такимъ рисункомъ годъ, то и тогда бы не добились даже тѣни это милой гармоніи, легкой, выразительной и чистой.

Линіи Григорьева текутъ, онѣ потенциально полны движенія. Зато, когда ему необходимо передать идущую фигуру, или жесты, или просто ‚направленіе‘ тѣла, какой необычайной силы онъ достигаетъ! Вотъ его мальчикъ,—въ рисункѣ ‚Дѣти‘,—везущій стулъ; сколько напряженной дѣтской силы, чтобы сдвинуть этотъ проклятый желѣзный стулъ, зарывающійся въ песокъ и цѣпляющійся за дерево; руки напряжены, грудь уперлась, вытянуты ноги съ пухлыми выгнувшимися икрами; каждая линія этой фигурки—движеніе и усиліе. А вотъ дамы съ шитьемъ въ рукахъ (‚Парижъ въ саду‘); вы чувствуете этотъ жестъ, втыкающій или вытягивающій иголку; всего пять-шесть линій, а изображена рука со всей характерностью своихъ движеній, внимательная, уставшая держать иглу, но съ привычнымъ поворотомъ—быстрымъ и точнымъ.

Найти движеніе въ фигурѣ, въ тѣлѣ животнаго или въ ростѣ ствола, значить дать имъ жить, и рисунки Григорьева полны жизни, неожиданной, мимолетной и въ то же время вѣчной. Въ цѣломъ, листья ‚Дѣти‘ или ‚Парижъ въ саду‘—маленькіе романы, въ которыхъ читаемъ не только о протекающемъ мгновеніи, но обо всемъ, что было или что могло быть. И это—документы человѣческихъ отношеній и даже быта. Мы знаемъ хорошо этихъ нянекъ съ вязаніемъ въ рукахъ и этихъ гувернантокъ въ шляпахъ, мы ихъ видѣли неразъ и слышали исторіи ихъ жизней и ихъ судьбы. Только здѣсь онѣ современнѣе, острѣе и проще взяты; онѣ лучше также, ибо стиль или поэзія, которыми владѣеть Григорьевъ, дѣлаютъ ихъ болѣе

великими. Въ общемъ, конечно, онѣ немножечко смѣшны, но, кто знаетъ, можетъ быть, и самъ Григорьевъ немножечко смѣшонъ въ своемъ таинственномъ нарядѣ ирониста. Напрасно онъ дѣлаетъ серьезное лицо, изображая этихъ глухихъ героевъ, и пошлыхъ и невинныхъ,—мы смѣемся, и не только надъ содержаніемъ рисунковъ... Впрочемъ, не все ли равно ему, этому милому и блестящему таланту, тѣмъ болѣе, что онъ имѣетъ всегда возможность изобразить и насъ—и даже съ вами, читатели—въ какомъ нибудь кафе, и такъ же невинно и такъ же между прочимъ, какъ онъ изобразилъ уже ‚гарсоновъ‘. Я думаю, что въ общемъ счетѣ мы будемъ квиты... Къ тому же у каждаго своя дорога и свои печали въ мірѣ.

Григорьевъ выставилъ свои рисунки года два тому назадъ на выставкѣ ‚Миръ Искусства‘. Въ одно и то же время онъ обратилъ на себя вниманіе и не былъ замѣченъ. Его оцѣнили тѣ, которые вдыхали пылъ славы на парижскихъ тротуарахъ, и не поняли умы, связанные непогрѣшимыми канонами національныхъ чаяній. Первые нашли въ Григорьевѣ, я думаю, иронию и поэзію, вторые не нашли въ немъ вѣры или невѣрія. То и другое, впрочемъ, дѣлало его оригинальнымъ,—и на этомъ сошлись всѣ...

Относительно себя мнѣ, откровенно говоря, трудно рѣшить, къ которому изъ двухъ родовъ людей, замѣтившихъ или не замѣтившихъ Григорьева, я принадлежу. Возможно, что я охотно прошелъ бы мимо этихъ злыхъ ‚кроки‘, но еще больше возможности въ томъ, что въ одинъ прекрасный день—бываютъ такіе легкомысленные и голубые дни—я бы нашелъ рисунокъ Григорьева у своего письменнаго стола, а поблизости оцурокъ папиросы, который я уронилъ ночью, когда тайно пробирался со свѣчей въ рукахъ, чтобы насытить свою душу призрачностью и коварствомъ этого необыкновеннаго таланта, и я вспомнилъ бы тогда, что, засыпая, я повторялъ: ‚Какой рисовальщикъ, какой исключительный рисовальщикъ!‘ Но это случилось бы ночью со мною, вѣроятно, соннымъ и призрачнымъ,—а днемъ? Только разъ въ жизни я позволялъ себѣ днемъ неумѣренные восторги передъ рисунками Григорьева, и то только потому, что у меня не хватило ироніи, поэзій или позы, не хватило мужества и дерзости пройти мимо этого подлиннаго искусства, и въ этотъ единственный разъ я написалъ эту статью...

## 11. Н. Сапуновъ

Фать, романтикъ, любитель антикварскихъ вазъ, грубіянь, съ какой то безпокойной иѣжностью влюбленный въ трактиры, шумный, неожиданный и безпутный,—рано его упокоило море, закрыло ему глаза, мутные, какъ полинявшее шитое полотенце, и зоркіе, какъ у птичницы. Жизнь всегда приобретаетъ отѣнокъ величія, если въ дѣло вмѣшивается стихія, но величіе Сапунову не къ лицу; волны сдѣлали только болѣе властной и болѣе женственной его безпокойную и суетную душу, онѣ омыли его грѣшное тѣло и его сердце искателя дикихъ гармоній, неожиданныхъ, страстныхъ, блестящихъ ассоціацій.

Сапуновъ подъ измѣнчивымъ трепетомъ воды сталъ иѣжше и таинственнѣе, какъ дурной ребенокъ подъ лаской матери, и если мы прощаемъ ему теперь его необузданный темпераментъ и его мальчишескій задоръ, то только оттого, что море покровительствуетъ ему, а у насъ иѣтъ силъ вырвать его изъ пучины. Сапуновъ умеръ, едва ли не наканунѣ своего творческаго расцвѣта, молодой, только что влюбившійся въ музу, которая для него вышла на площадь, къ балаганамъ, къ трактирамъ, вечеромъ пошла подъ руку по осенней алеѣ стараго парка, срывала астры, самыя пошлыя астры, и все же мерцающія, какъ гранаты, а затѣмъ на берегу пруда долго цѣловала его губы, нашептывая ему банальныя любовныя рѣчи. Она говорила о красотѣ жизни, о своихъ воспоминаніяхъ, о своей несчастной судьбѣ, о томъ, что она не можетъ забыть своего дѣтства, какого то тамъ арлекина, боскета, разбитую фаянсовую чашку, словомъ, дурачила его, какъ хитрая любовница, или просто, какъ дурачить любая женщина, когда она увидитъ, что въ душѣ, которой она пытается владѣть,—непечата чаша слезъ, романтизма, дикости, той типично мужской дикости, передъ которой благоговѣть всякая юбка. Сапуновъ, кажется, ей повѣрилъ, во всякомъ случаѣ онѣ любилъ эти вечернія прогулки, бѣгалъ къ тому пруду даже тогда, когда самъ спрашивалъ—,Въ кабакъ! Антересуетесь? и просиживалъ тамъ до утра, Богъ его знаетъ, не то проливая слезы, не то насмѣхаясь надъ самимъ собою. На утро онѣ былъ сердитъ и зло язвилъ. Я, разумеется, не знаю болѣе интимной стороны этой связи между Сапуновымъ и его музой, но только этими вечерними прогулками дѣло не ограничивалось; да мы всѣ, современники, видѣли, какъ Сапуновъ катался съ ,нею' на каруселяхъ подъ барабанную музыку, какъ онѣ хватался своей рукой въ лайковой изящной перчаткѣ за морду деревяннаго коня, гикалъ, свистѣлъ, а потомъ потихоньку исчезалъ въ загородный ресторанъ и уже поздно ночью ,ихъ' можно было видѣть передъ темнымъ неосвѣщеннымъ окномъ антиквара, гдѣ выставлены большія синія съ золотомъ вазы. О, эти вазы,—онѣ, по моему, были предѣломъ романтическихъ мечтаній ,пары'!

Я вовсе не хочу обвинять Сапунова за его пристрастія; скорѣе наоборотъ, въ пользу Сапунова говорить эта любовь, чисто эстетская любовь къ синимъ, золотымъ и розовымъ гаммамъ, которыми онъ ограничилъ свою ,меланхолю по старинѣ'; и мнѣ пріятно знать, что столь необыкновенный молодой человекъ— а Сапуновъ, именно, молодъ и необыкновененъ — не пошелъ искать красоты въ Индіи, въ часословѣ герцога Беррійскаго, въ ризницахъ православныхъ соборовъ, а просто взялъ ее, какой она была въ ,пасажѣ' Александровскаго рынка, и, не долго думая, установилъ свой эстетическій канонъ, поистинѣ живой и непритязательный, ибо что же можетъ быть менѣе притязательно, чѣмъ рынокъ. Конечно, Сапуновъ написалъ декораціи къ ,Шарфу Коломбины', къ ,Турандотъ' (его рисунки костюмовъ для этой комедіи такъ несравненны!), но если въ его декораціяхъ былъ какой нибудь вѣкъ, то только ,сапуновскій', а этотъ послѣдній — вѣдъ предѣловъ христіанскаго лѣтосчисленія... И слава Богу!—ибо живымъ, подвижнымъ и безвременнымъ былъ этотъ маленькій геній, съ кокомъ на лбу подъ коричневымъ котелкомъ.

Сапуновъ не ретроспективистъ, не фантастъ и не мистикъ,—онъ только безпутный реалистъ, бурный и жадный, непослѣдовательный и ненасытный, ненасытный до того, что въ порывѣ творчества швырялъ на холстъ краски дѣлыми пригоршнями, не заботясь объ отношеніяхъ, о строгостяхъ формы, о смыслѣ: ладно, размѣстятся! И онѣ, дѣйствительно, размѣщались, иногда нехотя, иногда даже со злобой, увертываясь, крича, какъ пѣтухи, пронзительными голосами, а Сапуновъ радовался этимъ нелѣпымъ ,кукуреку', прыгалъ отъ восторга, насвистывая марсельезу слегка поддурманенными губами. То былъ мальчишескій задоръ и глупость, но какъ при этомъ трепетало сердце, большое, хорошее, влюбленное сердце! Сапуновъ не только глубоко и романтически влюбился въ свою музу, но съ какимъ то налетомъ трагедіи, ибо что то горькое, тяжелое и поистинѣ трагическое лежитъ на всѣхъ его произведеніяхъ.

Для меня въ этомъ отношеніи играетъ наибольшую роль сапуновская ,Карусель'. Веселая картина, яркая и хорошая! Все танцуетъ и кружится въ бѣшеномъ однообразіи, послѣдовательно, строго и нелѣпо, такъ нелѣпо, какъ только нелѣпа Россія. Наверху флагъ, алый, необыкновенно яркий, ярче всѣхъ красокъ холста, а во всемъ остальномъ—хаосъ, пышный и таинственный, какъ таинствененъ, какъ страшенъ бываетъ коверъ надъ кроватью, когда лежишь въ бреду и смотришь на его неповторимые и повторяющіеся узоры. Барабанитъ, вертится, кружится карусель, и неожиданно изъ за желѣзной жерди выскакиваетъ лукавый, бабій, темный глазъ въ желтомъ платочкѣ, а вся то баба игрушечная, самая карусельная, и за бабой двѣ ,коняги', оскаливъ зубы и задравъ свои рыжія морды, косятъ глазами. Въ этомъ нѣтъ ничего особеннаго, ни таинственнаго, ни неожиданнаго, но странно напоминаютъ и баба и лошади Матрену изъ ,Серебрянаго голубя' Андрея Бѣлаго, страшную, кошмарную Матрену, о которой и вспоминать не хочется.

но чье присутствіе на нашей родной, большой землѣ мы чувствуемъ, какъ чувствуемъ непосильное и глубокое горе нашихъ дней. Впрочемъ, есть возможность предположить, что все, что я говорю, — очень условный символизмъ, надуманная транскрипція, чепуха, до которой Сапунову, во всякомъ случаѣ, нѣтъ никакого дѣла; нельзя же, въ самомъ дѣлѣ, открывать въ какой то сапуновской ‚карусели‘ цѣлую Россію, да и говорить то серьезно объ этомъ смѣшно, такъ, развѣ, между словомъ, для большей важности! Нѣтъ, трагедія Сапунова, вся тяжесть его темперамента, трепеть его большого сердца выразились въ другомъ...

Бываетъ вдохновеніе внезапное, неупорядоченное, бурное, и оно падаетъ, какъ каменный дождь, опустошаетъ при этомъ душу, рождая пышные и тяжелыя созданія, хаотическія маски и меланхолическіе образы; есть что то болѣзненно-утомленное и дикое въ плодахъ такого вдохновенія, словно душа разодралась, чтобы дать выходъ чрезмѣрному творческому напряженію; и даже тогда, когда ‚процессъ‘ развернулся нормально и въ полной силѣ, а само созданіе горитъ побѣднымъ великолѣпнымъ свѣтомъ, на всемъ и на всѣхъ остается слѣдъ какой то надломленной грусти, сдержаннаго рыданія, глубокой тоски, такъ, между прочимъ, переходящей иногда въ сарказмъ, иногда въ иронию, иногда въ дикое и бурное веселье, самой безупречной позы. Жестокая, ироническая, смѣющаяся, веселая меланхолія! Когда смотришь Сапунова, все время слышишь, какъ за спиной кто то тихо и равномерно не то смѣется, не то плачетъ, слышишь сдавленный шопотъ самой неуловимой, тонкой тоски, жалобу, причитанія, а если стоишь и смотришь долго, такъ за тобой начинается пѣть какой то высокій голосъ болѣзненно, протяжно и безнадежно; медленно и незамѣтно онъ вырастаетъ, крѣпнетъ, передвигается, и кажется, что уже въ тебѣ самомъ, въ глубинѣ твоего собственного сердца, кто то тихо и меланхолично напѣваетъ, и опять таки не знаешь, пѣсня это или литія, молитва или частушка, а можетъ быть просто полька, наибанальнѣйшая полька ‚катенька‘, съ которой связаны какія то стильныя воспоминанія: комодъ краснаго дерева, старинный съ бисерной крышкой ларецъ и... ваза на комодѣ, старинная синяя съ золотомъ ваза...

Сапуновъ!—да, Сапуновъ и пѣсня, и боль, и эта хаотическая чрезмѣрность творчества, и надломленный пафосъ, и граціозная болѣзненность русскаго эстета, и карусель, и Россія съ краснымъ флагомъ, и хаосъ непомѣрно богатаго воображенія, и глупое упрямство, и мальчишеская самоувѣренность, фатящая самоувѣренность дикаго генія,—все это слилось, сплелось, утонуло въ одной душѣ и въ одномъ сердцѣ, большомъ, чистомъ, влюбленномъ сердцѣ, гдѣ пѣли и бжныя водоросли,—раздѣлившія позже съ Сапуновымъ смертное юношеское ложе.

Да, по существу, Сапуновъ — не веселое, не ясное зрѣлище. Его безудержная красочность, его ироническая небрежность, его ‚графская‘ поза, его ‚низокъ‘, его нафабранные усы и его вкусы—странныя вещи, для которыхъ приходится будить мужество, вызывать совѣсть, апеллировать къ уму, вспоминать каноны, ибо, по-

НЕТ ФОТОГРАФИИ

Н. Н. Сапунов. «Карусель» (театра—1908).  
(Собрание А. А. Корвин).  
1

Н. Сапунов. Le carousel (détrempe).  
(Collect. A. Korovin).

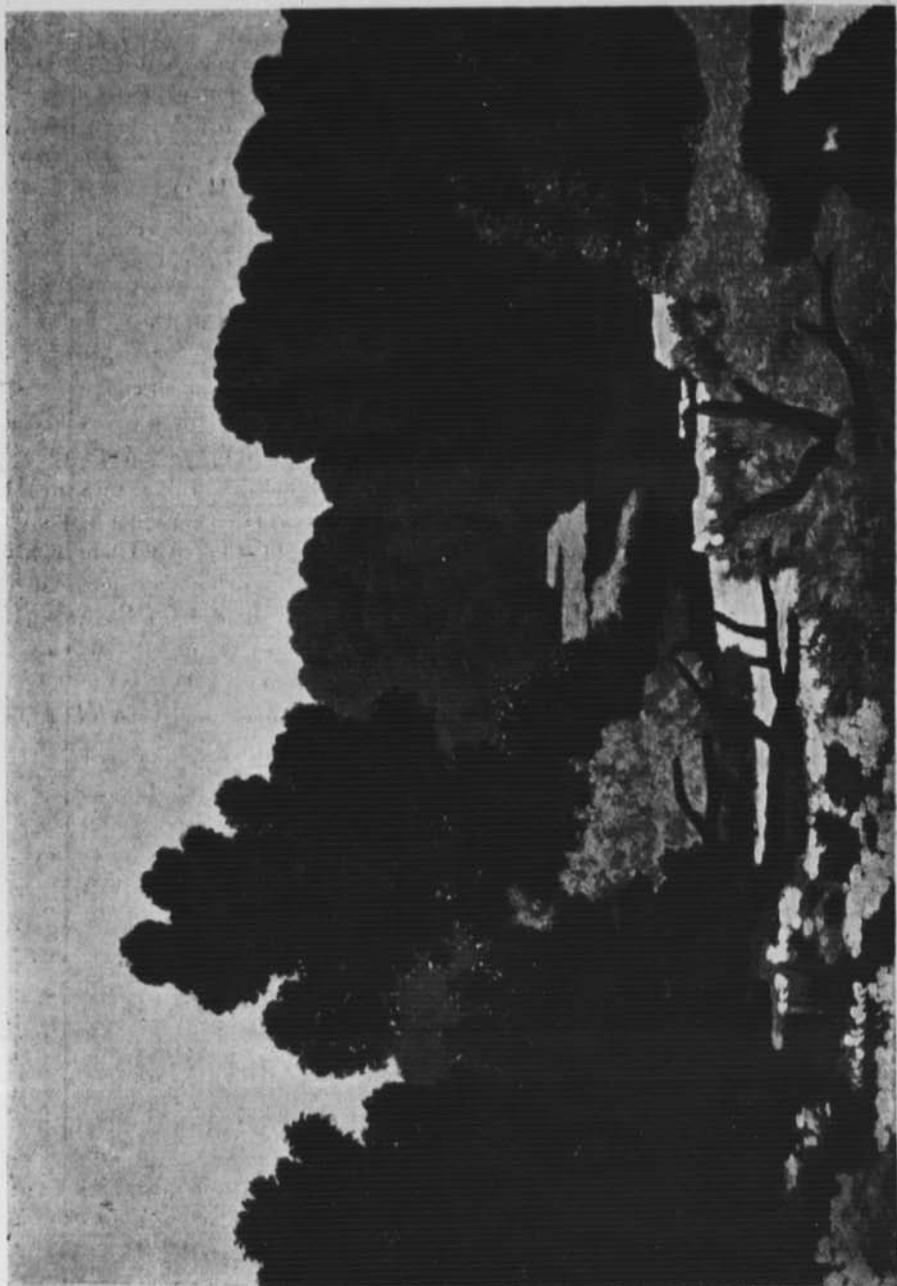
истинѣ, горькая и лукавая усмѣшка серебрить наши губы, привыкшія молчать или морализовать съ угрюмой и острой, толстовской<sup>4</sup> серьезностью.

Я, конечно, не берусь опредѣлить общественнаго значенія сапуновской живописи, я знаю только, что это не легкая живопись, не случайная и не пустая. Пусть Сапуновъ умеръ ребенкомъ, пусть даже онъ ничего путнаго не сказалъ, но въ томъ, что онъ сдѣлалъ, есть какое то несомнѣнное указаніе на синтезъ искусства и русской жизни. Оставимъ символы, не будемъ даже смотрѣть на ‚Карусель‘,—развѣ самый характеръ сапуновскаго вдохновенія не исключительно націоналенъ, и вся его болѣзненность не является ли болѣзненностью нашего генія, для котораго кинуть въ одинъ вечеръ миліоны душевныхъ сокровищъ ничего не значить, ибо для него ничего не значить отсидѣть на другой день двадцать четыре часа въ ‚части‘. Не всѣ ли мы, въ концѣ концовъ,—Сапуновы, ‚беззавѣтно‘ влюбленные въ красоту, въ эстетику, въ романтизмъ, въ синія вазы, въ стили и эпохи?

О, поистинѣ, необыкновенная нація, геніальный народъ! Только отъ Сапунова насъ отличаетъ одно обстоятельство: онъ глубоко и трагически любилъ свою музу, онъ бѣгалъ для нее на берегъ пруда, не спалъ ночи, ходилъ въ балаганы и трактиры, для нее носилъ большіе экстравагантные галстуки, фабрилъ усы и красилъ губы, словомъ, онъ ей вѣрилъ и тосковалъ о ней, ну, а мы—нѣтъ, мы этого не дѣлали, потому что неудобно какъ то въ такой мѣрѣ увлекаться и до такой степени оригинальничать; мы предпочли приличіе, у насъ все было прилично и благополучно, какъ въ небесахъ...

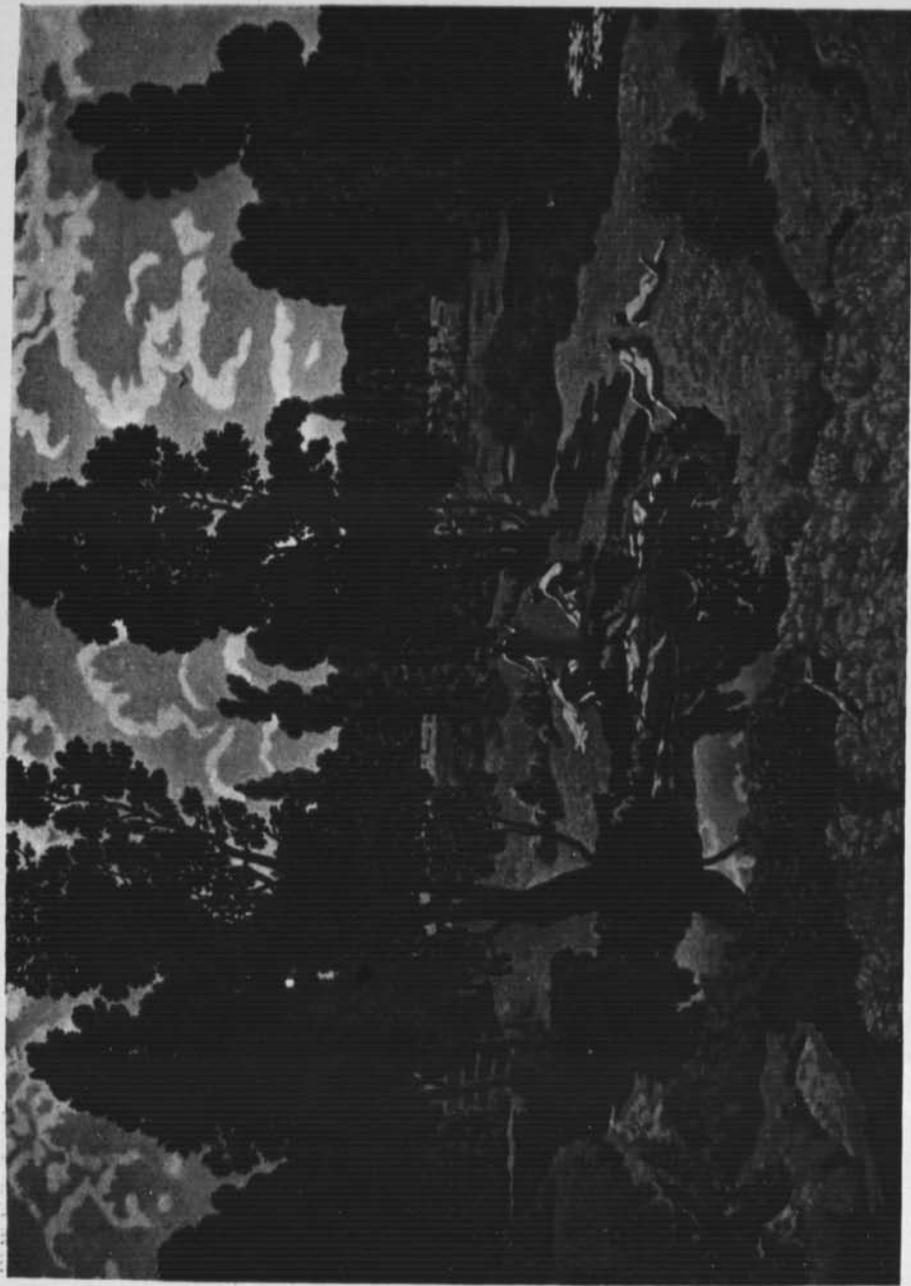
## III. Послѣднія произведенія Н. Крымова

Мистики, маги, геніи сна, всѣ существа, о которыхъ мы знаемъ, вѣришь, о которыхъ поминимъ, но въ бытіе которыхъ не вѣримъ или вѣримъ только въ дни скорбнаго сомнѣнія, и притомъ душой болѣзненной и тяжелой, — таковъ беспорядочный рой асоціацій, посѣтившій насъ передъ послѣдними работами Крымова. Самъ Крымовъ не мистикъ, не магъ и даже не геній сна, хотя картины его — сновидѣнія. Знаете, гдѣ далекія, еще дѣтскія сновидѣнія, когда душа спитъ и поминутно вздрагиваетъ въ какомъ то небесномъ волненіи; наутро мы не знаемъ даже, что намъ снилось, но поминимъ, что снилось что то безконечно прекрасное, чарующее и нѣжное, какъ первая любовь, вѣришь — первое мгновеніе любви, мгновеніе, въ которое мы съ удивленіемъ и сладостью понимаемъ, что влюблены. Возможно, впрочемъ, что и эти сны и наши дѣвственные чувства не нашли бы себѣ отзвука, если бы дѣло происходило не въ дѣтской; тамъ, въ этихъ бѣлыхъ комнатахъ, все, въ концѣ концовъ, возможно: повѣсить на стѣну покрашенную куклу, пригвоздить на гвоздикъ воздушный шаръ, нарисовать акварелью зеленое небо и кирпичнаго цвѣта море, растянуть надъ постелью фабричнаго издѣлія гобеленъ или просто намазать на пекчѣ карандашемъ черта, — все будетъ занято и такъ небывало значительно; можетъ быть, крымскіе сны только оттого и прекрасны, что сняты въ дѣтской; реального, жизненнаго чувства они не рождаютъ. Тихіе и матовые, они ловятъ насъ въ сѣти своего призрачнаго существованія, и хотя кажется, что это волшебство — лунное, но на самомъ дѣлѣ вся его лунность — въ блѣдномъ и легкомъ очарованіи серебра самой живописи; подлинной магіи, къ тому же еще той, что такъ вкрадчиво льется съ ночного неба и мерцаетъ съ такимъ таинственнымъ ритмомъ въ морскихъ волнахъ, — вовсе и нѣтъ; да и откуда бы родилась эта магія или эта мистика въ дѣтской душѣ? Крымовъ не богоискатель и не мученикъ. Когда то онъ, правда, пугалъ насъ призраками, тяжелыми тучами, таинственнымъ свѣтомъ и пролесіями качающихся деревьевъ, но теперь, сейчасъ, онъ заснулъ съ такой покорной и дѣвственной прелестью, что мы не только попили его непричастную тайнамъ душу, но даже, противъ ожиданія, не разсердились на этотъ полуденный сонъ, не обидѣлись, какъ, напримѣръ, на Матерлинка, за его дѣтское желаніе быть гармонически-свѣтлымъ. Не такъ много рождается этихъ чистыхъ гармоній, — подымать на нихъ руку не значить ли сдѣлать жестъ святотатства? Когда красота перестаетъ мучить, когда она становится нашимъ утѣшеніемъ и нашимъ покоемъ, — мы ее любимъ, а если нѣтъ, то только потому, что наша гордость, наша вѣковая двойственность, наше недоумѣніе и, если хотите, тайное бремя зависти не позволяютъ намъ открыть счастье тамъ, гдѣ мы его презираемъ.



И. П. Крымков, Утро (масло—1915).

Н. Кудмоф, Le matin (huile).



Н. П. Крымов. «Летний пейзаж» (масло—1915).  
(Собств. Я. М. Шлясберг, в Москве).

Н. Крымов. «Пейзаж д'été» (huile).  
(App. à M. J. Schiesberg, Moscou).

Собственно, тотъ путь, который прошелъ Крымовъ, прежде чѣмъ воплотить эту гармоническую чистоту души, можетъ быть, вовсе и не поучителенъ, а для другихъ мастеровъ и бесплоденъ; я бы не сказалъ даже того, что Крымовъ долго и сознательно искалъ именно такой гармоніи и такой чистоты; она просто пришла къ нему, какъ просто приходитъ счастье въ одинъ изъ голубыхъ или серебрино-сѣрыхъ дней; онъ нарисовалъ (его рисунокъ на выставкѣ 'Союза' 1915 г. и картина 'Утро') полянку, озеро или рѣку, поставилъ три дерева съ листвою пушистой и мягкой; его чувство композиціи не было удовлетворено, онъ подклеилъ кусокъ картона, нарисовалъ еще дерево, со стволомъ, согбеннымъ въ сторону противоположную той, въ которую склонились три нарисованныхъ дерева, — и создалась композиція съ необычайной гармоніей основныхъ линий, пѣвучая, музыкально-обоснованная; она стала жить той таинственной жизнью и дышать тѣмъ покоемъ, какихъ Крымовъ, вѣроятно, даже не искалъ, только смутно ждалъ ихъ прихода, какъ каждый изъ насъ ждетъ отъ наступающаго дня прихода счастья. Конечно, въ дѣломъ именно эта полусознательная сила вдохновенія позволила Крымову найти необычайно тонкую линію двухъ предѣловъ, — живописи и композиціи, которая ставитъ работы Крымова на высоту современнаго исканія картины и дѣлаетъ его новыя достиженія особенно дѣльными, но эта сила — источникъ свободный, на днѣ котораго лишь серебристый, чисто промытый песокъ, да зеленѣющая, нѣжный и бархатный мохъ, покрывающій мягкими налетами блестящія, розовыя спины неподвижныхъ камней.

Впрочемъ, современность Крымова не въ одномъ только исканіи, или, если вы не очень требовательны, то — достиженіи картины; музы одарили его еще нѣкоторымъ въ настоящее время, можетъ быть, даже неоцѣнимымъ качествомъ; было бы вѣрнѣе сказать, что Крымовъ не обладаетъ однимъ 'порокомъ'. Онъ не сдѣлался импрессионистомъ. Онъ не сдѣлался имъ даже тогда, когда импрессионистомъ сталъ Рѣпинъ, когда импрессионизмъ проникъ всюду, во всѣ переулки нашей художественной колоніи, въ пивныя, въ академію, на всѣ выставки и во всѣ вкусы. Крымовъ ни въ какой мѣрѣ не импрессионистъ, Крымовъ чистъ, Крымовъ не согрѣшилъ ни однимъ волоскомъ своихъ колонковыхъ кистей, и хотя на выставкѣ онъ былъ окутанъ, какъ ватой, импрессионистскими холстами, — его холсты мерцали въ атомъ фальшивомъ блескѣ тихимъ свѣтомъ вечерней звѣзды.

Я не хочу подымать въ настоящемъ очеркѣ какого бы то ни было вопля по адресу импрессионистовъ; я только считаю своимъ долгомъ сказать, что русскій импрессионизмъ въ моей головѣ при всемъ моемъ желаніи не связывается ни съ Мане, ни съ Дега, ни съ какимъ либо другимъ именемъ, передъ которымъ благоговѣть моя гордость, гордость человека, сознающаго свою обособленность. Въ самомъ дѣлѣ, пора же понять, что для искусства среда, раса, культура — факторы столь властные, что, какъ бы ни хотѣлось намъ быть великими, мы не сможемъ возложить на свою голову вѣнецъ, который ковали не для насъ и молотами,

на какіе мы не имѣемъ права. Вспомнимъ еще разъ тѣ условія, ту жизнь и тѣ сердца, среди которыхъ родился импрессионизмъ: эти нелѣпые и упрямые люди знали, что дѣлаютъ, больше того, они знали, что на картѣ стоятъ всѣ ихъ стремленія, ихъ лучшія чувства, вдохновеніе, и они имѣли за собой вѣковую Академію, Делакруа, „Салоны“—они шли гибнуть или побѣждать.

Этой роскоши мы ужъ во всякомъ случаѣ не испытали; нехотя выбившіеся изъ темныхъ передвижническихъ мастерскихъ, мы, въ сущности, пришли лишь смотрѣть на новое солнце, на пышную свѣжесть весенняго воздуха и даже не могли понять той цѣны, какою были куплены это солнце и эта весна; что же касается сознанія необходимости, единственности этого пути...—о, до такихъ идей мы, въ массѣ, вѣроятно, никогда и не поднимались.

Великій грѣхъ нашего русскаго импрессионизма въ цѣломъ (я не говорю о Сѣровѣ) — это его глубокій провинциализмъ, его неподлинность, нарочность, отсюда фальшь, фальсификація, пошлость... Вотъ почему такъ пріятно видѣть мастера непорочнаго и созерцать тихій свѣтъ его неба и влажную свѣжесть или горячую серебристость его воздуха, родившихся подъ кистью, никогда, повидному, не работавшей передъ Мане.

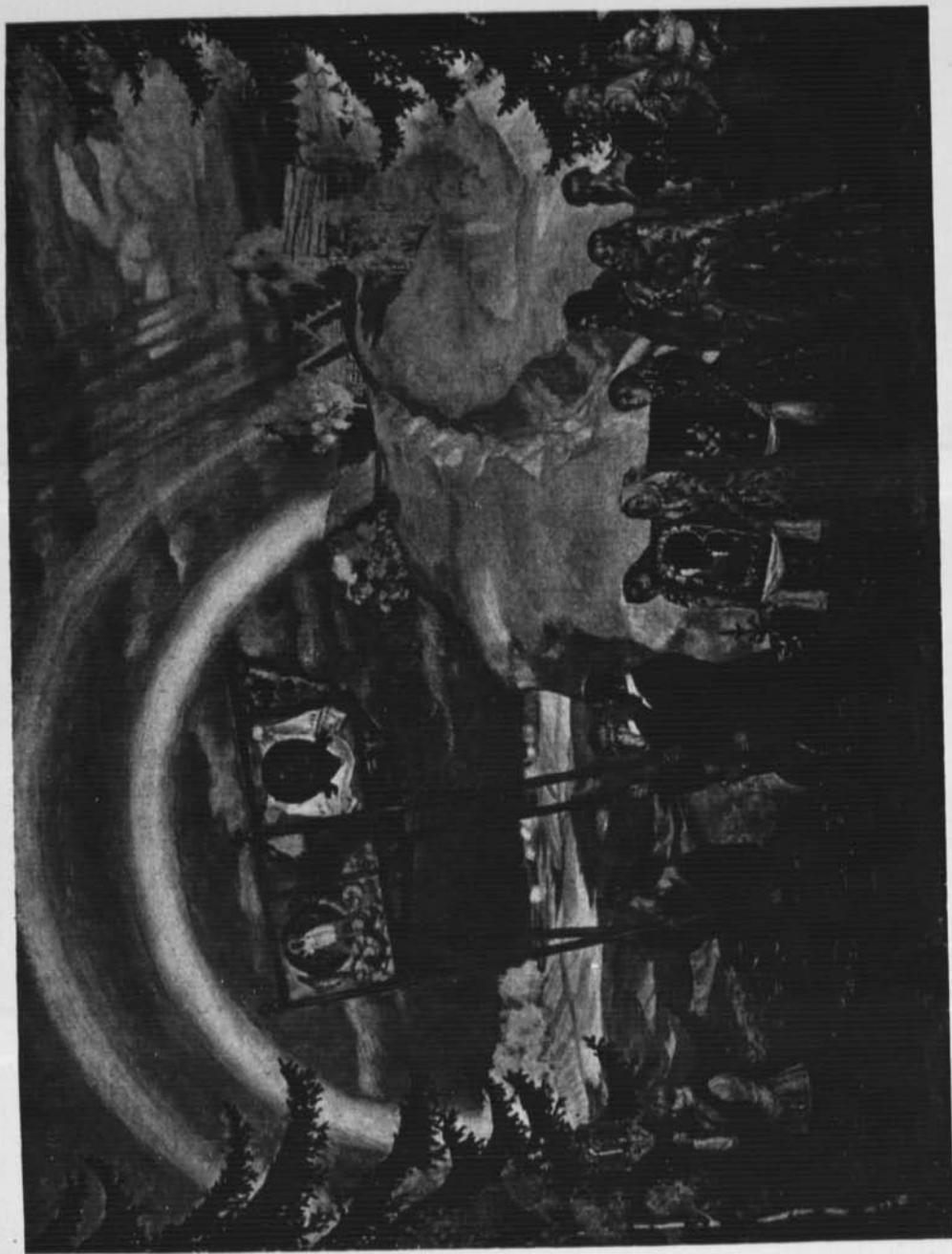
Крымовъ, впрочемъ, завоевалъ свое солнце и свой воздухъ не въ одинокомъ бою: повидному, его велъ и окрылялъ примѣръ Мориса Дени или, идя вглубь вѣковъ, самого Пуссена. Во всякомъ случаѣ, вліяніе именно этихъ художниковъ въ настоящихъ работахъ Крымова несомнѣнно. Это Дени открылъ впервые текучую плавность линий и ихъ гармоническое единство; онъ научилъ видѣть поля, влюбленные въ контуры лѣса, и берега рѣкъ, катящіе свои линии къ гибкимъ стволамъ деревьевъ; подъ его глазомъ облака стали тянуться въ ритмъ съ вѣтвями и припухали или клубились тамъ, гдѣ просвѣты зелени оставляли незаполненными слишкомъ большія пространства; онъ же нашелъ и эту свѣтлую гамму, относительно которой, въ концѣ концовъ, не знаешь — держится ли она на слишкомъ сильныхъ контрастахъ или ее рождаетъ однообразный, декоративный тонъ, разработанный до мельчайшихъ тональностей.

Но возможно, что Крымовъ усилилъ необыкновенную прелесть свѣта въ своихъ картинахъ еще тѣмъ, что долго и внимательно учился у Пуссена компоновать пейзажъ. Отъ него Крымовъ заимствовалъ широту горизонта, и его далекую ласку, и тихое одиночество высокихъ и темныхъ топей; отъ него и эта влага, и почти эллинистическая сила чувства, его простота и гармонія. Въ самомъ дѣлѣ, что то классическое, что то аполлонически-ясное есть въ этомъ Крымовѣ. Начинаешь вѣрить въ божественное происхожденіе его дара; и какъ будто онъ ничего не боится и не стыдится за свое тѣло, какъ богъ; развѣ изрѣдка отуманить своей невѣрной мистичностью наше ясное око, но тутъ же и отрезвить его маленькимъ существомъ охотника или собаки, и сказочнымъ и до того реальнымъ, что слышишь, какъ разноситъ эхо звукъ выстрѣла, а вѣтеръ стелетъ ружейный



Н. П. Крымовъ. Утренній пейзажъ (масло—1915  
(Собств. Н. А. Семюева, въ Москвѣ).

Н. Крымовъ. Paysage matinal (huile).  
(App. à M. N. Seménoff, Moscou).



Б. М. Кузнецов. «Крестный ход» (масло — 1914).

В. Козодиев. «La procession» (huile).

дымъ по зеркальной водѣ, по кустамъ, по травѣ, еще пронизанной утренней свѣжестью и бѣлыми парами восхода. Конечно, если ужъ Крымовъ очень захочетъ, то сумѣетъ смутить вашъ утренній или вашъ полуденный сонъ; тогда и черные обрубки стволовъ, и тѣни надъ водой, и свѣтъ отраженнаго неба — все покажется вамъ страннымъ, тяжелымъ и сказочнымъ, и, закрывая глаза, вы будете чувствовать, какъ тайна ложится на ваши вѣки,—о, это обычное крымское сновидѣнiе, давно знакомое и дѣтское, и отъ этого только прекрасное, но не мистическое, не таинственное и не лунное. Въ корняхъ своей живописи Крымовъ реалистъ и, пожалуй, даже наивный; правда, онъ декоративно компоуетъ и пишетъ ‚подъ гобеленъ‘ свои пейзажи, но вѣдь это только стиль и притомъ еще не совсѣмъ свой, а если, напримѣръ, установить различiе въ манерѣ писать день и утро, то окажется, что Крымовъ, не думая и не искушая своего генiя, взялъ то, что дала ему природа непосредственно и даже при поверхностномъ къ ней съ его стороны отношенiи. День его—это исканiя линiй въ массахъ, это чеканная четкость, сквозящая и сухая; утро — влажная расплывчатость общихъ массъ, линiй, затушеванныхъ туманомъ, контуровъ въ блѣдномъ ореолѣ, при очень сизыхъ и плывущихъ далахъ. Словомъ, различiе непосредственнаго и наивнаго реалистическаго чувства, подчасъ даже весьма несходнаго съ обычнымъ понятiемъ чувства живописнаго, того, которое побудило, напримѣръ, Сѣрова извращать заданную ему натуру. Крымовъ не извращаетъ, наоборотъ, онъ не досматриваетъ; онъ не видитъ крапала въ тѣняхъ и кобальта въ ореолахъ, не замѣчаетъ рефлексовъ на водѣ,— и это крайне характерно,—на небѣ, въ облакахъ, на тѣлѣ обнаженныхъ женщинъ, не видитъ или не хочетъ видѣть мѣняющихся во времени тоновъ, болѣе широкихъ отношенiй, отношенiй красочныхъ, а не только свѣтотѣни; словомъ, Крымовъ, испытывая свой глазъ на безчисленныхъ оттѣнкахъ изумруда или очень вялыхъ отблескахъ рубина, не знаетъ того, что дѣлаетъ художника живописцемъ, а его искусство — живописью. И Крымовъ, дѣйствительно, не ‚живописецъ‘. Для того, чтобы стать подлиннымъ живописцемъ, ему недостаетъ темперамента и глаза; въ его вдохновенiи есть что то вялое, что то медленное и сонное, въ его зрѣнiи слишкомъ много однообразiя, словно онъ страдаетъ цвѣтовой слѣпотой. Въ своихъ раннихъ работахъ Крымовъ обнаруживалъ больше красочной жизни и больше молодости, какъ будто его исканiя стиля и его стремленiя къ картинѣ ослабили былое достоинство его живописи. Теперь Крымовъ—мастеръ свѣтотѣни, хорошо изучившiй отношенiе плановъ; кромѣ того, онъ хорошiй стилистъ и перво-класный, хотя и академическiй, композиторъ; архитектурная стройность его картинъ почти класическаго характера; его ‚утренний пейзажъ‘ съ тополями — шедевръ ландшафтнаго построения; конструктивная четкость отдѣльныхъ группъ кустовъ или деревьевъ замѣчательна; все связано, все гармонично и дѣйствуетъ на нашу психику, какъ чарующая музыка; тѣни, бросаемаы стволами, уравновѣшены и исполняютъ свою роль въ общемъ развитiи темы съ полной свободой и въ

полномъ согласіи; небольшой сучекъ или просто обрубокъ ствола находятъ легко и просто свое мѣсто въ этомъ серебряномъ мірѣ. И невольно, убаюканные этой гармоніей, мы не хотимъ уже ничего, и не ропщемъ, и покоряемся; мы отдаемъ всѣ недостатки столь своеобразнаго искусства за эту афемерную и въ то же время полную значенія музыку, ибо за годы борьбы и исканій мы, дѣйствительно, истосковались по картинѣ, раздраемые вѣчными сомнѣніями и вѣчными безднами вдохновенія. Крымовъ дѣйствуетъ на насъ, какъ сестра, какъ сестра милосердія, чьи тонкіе пальцы накладываютъ бинты на нашу душу... Завтра, можетъ быть, Крымовъ уже и отойдетъ отъ насъ, но это завтра слишкомъ далеко и слишкомъ ничтожно передъ лицомъ нашего сегодняшняго страданія, нашей непосредственной живой тоски.

Впрочемъ, возможно, что изъ всего столь значительнаго и столь реальнаго для насъ теперь—останется въ концѣ концовъ одно чувство благодарности и смутное воспоминаніе о дняхъ призрачнаго счастья. Я говорю призрачнаго, ибо міръ Крымова и счастье Крымова только призраки, призраки или сновидѣнія; только легкіе сны дѣтской души, простой и наивной, для которой клочекъ голубого неба несетъ тысячу возможностей, тысячу мечтаній непорочной любви. Но зато и отдаешь имъ съ такимъ довѣріемъ и съ такой сентиментальной радостью свою душу—этимъ принцесамъ-грезамъ, съ серебряными коронами въ лунныхъ лучахъ и въ гирляндахъ изъ плюща. Онѣ сохраняютъ тайну, онѣ никому не скажутъ: имъ осталось жить всего какихъ нибудь полчаса.

## ПУТИ КЪ КАРТИНЪ

(О послѣднихъ работахъ Кустодіева)

Н. Радловъ



КАСАВИЦА—вся условная, вся до мельчайшихъ деталей придуманная, приближенная къ натурѣ, но не созданная отъ нея, и... портретъ Е. И. Базилевской, правдивый до банальности, безысходно добросовѣстный,—двѣ работы одного художника, на одной выставкѣ...

Трудно представить себѣ болѣе яркое выраженіе двухъ несо- вмѣстимыхъ началъ искусства,—искусствъ, можетъ быть,—ибо невѣроятно, чтобы оба холста были проявленіемъ одной и той же формы художественнаго творчества! Умалчивая о ,портретѣ', мы хотѣли бы многое сказать по поводу показательнаго значенія ,Красавицы', но намъ представляется еще болѣе интереснымъ само сопоставленіе этихъ двухъ работъ.

О творествѣ Кустодіева хочется подумать,—о художникѣ, больше, чѣмъ объ отдѣльныхъ примѣрахъ его творчества. Ни ,Красавица', ни ,портретъ' не явились неожиданными для тѣхъ, кто слѣдилъ за развитіемъ дарованія Кустодіева; мы можемъ опредѣленно указать на отдѣльные этапы пути, приведшаго къ нимъ. Но прослѣживая эти восходящія паралели, мы никогда не придемъ къ одному общему началу. Раздвоенность лежитъ въ основѣ кустодіевскаго творчества, именно ею обуславливаются типичнѣйшія черты его таланта.

Мы знаемъ, какъ рискованы всякія попытки построения системы искусствъ, обнимающей законы всѣхъ видовъ художественнаго творчества: стремленіе отыскать общій законъ заставляетъ часто простыя аналогіи приравнивать къ общему принципу. Развѣ не вслѣдствіе этой склонности къ обобщенію было приписано музыкѣ объективное содержаніе, и развѣ не подобная же теорія заставила отрицать его въ живописи? Но аналогіи между отдѣльными моментами различныхъ искусствъ несомнѣнно существуютъ и должны существовать. Нельзя слишкомъ близко искать обобщающій принципъ, однако и сомнѣваться въ немъ было бы равносильно отрицанію самостоятельнаго значенія за понятіями ,изящнаго искусства' и ,художественнаго творчества'.

Въ какомъ отношеніи стоитъ способность вѣрнаго ,репродуцированія' (иначе говоря—опредѣленія) звука или цвѣта къ способности художественнаго творчества? Думается, что для музыкантовъ этотъ вопросъ давно рѣшенъ: обладаніе абсо-



Б. М. Кустодиевъ. 'Въ комнатахъ' (масло—1910).

B. Koustodiew. 'Intérieur' (huile).

лютымъ слухомъ не свидѣтельствуеетъ еще о музыкальности. Вѣрное опредѣленіе даннаго звука или цвѣта лежитъ внѣ искусства, ибо послѣднее построено только на отношеніяхъ звуковыхъ или цвѣтовыхъ единицъ. Отношенія, лежащія въ основѣ мелодіи, колорита, тона (въ живописи), создаютъ форму искусству, для которой и звукъ и цвѣтъ, какъ таковые, почти не имѣютъ значенія.

Каждое явленіе имѣетъ безконечное количество художественныхъ осуществимостей. 'Абсолютное зрѣніе' (мы думаемъ, что этотъ терминъ, созданный по аналогіи, имѣетъ право на существованіе) воспринимаетъ явленіе, какъ объективную, исчисляемую количествомъ колебаній свѣтовыхъ волнъ, величину. Цвѣтъ, опредѣленный такимъ образомъ, еще не можетъ войти въ живопись, онъ еще не представляетъ элемента живописнаго цѣлаго, ибо онъ только цвѣтъ самъ по себѣ. И воспроизведеніе всей схемы цвѣтовъ, воспринятыхъ такимъ образомъ, будетъ безконечно далеко отъ искусства. Правда, оно дастъ подобіе цѣлаго, но въ немъ всегда будетъ отсутствовать живописный принципъ.

Мы могли бы пояснить сказанное параллелью изъ области рисунка, вопросы котораго, какъ болѣе элементарные, являются обычно и болѣе уясненными. Представимъ себѣ художника, обладающаго способностью воспроизводить абсолютную,

объективную величину каждой вещи. Не чувствуя пропорцій (т. е. отношеній, являющихся сущностью рисунка), онъ достигалъ бы подобія ихъ вѣрнымъ воспроизведеніемъ частей. Обладаніе способностью ‚абсолютнаго опредѣленія‘, какъ затрудняющее переведеніе съ одной тональности на другую, не только не необходимо, но, наоборотъ, можетъ быть очень мучительно для художника.

Быть можетъ, съ этой точки зрѣнія намъ станетъ яснѣе раздвоенность творческой личности Кустодіева. Тамъ, гдѣ натура ограничиваетъ творческую свободу художника, опредѣляя отношенія, но предоставляя ему выборъ тональности, Кустодіевъ чувствуетъ себя безпомощнымъ ‚создать‘ что нибудь. У него нѣтъ выбора, его гамма несвободна. Абсолютное зрѣніе указываетъ ему только одну осуществимость явленія. Вотъ почему та легкость, съ которой онъ въ состояніи вѣрно воспроизводитъ послѣднее, могла бы обусловить все развитіе кустодіевского искусства,—и развѣ не огромна заслуга художника, не удовлетворившагося этой способностью и ищущаго новыхъ, совсѣмъ иныхъ путей, путей свободнаго творчества?

Изъ этой неудовлетворенности родилось стремленіе Кустодіева къ крайнимъ выводамъ освобожденнаго отъ опредѣленій природы искусства: къ лубку, къ красочнымъ произволамъ вывѣски. Отъ этого искусства, гдѣ ни одинъ цвѣтъ не скопированъ, гдѣ красочныя отношенія цѣликомъ изобрѣтены, надо было идти къ картинамъ...

Мы присутствовали при расцвѣтѣ, да и теперь являемся свидѣтелями эпигонства того искусства картины, которое родилось отъ природы, для котораго ‚правдивость‘ являлась высшимъ идеаломъ. вмѣстѣ съ другими, но въ силу своихъ данныхъ (хочется сказать въ силу своего прирожденнаго недостатка) ярче другихъ, Кустодіевъ намѣчаетъ новый путь: отъ выдумки—къ правдоподобию картины. Приближенная къ правдѣ, къ объективной вѣроятности, выдумка дастъ картину, но никогда не ‚окартиненная‘, переработанная правда.

Является ли идея необходимымъ признакомъ картины? Быть можетъ, нѣтъ; мы знаемъ много прекрасныхъ картинъ, идейное содержаніе которыхъ ничтожно. Но въ каждую картину идея можетъ быть привнесена. Это чрезвычайно важный моментъ въ характеристикѣ картины. Форма должна быть въ состояніи вмѣстить содержаніе. Даже ограничивая опредѣленіе картины этой характеристикой, мы можемъ угадать тотъ единственный путь, по которому творчество художника должно идти къ картинѣ.

Вѣдь идейное содержаніе не можетъ быть случайно наблюдаемой правдой!

Не можетъ быть ею и форма картины, ибо очевидно, что скопированная, правдивая форма не въ состояніи вмѣстить въ себя идейную выдумку. Это соединеніе противорѣчило бы элементарному требованію гармоніи между содержаніемъ и формой. Если ‚портреты‘ Кустодіева не удовлетворяютъ насъ своей излишней правдивостью, то картины его мы упрекнемъ въ недостаточномъ еще приближеніи къ правдѣ. И въ этомъ нѣтъ противорѣчій. На томъ пути, по которому идетъ



Б. М. Кустодіевъ. Эскизъ декораціи къ 'Смерти Пазухина' Щедрина  
(постановка московскаго Художественнаго театра).

Кустодіевъ, онъ избѣгаетъ упрековъ въ связанности рисунка или пошлости колорита, но въ послѣднихъ примѣрахъ его творчества мы видимъ еще недостатки, естественные у художника, освободившагося отъ слишкомъ сильнаго гнета природы. Реакціей мы объясняемъ и излишне грубую красочность 'Крестнаго хода' и анатомическую неправдоподобность 'Красавицы'. Но развѣ даже эти недостатки, вѣроятно случайные и, во всякомъ случаѣ, временные, не лучше во много разъ академической правдивости работъ другого, чужого намъ Кустодіева, Кустодіева-портретиста? Въ отчетѣ о выставкѣ 'Миръ Искусства' мы указывали уже на значеніе для современнаго русскаго искусства послѣднихъ произведеній Кустодіева. Здѣсь мы хотѣли отмѣтить и то выдающееся мѣсто, которое они занимаютъ въ творчествѣ художника. 'Красавица' и 'Купчиха' побуждаютъ насъ забыть о 'портретахъ' Кустодіева и съ самымъ горячимъ интересомъ ждать отъ него новыхъ примѣровъ серьезнаго, большого искусства.



Б. М. Кустодиевъ. Портретъ  
Е. И. Базилевской (пастель).

B. Koustodiev. Portrait de  
M-me H. Basilewsky (pastel).



В. Борисовъ-Мусатовъ. „Дама на Волгѣ“ (этуюдъ масломъ).

W. Borissow-Moussatow. „Dame sur le Wolga“ (étude à l'huile).

## МОЛОДЫЕ ГОДЫ МУСАТОВА

Я. Тугендхольдъ



ДЕСЯТЬ лѣтъ назадъ, 26 октября, умеръ одинъ изъ самыхъ пѣвнѣйшихъ русскихъ живописцевъ, Викторъ Эльпидифоровичъ Борисовъ-Мусатовъ. Онъ умеръ на тридцать пятомъ году жизни, еще меньше успѣвъ высказаться, чѣмъ другіе, столь же безвременно ушедшіе,—Врубель, Сѣровъ. Странный рокъ сопутствовалъ ему, предугаданный его же словами—, все приходитъ ко мнѣ слишкомъ поздно<sup>1</sup>. Его признаніе на родинѣ совершилось тогда, когда заграничный успѣхъ уже коснулся его имени и когда надъ тѣломъ его, обреченнымъ съ дѣтства, уже рѣяла смерть. Его кончина, въ тихой Тарусѣ, среди любимыхъ имъ березовыхъ рошъ и рѣчной голубизны, прошла почти незамѣченной—заглушенная грозами октябрьскихъ событій; недаромъ этотъ художникъ-поэтъ, столь далекій отъ всего текущаго и бытового, умеръ за чтеніемъ газеты. Наконецъ, и десятая годовщина смерти его совпадаетъ съ событіями, еще болѣе многоразумными и все заглушающими...

И попрежнему, несмотря на десятилѣтній срокъ, Мусатовъ остается ,одинокимъ вершиной<sup>2</sup>, какъ назвалъ его В. К. Станюковичъ, его первый біографъ,—одинокимъ вершиной, многимъ невидимой и, въ сущности, никѣмъ не обслѣдованной. Изученіе Мусатова, какъ явленія русскаго художественнаго духа—задача, которую еще предстоитъ совершить и для которой, конечно, не можетъ быть ,слишкомъ поздно<sup>3</sup>. Ибо какія бы новыя проблемы не вставали передъ русской живописью, къ какимъ бы новымъ и полярнымъ горизонтамъ не уклонялся ея потокъ,—Мусатову принадлежитъ нѣсколько неотъемлемыхъ страницъ въ ея исторіи. Онъ былъ не только художникомъ-печальникомъ дворянскихъ гнѣздъ и криолиновъ, какимъ мы привыкли его считать, но и чуткимъ понимающимъ женскаго лица и русской природы. Онъ былъ однимъ изъ первыхъ и наиболѣе послѣдовательныхъ нашихъ импрессионистовъ—и одинъ изъ первыхъ преодолевъ этотъ импрессионизмъ во имя созерцанія, болѣе обобщеннаго и лирическаго. Его назвали при жизни ,французомъ<sup>4</sup> и ,японцемъ<sup>5</sup>, но, несомнѣнно, онъ—русскій художникъ прежде всего. Проблема Мусатова—сочетаніе русскаго мірочувствія съ виѣшними достиженіями Запада.

Предлагаемыя главы—изъ матеріаловъ готовящейся монографіи о жизни и творчествѣ Борисова-Мусатова<sup>1</sup>—посвящены юношескимъ годамъ художника и должны

<sup>1</sup> Въ издательствѣ І. Кнебель.

показать, каково было культурно-художественное воздѣйствіе русской среды на образование его таланта.

## РАННИЕ ГОДЫ

Саратовъ—если не одинъ изъ лучшихъ, то, во всякомъ случаѣ, одинъ изъ своеобразнѣйшихъ городовъ Поволжья. Городъ-крѣпость, основанный триста лѣтъ назадъ на мѣстѣ татарскаго поселенія, онъ отразилъ многія нападенія Золотой Орды и волжскихъ разбойниковъ, пережилъ Стеньку Разина и Пугачева, былъ сожженъ, разоренъ и вновь населенъ татарами, русскими, иѣмцами, раскольниками, пока, наконецъ, не превратился въ мирный торговый городъ, съ тремя стерлядьми въ гербѣ. Не меньшей экзотикой отмѣчена и исторія семьи Мусатовыхъ, предки которой были мусульманами („мусать“ значитъ по татарски „молотъ“) и въ чертахъ лица которой сохранилось кое что дѣйствительно восточное, а въ характерѣ—нѣчно упрямое и вмѣстѣ съ тѣмъ грустно-напѣвное.

Дѣдъ художника, Борисъ Александровичъ (имя котораго Мусатовъ впоследствии присоединилъ къ своей фамиліи), бывший крѣпостной князей Шихматовыхъ, владѣлъ мельницей въ саратовской губерніи и дожилъ до 95 лѣтъ. Отецъ художника, Эльпидифоръ Борисовичъ, записанный кузнецкимъ мѣщаниномъ, служилъ въ управленіи желѣзной дороги и имѣлъ небольшой домъ въ Саратовѣ, на Пляцъ-Парадѣ, гдѣ и протекли дѣтскіе годы Виктора. Викторъ Эльпидифоровичъ родился 2 апрѣля 1870 года. Ему не было еще трехъ лѣтъ, когда, упавъ со скамейки, онъ сильно ушибъ себѣ спину. Отецъ повезъ его въ Петербургъ и помѣстилъ въ дѣтскую Екатерининскую больницу, но, очевидно, Виктору суждено было остаться горбуномъ: опять не досмотрѣли за мальчикомъ,—играя на больничномъ дворѣ, онъ залѣзъ на лѣстницу и снова свалился, на этотъ разъ въ мусорную кучу, гдѣ напоролъ себѣ спину на кость. Съ тѣхъ поръ больная спина его была уже непоправима; онъ остался на всю жизнь съ прекрасной, гордо-взнесенной головой и горбатымъ туловищемъ.

Какъ видно изъ рассказаннаго, Викторъ отъ природы былъ чрезвычайно живымъ, неутомимымъ мальчикомъ, и самое несчастіе его было какъ бы расплатой за этотъ избытокъ силъ. Но въ дѣтствѣ онъ мало считался со своимъ физическимъ недостаткомъ, ни въ чемъ не уступалъ своимъ сверстникамъ, неустанно занятъ былъ придумываніемъ новыхъ занятій. Лѣтомъ—катаніе на лодкѣ, уходъ за цвѣтами (онъ страстно любилъ свой садъ, и домашніе дразнили его садоводомъ); зимой—катаніе на лыжахъ, постройка снѣжныхъ замковъ и фигуръ. Склонность къ рисованію проявилась у него очень рано. Быть можетъ, онъ унаслѣдовалъ ее отъ матери, искусной рукодѣльницы, происходившей изъ семьи переплетчика и



В. Э. Борисовъ-Мусатовъ. Рисунокъ карандашомъ (1892).

золотопечатника смоленской губернии. Во всякомъ случаѣ, отъ матери передалась Виктору любовь къ красивымъ мелочамъ, къ узору, къ бисеру, къ шитью и даже кройкѣ; когда онъ выросъ, роли перемѣнились, и мать и сестры спрашивали у него совѣта. Его талантъ художника выросъ въ лонѣ семьи, и этотъ женственный отпечатокъ, эта чисто женская любовь къ самому матеріалу художества навсегда сохранились въ его творческомъ обликѣ. Но первыми сюжетами, плѣнившими Виктора, были, разумеется, паровозы и пароходы, — вѣдь отецъ служилъ на желѣзной дорогѣ, и когда Виктору было девять лѣтъ, онъ уже преподнесъ отцу ко дню ангела первую свою „картину“...

Одиннадцати лѣтъ Викторъ поступилъ въ саратовское реальное училище. Воспоминанія его товарища, А. Федорова, рисуютъ его добрымъ и общительнымъ мальчикомъ. „Помню, какъ онъ въ первый разъ пришелъ въ классъ послѣ молитвы, и всѣ сразу обратили вниманіе на эту крошечную фигурку, со слабо, нѣсколько назадъ посаженной, стриженной головой... Конечно, всѣ глаза невольно обратились на него, и вѣроятно онъ смутился, потому что присѣлъ гдѣ то на свободномъ мѣстѣ, на одной изъ заднихъ партъ. Но директоръ позвалъ его къ себѣ, ласково положилъ ему руку на голову и сказалъ: „Ты меньше всѣхъ, такъ садись поближе, а то не увидишь ничего“. Своей лаской старикъ директоръ какъ бы призывалъ и насъ относиться къ этому бѣдному мальчику бережно и деликатно. Не помню, чтобы когда нибудь онъ былъ обиженъ въ училищѣ. Самъ онъ, несмотря на бремя

возложенное на его дѣтскія плечи, былъ великолѣпный товарищъ, всегда отзывчивый и даже веселый, что придавало особенную трогательность его маленькой фигуркѣ.

Эти черты—доброта, веселость и стремительность—навсегда остались въ характерѣ Мусатова; физическое несчастіе совершенно не наложило на него той печати горечи и озлобленія, какою оно обыкновенно омрачаетъ слабыхъ духомъ людей. Правда, въ позднѣйшіе годы къ этимъ двумъ явнымъ чертамъ его характера прибавилась и третья—затаенная печаль. Но пока ему не приходилось грустить,—онъ такъ же шалилъ, какъ товарищи, такъ же катался по Волгѣ и участвовалъ въ ботаническихъ экскурсіяхъ по окрестностямъ Саратова, такъ же игралъ въ разбойники на „Зеленомъ Островѣ“. Когда онъ сталъ старше, этотъ островъ получилъ для него и иное значеніе: „Это былъ для меня таинственный островъ; онъ былъ пустынею, и я любилъ его за это — я зналъ только одинъ его ближайшій берегъ: тамъ никто не мѣшалъ мнѣ дѣлать первые робкіе опыты съ палитрой“, — вспоминаетъ Мусатовъ въ одной изъ своихъ тетрадей, куда онъ съ юношескихъ лѣтъ, какъ дѣвушка, любилъ записывать свои впечатлѣнія и думы. Мы неразъ будемъ черпать изъ этихъ документовъ разъясненія его жизненныхъ и творческихъ шаговъ.

Уже съ перваго класса Викторъ обратилъ на себя вниманіе, какъ рисовальщикъ. По словамъ А. Федорова, географическія карты являлись въ его исполненіи цѣлыми картинами. Море около береговъ обводилось необыкновенно живописной краской, горы растушевывались съ удивительной тщательностью, рѣки и озера покрывались волнами. Мы всѣ любовались его картами, просили и насъ научить этому искусству и даже просто прибѣгали къ его помощи, когда надо было плѣнить учителя географіи для поправленія обстоятельствъ. Но учитель географіи, когда кто нибудь хорошо рисовалъ карту, уже увѣренно говорилъ: „Это сдѣлалъ Мусатовъ“. Съ перваго же класса началось и рисованіе, преподавателемъ котораго былъ старичекъ Ѳ. А. Васильевъ. „Художникъ онъ былъ, конечно, стараго толка, врядъ ли имѣлъ какой нибудь дипломъ, но когда однажды мы увидѣли портретъ Пушкина его работы—единогласно признали, что лучше нарисовать невозможно, что портретъ этотъ какъ будто напечатанъ, а не сдѣланъ отъ руки простымъ смертнымъ. Это была высшая похвала съ нашей стороны, и, конечно, Мусатовъ тогда такъ же думалъ, какъ всѣ мы, и рисовалъ съ необычайной тщательностью. Помню, какъ весь классъ былъ пораженъ его рисункомъ: комната съ мебелью была нарисована такъ ловко, что учитель пришелъ въ восторгъ и даже взялъ у Мусатова этотъ рисунокъ себѣ на память“.

Этотъ скромный провинціальный учитель и обратилъ первый серьезное вниманіе на способности Мусатова: онъ уже ставилъ его въ образецъ любви и аккуратности въ исполненіи орнаментовъ, а самому Мусатову говорилъ: „Вотъ кончишь шесть классовъ — пойдешь въ Академію“. И дѣйствительно, какъ я уже говорилъ,



В. Э. Борисовъ-Мусатовъ. Портретъ (рисунокъ—1894).

Викторъ съ самаго дѣтства отличался рѣдкой акуратностью и тяготѣніемъ къ изящному,—въ училищѣ онъ ходилъ всегда въ мундирчикѣ, застегнутомъ на всѣ пуговицы. Эта черта перешла у него впоследствии даже въ своеобразное и очень трогательное „эстетство“: онъ всегда носилъ изысканно яркіе галстуки и тяжелый браслетъ. Но носилъ ихъ съ такимъ достоинствомъ, что за этимъ чувствовалась не любовь къ щегольству, но исканіе красоты во всемъ и наперекоръ всему. Недаромъ на одномъ изъ раннихъ рисунковъ онъ, изображая себя съ товарищемъ, задрапировалъ свою спину романтическимъ плащомъ...

Но окончить училище ему не пришлось. Когда Викторъ былъ въ четвертомъ классѣ, старичекъ Васильевъ получилъ отставку; его смѣнилъ другой учитель, молодой и энергичный, выписанный изъ Петербурга и окончившій Академію—Василій Васильевичъ Коноваловъ. Приѣздъ Коновалова сыгралъ очень существенную роль въ судьбѣ Мусатова, да и всѣхъ художественно настроенныхъ саратовскихъ юношей. Это былъ первый живой художникъ, котораго увидѣла знавшая до того лишь приложенія къ „Нивѣ“ провинція, и на уроки къ нему стали ходить даже гимназисты. Вполнѣ естественно, что Коноваловъ сразу же заинтересовался Мусатовымъ и выдвинулъ его изъ ряда другихъ учениковъ. Мусатовъ рисовалъ у него уже не на

простой бумагѣ, какъ прочіе, а на александрійской, и пользовался правомъ самому выбирать мѣсто передъ гипсомъ. Понятно также, что коноваловская система преподаванія была совершенно непохожей на васильевскую, и отъ этого молодого академика Викторъ впервые услышалъ, что надо рисовать ,хотя бы и неточно, но художественно'. Самая ,Академія' теперь представлялась ему уже не чѣмъ то пре-красно далекимъ, какой ее рисовалъ по наслышкѣ Васильевъ, но вполне реальнымъ и достижимымъ. И вотъ, по совѣту Коновалова, родители взяли Виктора изъ пятого класа, чтобы онъ могъ специально посвятить себя рисованію,—мужественный шагъ, столь рѣдкій вообще, а въ провинціальной средѣ и подавно!

Викторъ сталъ заниматься у Коновалова въ ,обществѣ изящныхъ искусствъ', куда послѣдній былъ приглашенъ саратовцами въ качествѣ преподавателя и которое въ шутку прозвали ,Капернаумъ'. По вечерамъ здѣсь рисовали съ гипса, а днемъ и по праздникамъ писали красками, и, хотя тамъ было немало провинціальныхъ дилетантовъ, Коновалову удалось поставить свои курсы на ,академическій' ладъ. По воспоминаніямъ В. И. Альбицкаго, Коноваловъ представилъ ему и другимъ товарищамъ новоприбывшаго Мусатова въ качествѣ автора превосходнаго рисунка съ маски Лаокоона. Гипсъ былъ переданъ не только вѣрно, но и чрезвычайно любовно; видно было, что юнаго художника интересовала не одна пластическая форма, а самая поверхность предмета; онъ выискивалъ и облюбовывалъ всѣ ея трещинки и впадинки, онъ рисовалъ—точно рукодѣльничалъ. Нѣжность къ самой структурѣ матеріала, преданность самому ,рукоделу' художества—черта, пустившая глубокіе корни въ живописи Мусатова, черта, столь рѣдкостная въ русскомъ искусствѣ вообще. Въ одномъ очень раннемъ и совершенно почеркѣвшемъ этюдѣ Мусатова, изображающемъ ,Окно' его дома, можно почувствовать, съ какимъ терпѣніемъ и умиленіемъ выписывалъ онъ каждый листокъ зелени и какъ старательно не пропущено имъ отраженіе тополя на стеклѣ. Съ такой же цѣломудренной нѣжностью передавалъ онъ впоследствии шелковистость березовыхъ прядей и женскихъ кудрей. Въ этомъ почеркѣвшемъ мусатовскомъ ,Окнѣ' есть что то голландское, безхитрое и простое. Творческій путь Мусатова протекалъ послѣдовательно и законодѣрно,—онъ началъ съ покорности и потому сумѣлъ закончить бунтомъ... Уже тогда, едва вступивъ на путь художества, Мусатовъ задумывался надъ вопросами техники. Работалъ карандашемъ, перомъ, акварелью, гуашью; покупалъ всевозможныя принадлежности для живописи, что не могло не казаться окружающимъ большой расточительностью; велъ записи въ своихъ тетрадяхъ, какія краски прочны и какія—нѣтъ. Наряду съ этимъ попадаютъ въ его бумагахъ и перечни книгъ, прочитанныхъ или подлежащихъ прочтенію, показывающіе, какъ серьезно и вдумчиво онъ подходилъ къ искусству. Здѣсь отмѣчены и письма Крамского, и статьи Перова, и Гнѣдичъ, и Тѣнъ, и даже курсъ эстетики Лессинга и Гегеля. Будучи библіотекаремъ реального училища, Коноваловъ имѣлъ много изданій по искусству и снабжалъ ими учениковъ.

Какимъ далекимъ казалось теперь то время, когда идеаломъ Мусатова былъ Васильевскій портретъ Пушкина или приложение къ ‚Нивѣ‘, ‚Боярскій пиръ‘ К. Маковского, на которомъ онъ воспитался, какъ и весь Саратовъ. Вторая половина 80-хъ годовъ, вообще, ознаменовалась въ жизни Саратова небывалымъ въ исторіи этой еще недавно ‚большой деревни‘ художественнымъ подъемомъ. Въ 1885 году открытъ былъ художникомъ Боголюбовымъ Радищевскій музей, лучший изъ русскихъ провинціальныхъ музеевъ, гдѣ было нѣсколько голландцевъ, Ватто, Фрагонаръ, Добинья, Коро, а изъ русскихъ—Рѣпинъ, Понѣвова, Нестеровъ, Левитанъ, Ивановъ и, наконецъ, цѣлая коллекція французскихъ гобеленовъ и китайскихъ предметовъ.

Все это, разумѣется, было цѣлымъ откровеніемъ для саратовскихъ юношей и горячо обсуждалось въ коноваловскомъ ‚Клубѣ‘. Къ Коновалову приходили запросто, приносили свои этюды, спорили о вопросахъ искусства и прежде всего о томъ, куда идти дальше. Сокровища Радищевского музея еще болѣе обострили желаніе молодыхъ художниковъ отправиться въ путь, увидѣть еще и еще. Мусатовъ бывалъ у Коновалова почти ежедневно; онъ не любилъ разговаривать, но съ сосредоточенной жадностью прислушивался къ спорамъ и молча вынашивалъ свою мысль объ отъѣздѣ изъ ‚рыбнаго города‘, уже ставшаго тѣснымъ для его художническихъ надеждъ. Однимъ изъ главныхъ ораторовъ коноваловскаго кружка былъ Щербиновскій, пропагандировавшій Москву, и вотъ рѣшеніе Мусатова созрѣло — изъ Саратова онъ ѣдетъ въ Москву, въ Училище живописи...

## II

## Въ Москвѣ

Въ сентябрѣ 1890 года Мусатовъ былъ принятъ въ московское Училище живописи. Но, очевидно, послѣднее не удовлетворило его,—онъ не нашелъ тамъ той школы, о которой столько говорилъ Коноваловъ. И вотъ, не оставляя окончательно московскаго Училища, онъ уже въ февралѣ слѣдующаго года поступаетъ вольнослушателемъ въ гипсо-головной класъ Академіи Художествъ. Мусатовъ словно торопился поскорѣе свершить свой школьный путь, чтобы начать творить.

Въ Академіи Мусатовъ двигается очень быстро, и уже въ ноябрѣ того же года его переводятъ въ фигурный класъ. Такъ какъ занятія въ послѣднемъ происходили по вечерамъ, то, чтобы не терять и здѣсь времени, онъ, по примѣру Альбицкаго, и другихъ поступаетъ въ частную мастерскую знаменитаго Чистякова, черезъ руки котораго прошли Врубель, Сѣровъ, Рѣпинъ. Здѣсь онъ пишетъ ежедневно натюрморты. Если бы Мусатовъ рисовалъ у Чистякова, его рисунокъ, тогда еще неувѣренный, навѣрно не встрѣтилъ бы одобренія такого фанатика формы и

педанта линіи, какимъ является Чистяковъ. Но мусатовскую живопись этотъ старый и мудрый профессоръ очень хвалилъ. Особенно доволенъ былъ онъ однимъ большимъ этюдомъ (исчезнувшимъ впоследствии), изображавшимъ черепъ на толстой книгѣ. По словамъ В. И. Альбицкаго, этотъ этюдъ, хотя и не строго построенный, былъ превосходенъ по смѣлой манерѣ письма и игрѣ свѣтотѣни. Живописный темпераментъ Мусатова уже рвался наружу, и ему словно недостаточно было естественной густоты мазка,—онъ хотѣлъ лѣпить краской и прибѣгалъ къ ножу, облюбовывая поверхность переплета и костистые блики черепа... Однако у Чистякова Мусатовъ пробылъ всего одинъ зимній сезонъ. Въ февралѣ 1892 года онъ былъ переведенъ въ натурный классъ, и для дневной работы на сторонѣ не было времени. Но здѣсь его живописные опыты встрѣтили уже неодобреніе академическихъ профессоровъ. Особенно 'шокированъ' былъ Верещагинъ, заставъ однажды Мусатова подмалевающимъ огромное — вдвое больше его самого — полотно, изображавшее натурщицу. Жидкія краски цѣлыми потоками, къ великому удовольствію Мусатова, струились внизъ, образуя какую то голубоватую, перламутровую гармонію...

Все это, въ связи съ сильно ухудшившимся отъ петербургскаго климата здоровіемъ Мусатова, заставило его уѣхать опять въ Москву. На почвѣ туберкулеза позвоночника у него сдѣлался 'холодный нарывъ' — болѣзнь въ высшей степени упорная и требующая леченія при возможно лучшихъ гигиеническихъ и климатическихъ условіяхъ', какъ писалъ академическій врачъ въ свидѣтельствѣ, на основаніи котораго Мусатовъ получилъ отпускъ на годъ и которое сохранило бы для насъ прекраснаго художника, если бы... художники могли строить свою жизнь по предписаніямъ врачей!

Взявъ весной 1893 года отпускъ, Мусатовъ больше уже не вернулся въ Академію, пробывъ тамъ въ общей сложности два года и получивъ первую и вторую категорію за рисунокъ. Въ октябрѣ онъ снова поступилъ въ московское Училище живописи (откуда его тѣмъ временемъ уволили за невзносъ платы) — уже въ качествѣ 'академика', ученика натурнаго класса Академіи Художествъ. Въ прошеніи, поданномъ имъ, онъ впервые подписался Борисовъ-Мусатовъ; это добавленіе къ фамиліи, столь аристократически произведенное отъ далеко не аристократическаго Борисова, вмѣсто Борисовича, какъ прописанъ былъ его отецъ,—словно столичный трюкъ, привезенный имъ изъ Петербурга въ провинціальную Москву, предчувствіе грядущихъ 'старинно-дворянскихъ' симпатій художника...

Но и въ московскомъ Училищѣ живописи побѣги мусатовской живописи не могли встрѣтить профессорскаго сочувствія. Особенно памятна всѣмъ его товарищамъ исторія съ С., который совѣтовалъ Мусатову писать тѣло не какими нибудь иными, но именно 'тѣлесными' красками. Вѣчная исторія, вѣчный анекдотъ со всѣми великими колористами, которыхъ тщетно старались удержать въ тискахъ красочной рецептуры. А между тѣмъ юноша Мусатовъ уже имѣлъ право отстаивать свою

независимость и уклониться отъ совѣтовъ С., — его работы, относящіяся съ этому времени, обличаютъ въ немъ уже сознательно идущаго художника.

Осенью 1893 года онъ привезъ изъ Саратова, для ученической выставки, два превосходныхъ пейзажа — ‚Полдень‘ и ‚Вечерь‘, изображавшіе уголки его сада съ кустами орѣшника и сосѣдними строеніями; вмѣсто детальной четкости, которую мы видѣли въ его наивномъ этюдѣ ‚Окно‘, здѣсь уже чисто живописное воспріятіе природы, и кусты его кажутся мягкими и распушенными, словно тающими въ воздухѣ. Вообще, уже въ карандашныхъ рисункахъ Мусатова, будь то пейзажи или головки, сказывается это стремленіе къ воздуху и чисто живописной свѣтотѣни, — въ его рисункахъ угадывается будущій колористъ. Въ слѣдующемъ, 1894, году Мусатовъ выставилъ положительно превосходныя работы — ‚Этюдъ‘ и ‚Майскіе цвѣты‘ (приобрѣтена тогда же Вел. Ки. Елисаветой Феодоровной). Первая изображала видъ изъ парка на барскій домъ, въ имѣніи ‚Слѣповкѣ‘, недалеко отъ Саратова. Имѣніе это, занявшее впоследствии столь большое мѣсто въ творествѣ Мусатова, принадлежало П. и А. Слѣповымъ; управляющимъ былъ крестный отецъ Виктора, Д. О. Гавриловъ. Лѣтомъ 1894 года Мусатовъ гостилъ у него и тамъ написалъ свой этюдъ: на первомъ планѣ — лужайка съ ярко-зеленой садовой скамейкой и столикомъ, на второмъ — кусты сирени и барскія службы. Въ этомъ этюдѣ, чрезвычайно непосредственномъ и задуманномъ по краскамъ, примѣчательно и смѣлое построеніе композиціи — сочетаніе горизонтальныхъ линій зданія и кустовъ съ вертикальнымъ силуэтомъ дерева, затѣвляющаго первый планъ и ущемленнаго рамой! Это — тотъ же самый пейзажный мотивъ, который пять лѣтъ спустя послужилъ Мусатову канвой для его большой картины ‚Гармонія‘; это — ученическій этюдъ съ натуры и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ бы предчувствіе всего будущаго мусатовскаго пути, первый сонъ изъ того міра, въ который онъ погрузился черезъ нѣсколько лѣтъ.

Такимъ же ‚предчувствіемъ‘ является и другой этюдъ, ‚Майскіе цвѣты‘, — двѣ дѣвочки въ бѣломъ, играющія среди цвѣтущихъ яблонь, которыя вырисовываются свѣтло-розовымъ кружевомъ на фонѣ травы и дома. Силуэтная, чисто декоративная манера, съ которой трактованы здѣсь деревья, предваряетъ позднѣйшую мусатовскую ‚Весну‘ и ‚Кустъ орѣшника‘, — одно изъ послѣднихъ произведеній его кисти. Не приходится удивляться, что эти яблони-арабески показались товарищамъ Мусатова (да и не только товарищамъ, но и учителямъ!) настолько странными, что они стали называть его ‚японцемъ‘. Не думаю, чтобы Мусатовъ находился тогда подъ влѣдѣніемъ японскихъ гравюръ, — впервые, какъ слѣдуетъ, увидѣлъ онъ ихъ лишь въ Парижѣ, откуда и привезъ домой. Но, дѣйствительно, есть что то похожее на свѣтлую полихромію японскихъ гравюръ въ этихъ ‚Майскихъ цвѣтахъ‘ Мусатова, — похожъ самый подходъ къ предмету. Мусатова привлекали не дѣвочки на фонѣ яблонь, но и дѣвочки и яблони, одинаково ставшія майскими цвѣтами, красочными арабесками, весенними пятнами. Это и есть подходъ къ міру — декоративный.



В. Э. Борисовъ-Мусатовъ. Портретъ отца  
(карандашный рисунокъ—1894).

Насколько у Мусатова уже тогда развита была способность творить, видно изъ того, что дѣвочки написаны были не непосредственно съ натуры, но сдѣланы по небольшой гуаши, изображающей ихъ играющими на бульварѣ. Вообще, къ 1894 году относится дѣльный рядъ альбомныхъ гуашей Мусатова. Многія изъ нихъ поразили меня не только изящной легкостью исполненія, но и неожиданностью самаго стиля. Разсматривая эти дорожные мусатовскіе альбомы, я нашелъ нѣсколько работъ, совершенно изумительныхъ, совершенно нарушающихъ обычное представление о Мусатовѣ, какъ о художникѣ ограниченнаго круга образовъ. Вотъ молебень на станціи, съ дѣвистой толпой крестьянокъ, въ розовомъ, голубомъ и лиловомъ, нарисованныхъ мастерскими, увѣренными силуэтами,—сценка, полная сочности, свѣжести и характера (какъ характерна хотя бы дѣвочка съ небольшой крысиной косичкой!). Вотъ какая то загадочная столовая, съ японскимъ фонаремъ, съ женщиной, у которой осиная, до жути тонкая талія и экзотическій очеркъ головы, и съ мужчиной, сидящимъ точно 'на иглокахъ'. Вотъ еще болѣе странный и острый набросокъ,—у стоялки парохода, гдѣ у дамы, сидящей на скамейкѣ, какія то змѣвидныя, хищныя руки въ перчаткахъ и узкая, жуткая голова,—набро-

сокъ, который, казалось бы, можно приписать какому нибудь японцу, Тулузь-Лотреку и кому угодно, но только не ,нѣжному' Мусатову!

Зато есть здѣсь и другой видъ на Волгу, подлинно ,мусатовскій', съ серебристымъ серпомъ луны на фонѣ блѣдно-сиреневаго неба и воды. Этотъ набросокъ показываетъ, что чары волжскихъ вечеровъ не были чужды Мусатову и что онъ могъ бы стать художникомъ Волги, если бы захотѣлъ. Но эта акварель—одно изъ немногихъ отраженій рѣки въ его творествѣ. Правда, въ 1892 году онъ очень интересовался былинными сюжетами, связанными съ Поволжьемъ,—онъ рисовалъ на эти темы класныя композиціи. Насколько серьезенъ былъ этотъ интересъ, показываютъ въ его тетрадяхъ записи литературныхъ источниковъ, книгъ о Поволжѣ, о казачествѣ, о Стенькѣ Разинѣ. Но если Волга все таки мало отразилась на его пристрастіяхъ, то несомѣнно, что его мягкій колоритъ и голубоватая дымка многимъ обязаны прозрачности волжскаго воздуха, гармоніи надрѣчныхъ закатовъ и, вообще, всей той шири и ,вѣчному покою', которыми овѣяны волжскіе берега. Большинство относящихся къ этому періоду акварелей и гуашей Мусатова уже проникнуто этой голубоватой тональностью. Даже этюдъ его, изображающій Ге, окруженнаго учениками (масло), выдержанъ въ тѣхъ же прозрачныхъ и водныхъ, зеленовато-лиловыхъ тонахъ. Волга воспитала его глазъ, приучила его разбираться въ оттѣнкахъ, такъ же, какъ Темза и Сена воспитали англійскихъ и парижскихъ импрессионистовъ. Недаромъ именно изъ Саратова вышла цѣлая плеяда молодыхъ живописцевъ—П. Кузнецовъ, Петровъ-Водкинъ, Уткинъ, Ульяновъ. Такимъ образомъ, 1893—1894 годы являются въ художественномъ развитіи Мусатова порой чрезвычайно важной и напряженной, исходной порой; его талантъ созрѣлъ, и все то, что расцвѣло впоследствии, пошло отъ этого ,ученическаго года'. Болѣе того,—онъ проявилъ себя въ самыхъ разнообразныхъ возможностяхъ: пейзажъ, интимномъ (этюдъ и ,Волга') и декоративномъ (,Майскіе цвѣты'), бытовой наблюдательности (,Молебень') и психологической остротѣ (,Столовая' и ,Дама на Волгѣ'). Отнынѣ всѣ дороги были открыты передъ Мусатовымъ, оставалось выбрать любую.

Но при всемъ размахѣ мусатовскихъ тяготѣній, все яснѣе пробивалось его стремленіе къ свѣту и воздуху, его влеченіе къ французамъ. Вышнимъ образомъ оно углублено было атмосферой того ,передового' кружка московскихъ художниковъ, среди котораго вращался Мусатовъ. Здѣсь были Кругликова, Россинскій, князь Шервашидзе,—люди очень культурные, много читавшіе и уже упорно мечтавшіе о Парижѣ. Въ 1893 году въ Историческомъ музеѣ была французская выставка, гдѣ Мусатовъ могъ видѣть Моне; въ Третьяковской галереѣ онъ видѣлъ Коро и Бастьенъ-Лепажя. Послѣдній производилъ на Мусатова, какъ раньше на Сѣрова, особенно сильное впечатлѣніе, и здѣсь вторая, болѣе глубокая и болѣе внутренняя причина его влеченія къ французамъ. Я уже указывалъ, съ какой любовной внимательностью вырисовывалъ Мусатовъ узоры листьевъ въ своемъ раннемъ

Ониѣ, какъ радовали его розовыя арабески-яблони въ Майскихъ цвѣтахъ, — такую же любовь къ зелени почувствовалъ онъ у Бастень-Лепаж.

Давно ли былъ мой идеалъ  
Учитель Коноваловъ нашъ?  
Но въ Третьяковѣ побывалъ,  
Въ мечтахъ одинъ Бастень-Лепажъ —

записываетъ онъ въ своей тетради весной 1895 года. И онъ вѣрить, что картина Бастень-Лепаж ,Деревенская любовь' —

Любовь другую отразить,  
Которая, быть можетъ, вновь  
Бастень-Лепаж повторить.

Эта любовь къ Бастень-Лепажу сочеталась въ его душѣ съ любовью къ весеннему солнцу, къ свѣтло-зеленой ликующей природѣ, съ тихой счастливой тоской, съ надеждами на счастье, какъ онъ признается въ своемъ дневникѣ. Мусатовъ былъ влюбленъ. И далекий Парижъ мечтался ему не какъ разлука съ той, которую онъ полюбилъ, но какъ прекрасное утверждение его ликующаго чувства... Блаженъ художникъ, который съ такими надеждами ѣдетъ въ Парижъ, — онъ возьметъ все, что только есть самаго свѣтлаго и лучшаго въ этомъ художественномъ Вавилонѣ.

## 111

## Кавказъ

Однако, прежде чѣмъ покинуть Россію, Мусатовъ, лѣтомъ 1895 года, совершилъ вмѣстѣ съ Россинскимъ путешествіе на Кавказъ и въ Крымъ. Около мѣсяда прожили они въ Кисловодскѣ, гдѣ тогда же находились А. Васнецовъ, Ярошенко и Михайловскій. Эта встрѣча съ двумя важнѣйшими представителями народничества, встрѣча какъ разъ наканунѣ новаго періода въ творчествѣ Мусатова, казалось, заключала въ себѣ нѣчто символическое. Едва ли оба они видѣли въ то время въ Мусатовѣ что либо большее, чѣмъ простаго ,рапена', но самъ Мусатовъ, конечно, уже чувствовалъ всю разницу между пейзажами Ярошенко и своими вкусами. Впрочемъ, въ противоположность всей остальной компаніи, самъ онъ почти не работалъ. Съ изумленіемъ большого ребенка, выросшаго въ степи, смотрѣлъ онъ на окружающую его невиданную природу и, казалось, былъ настолько подавленъ ею, что не могъ работать. Да и понятно, что суровыя красоты сѣвернаго Кавказа

не отвѣчали тому тихому, весеннему настроенію, съ какимъ онъ покинулъ Саратовъ, какъ мы это видѣли изъ его строкъ, посвященныхъ Бастьенъ-Лешажу,—онъ не находилъ отзвука въ степной природѣ художника. Въ этомъ смыслѣ очень характеренъ одинъ фактъ, рассказанный Россинскимъ. Мусатовъ почти не работалъ, все больше сидѣлъ и смотрѣлъ; но однажды, вернувшись изъ экскурсіи, Россинскій, къ большому для себя удивленію, засталъ Мусатова передъ мольбертомъ, пишущимъ... березку, чахлую и наивную великорусскую березку, на фонѣ горы! Разумѣется, это упорное пристрастіе Мусатова къ родному, хотя бы и жалкому, не могло не вызвать добродушнаго подтруниванія надъ его однолюбіемъ, но, несмотря на насмѣшки, 'Муська' неразъ еще 'ходилъ на свиданіе' къ своей березкѣ...

Изъ Кисловодска Мусатовъ съ Россинскимъ отправились по военно-грузинской дорогѣ дальше. Мусатовъ ни въ чемъ не отставалъ отъ своего спутника и такъ же верхомъ и въ буркѣ совершилъ романтическое восхожденіе на Казбекъ. Здѣсь, усѣвшись надъ пропастью, онъ написалъ эту дъ снѣговыхъ вершинъ и неба, причемъ небо было взято имъ во всю силу своей синевы. Быть можетъ, тамъ именно впервые изумила Мусатова суровая красота синяго и бѣлаго, контрастъ которыхъ онъ такъ полюбилъ впослѣдствіи; мы увидимъ еще, какъ позже, въ предсмертный годъ своего творчества, Мусатовъ вернется къ этой горной синевѣ въ серіи 'Вѣнковъ'. Въ Боржомѣ Мусатовъ исполнилъ нѣсколько работъ, — 'Грузина' съ характернымъ, рѣзкимъ профилемъ и рядъ пейзажей акварелью, въ легкихъ лиловато-синихъ тонахъ, съ красивыми силуэтами деревьевъ. Особенно привлекалъ его сюжетъ 'Водопопъ', — всадники-горцы у серебристой, извилистой рѣчки.

Еще больше разошелся Мусатовъ въ Батумѣ, куда поѣхалъ одинъ и гдѣ цѣлые дни проводилъ на пляжѣ, дѣлая этюды моря и мальчика-юнга. Кавказская поѣздка завершена была двухнедѣльнымъ пребываніемъ въ Алушкѣ у Россинскихъ. Здѣсь Мусатовъ успѣлъ написать два-три превосходныхъ этюда. Особенно значителенъ видъ на терасу со львами (дворецъ Воронцова)—съ густой синей полоской моря и сочнымъ желто-зелено-розовымъ ковромъ клумбы на первомъ планѣ. Въ этихъ смѣлыхъ этюдахъ уже чувствуется темпераментъ подлиннаго живописца, для котораго мѣръ есть, прежде всего, красочный коверъ, цвѣтничъ.

И несомнѣнно, что, хотя восточная поѣздка и не осталась запечатлѣнной въ творествѣ Мусатова законченными произведеніями, она все таки сыграла большую роль въ его развитіи. Здѣсь впервые передъ скромнымъ провинціаломъ, иной картины красы живыя расцвѣли, и Кавказъ навсегда остался для него какой то влекущей и недостижимой мечтой; впослѣдствіи, восторгаясь рисунками Врубеля или по другимъ поводамъ, онъ иногда говорилъ своимъ друзьямъ, что ему хотѣлось бы запросто поселиться въ аулѣ и писать татарокъ. Возможно, что если бы Мусатовъ побывалъ на Кавказѣ послѣ Парижа, онъ сталъ бы русскимъ ориенталистомъ. Но навсегда въ его творествѣ, столь далеко отъ Кавказа, осталось нѣчто праздничное, убѣждающее въ томъ, что онъ былъ *orientaliste manqué*... Года черезъ

два-три, уже живя въ Парижѣ и жалуясь на суету парижской жизни, Мусатовъ съ любовью вспоминаетъ Кавказъ. Хотѣлъ бы снова я побродить по скаламъ, побыть въ деревушкѣ, гдѣ и помину нѣтъ объ суетлѣхъ... подышать прозрачными голубыми далами, щуриться и раскрывать глаза на блистающіе горные свѣта, дать сердцу замереть при взглядѣ на долины внизу, — я такъ давно не видѣлъ этого серебристаго, солнечнаго свѣта, разсыпаннаго по каменистой глуши.

Но Мусатовъ не только противопоставляетъ Кавказъ Парижу; онъ и сравниваетъ ихъ. Въ Парижѣ масса вещей, и не видишь самой главной, — глаза разбѣгаются. Я испытывалъ то же самое чувство на Кавказѣ и не могъ что либо тамъ написать. Но теперь я прекрасно вижу всѣ его характерныя детали и, въ то же время, весь его ансамбль. Миѣ кажется, что сейчасъ я могъ бы многое рассказать о Кавказѣ. Въ этихъ словахъ — превосходное объясненіе того оцѣпенѣнія, которое охватило Мусатова на Кавказѣ, и ключъ къ уразумѣнію процесса его творчества вообще. Пока онъ находился тамъ, впечатлѣнія его еще не отстоялись, а писать только съ натуры онъ не могъ; ему всегда нужно было уловить ансамбль, найти поэтическій синтезъ натуры. И дѣйствительно, года черезъ три, уже находясь въ полосѣ импрессионизма, онъ снова попробовалъ вернуться къ кавказскимъ мотивамъ, написавъ по памяти „Замокъ Тамары“, — серебристо-голубое видѣніе промелькнувшаго кавказскаго лѣта.

Делакруа, путешествуя по Алжиру, тоже мало работалъ, объясняя это въ своемъ дневникѣ тѣмъ, что для того, чтобы написать пейзажъ, его надо сначала забыть. Это правило романтическаго творчества вполне приложимо и къ Мусатову, который могъ дѣлать красивые этюды съ натуры, но для того, чтобы написать картину, долженъ былъ кое что забыть и кое что вспомнить...

## IV

## П А Р И Ж Ъ

Сюда стремятся изъ Россіи молодые художники (которые наконецъ то начинаютъ протирать глаза), начинаютъ понимать, что въ Россіи ничего, кромѣ всеобщей охоты къ слячкѣ, они не получаютъ. Я очень радъ этому, — скоро искусству будетъ легче въ Россіи. Вѣдь до сихъ поръ у насъ понимаютъ искусство, какъ дикіе люди, какъ варвары, какъ дѣти. Такъ писалъ Мусатовъ, очутившись въ давно желанномъ имъ Парижѣ. Когда онъ говорилъ, что въ Парижѣ масса вещей, и не видишь самой главной, — онъ, въ сущности, клеветалъ на себя. Приѣхавъ туда осенью 1895 года, онъ какъ то сразу понялъ, что ему нужно отъ Парижа, и въ общемъ очень мудро употребилъ свое время. Въ Парижѣ тогда была довольно интересная колонія — Шервашидзе, Кругликова, Кузнецовъ; всѣ собирались вмѣстѣ;



В. З. Борисовъ-Мусатовъ. „На Волгѣ“ (гуашь—1894).

по воскресеніямъ ходили на концерты, ъздили въ Версаль. Поселившись на Монмартрѣ вмѣстѣ со своимъ пріятелемъ, кн. Шервашидзе, онъ тотчасъ же, по примѣру послѣдняго и Альбицкаго, поступилъ въ Академію Фернанда Кормона, тогда уже заслуженнаго профессора, знаменитаго автора большихъ историческихъ картинъ, черезъ руки котораго прошли многіе лучшіе французскіе художники нашего времени.

И вотъ первое впечатлѣніе его: Кормонъ очень похожъ на академическаго профессора Чистякова; это—невысокаго роста худой старикъ, замѣчательно энергичный. Говоритъ онъ очень много и быстро, не стѣсняясь, такъ что ученики его боятся: онъ пробираетъ ихъ крѣпко и весьма основательно... Однимъ взглядомъ онъ замѣчаетъ у каждаго его недостатки, и его слова убѣдительно по своей правдѣ и простотѣ; они никогда не дышатъ насыщеннымъ апломбомъ С. или путанымъ и хитрымъ апломбомъ другихъ нашихъ жрецовъ искусства.

На первыхъ порахъ, Мусатову было, разумѣется, трудно привыкнуть къ новому режиму и... несмотря на специально купленный имъ и Шервашидзе будильникъ, онъ частенько по русски опаздывалъ. „Дѣло подвигается пока съ трудомъ, ибо никакъ не могу войти въ должную колею, расшатавъ себя въ Академіи и въ

Школѣ,—писать онъ черезъ мѣсяцъ,—но я чувствую, что настоящее должно исправить меня, и поэтому я спокоенъ и доволенъ за себя, тѣмъ болѣе, что нахожу много общаго у Кормона съ Чистяковымъ. Последнее было, впрочемъ, не совсѣмъ вѣрно. Мусатовъ писалъ у Чистякова натюрморты и поэтому не совсѣмъ отчетливо представлялъ себѣ его систему преподаванія рисунка. Альбицкій, пріѣхавъ въ Парижъ, показалъ Кормону рисунокъ съ части завитковъ Аполлона, сдѣланный имъ подъ руководствомъ Чистякова. Кормонъ не одобрилъ столь детальной студировки и хотя признался, что такая же педантическая система рисованія съ гипса господствуетъ въ Beaux-Arts, настаивалъ на преимущественной важности въ рисунокѣ общаго, ансамбля, пропорцій и движенія. Несомнѣнно, что именно въ этомъ направленіи и были благотворны для Мусатова занятія у Кормона. Съ большимъ упорствомъ взялся онъ за изученіе голой модели, уже черезъ мѣсяцъ говоря въ письмѣ, что и „счетъ потерялъ, который дѣлаю рисунокъ“. А еще черезъ пять мѣсяцевъ Мусатовъ съ радостью свидѣтельствуетъ, что сдѣлалъ успѣхи и „нашелъ то, что представлялось нужнымъ раньше“. Кормону тоже началъ нравиться рисунокъ Мусатова, иногда „хромающій“ пропорціями, но всегда широкой и художественный; замѣчу кстати, что вскорѣ Мусатовъ уже получилъ mention на конкурсѣ у Кормона, жюри котораго состояло изъ такихъ авторитетовъ, какъ Бонна, Жеромъ и Эмберъ. Однако, у Кормона Мусатовъ работалъ всего четыре часа въ день, до полудня,—остальное время онъ блуждалъ по Парижу, посѣщалъ музеи и выставки. Парижемъ я очень доволенъ,—пишетъ Мусатовъ,—онъ захватываетъ меня своей энергіей и если не утомить, то наврядъ ли я почувствую здѣсь скуку; брожу дѣльными днями по улицамъ и совершенно забываю, что такое усталость. Онъ жалѣетъ только объ одномъ, что въ ателье Кормона слишкомъ много русскихъ и что это мѣшаетъ изучить языкъ, а „вѣдь не зная языка и не знакомясь съ новѣйшей литературой, не знаешь и внутренняго смысла французской жизни“. Какъ характерны эти строки для Мусатова, для котораго искусство не было чѣмъ то оторваннымъ отъ великаго внутренняго смысла жизни! Изъ сокровищъ Парижа особенно интересовалъ Мусатова Лувръ — по своей школѣ ничѣмъ незамѣнимый; тамъ вы найдете своихъ любимцевъ, которые никогда не надоѣдаютъ вамъ, тамъ вы увидите громадную коллекцію рисунковъ старыхъ мастеровъ, которые откроютъ вамъ глаза на многое необходимое. Такими любимцами Мусатова стали: Боттичелли и Пюви де Шаваннъ — въ Пантеонѣ. Пюви онъ считалъ „самымъ большимъ художникомъ нашего времени“ и, уѣзжая на дѣто въ Саратовъ и увозя съ собою фотографію со Св. Женеьевы, онъ рѣшилъ во что бы то ни стало поступить осенью къ Пюви.

Осенью, по дорогѣ въ Парижъ, онъ заѣхалъ въ Мюнхенъ, гдѣ русскіе художники образовали дѣлую колонію (Веревкина, Явленскій и другіе), и „узналъ за это время, какъ работаютъ тамъ русскіе—работаютъ съ такой любовью, съ такимъ интересомъ къ своему искусству, такъ дружно и усердно, чего въ Россіи нигдѣ нельзя найти; и

мнѣ грустно было бы съ ними разстаться, если бы не мое стремленіе къ Пювису<sup>4</sup>. Но это стремленіе, къ Пювису<sup>4</sup> не привело ни къ чему. Предоставляю слово самому Мусатову. Вотъ какъ описываетъ онъ въ письмѣ къ матери свое посвѣщеніе Пюви де Шаванна. „Я все время боялся, что къ моему прїѣзду онъ возьметъ да помретъ,—вѣдь ему уже за семьдесятъ лѣтъ. Но онъ сдѣлалъ хуже—женился и передъ свадьбой закрылъ свое ателье. По прїѣздѣ сюда, я разыскалъ квартиру этого новобрачнаго и явился къ нему часовъ въ девять утра. Я засталъ его въ блѣдно-сиреневомъ халатѣ и высказалъ ему свое желаніе. И онъ, хотя и проникся чувствомъ уваженія къ моему стремленію, но все таки съ грустью заявилъ, что уже больше учениковъ не ищетъ. Еще собираясь ѣхать сюда, я предвидѣлъ такой исходъ и предполагалъ въ такомъ случаѣ ѣхать въ Мадридъ, чтобы поучиться на Веласкесѣ. Но теперь я отложилъ его на неопредѣленное время и опять работаю у Кормона<sup>4</sup>.“

Такъ разбилась мечта Мусатова о томъ, чтобы стать непосредственнымъ ученикомъ „самого большого художника нашего времени“. Поистинѣ, приходится удивляться гражданскому мужеству и настойчивости молодого русскаго художника, котораго даже плохое знаніе языка не удержало отъ его стремленія добиться своего, и какъ живо встаетъ передъ нами, въ этомъ письмѣ, самъ Пюви, мягкій и благородный старецъ, въ халатѣ блѣдно-сиреневаго излюбленнаго имъ цвѣта. Мусатовъ любилъ и понималъ его, какъ любятъ и понимаютъ иѣчто родное,— между ними было много душевно-общаго. И на долгіе годы Св. Женевиѣва Пюви де Шаванна была любимой фотографіей Мусатова, въ его саратовскомъ уединеніи...

Итакъ, Мусатовъ остался въ мастерской Кормона. Здѣсь онъ только рисовалъ и не прикасался къ краскамъ. Объяснялось это тѣмъ, что, высоко цѣняя Кормона, какъ рисовальщика, Мусатовъ въ то же время не желалъ „поддаться давленію патрона со стороны колорита“. И дѣйствительно, авторъ „Каменнаго вѣка“ и „Каина“—настолько же превосходный рисовальщикъ, насколько вялый и унылый колористъ; Мусатовъ, любя Кормона, какъ бы пытался найти оправданіе бурому и грязному колориту своего „патрона“, говоря, что этотъ колоритъ соотвѣтствуетъ его историческимъ или, вѣрнѣе, до-историческимъ сюжетамъ. Мусатовъ очень цѣнилъ Кормона и, когда въ январѣ 1897 года ученики давали обѣдъ въ честь учителя, Мусатовъ произнесъ цѣлую рѣчь. Насколько Мусатовъ высоко ставилъ мнѣніе Кормона, видно и изъ того, что въ 1905 году онъ написалъ ему письмо, прося его дать отзывъ о своихъ экспонатахъ, и очень волновался, не получая отвѣта. Это снисходительное отношеніе Мусатова къ своему учителю и, вмѣстѣ съ тѣмъ, строго-ревнивое обереганіе собственной художнической индивидуальности отъ посторонняго давленія<sup>4</sup>—чрезвычайно трогательны. Мусатовъ уже понималъ, что колориту нельзя научиться, ибо краски субъективнѣе рисунка, и что именно въ краскахъ выльется во всемъ своеобразіи его художественная личность. Но если Мусатовъ не писалъ въ мастерской Кормона, то это не значитъ, что пребываніе въ Парижѣ проходило для него безслѣдно въ смыслѣ живописнаго развитія. Онъ

не писалъ у Кормона, но мысленно работалъ красками повсюду—на улицѣ, въ паркѣ, въ кафе, иногда дѣлая наброски. Сохранились два такихъ парижскихъ этюда Мусатова—видъ Эйфелевой башни, тающей въ синемъ туманѣ, и уголокъ кафе, гдѣ съ большой остротой, достойной коренного boulevardier подмѣчены парижскіе типы, а самая композиція напоминаетъ декоративный плакатъ.

Но, разумѣется, больше всего повліяло на расширение колористическихъ горизонтовъ Мусатова посѣщеніе выставокъ и галерей. У Durand Ruel онъ видѣлъ импрессионистовъ—Моне, Сислея, Писсарро, о которыхъ смутно мечталъ еще въ Москвѣ; въ Люксембургской галереѣ—Бенара, Аманъ Жана, Бастьень-Лепаж. Всѣ эти впечатлѣнія утончали его глазъ и перерабатывались имъ въ нѣчто свое, когда на каникулахъ, у себя въ Саратовѣ, онъ вновь принимался за живопись. Въ одной изъ парижскихъ его тетрадей мы находимъ запись: ‚Сдѣлать опытъ надъ женской головой на воздухѣ, не стѣсняясь яркостью красокъ; все лицо будетъ голубое, яркое, лиловое, зеленое‘,—програма, которую онъ долженъ былъ осуществить по возвращеніи домой. Знаменательно, что даже работы, непосредственно внушенные кормоновской школой, Мусатовъ писалъ не въ Парижѣ, а у себя дома. Таковъ большой эскизъ на тему ‚Рабы‘, гдѣ Мусатовъ удачно сочеталъ рисованныхъ у Кормона обнаженныхъ натурщиковъ въ цѣлую историческую или, вѣрнѣе, тоже до-историческую композицію на фонѣ бурнаго неба... Но, разумѣется, въ свѣтлой голубовато-оранжевой гармоніи этого эскиза не было ничего общаго съ темной палитрой Кормона...

Итакъ, передъ нами удивительно мудрыя распредѣленіе труда и экономія силъ: въ Парижѣ Мусатовъ лишь воспринималъ и обдумывалъ, въ Саратовѣ—осуществлялъ; у Кормона онъ былъ только гарп, старательнымъ ученикомъ, послушнымъ рисовальщикомъ,—зато у себя, въ саратовскомъ саду, онъ чувствовалъ себя художникомъ, которому послушенъ весь міръ... За зиму онъ уставалъ отъ парижской сутолоки и уже начиналъ хандрить, но стояло прійти веснѣ съ ея ландами, продаваемыми на бульварахъ и напоминавшими о далекой Россіи, и онъ уже испытывалъ приливъ силъ и тягу къ ‚простенькимъ русскимъ рошицамъ съ прохладными тѣнистыми прогалинами‘ и къ родному саратовскому саду.

## СТИХИ

М. Лозинскій

\* \* \*

Я хочу глазами встрѣтить  
Неподвижный ликъ вселенной.  
Нѣтъ желаній сердцу взора—  
Взора блага Горгоны.

Съ этой ризы многоцвѣтной  
Обольстительнаго тѣнныя  
Я хочу сорвать безсмертье  
Ослѣпительныхъ камней.

Утоленный вѣчнымъ свѣтомъ,  
Все принявъ, не зная утраты,  
Отягченный златомъ міра,  
Я хочу пустыннымъ солнцемъ  
Отойти къ озерамъ тьмы.

1906.

## ОТРЫВОКЪ

...Былые вечера надъ городомъ неволи  
Глухими пеплами легли,  
И сладко потускиль клинокъ блеснувшей боли,  
И только изрѣдка, вдали,  
Протяжный кличь сирень, тоску въ пространства кинувъ,  
Вставалъ, какъ жалоба ослѣпшихъ исполиновъ.

Тугіе голоса нечеловѣчьей грусти,  
Незрячихъ внадинъ красный бредъ!

Имъ снилось празднество въ освобожденномъ устьѣ,  
Имъ снилось, что имъ виденъ свѣтъ,  
Что тамъ, за молами, за дымной мглой тумановъ,  
Раскрыты въ пурпурѣ ворота океановъ!

1907.

## УТРО

Я преступаю злыя грани,  
Я въ наготу вступаю дня,  
Огонь и сумракъ волхвованій  
Въ блаженной памяти храня,—  
И тонетъ день въ глухомъ туманѣ,  
Еще объемлющемъ меня.

Но какъ мнѣ этотъ плѣнъ отрадный,  
Какъ радость вѣщую продлить?  
О, какъ отъ вѣтра свѣтъ лампадный  
До новой жертвы схоронить?  
Моей туманной Ариадны  
Порвется тающая нить...

Я знаю—властны злыя силы,  
И мнѣ святыни не сберечь.  
Опять развѣветъ свѣтъ немилый  
Ночей пророческую рѣчь,  
И знаю—долгогъ день безкрылый,  
И знаю—пепла не возжечь!

1907.

## ОКЛИКЪ

Мы идемъ въ бору темнѣющемъ,  
Вѣря звукамъ вечернѣющимъ.  
Дремный часъ  
Все сковалъ.  
Надъ затерянной поляной  
Тишина зари багряной.

Вдалекѣ, въ трущобѣ дубраиной,  
Звонъ трубы проиѣлъ серебряной.  
Словно насъ  
Кто то звалъ...  
Будутъ жить въ судьбѣ счастливой  
Дальней вѣсти переливы.

1907.

## РАЙ

О, серебро небесъ, о, свѣтъ вечернихъ оконъ,  
Неумолимый звонъ надъ умираемъ дней!  
Какъ снова ясенъ рай, призывный рай огней,  
И какъ онъ холоденъ, какъ призрачно далекъ онъ!

Отверженный мой духъ еще горитъ и ждетъ,  
Но вѣра прежняя все глуше, все минутнѣй.  
А онъ, насмѣшливый, холодный рай высотъ,  
Все объ одномъ звенитъ серебряною лютей!

1908.

## ЗАПОВѢДЬ

Милый, милый, будь собою,  
Будь, какъ царь въ суровой башнѣ,  
Не желай иныхъ вселенныхъ,  
Ихъ волшебнѣй твой же сонъ.

Въ немъ, высоко надъ землею,  
Бѣлый вѣтеръ, свѣтъ всегдашній  
Въ брызгахъ радостно-мгновенныхъ  
Стройной радугой зажженъ.

Полюби лучей незримыхъ  
Золотую озаренность,—  
Миръ желанный, миръ широкій  
Оживетъ въ твоихъ мечтахъ.

Какъ иѣжна въ ушедшихъ зимахъ  
 Небывавшая влюбленность,  
 Какъ зоветъ огонь далекий  
 Въ вечерѣющихъ сѣбгахъ...

Только вѣбрься жаждѣ страстной,  
 Горькой жаждѣ отреченья,—  
 Станетъ время сновидѣньемъ,  
 Синевой далекихъ горъ,

И безмолвье жизни ясной  
 Вознесетъ свои видѣнья  
 Непорочнымъ отраженьемъ  
 Надъ зеркальностью озеръ.

1908.

#### ОТВЕРЖЕННЫЕ

Мы—изсыхающій ручей,  
 Въ кольцѣ временъ, въ пустынномъ зноѣ.  
 Надъ нами блескъ твоихъ бичей,  
 О, солнце мертвое, сухое!

И наша кровь мертва, глуха,  
 Она горька, какъ сокъ полыни.  
 Мы—нерасцвѣтшій сѣвъ грѣха  
 Въ кровавыхъ маревахъ пустыни.

И безъ отвѣта древній кличъ,  
 За что неправедное мщенье,  
 За что мететь насъ Божій бичъ  
 Изъ поколѣнья въ поколѣнье!

Но что то, словно горныхъ водъ  
 Нежданный отзвукъ, отблескъ дальній,  
 Въ сердцахъ замученныхъ поетъ  
 Все невозвратиѣи, все печальѣи,

Но что то помнится подчасъ  
— Цвѣтокъ равнинъ испеленныхъ! —  
Въ безслезной мукѣ милыхъ глазъ  
Да въ облакахъ, вдали зажженныхъ.

1908.

### ЛУННЫЙ ДЫМЪ

Луна надъ дымными морями  
Взнесла высоко факелъ свой,—  
И время стало тишиной  
И умираетъ надъ волнами.

Моя душа—сѣдой покровъ  
Испеленнаго былого,  
Лишь призракъ дыма ледяного  
У непонятныхъ береговъ.

Она исчезнетъ, ветхимъ дымомъ,  
И привидѣнья сѣрыхъ травъ  
Все будутъ влечься, жить уставъ,  
Къ лучамъ луны неумолимымъ.

1909.

### ЖЕРТВЕННИКЪ

Отъ радостныхъ широтъ, какъ призракъ многокрылый  
Открывшихся глазамъ въ неповторимый мигъ,  
Мой сонъ меня низвелъ въ мучительный тайникъ,  
Въ какой то темный храмъ, подземный и унылый.

И я медлительно и сладостно постигъ,  
Что собственной душой охваченъ, какъ могилой,  
Что это—жертвенникъ моей мечты немилый,  
Который самъ въ себѣ, безумный, я воздвигъ.

И долго я смотрѣлъ, какъ въ углубленьѣ темномъ,  
 Безмолвиѣ, чѣмъ мысль, и строже, чѣмъ любовь,  
 Багровымъ пламенемъ моя сгорала кровь.

И былъ глубокой часъ въ святилищѣ огромномъ,  
 Гдѣ мой безсильный духъ въ молчаньѣ опочилъ,  
 Обвѣянъ взмахами неторопливыхъ крылъ.

1909.

\* \* \*

Ты надо мной склонился, Властный,  
 И, словно волны, отошло  
 Все, что безрадостно и страстно  
 Мнѣ въ душу смертную вросло.

Ты надо мной склонился, Мудрый,  
 И стало прошлое свѣтло,  
 Какъ въ сердцѣ вѣдьмы свѣтлокудрой  
 Давно содѣянное зло.

Ты улыбнулся, Безтѣлесный,  
 И въ чистыхъ высяхъ разсвѣло  
 Видѣнье смерти, свѣтъ небесный,  
 Пустынно-бѣлое стекло.

1909.

### ВЪ СИНИЙ ВЕЧЕРЪ

Вечеръ былъ прозрачно-синимъ  
 Надъ садами, надъ огнями,  
 Небеса—глубокимъ моремъ,  
 Неколеблемымъ вѣтрами.

Мачты древяго фрегата—  
 Плыли иглы темныхъ башенъ.  
 Ихъ полетъ въ пустынномъ мѣрѣ  
 Былъ извѣданъ, былъ нестрашенъ.

И корабль тяжело-стройный,  
Къ цѣли правимый не нами,  
Уходилъ къ широтамъ ночи  
Освѣженными морями.

Но такимъ хрустально-хрустимъ,  
Всѣхъ иѣжиѣи и всѣхъ безгрѣшиѣи,  
Длился этотъ вечеръ синій,  
Этотъ синій вечеръ вешній,

Словно насъ любили волны  
Красоты невозвратимой,  
Словно островъ близкій гдѣ то  
Былъ желанный и незримый,

Словно съ чашей свѣтлой смерти  
Божій ангелъ къ міру вышелъ,—  
И никто не понималъ счастья,  
Вѣсти пламенной не слышалъ.

1909.

### НЕРУКОТВОРНЫЙ ГРАДЪ

Изъ чаши золотой я лью кристалъ времени,  
И струи плещутся измѣчивымъ алмазомъ.  
О, какъ таинственно, какъ молча опьяненъ  
Возникновеньемъ солнцъ мой ослабленный разумъ!

И въ нитяхъ этихъ солнцъ, какъ льдистые вѣнцы  
Надъ зыбью радостной мерцающаго зноя,  
Сверкаютъ радуги, и крылья, и дворцы  
Въ неизъяснимый градъ слагаемаго строя,  
Въ нерукотворный рай сплетаемой парчи,  
И всходятъ лѣстницы, сквозь облака сіяній,  
Къ святилищамъ святыхъ, которымъ нѣтъ названій,  
И всходятъ лѣстницы, и стелются лучи...

Недостижимый рай! О рай, подвластный мнѣ!  
Какъ Фениксъ, я живу въ твоемъ живомъ огнѣ,

Гдѣ все грядущее, что глухо такъ и страстно  
 Бросало тѣнь свою по мертвымъ днямъ моимъ,  
 Царить мучительно-прекрасно  
 Подъ небомъ трижды золотымъ!

И я веду свободный пиръ,  
 И я—какъ вождь на яркой тризѣ,  
 Гдѣ каждый возгласъ—новый мѣръ,  
 Гдѣ каждый мигъ—начало жизни.

И алчно недвижимъ мой ненасытный взглядъ,  
 А глыбы золота, безмолвствуя, горятъ,  
 И льется Нилъ судьбы, магическій и близкій,  
 Сапфирной свѣжестью, за кружевомъ аркадъ...

О, дни мои! О, пламенные диски!

1909.

### ЭДЕМЪ

Ты нависъ надо мной, неотступенъ и нѣмъ,  
 Какъ усталая мысль палачей,  
 Легкій пламень садовъ, огражденный эдемъ,  
 Наклоненный къ озерамъ очей.

Ты глядишься въ страданье ихъ свѣтлыхъ зеркаль,  
 Подневольной мечты властелинъ.  
 Ты подъ юной листвою не для нихъ разметалъ  
 Золотой изумрудъ луговинъ.

Тамъ воздушныя струны поютъ, говорятъ,  
 Словно демоновъ царственный сонъ,  
 Словно дѣвушки въ ясныя воды глядятъ,  
 Въ беззащитный, прозрачный затонъ.

Въ несмежаемой боли свѣтло онѣмѣвъ,  
 Обреченъ повторительнымъ снамъ,  
 Такъ уходитъ мой духъ, черезъ зелень деревъ,  
 Къ нескончаемо-синимъ морямъ!

1910.

## ИЗЪ ЛЕГКОЙ ЧАШИ

Твоихъ дыханій иѣжно бремя,  
Безгнѣвенъ пламень ясныхъ глазъ,  
О, наше ласковое время,  
Зеленый свѣтъ, безлюдный часъ!

У нашихъ синихъ побережій  
Твоя почиеть тишина.  
Твои шаги—какъ вѣтеръ свѣжій,  
Какъ въ морѣ легкая волна.

Ты—нашъ, разсвѣтъ! Изъ легкой чаши  
Мы пьемъ до дна твой легкой хмель!  
Пусть проклинають дѣти наши  
Свою скудную колыбель.

Пусть проклинають полдень, полный  
Недвижной мглы и темныхъ ранъ.  
Мы были свѣтъ, мы были волны,  
Мы были утренній туманъ!

1911.

## ВЪ ТѢСНИНАХЪ

Подъ этимъ небомъ безпощаднымъ,  
Гдѣ свѣтъ, и смерть, и чистота,  
Мы любимъ слушать, въ снѣ отрадномъ,  
Легенды Звѣря и Креста.

Мы любимъ дни, и ихъ тѣснины,  
И опьянительный ихъ гулъ,  
Гдѣ насъ Незримый отъ пучины  
Кольцомъ волшебнымъ обокнулъ.

Мы любимъ кровь, огни и тѣни,  
И мысль, и камни, и тѣла,  
И наша жизнь—костру твореній  
Неугасимая хвала.

И только больше силъ и гнѣва,  
 Когда, вилетаясь въ мѣдннй громъ,  
 Насъ посѣщаютъ два напѣва  
 О позабытомъ, о родномъ.

Когда съ вершинъ померкшихъ башенъ  
 Поеть о таянѣв времени,  
 Очарователенъ и страшенъ,  
 Нерукотворный перезвонъ.

И тотъ, другой, напѣвъ далекий,  
 Глухая, тайная гроза,  
 Когда мы взглянемъ, въ мигъ жестокий,  
 Другъ другу въ темные глаза.

1913.

\* \* \*

То былъ послѣдннй годъ. Какъ чаша въ сердцѣ храма,  
 Чеканный, онъ вмѣстилъ всю мудрость и любовь,—  
 Какъ чаша въ страшный мигъ, когда вино есть кровь,  
 И кляръ безмолвствуетъ, и лучъ нисходитъ прямо.

Я къ жертвѣ наклонилъ спокойныя уста,  
 Чтобъ влить безсмертнє въ пречистый холодъ плоти,  
 Чтобъ упокоить взоръ въ сверкающей дремотѣ.  
 И чуда не было. И встала темнота.

Но легкимъ запахомъ той огненной волны  
 Больныя, тихія уста напоены.  
 Блаженный и слѣпой, въ обугленномъ молчаннѣ,  
 Пока не хлынетъ смерть, я пью свое дыханье.

1914.

## К. А. ВАРЛАМОВЪ

Н. Долговъ



В НАШЕ время этюдъ объ искусствѣ немислимъ безъ широкихъ обобщеній. Отъ отдѣльнаго артиста къ явленіямъ репертуара и сцены, отъ театра къ общимъ явленіямъ жизни—вотъ путь, который намѣчается въ каждомъ очеркѣ, разъ онъ охватываетъ работу долгихъ десятилѣтій. Но порой бываетъ такъ, что самую глубокую сущность явленія приходится видѣть въ его великой отдѣльности. Въ жизни, въ теченіи—и это съ той настойчивой

дерзостью, которая заставляетъ говорить не о законномъ успѣхѣ, а о славѣ, пришедшей вопреки всему. Не это ли былъ и путь Варламова?

Варламовъ вступилъ на александринскую сцену какъ разъ въ тотъ годъ, когда со сцены Малаго театра сошелъ Живокини. Московскій артистъ до конца дней не утратилъ живости и яркости таланта, но рецензиі о немъ за послѣдніе годы были сплошной и единодушной отходной. Хоронили шаржъ, до конца изгоняли буфонаду, и въ театрѣ подъ знаменемъ единой формулы реализма воцарялся холодъ благонамѣренной скуки. Живокини не уступалъ позиціи, но онъ могъ бороться, потому что его имя приобрѣло блескъ еще въ ту пору, когда смѣлый шутникъ-актеръ имѣлъ десятки конкурентовъ среди присяжныхъ шутниковъ всѣхъ слоевъ и класовъ. Варламовъ этой опоры не имѣлъ. Онъ пришелъ въ то время, когда комедія была представлена лишь крыловскими пьесами, когда въ Островскомъ нельзя уже было не быть типичнымъ. А затѣмъ—театръ настроеній, толки о тихой драмѣ будней. И лишь подъ конецъ, на самомъ склонѣ дней артиста, рѣчи о возрожденіи смѣха. Но не эти огни заката освѣтили успѣхъ Варламова. Побѣда пришла задолго до того, и прежній буфъ глянулъ на насъ еще въ ту пору, когда всего сильнѣе шла проповѣдь реализма à outrance.

Можно много говорить о варламовской игрѣ, но артиста всего больше любили, конечно, не за игру. Его личное начало ярко свѣтилось и въ Островскомъ, и въ Крыловѣ, и въ тѣхъ благонамѣренныхъ водевиляхъ, которые удѣляли еще отъ стараго репертуара. Личное въ искусствѣ дразнило прелестью личнаго въ жизни, и будущій историкъ Варламова откроетъ характерную черту литературы о немъ: въ ней анекдотовъ столько же, сколько и рецензій. Была интересна каждая подробность жизни, пѣвняло добродушіе, неистощимая веселость, и, какъ въ преданіяхъ о Гансвурствѣ, молва порождала легенды о необъятномъ аппетитѣ комика. Все стремилось отъ лика сцены къ лику жизни, и—прорывъ совершился. Онъ, подлинный онъ, сдѣлался принадлежностью нашей жизни. Имя Варламова смѣнилъ игри-

вый эпитетъ „дяди Кости“, а когда дѣло взяла въ свои руки наша крикливая и безвкусная улица, артистъ мелькнулъ на папиросныхъ коробкахъ и на плакатахъ табачной фирмы, гдѣ ради высшаго бульварнаго шика его усадили въ малиновое кресло.

На плакатѣ—одеревенѣлое лицо, какъ и подобаетъ плакату. Но порой такъ и кажется, что оно вдругъ подмигнетъ, будя въ душѣ ворохъ старыхъ, совсѣмъ съ инымъ связанныхъ, впечатлѣній. Вѣдь это глядитъ на насъ прежній буфъ, тотъ Арлекинъ, Скапенъ или Гро-Гильомъ, къ которымъ, казалось, уже нѣтъ возврата! Говоря такъ, мы не беремъ отъ Варламова лишь одну сторону его творчества. Можно тысячу разъ сознаться, что артистъ былъ порой чрезвычайно трогателенъ. Мало того, отъ создаваемыхъ имъ образовъ старыхъ взяточниковъ и „хапугъ“ вѣло подчасъ самой суровой жутью. Но и тамъ и тутъ подходъ создавался чрезъ ту же черту смягченія красокъ. Начнемъ по порядку.

Прежде всего, конечно, о водевилѣ, томъ миломъ водевилѣ, который умеръ съ Варламовымъ и Стрѣльской. Когда теперь вспоминаешь о немъ, рисуется Александринскій театръ поры режиссерства Медвѣдева. Оркестръ не упраздненъ, за дирижерскимъ пультомъ Галкинъ, который установилъ, наконецъ, великій принципъ—не играть веселыхъ полекъ среди трагедіи и погребальныхъ маршей передъ водевилемъ. Партнеры Варламова и Стрѣльской—Панчинъ I, Пуаре, Ридаль и молодой, только что выпущенный изъ училища, Озаровскій. Среди водевильнаго цикла мнѣ особенно вспоминается—,Прежде скончались, потомъ повѣнчались“. И я сразу долженъ сказать, что со стороны Варламова тутъ не было чистаго гротеска. Онъ выходилъ въ крылаткѣ, въ мягкой продолговатой шляпѣ и съ кулькомъ провизіи подъ мышкой. „Нынѣшняя прислуга—сплошь грабители. Каждый изъ нихъ норовитъ съ гривенника одиннадцать копеекъ нажить“—объяснялъ онъ свое хожденіе на базаръ, и, при взглядѣ на фигуру артиста, вспоминался какой то образъ не то изъ Гончарова, не то изъ Григоровича. Петербургское, мелко-чиновничье, типъ курьера, который выслужилъ три медали и теперь держитъ табачную лавочку,—вотъ что навѣвалъ Варламовъ, и налетъ типичности не стирался при ускореніи водевильнаго темпа. Онъ исчезалъ лишь тогда, когда артистъ, подъ хохотъ всего зала, удиралъ отъ мнимаго покойника.

Таковъ же былъ духъ водевиля „Кавардакъ въ музыкальномъ магазинѣ“. Но особенно вспоминается старинный „Карантинъ“ Хмѣльницкаго, и тамъ тонъ уже совсѣмъ иной. Наивный „Карантинъ“ возобновили въ день 150-лѣтія русскаго театра. Рядомъ съ нимъ шли отрывки изъ старыхъ трагедій, но, увы, тамъ не могли передать того налета отвлеченности, который лежитъ на всѣхъ образахъ театра екатерининской и александровской эпохъ. Одинъ лишь Варламовъ да Стрѣльская цѣликомъ переносили насъ въ то наивное время, когда писатель ставилъ въ заглавіи поговорку „Суженаго конемъ не объѣдешь“, а героямъ пьесы давалъ имена

Эрнеста и Гримардо. Въ „Карантинѣ“ тоже дѣйствуетъ карантинный смотритель и подлекарь Клиникусъ. Варламовъ выходилъ въ старинномъ мундирѣ и широкой фуражкѣ съ полями; рядомъ съ нимъ шелъ въ такомъ же костюмѣ миниатюрный Брагинъ. Большой и маленькій, они были словно ожившими статуэтками александровской эпохи. И когда закипала водевильная возня, спѣвъ куплеты факторъ Мовша, объяснилась въ любви молодая пара, а Стрѣльская, собравшая было удрать изъ карантина въ шинели, ловко стала во фронтъ и пробасила: „Я военный офицеръ“, — на сценѣ подлинно воскресалъ вечеръ стараго театра.

Мнѣ не привелось видѣть Варламова въ Мольерѣ, но для Шекспира онъ былъ какъ бы прирожденнымъ актеромъ. Его ткачь Основа въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“ былъ стихійно-мощной фигурой. Гимнъ смѣху, а чрезъ него привѣтъ стихійно-радостному, которое вопреки всему властно рвется наружу. Этотъ же мотивъ ожилъ и тогда, когда артистъ поставилъ въ день своего юбилея „Снѣгурочку“. Въ его царѣ Берендѣ и вправду было что то сказочное. Не потому ли, что съ эпическимъ спокойствіемъ Берендея глубоко гармонировала наивность самого артиста? Можно любить жизнь, можно каждую минуту радоваться, глядя на міръ, — вѣдь это и былъ послѣдній смыслъ безконечныхъ разсказовъ о Варламовѣ. Едва онъ выходилъ на сцену, начиналъ говорить, улыбался, — чувствовалось, что ему органически непонятна та „стужа сердець“, которая вызывала гнѣвъ и у Ярилы-Солнца.

Наше строгое время не дало развиваться Варламову въ гениальнаго буфа, хотя самое характерное для буфа — склонность къ импровизаціи — артистъ сумѣлъ проявить вопреки всему и сыпалъ анекдотами даже въ пьесахъ Чехова. Но буфонское начало, какъ начало жизнерадостности, было слишкомъ сильно въ немъ. Варламовъ органически не могъ быть суровъ. Стоитъ только вспомнить его Ахова въ „Не все коту масленица“. Окрики на Ипполита въ первыхъ сценахъ еще кое какъ сходили, но когда типъ крутого купца развертывался все больше и больше, расхождение варламовскаго тона съ основнымъ рисункомъ роли дѣлалось все замѣтнѣе. „Поклонись ты, нищій, хоть за деньги!“ „Ну, такъ грязь грязью и останешься, и будьте вы прокляты отнынѣ и во вѣки!“ — всѣ подобныя фразы, наводившія жуткое чувство при игрѣ Писарева, у Варламова попросту пропадали. Кабы такіе были хищники и самодуры, ихъ жертвы жили бы припѣваючи.

Отъ этого образа тянетъ къ другому Варламову, Варламову-Русакову. Его игра въ послѣднемъ актѣ, въ той сценѣ, гдѣ Русаковъ прощаетъ дочь, была полна самой глубокой убѣдительности. Стоило вслушаться въ сердечные, полные неизбывной ласки, тона, увидѣть обаятельный въ своей наивности взглядъ, и сразу вѣрилось, что въ старомъ, по Добролюбову „темномъ“, царствѣ людей крѣпкаго уклада таились великія очарованія любви и привѣта. Островскій тяготѣлъ къ сказочному не тогда лишь, когда писалъ завѣдную сказку. Мягкимъ тономъ сказки обвѣяна и его „Бѣдность не порокъ“, живая легенда о бѣдномъ и богатомъ братѣ, и то же начало благодушной сказки сквозить и въ послѣднихъ сценахъ комедіи „Не въ свои сани

не садись. Общіе поклоны да взаимное прощенье, въ подобную развязку вѣрилось съ большимъ трудомъ. Но Варламовъ пріобщалъ насъ къ самымъ глубокимъ истокамъ душевной ясности и чистоты, и при его игрѣ оживала пьеса, сильная лишь одной силой великой навности.

Однако жуть, и именно жуть, а не какое нибудь иное чувство, все же навѣвали порой образы Варламова. И, какъ ни странно, этотъ эффектъ достигался тѣмъ же приемомъ смягченія красокъ. Игралъ Юсова, Варламовъ не смущался тѣмъ, что это типъ хапуги. Онъ съ истинной сердечностью пріѣзжалъ къ невѣстѣ Бѣлогубова, съ ласковостью говорилъ въ трактирѣ о ловкой взяткѣ своего выученика, и когда начиналъ плясать подъ машину, ясно было и безъ словъ, что это отъ чистой души пляшетъ человѣкъ спокойной совѣсти. Только при такой игрѣ подлинно открывался міръ старой взятки, не взятки украдкой, а взятки, почитаемой необходимой мздой за понесенные труды и оказанную услугу. Варламовскій Юсовъ особенно выигрывалъ, когда Жадова играли не ‚подъ героя‘, а порывистымъ, слабымъ человѣкомъ. Противъ такого чиновничества и такихъ вѣковыхъ традицій было подъ силу бороться не прекраснодушнымъ слеткамъ дворянскихъ гнѣздъ, первымъ застрѣльщикамъ еще далекихъ реформъ,—его царству пришелъ конецъ, когда на силу двинулась сила, не мечтатели, съ готовыми фразами о высокомъ и прекрасномъ, а тѣ трезвые реалисты, которые не падали при первой неудачѣ.

Роли и роли! Какъ условно это понятіе! Мы говоримъ о немъ неустанно, и оно охватываетъ все, отъ полного перевоплощенія, при которомъ стираются всѣ черты подлиннаго лика, до едва уловимаго намека на типъ. Творчество Варламова не колебалось между этими двумя началами,—оно почти дѣлкомъ примыкало ко второму. Варламовская фигура, лицо, жесты—все это было неотрѣшимо, и какъ часто на мысль о типѣ наталкивалъ не тонъ словъ, а ихъ содержаніе. А что чувствовалъ самъ артистъ, переходя отъ пьесы къ пьесѣ? Развѣ и тутъ опять, какъ у прирожденнаго буфа, какимъ то чудомъ залетѣвшаго въ чинный театръ ролей, не сказывалась у него глубокая отрѣшенность отъ репертуара? Варламовъ не только не тяготѣлъ къ Чехову, ему было мало простора и въ до-чеховской бытовой драмѣ. И когда наступала вождѣлѣнная минута гастролей, артистъ возобновлялъ и ‚Льва Гурыча‘ и ‚Азъ фергъ‘ и ‚Тетеревамъ не летать по деревьямъ‘. И онъ наслаждался во всю, разнообразилъ фарсы, перехватывалъ реплики и импровизовалъ, какъ смѣлый буфъ.

Мы дѣлили этотъ дивный талантъ, но дали ли мы ему развернуться во всей его мощи? Тутъ опять, какъ въ старыхъ рѣчахъ о Живокини, хочется вспомнить западный театръ. Если французамъ удалось такъ нашумѣть съ Кокленомъ, что сдѣлали бы они, имѣя Варламова! И во что развернулся бы его талантъ на подмосткахъ того театра, гдѣ великій Мольеръ протянулъ руку шутнику Жоделету и ввелъ веселую маску въ свой театръ вѣрныхъ жизни ролей!

## ПАМЯТИ КОНСТАНТИНА МАКОВСКАГО

Всеволодъ Дмитріевъ



ОНСТАНТИНЪ Маковскій—уже мало говорить поколѣніямъ явившимся на свѣту дѣателямъ 80-хъ и 90-хъ годовъ прошлаго столѣтія. Имъ не извѣстны дни, когда имя этого художника повторялось всей Россіей, когда его ‚Боярскій пиръ‘, его ‚Смерть Іоанна Грознаго‘ лучшими представителями тогдашней художественной критики причислялись къ первокласснымъ образцамъ русской школы живописи, когда весь свѣтъ оспаривалъ другъ у друга честь позировать Маковскому, когда—наконецъ—государь Александръ II называлъ его ‚своимъ художникомъ‘... Равно имъ не знакомы и другія настроенія, вызванныя этимъ мастеромъ; имъ неизвѣстна и имъ непонятна борьба противъ Маковскаго, противъ его триумфа, противъ его власти, власти прославленнаго виртуоза кисти и баловня общества.

Эти болѣе позднія поколѣнія должны удивляться и тому и другому, и то и другое должно казаться имъ чрезмѣрнымъ и исторически неправымъ...

Надо сказать, что художественныя достиженія Маковскаго теперь приходится вновь ‚открывать‘,—такъ основательно привыкли мы проходить, не вглядываясь, мимо его холстовъ, и, пожалуй еще, такъ настойчиво самъ художникъ своими работами послѣднихъ лѣтъ все рѣзче и рѣзче подчеркивалъ непримиримый разладъ между его идеалами и вкусомъ новыхъ поколѣній. Но обратимся къ прошлому, къ прославленному—и въ иныхъ своихъ частяхъ совершенно справедливо—прошлому Константина Егоровича Маковскаго... Хотя бы къ ‚Балаганамъ‘ (1869 г.), къ его раннему опыту въ grand art. ‚Балаганы‘ вызвали восторгъ современниковъ, искренно восхитился ими еще сравнительно недавно А. Бенуа, и уже совсѣмъ недавно, на дняхъ (Рѣчь 16 сент. с. г.) эта картина была названа удачнымъ выполненіемъ ‚заданія менцелевской сложности‘.

Однако, въ этой примѣчательной картинѣ подлиннаго Маковскаго почти что и нѣтъ; онъ лишь ‚проглядываетъ‘ кое гдѣ, особенно въ околичностяхъ передняго плана, въ своеобразіи мазка, размашистаго и вмѣств дробнаго, въ нѣкоторой преувеличенной цвѣтности. Но все это скорѣе только угадывается въ тяжеловѣсной ‚передвижнической‘ школѣ ‚Балагановъ‘: колера старательно замѣшаны на бѣлилахъ—потому однообразно-землисты, потому со свинцовымъ налетомъ (слѣды вліянія пройденной Маковскимъ въ дѣтствѣ учебы у Заряко и Тропинина, а также увлеченія Перовымъ, увлеченія еще сильнѣй сказавшагося въ ‚Похоронахъ‘, 1872 г., или въ портретѣ Островскаго—1871 г.).

Но эти ‚московскія‘ вліянія характерно перекрещиваются въ развитіи Маковского съ новымъ деспотическимъ вліяніемъ—Брюллова, что и позволяло его дальнѣйшее творчество сближать съ брюлловскими эпигонами, Семирадскимъ и В. П. Верещагинимъ. Тягучее, но сильное своей простотой, перовское письмо онъ охотно смѣнилъ ‚жидкимъ‘ и чарующимъ своей красочностью брюлловскимъ подмалевкомъ (примѣръ такого подмалевка—пальто и мѣховой воротникъ на портретѣ художника Попова, 1863 года, и, наконецъ, какъ опытъ синтеза Перова и Брюллова—портретъ артиста Петрова 1871 г.).

Однако его зоркое и воспримчивое дарованіе не остановилось на этомъ; достаточно было одной поѣздки по Европѣ, чтобы въ его кисти оказались неожиданныя и новыя силы. Обратимъ вниманіе на то, какъ написать арабченокъ въ ближайшей къ зрителю, справа, группѣ въ ‚Перенесеніи священнаго ковра‘ (1876). Задача написанія человѣческаго лица и одежды въ крупномъ масштабѣ (сравнительно съ очень небольшимъ размѣромъ и детальной выпиской фигуръ средняго и задняго плана) разрѣшена рѣшительно и великолѣпно,—охрой и бѣлилами, и двумя-тремя ударами кисти... Во всякомъ случаѣ, такое пониманіе ‚законченности‘ картины мы врядъ ли найдемъ въ тѣ годы среди русскихъ художниковъ, а если и найдемъ, то не среди брюлловскихъ эпигоновъ.

Къ несчастью, вскорѣ же за ‚Перенесеніемъ священнаго ковра‘ послѣдовали ‚Русалки‘ (1879 г.); къ несчастью, говоримъ мы, такъ какъ онѣ явились печальнымъ знаменіемъ и роковымъ уклономъ въ дальнѣйшемъ развитіи, показавшаго себя столь страстнымъ темпераментомъ и столь мощнымъ красочникомъ, художника. Кажется, что весь натискъ бурныхъ поисковъ и внезапныхъ удачъ—какъ солнечные блики въ толпахъ арабовъ, какъ сила краски, заставляющая думать о Делакруа, какъ широкій мазокъ бѣлилами вмѣсто фески негритенка—былъ погребенъ художнической усталостью или даже вдругъ возникшимъ равнодушіемъ мастера. И вотъ въ такихъ перебояхъ, въ порывистыхъ достиженіяхъ и все болѣе и болѣе долгихъ періодахъ творческаго безразличія рисуется намъ дальнѣйшее развитіе художника.

Возьмемъ портретъ Костомарова (1883 г.)—откуда эта цвѣтистость столь дробящая наше вниманіе, столь быстро утомляющая насъ, эти штрихи асфальтомъ или костью вокругъ глазъ и губъ—ненужныя попытки кистью возсоздать карандашную технику? <sup>1</sup>

Минуя рядъ написанныхъ имъ послѣ 1883 года картинъ, знаменовавшихъ расцвѣтъ таланта художника ( ‚Свадебный пиръ‘—85 г., ‚Выборъ невѣсты‘—86 г., ‚Смерть

<sup>1</sup> Эти карандашные приемы, одинаково замѣтные и у Маковского и у Рѣпина, кстати сказать, несомнѣнно взаимно вліявшихъ другъ на друга: ср. хотя бы ‚Мужскую голову‘ Маковского (Музей Им. Александра III) и ‚Этюдъ бѣлорусса‘ Рѣпина,—оба холста очевидно восходятъ къ одному и тому же зачинателю такого ‚ретушерскаго‘ приѣма—Крамскому.

Иоанна Грозного—88 г., ,Подъ вѣнецъ—90 г.), и многіе отличные портреты, перейдемъ къ ,Подѣлуиному обряду—1895 г.

Надо сказать, что въ передовой нашей критикѣ установилось крайне отрицательное отношеніе къ серіи ,Боярскихъ' картинъ Константина Маковского, но отрицательно относились главнымъ образомъ къ сюжету, къ антикварнымъ излишствамъ картинъ, къ пониманію старины, къ достовѣрности характеристикъ и т. д.—а насъ это рѣшительно не интересуеетъ; мы попробуемъ обратиться къ самому писъму данной картины. ,Подѣлуинный обрядъ' виситъ въ поучительномъ сосѣдствѣ съ Семирадскимъ (Музей Им. Александра III). Поблизости находятся (въ слѣд. залѣ) и грандіозныя ,Помпей'. Мы еще можемъ говорить, хотя съ большой натяжкой о преемственной связи между Брюлловымъ и Семирадскимъ, но ея рѣшительно нѣтъ между этими двумя и Маковскимъ (кромя, развѣ разбѣровъ картинъ!). Насколько Семирадскій неприятно пестръ, излишне красоченъ, настолько же ,Подѣлуинный обрядъ'—ровенъ, скупъ въ своей красочной гаммѣ, превосходно выдержанъ въ золотистости общаго тона, гдѣ нѣтъ и слѣда ,болонской' раскраски Брюллова; напротивъ, намъ кажется, что мы наблюдаемъ здѣсь художника, прошедшаго хорошую венеціанскую школу.<sup>1</sup>

Далѣе: если мы возьмемъ какой нибудь фрагментъ ,Подѣлуинаго обряда', хотя бы голову горбуна, выглядывающаго изъ за спины боярина, и противопоставимъ его, напримѣръ, ,Костомарову', написанному немного раньше, то насъ поразитъ, какъ несравненно мастерски написанъ горбунъ; въ немъ нѣтъ и наивнаго, подѣ Крамскаго, рисованія краской, ни излишка добросовѣстнаго труда, который и отличаетъ старательнаго дилетанта отъ мастера. Но повторяемъ, все это достигается художникомъ только на время; вскорѣ же наступитъ иной періодъ, когда этотъ, безошибочный въ своей мѣрѣ, мазокъ, эта сдержанность и сила тона опытнаго мастера перейдутъ въ рядъ drobныхъ штриховъ, мельчащихъ форму, въ пестроту красокъ, разбивающихъ цвѣтъ... Но обвинять ли намъ въ этихъ перебояхъ столь жизнерадостное, столь всепріемлющее, столь мягкое, по самому существу своему, дарованіе Маковского? Нѣтъ, я думаю, что если мы углубимся въ отысканіе причинъ, то увидимъ, что одиѣ и тѣ же причины искажали и героическія дарованія нашей живописи, и дарованія мирныя, чуждыя какой либо борьбы, ищущія прежде всего приспособленія къ современнымъ имъ условіямъ, какимъ былъ и Константинъ Маковскій.

Называютъ, какъ одно изъ наибольшихъ достоинствъ Маковского, его отчужденность отъ передвижничества, его малую передвижническую закваску—но, въ сущности, кто изъ первыхъ передвижниковъ былъ вполнѣ передвижникъ въ томъ отрицательномъ смыслѣ, какой мы привыкли влагать въ это слово?

<sup>1</sup> Картина Маковского—есть картина написанная масломъ, между тѣмъ, какъ въ Брюлловѣ всегда скучный привкусъ раскрашеннаго картона. На мой взглядъ эта разница не маловажная.

Идеалы передвижничества... развѣ самые важные изъ нихъ не названы уже въ письмахъ Александра Иванова? Проповѣдь Крамскаго уже такъ ли неприемлема въ наши дни? Если же подъ ,передвижничествомъ‘ понимать косность, невѣжество тогдашнихъ художественныхъ круговъ—то въ такомъ случаѣ, по правдѣ сказать, мы и сейчасъ переживаемъ разгаръ борьбы съ россійскимъ ,передвижничествомъ‘. Несомнѣнно одно: Константинъ Маковскій былъ рѣшительно равнодушенъ къ этой борьбѣ. Его электическое дарованіе въ началѣ равно отзывчю было и Крамскому, и Делакруа, и Перову, и Веронезу, и Брюллову, и Макарту, и, наконецъ, остановилось на излюбленномъ, ставшемъ будничнымъ, привычнымъ и для автора и для зрителя письмѣ столь прославленныхъ ,головокъ Маковскаго‘.

Трудно сейчасъ анализировать достиженія Маковскаго съ точки зрѣнія историческаго развитія русскихъ живописныхъ формъ. Правда, можно указать, что онъ явился какъ бы продолжателемъ Шварца, далъ дальнѣйшее движеніе нашему національному ,жанру‘, можетъ быть слѣды его творчества живутъ въ дѣлахъ современныхъ поколѣній, можетъ быть бабы Малявина были бы иными или вовсе бы ихъ не было безъ боярынь Маковскаго...

Болѣе безспорно и существенна роль Маковскаго въ исторіи русскаго общественаго искусствопониманія. Если миновать его, то никакъ не понять художественныхъ идеаловъ 70-хъ и 80-хъ годовъ. Эти вкусы Маковскому удалось почувствовать съ большой чуткостью и навсегда закрѣпить въ своихъ лучшихъ созданіяхъ.

НѢСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ КЪ ВОЗМОЖНОМУ УЧЕНИЮ О СТИХѢ  
(съ примѣрнымъ разборомъ стихосложенія въ I главѣ  
,Евгенія Онѣгина')<sup>1</sup>

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКІЙ

I. Вступленіе.



ОЧЕМУ въ стихѣ отъ первыхъ дней нуждалась религія, молитва? Почему, въ наши лучшія мгновенія, мы ничего, ничего не можемъ ощутить — предъ Богомъ, предъ природой, отечествомъ или возлюбленной подругой—такого, чтобы тутъ же не согласиться, что вѣдь это—поэзія, что это сказано уже или будетъ сказано въ стихахъ потомъ; что это, свое, безцѣнное, святое,—такое несказанное!—можетъ быть либо почувствовано въ заповѣдникахъ духа, либо... либо узнано въ какихъ то нѣсколькихъ произнесенныхъ рядомъ дактиляхъ или іамбахъ,—и не знаешь, что лучше, что краше... что подлиннѣе, дороже и ближе...

Служеніе Красотѣ полно терзаній. Вѣрую, Господи, помоги моему невѣрію! Твоя Красота мучительно загадочна передъ Лицомъ Твоимъ, какъ и Твое Добро. Въ вечерній часъ шестого дня, прежде чѣмъ почить отъ дѣлъ Твоихъ, Ты оглянулъ Свое твореніе, и, одѣвивъ его, сказалъ, что оно прекрасно (книга Бытія, глава I, стихъ 31): Ты тѣмъ самымъ создалъ эстетику, какъ увѣчаніе Своей работы. Ты освятилъ изслѣдованіе красоты, ибо Ты Самъ, о Господи,—Художественный Критикъ!

Но труденъ путь Твой.

Нѣсколько мыслей къ возможному ученію о Стихѣ<sup>1</sup>, мыслей навѣрное недостаточно зрѣлыхъ, я рѣшаюсь изложить ниже лишь потому, что молчатъ другіе, достойнѣшіе. Вопросъ о существѣ стиха такъ труденъ, такъ недоступенъ, что здѣсь даже самое безпомощное слово полезно: лишь бы сказать.

Современное положеніе вопроса представляется мнѣ вотъ какъ. Наука (настоящая наука) имъ не занимается вовсе. Вниманіе ученыхъ направлено къ совсѣмъ другому. Они приняли на вѣру утвержденіе, что ,Пушкинъ—поэтъ'. Вскрыть подлинное содержаніе этого утвержденія—не ихъ дѣло, не входитъ въ спеціальность<sup>1</sup>, особенно въ отношеніи формы. Они по молчаливому согласію терпятъ гдѣ то рядомъ

<sup>1</sup> Аниѣ Ахматовой посвящаю—Чудовскій.

съ собой нашу ,официальную' теорію стихосложенія, которая, вѣроятно, представляетъ самое вообще слабое, небрежное, неполное и негодное мѣсто во всей совокупности наукъ.

Поэты долго писали великолѣпные стихи, не думая о теоріи. Пушкинъ каждой строчкой своей на нѣсколько десятковъ лѣтъ впередъ опровергалъ всѣ школьныя ученія. Но онъ объ этомъ не думалъ. И лишь недавно ,декаденты'—сознательные, полные рефлексій и самонаблюденія до отравы—почувствовали, что вдохновенію ихъ тѣсно въ школьномъ ученіи.

Но они не успѣли договорить все то, что, вѣроятно, мелькало въ ихъ сознаніи и даже въ ихъ бесѣдахъ еще въ девятидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка. Валерій Брюсовъ и Вячеславъ Ивановъ, чьи могучіе умы вмѣстили огромный опытъ—опытъ и вдохновенія и познанія—позволили другому, на много младшему, взойти до нихъ на ту трибуну, съ которой говорятъ къ толпѣ.

Андрей Бѣлый, вдохновенный и безтолковый, въ книгѣ, столь же замѣчательной достоинствами своими, сколь и недостатками, не далъ ученія, въ собственномъ смыслѣ, но открылъ ,для всѣхъ' новые кругозоры и началъ новую эру въ явномъ (т. е. печатномъ) изученіи русскаго стиха. Заслуга его огромна.<sup>1</sup>

Книга Андрея Бѣлаго—достаточно крупное явленіе, чтобы къ ней можно было отнести весьма сурово. Растрепанность метода и слабость самокритики до странности умалили плоды его поистинѣ рѣдкихъ проницательности, смѣлости и остроумія. Достаточно сказать, что онъ наивно довѣрился зрительной видимости стиховъ, напечатанныхъ въ книгѣ, и построилъ (чисто импрессионистски!) цѣлую систему причудливыхъ схемъ, какихъ то большихъ и малыхъ корзинокъ и т. п., соединяя въ нихъ стихи не по органической ихъ связанности (объ этомъ онъ и не подумалъ), а по типографскому ихъ сосѣдству!

Повидимому, онъ создалъ въ Москвѣ школу, еще не обнародовавшую своихъ работъ, кромѣ нѣкоторыхъ изслѣдованій Сергѣя Боброва (весьма достойныхъ

<sup>1</sup> Кое что разсѣяно старшими мастерами въ повременной печати, въ статьяхъ и отзывахъ,—но это не ученіе. Какъ долго пришлось ждать,—,Символизмъ' Андрея Бѣлаго вышелъ въ концѣ 1910 года, т. е. когда ,декадентство' приближалось уже къ двадцатипятилѣтнимъ юбилеямъ. Слѣдующими за ,Символизмомъ' Андрея Бѣлаго (хотя бы и ничтожными) печатными слѣдами ,Новой школы' я позволяю себѣ считать свою замѣтку о ,Путникѣ' Валерія Брюсова въ ,Аполлонѣ', февраль 1911 года (въ части о метрѣ) и отчетъ о моемъ докладѣ (въ Обществѣ ревнителей художественнаго слова, 15 октября 1911 г.), въ приложеніи къ ,Аполлону', ,Русская Художественная Лѣтопись', 1911 г., № 16.

Совершенно особое мѣсто занимаетъ баронъ Д. Г. Гинцбургъ, книга котораго вышла посмертно въ текущемъ году (,О Русскомъ Стихосложеніи', подъ редакціей и съ предисловіемъ Г. М. Князева). Человѣкъ большой филологической культуры, баронъ Гинцбургъ, повидимому, еще къ 1893 году ясно понималъ непригодность ходячихъ возрѣвнѣй на русскій стихъ, но замѣнилъ ихъ ученіемъ, которое я считаю столь же невѣрнымъ и еще болѣе опаснымъ, чѣмъ школьная ересь (см. ниже).

примѣчанія, но очень спеціальныхъ и не разъясняющихъ того, что намъ всего нужнѣй—основы ученія и метода, которые остаются ложны).

Нѣтъ общаго ученія и въ цѣнномъ изслѣдованіи Валерія Брюсова 'О стихотворной техникѣ Пушкина' (въ изданіи Пушкина, редакция Венгерова, т. VI). Остается еще пожалѣть, что такъ много младшихъ знатоковъ совсѣмъ не пытаются свести воедино свои познанія и наблюденія, повторяя грѣхъ молчанія старшихъ мастеровъ. Я назову, изъ нѣсколькихъ, одного, который далъ, въ самомъ общемъ вопросѣ стихосложенія, короткую статью, образцовую по силѣ и послѣдовательности мысли: Н. В. Недоброво (Труды и Дни' 1912 г., № 2). Я съ нимъ не согласенъ въ предпосылкахъ; но истинно-научный духъ его, столь противоположный шальному импрессионизму Андрея Бѣлаго, не долженъ бы быть утраченъ для нашего дѣла.

## II. Methodologica—formalia. Логометризмъ.

### Стопа и слово.

Стихъ есть форма; многообразіе въ единствѣ. Изслѣдованіе стиха, какъ формы, есть прежде всего—классификація. Всѣ наши формальныя сужденія о стихотворной рѣчи необходимо представляются обрывками какой либо классификаціи.

Для этой работы не стоитъ быть поэтомъ—довольно быть педантомъ. Здѣсь царитъ не эстетика—но логика. Ботаникъ любитъ благоуханіе цвѣтовъ, но по системѣ Дю-Кандоля; астрономъ любитъ сверканіемъ звѣздъ—по звѣзднымъ каталогамъ.

Я прошу разрѣшенія стать очень сухимъ.

Классификаціонная единица предуказана школьнымъ ученіемъ—единственное, въ чемъ эта ересь не ошиблась. Единица—стихъ (строчка). Это неоспоримый, реальный, основной элементъ въ стихотворной рѣчи.

Классификація возможна прежде всего по признакамъ, вытекающимъ изъ способа построенія, образованія стиха, изъ того, что принято называть 'системой стихосложенія'. И здѣсь сразу школьное утвержденіе ('системы три: метрическая, слабическая, тоническая') мнѣ представляется грубымъ недоразумѣніемъ. Слэбическое стихосложеніе, по моему, вообще не существуетъ (нигдѣ, кромѣ Кантемира). Нѣтъ лзыка, гдѣ бы всякая послѣдовательность тринадцати, что ли, слоговъ составила стихъ—и менѣе всего по французски. Достаточно переставить слова въ любомъ французскомъ александринцѣ, чтобы убѣдиться, что по зависимости своей отъ перестановокъ, т. е. отъ порядка словъ, французскій стихъ совершенно не отличается отъ русскаго; и здѣсь и тамъ дѣло не въ числѣ слоговъ, а въ ихъ качественномъ чередованіи. Но съ другой стороны нѣтъ и 'тоническаго' стиха.

Во всякомъ случаѣ русскій стихъ (не говоря уже о нѣмецкомъ и англійскомъ) совершенно не покрывается его опредѣленіемъ—это ясно сознано всѣми новыми изслѣдователями.

Съ метрическимъ стихомъ на первый взглядъ дѣло обстоитъ лучше, ибо онъ какъ будто отвѣчаетъ своему опредѣленію. Но на самомъ дѣлѣ здѣсь скрыта труднѣе уловимая, но глубокая логическая ошибка.

Дѣло въ томъ, что различіе долгихъ и краткихъ слоговъ, полагаемое въ основу опредѣленія, есть свойство языка, а не стиха. Но мы рѣшили вести дѣленія по способу составленія стиха. А школьное ученіе совершенно не опредѣляетъ, какимъ именно образомъ данное свойство языка становится способомъ строить стихъ. Та же основная ошибка проходитъ и черезъ все дѣленіе: нельзя различать метрической стихъ отъ силлабическаго по тому признаку, что древне-эллинискій языкъ различалъ долгіе и краткіе слоги, а французскій не различаетъ; здѣсь есть основаніе для классификаціи языковъ, но не стиховъ. Равно и различіе легкаго ударенія французовъ отъ тяжкаго ударенія нѣмцевъ различаетъ языки, а не системы стихосложенія. Нужно еще показать, какъ эти свойства языковъ вводятся въ механизмъ стихосложенія, и только если здѣсь обнаружится послѣдовательное различіе, у насъ будетъ основаніе для классификаціи. Но это ,наукой' не сдѣлано.

Если же мы совершенно свободно, не связываясь школьной ересью, рассмотримъ именно механизмъ стихосложенія, а не свойства языковъ, мы придемъ къ совершенно другой классификаціи.

Окажется, что вся поэзія древнихъ и вся книжная поэзія т. н. ,великихъ' новыхъ народовъ (за исключеніемъ, слѣдовательно, т. н. народной поэзіи послѣднихъ) распадается по способу стихосложенія въ точномъ значеніи только на два раздѣла первой классификаціонной степени, а не на три, и опредѣляются они иначе.

Во всѣ новые народы строятъ стихъ какъ ритмическую послѣдовательность живыхъ разговорныхъ словъ, совершенно неприкосновенныхъ, причѣмъ ритмъ опредѣляется естественнымъ удареніемъ и длиной словъ.

Древніе же строили стихъ независимо отъ мѣры словъ, какъ послѣдовательность несопадавшихъ съ ,живыми' словами условныхъ единицъ времени, именуемыхъ стопами, не считаясь съ естественнымъ удареніемъ, но съ различіемъ долгихъ и краткихъ слоговъ.<sup>1</sup>

Первую систему, какъ основанную на мѣрѣ словъ, я предлагаю называть логометрической системой.

<sup>1</sup> Говоря откровенно, я античнаго стихосложенія не понимаю. Какую то основную сущность мы тамъ попросту не знаемъ. Толкованія Германна, Вестфала и другихъ педантовъ явно недостаточны. Сравните замѣчательную статью Б. Казанскаго въ ,Журн. Мин. Нар. Просв.' текущей годъ, августъ и слѣд.

Вторую же—принимая во внимание, что стопа тождественна съ музыкальнымъ тактомъ, и что мѣра была поэтому напѣвная—одометровой системой.

По русски можно ихъ еще хорошо назвать системами сказовой и напѣвной. Это мое дѣленіе мѣръ кажется логически правильнымъ, ибо признакомъ взято дѣйствительное свойство классификуемыхъ предметовъ, т. е. стиховъ, по процессу ихъ построения. Дѣйствительно, стихъ есть явленіе ритмовое; поэтому правильно дѣленіе по различію ритмической единицы, каковою является въ одномъ случаѣ слово, въ другомъ—стопа. Новые поэты подбираютъ слова, древніе подбирали такты. Наоборотъ, господствующее дѣленіе стиховъ на метрическіе, силлабическіе и тонические логически неправильно, ибо не основано на точномъ механизмѣ построения стиха, какъ процесса, а является скрытой, и всетаки ошибочной, классификаціей языковъ по фонетическимъ признакамъ.

Но предлагаю я это дѣленіе не для классификаціоннаго самоуслаженія; я вижу въ немъ первый шагъ къ вѣрному методу въ изслѣдованіи стиха. А вѣдь только за методомъ и стоитъ у насъ дѣло!

Стихъ представляетъ комбинацію какихъ то элементовъ. Самъ стихъ явно не есть недѣлимое; онъ—соединеніе. Чего?

Соединеніе стопъ,—отвѣчаетъ школьное ученіе. Въ этомъ отвѣтѣ и заключается по моему все зло.

Не стопъ. Но словъ.

Стопы не существуетъ. Ея нѣтъ въ русскомъ стихосложеніи.

Если мы рассмотримъ исторію происхожденія въ русской наукѣ ученія о стопѣ, то этого одного будетъ достаточно для того, чтобы сильно заподозрить это ученіе.

Если мы къ тому же еще оцѣнимъ плодотворность этого ученія, его пригодность для нашихъ работъ, то мы не остановимся на подозрѣніи. Мы вынуждены будемъ попросту разъ и навсегда отказаться отъ этого недоразумѣнія.

Исторически, это ученіе предвзято и голословно. Трѣдиakovскій и Ломоносовъ узнали, что это ученіе даетъ возможность разобраться въ стихотвореніи древнихъ; но провѣрить его примѣнительно къ стихотворенію русскому они не могли, ибо русскихъ стиховъ въ то время не было. И все же они, не задумываясь, сплеча пересадили къ намъ это ученіе—случай съ точки зрѣнія всякой здравой методологіи прямо чудовищный. Но удивительнѣе всего, что это недоразумѣніе пережило у насъ вѣкъ расцвѣта методологіи, вѣкъ ненависти ко всему предвзятому, непровѣренному...

Если бы тотъ или иной Ломоносовъ не перенесъ въ русское стихосложеніе готовой, чуждой и предвзятой теоріи; если бы русская поэзія развилась силою бессознательнаго вдохновенія великихъ поэтовъ; и если бы лишь во дни полной зрѣлости ея—въ наши дни—наконецъ явился ученый, который захотѣлъ бы построить ученіе о русскомъ стихѣ изъ единаго безпристрастнаго изученія русскихъ образцовъ, и безъ заимствованій отъ иныхъ культуръ;—то этотъ ученый вообще и н-

когда не додумался бы до понятія ,стопа‘. Онъ отыскалъ бы лишь то, что реально существуетъ въ русскомъ стихѣ.

Разсматривая образцовыя произведенія, онъ выяснилъ бы, что основнымъ элементомъ ихъ является стихъ, какъ строчка, всегда опредѣленной длины, принимая за мѣру таковой слогъ. Стихъ въ этомъ смыслѣ—не фикція (какъ ,стопа‘), а нѣчто дѣйствительно существующее.

Разсматривая же отдѣльные ,стихи‘ (=строчки) по ихъ внутреннему составу, нашъ ученый замѣтилъ бы, что слогъ есть лишь мѣра; единственнымъ же вещнымъ элементомъ внутри стиха является слово. Ни на что иное разложить стиха нельзя.

Стихъ составляется изъ словъ, а заборъ сколачивается изъ досокъ. На данный заборъ пошло сто досокъ по четыре аршина въ длину. Но было бы нелѣпо утверждать, что этотъ заборъ состоитъ изъ 400 аршинъ. Совершенно такъ же нелѣпо, бессмысленно, недопустимо утверждать, что стихъ состоитъ изъ іамбовъ, изъ четырехъ іамбовъ. Іамбъ, стопа—условная, фиктивная мѣра, изъ которой ни стиха, ни забора не сколотить.

Итакъ, помимо критики исторической, ,стопа‘ не выдерживаетъ и критики логической. Стопа есть предполагаемое соединеніе слоговъ, ударныхъ и неударныхъ. Но откуда же слѣдуетъ, что каждое удареніе съ сосѣдними слогами можно разсматривать, какъ нѣчто реально единое, существующее въ себѣ, имѣющее свою органическую цѣлостъ и самостъ? Развѣ можно двухъ идущихъ по улицѣ объявлять мужемъ и женой только потому, что они идутъ рядомъ?

Лично я сильнѣйшей критикой здѣсь считаю критику психологическую. Исслѣдователи, конхъ можно объединить вокругъ имени Андрея Бѣлаго, полагаютъ, что они исчерпываютъ запросы и потребности теоріи, когда замѣняютъ мнимые іамбы ,дѣйствительными‘ пиррихиями и спондеями. Когда они, наконецъ, избличать и обнаруживать всѣ пиррихи русской поэзіи, имъ придется заняться вопросомъ: почему Пушкинъ здѣсь поставилъ пиррихій? И этотъ вопросъ останется безъ отвѣта, по той причинѣ, что Пушкинъ никогда не имѣлъ въ виду поставить здѣсь пиррихій, а потому и побужденій къ тому имѣть не могъ. Русскіе поэты, когда создаютъ стихи, подбираютъ не стопы, а слова. Поэтому и побужденія и основанія къ творчеству нужно искать примѣнительно къ словамъ, а не къ произвольно избраннымъ частямъ слова.

Вотъ почему я считаю, что ученія о стопѣ нельзя допустить даже для завѣдомо условнаго изслѣдованія: оно всегда затемняетъ, заслоняетъ единственный реальный объектъ—слово. Здѣсь въ точнѣйшемъ смыслѣ осуществляется пословица: за деревьями лѣса не видно, и даже не за деревьями, а за какими то отвлеченными мѣрами стволонъ и сучьевъ. Спросить: почему Пушкинъ поставилъ тутъ пиррихій—то же самое, что спросить кого нибудь: почему ты дружишь съ этимъ большимъ ростомъ?

Стопа есть элементарная схема, очень не гибкая; она соответствует условиям античного метра, где взаимоположение долгих и кратких всегда предвзвешено формой стиха, вместо которой мы можем подставить схему. Во всей Илиаде нет ни одного стиха, который не был бы гексаметром. В русском стихе расположение ударений никогда не бывает предвзвешено; оно только отчасти ограничено в свободѣ. И потому предвзвешивающая схема намъ не нужна даже условно.

Русский стих есть последовательность живыхъ неприкосновенныхъ словъ, разставленныхъ такъ, что мѣста ударений частично совпадаютъ съ ивѣчными ритмическими рядами; напр., въ такъ называемомъ іамбѣ ударенія приходятся на четные мѣста слоговъ, но не на каждое четное мѣсто, а по довольно свободному выбору поэта. Въ трохеѣ—на нечетные, въ анапестѣ на кратные трехъ и т. д. Обозначая математически общій видъ этихъ рядовъ, мы получимъ для отдѣльныхъ метровъ:

т. наз. іамбъ . . . . .	$2n$
» » трохей . . . . .	$2n+1$
» » анапестъ . . . . .	$3n$
» » дактиль . . . . .	$3n+1$
» » амфибрахий . . . . .	$3n+2$

Если обозначить число членовъ такого ряда въ данномъ стихѣ, каковое является методологійно правильной замѣной обычнаго числа стопъ, то мы получимъ общія формулы стиховъ, напр., для т. наз. четырехстопнаго іамба  $4(2n)$ , для гексаметра  $6(3n+1)$ . Гиперкаталексы можно обозначить числомъ слоговъ со знакомъ  $+$ , каталексы со знакомъ  $-$ ; затѣмъ, въ квадратныхъ скобкахъ поставить мѣста ряда, на которыя не пришлось ударений, — наконецъ, обозначить длину въ слогахъ входящихъ въ стихъ словъ, что позволитъ опредѣлить передышки между словами; причемъ, для большей наглядности, въ это обозначеніе словъ ввести еще разъ мѣсто ударенія, если это слово по длинѣ своей захватываетъ два или больше мѣста, а удареніе имѣетъ, конечно, на одномъ изъ нихъ, кое и отмѣтить, относительно длины словъ, надстрочной цифрой, — то получится схема, исчерпывающая ритмо-метровый строй даннаго стиха, и притомъ съ полной методологійной безупречностью; и позволяющая составлять наглядныя таблицы для обзоренія метровъ. Стихъ:

Морозной пылью серебрится

получить такое обозначеніе (для наглядности пишу схему въ двѣ строчки):

$$\frac{4(2n)+1}{3, 2, 4^2} [3]$$

Покройника похоронили:

$$\frac{4(2n)+1}{4^1 5^2} [2, 3]$$

Примѣръ ,дактиля':

Эхо, безсонная нимфа, блуждала по берегу Пеней:

$$\frac{6(3n+1)-1}{2, 4, 2, 3, 3, 3}$$

### III. О Ритмѣ. Психологія размѣровъ. Стихи и музыка. О метрической темѣ и о строфамахъ.

Вопросъ о существѣ ритма есть вопросъ философскій и естественнонаучный въ широчайшемъ смыслѣ. Въ настоящихъ замѣткахъ я, по заданію, долженъ лишь коснуться его методологійнаго отношенія къ теоріи стихосложенія.

„Официальная“ теорія наша, школьное ученіе, ничего не знаетъ въ стихосложеніи, кромѣ сведеннаго къ грубѣйшей схемѣ принципа повторности такъ называемыхъ стопъ.

Одухотвореніе нашей культуры, начавшееся съ девяностыхъ годовъ, неизбежно должно было включить углубленіе вопроса о ритмѣ. Обозначилось цѣлое движеніе: въ центрѣ его надлежитъ поставить Вячеслава Иванова; крайнимъ выразителемъ его въ печати является Недоброво. Вячеславъ Ивановъ не закрѣпилъ своихъ воззрѣній и не довелъ ихъ до упорядоченности настоящей теоріи. Но изустныя поученія его имѣли рѣшающее вліяніе на взгляды многочисленныхъ поэтовъ и любителей, являющихся въ той или иной степени послѣдователями этого обаятельнаго вождя. Ученикомъ его является опредѣленно и Андрей Бѣлый, мнѣніе котораго я, впрочемъ, плохо себѣ представляю, ибо мало понимаю его книгу.

Замѣчательная по изложенію статья Недоброво завершаетъ собою направленіе, имѣвшее огромную воспитательную важность; по существу же я считаю это ученіе опаснымъ увлеченіемъ, родившимся для борьбы съ отвратительной школьной ересью и носящимъ весь обликъ полемической крайности; я назвалъ бы его „ритмоманіей“.

Недоброво противопоставляетъ ритмъ метру. Это неврѣно. Метръ есть реальная частность въ нѣкоей совокупности явленій—въ явленіяхъ упорядоченнаго, закономѣрнаго движенія. Ритмъ—отвлеченный изъ всей совокупности общій ея смыслъ. Всякій „смыслъ“ есть всегда „отсебятинна“, которая не должна „зазаваться“. Величайшій грѣхъ всей новѣйшей культуры именно въ томъ, что процессъ отвлеченія становится процессомъ противоположенія. Забывая, что отвлеченность не имѣетъ бытія, придаютъ ей призрачное бытіе и ради призрака начинаютъ унижать единственное, что свято—вещь. Добра нѣтъ. Есть Богъ, который добръ; есть добрые люди. Восхваляя добро, мы восхваляемъ тѣхъ, кто добръ. Ритма нѣтъ. Есть стихи.

Нужно совершенно не любить людей, чтобы противоположить имъ, живымъ людямъ, какъ это дѣлають теперь почти всѣ, разныя отвлеченности въ родѣ ‚государственности‘, ‚общественности‘, ‚нравственности‘ и т. д.

Противопологать ритмъ метру такъ же невѣрно, какъ противопологать поэзію стихамъ. Соотношеніе—то же. Отвлеченность должна быть соотвѣтственна, адекватна вещи. Иначе она—выводъ, не соотвѣтствующій предпосылкѣ, логическая ошибка. Ритмъ не только не противоположенъ метру, но ритмъ попросту и есть метръ,—отвлеченный, понятый не какъ вещь, а какъ законъ и смыслъ вещи.

Истинный ритмъ стиховъ противоположенъ только ложно понятому метру школьной ереси. Если понимать метръ какъ повторность стопъ, то, конечно, этой иллюзіи ритмъ противоположенъ. Но если считать, какъ предлагаю я, метръ закономѣрнымъ чередованіемъ живыхъ словъ, выходящимъ въ своемъ логическомъ опредѣленіи всю мощь и все богатство живой рѣчи, то ни о какомъ противоположеніи говорить уже нельзя. Тогда остается еще лишь различіе логического приѣма, точки зрѣнія на единую вещь. Развѣ могу я отдѣлить Бога отъ вѣры, возлюбленную отъ любви, Россію отъ радости, что я русскій?

Ошибка Недоброво и всей школы, которую онъ завершаетъ, въ томъ, что они возненавидѣли школьную ересь, но не преодолѣли ее, продолжая въ основу всего полагать ‚догматъ‘ о повторности стопъ, хотя бы и въ расширенномъ, обогащенномъ построеніи. Но такъ какъ я разсуждаю, а разсуждать нельзя безъ отвлеченія, то я и говорю о ритмѣ. А различать ритмъ отъ метра я даже терминологійно очень строго не буду.

Ритмоманія опасна и для эстетики. Очень соблазнительно сказать, какъ многіе и говорить, что ‚ритмъ есть душа поэзіи‘. Но это невѣрно. Во первыхъ, говоря о душѣ и о тѣлѣ, нужно твердо помнить, что реальностью является не душа и не тѣло, а живой человекъ. Когда живого человека нѣтъ, то нѣтъ и тѣла, а есть манекенъ или трущъ. А если ужъ проводить подобіе, помня, что дѣленіе всякаго единства—всегда лишь логическая фикція,—то именно ритмъ и оказывается тѣломъ поэзіи, какъ метръ, какъ чередованіе словъ. А душа поэзіи—поэтический смыслъ, содержаніе.

Конечно ритмичность стиховъ Пушкина есть первооснова ихъ воздѣйствія; отнимите ее, превратите тотъ же смыслъ въ т. наз. ‚прозу‘—вы ощутите какъ бы смерть живого божества. Но какъ былъ бы убѣдителенъ опытъ обратный—а его могъ бы произвести всякій ловкій въ наборѣ стиховъ остроумецъ: набрать слова такъ, чтобы въ формѣ, съ совершенной точностью повторяющей какой нибудь божественнѣйшій отрывокъ Пушкина, былъ бы смыслъ во вкусѣ тѣхъ подонковъ скороспѣлой и гнусной городской ‚культуры‘, которые уже начинаютъ издавать свои сборники стиховъ. Да и зачѣмъ трудиться!—кто изъ убѣжденнѣйшихъ ритмопоклонниковъ, услышавъ подлинный, гнусный и пошлый отрывокъ изъ этихъ сборниковъ, станетъ вникать, хорошъ ли здѣсь ритмъ? Хотя бы и могло оказаться, что случайно здѣсь повторено вѣдшее движеніе вдохновенной тютчевской строфы?

Для человѣка непредубѣжденного ясно, что придавать самоудовѣющее, помимо поэтического смысла, значеніе ритму—то же, что искать дружбу человѣка, хотя бы и прекраснаго, но испустившаго наканунѣ свой послѣдній вздохъ.

Настоящія замѣтки представляютъ методологическую попытку совершенно слить смыслъ и ритмъ въ утвержденіи, что стихи ничего не содержатъ, кромѣ словъ, что они—живая рѣчь; а смыслъ и ритмъ—лишь субъективныя модальности въ воспріятіи нами раздѣленной рѣчи.

Подтверженіе того, что ритмъ самъ по себѣ не имѣетъ эстетической цѣнности, я вижу въ музыкѣ. Музыка, въ отличіе отъ стиха, допускаетъ воспріятіе ритма, въ значительной степени отрѣшенное отъ гармоническаго и мелодическаго содержанія. Именно, нѣкоторые музыкальныя произведенія, какъ разъ ,наиболѣе' ритмичныя, начинаются съ двухъ-трехъ вводныхъ тактовъ, гдѣ самое простое созвучіе или даже одинокій звукъ повторяется въ данномъ ритмѣ, чтобы, прежде всякаго осложненія въ воспріятіи, ясно въ ритмъ ввести. Но подобное воспріятіе голаго ритма должно быть чрезвычайно краткимъ; иначе оно немедля становится невыносимо скучнымъ; дальше же ритмъ долженъ быть перекрытъ богатымъ ,содержаніемъ'. Я склоненъ придавать этому обстоятельству рѣшающее значеніе. Попробуйте ка обозначить ритмъ лучшаго стихотворенія ритмичнымъ повтореніемъ того же слога:

Татá! татáта тáта тáта  
Татáта тáта татáтá?

и т. д. Не правда ли, какъ красиво? А вѣдь это—ритмъ посвященія ,Полтавы', одного изъ верховныхъ шедевровъ ритмики въ мировомъ творествѣ. Такую ритмовую схему всякій легко сочинить можетъ. Въ чемъ же заслуга Пушкина?—Въ смыслѣ.

О соотношеніи разновидностей метра я скажу нѣсколько словъ съ величайшей осторожностью оговорокъ. Мнѣ придется приблизиться къ вопросу о томъ, какъ именно ,душа' выражается въ метрѣ-ритмѣ,—вопросъ, передъ которымъ кружится голова. И если дать волю домысламъ, то здѣсь такъ легко впасть въ стиль нашихъ философствующихъ футуристовъ, единственный методъ которыхъ—въ выводахъ не робѣть.

Метровые типы я здѣсь обозначу именами ,стопъ',—ибо рѣчь не идетъ ни о какихъ стихахъ; въ общихъ же разсужденіяхъ это обозначеніе, какъ я уже указалъ,—сподручнѣе.

Почему Гомеръ писалъ дактилями, а Пушкинъ т. наз. ,іамбами'? Потому что между дактильными рядами и рядами іамбовыми есть различіе въ типѣ воздѣйствія. Я не встрѣчалъ объясненій этого различія; между тѣмъ, не установивъ его, нельзя строить настоящаго ученія о стихѣ. Свое предположеніе я привожу лишь для справки и вопроса.

Ямбъ, анапестъ представляютъ переходъ отъ неударнаго, слабаго слога къ ударному, сильному, т. е. усиленіе, музыкальное *crescendo*. Дактиль, хорей—ослабленіе, *decrescendo*. Какія простѣйшія, непосредственныя заявленія вслухъ мы произносимъ *crescendo*, а какія *decrescendo*? По моему, всякое заявленіе, выражающее внутреннее убѣжденіе или ощущеніе, начинается съ громкаго восклицанія, за которымъ слѣдуетъ уже болѣе слабое разъясненіе. „Вѣрю, Господи!“—произнесенное съ большимъ подъемомъ даетъ непременно *decrescendo*. „Ой, какъ больно!“

Наоборотъ, заявленіе, выражающее виѣшнее воспріятіе, наблюденіе производимое одновременно, даетъ *crescendo*. Человѣкъ всматривается въ идущаго навстрѣчу и говоритъ: „кажется идетъ мой БРАТЪ!“

Внутреннее убѣжденіе мгновенно, всегда готово выразиться съ полной силой громкимъ восклицаніемъ, къ которому уже только для полноты присоединяются дальнѣйшіе слоги. Увѣренность при воспріятіи не мгновенна, она требуетъ времени и крѣпнеть по мѣрѣ наблюденія.

Гомеръ—поэтъ религиозный, первобытно увѣренный во всемъ, о чемъ онъ говоритъ. Онъ выражается способомъ, который въ схемѣ даетъ восклицаніе увѣренности съ послѣдующимъ *decrescendo*.

Пушкинъ—эстетъ. Первобытной вѣры нѣтъ, всякая увѣренность для него—плодъ наведенія. Онъ выражается способомъ, который въ схемѣ даетъ неуѣренное начало и восклицаніе въ концѣ. Ямбъ у эллиновъ созданъ, вѣроятно, для цѣлей поэзіи сатириной, т. е. наблюдательной по преимуществу.

Всякое первобытное убѣжденіе выражается медлительно, величаво. Позднѣйшая неуѣренность тороплива. Вотъ почему ячейка архаичной религиозной поэзіи трехсложная, а ячейка новой эстетической поэзіи—двухсложная. Анапестъ и хорей—несомнѣнно второстепенны. Хорей есть уменьшенный дактиль, анапестъ—увеличенный ямбъ.

Любопытно и необходимо точно установить, нѣтъ ли въ русскомъ языкѣ соотвѣтствія между мѣстомъ ударенія и смысломъ, не преобладаетъ ли *decrescendo* въ выраженіи внутренняго ощущенія, созерцанія, и наоборотъ, *crescendo*—въ обозначеніи виѣшне воспринимаемыхъ предметовъ и дѣйствій...

Одной изъ важнѣйшихъ методологическихъ задачъ въ изученіи стиха является правильная постановка вопроса объ отношеніи стиха къ музыкѣ. Здѣсь таятся возможности плодотворныхъ открытій и наблюденій—но едва ли не большія еще опасности заблужденія. Нашъ вѣкъ, нашъ печальный вѣкъ едва ли не самой яркой особенностью своей явилъ неспособность ощущать грани, различія, противоположенія...

Мы уже отравили музыкою наше ощущеніе живописи, хотя эти два искусства глубоко различны и несомнѣстимы; тѣмъ легче впасть въ смѣшеніе тамъ, гдѣ есть столь несомнѣнное сродство.

Ритмъ, воздѣйствіе ритмомъ тѣсно роднитъ поэзію и музыку; но сразу же мы наталкиваемся на существенное, хотя и почти неуловимое, различіе.

Не мѣсто здѣсь углубляться въ сущность музыкальнаго ритма. Достаточно указать на одно основное свойство ритмическихъ построений въ музыкѣ: для воспріятія ихъ необходимо сознание опредѣленной единицы времени, которая остается неизмѣнной для всей данной ритмической послѣдовательности—такъ ть. Динамика звуковъ и качество ихъ (тембръ) совершенно не вліяютъ на эту единицу. Слушая музыкальное произведеніе, какъ бы разнообразно ни было его содержаніе, мы отъ начала и до конца непрерывно производимъ въ своемъ сознаніи уравненіе тактовъ, провѣрку ихъ равнодлительности. Въ стихѣ, пожалуй, этого нѣтъ, но и не должно быть.

Въ воспріятіи стихотворной рѣчи условіе равнодлительности, по моему, можетъ отсутствовать; однако, слушая стихи, мы несомѣнно какія то величины провѣряемъ и устанавливаемъ ихъ отношенія; но это не совсѣмъ единицы времени. Миѣ кажется, что ритмическая единица въ стихотворной рѣчи есть производная изъ воспріятія времени и воспріятія силы—она есть единица, хронодинамическая. Въ живописи, на картинѣ, два красочныхъ пятна могутъ въ композиціонномъ отношеніи быть равнозначущими, если они совершенно не равны по площади; именно, если меньшее пятно интенсивнѣе по *„valeur“*.

Въ музыкѣ нельзя подыскать никакого подобія этому. Созидатель звуковъ ни въ коемъ случаѣ не можетъ задаться цѣлью заставить насъ ощутить одинъ тактъ болѣе длительнымъ чѣмъ другой. Динамика развивается совершенно независимо. Живопись же вся построена на нарушеніи мѣръ пространственныхъ мѣрами динамическими.

Поэзія дѣйствуетъ, отчасти, какъ живопись, а не какъ музыка. Вѣдь такъ очевидно, что самое страстное ускореніе какой нибудь строки или задумчивое замедленіе ея совершенно не нарушаетъ ощущенія размѣра. Доказать же это можно только опытами по способамъ т. наз. экспериментальной психологіи. Окажется, что при произнесеніи стиховъ, которое мы признаемъ правильнымъ, не всегда возможно установить какую бы то ни было постоянную мѣру времени. И цѣлые стихи и части ихъ имѣютъ разную длительность, но не произвольно, а въ согласіи съ какимъ то присущимъ стихамъ динамизмомъ (повидимому, чисто психологическимъ); и это совсѣмъ не то, что задержки и ускоренія въ музыкѣ.

Пока стихосложеніе было напѣвнымъ, т. е. принадлежало къ музыкальной стихіи—у древнихъ—ритмъ стиха былъ, вѣроятно, музыкальнымъ ритмомъ; тогда существовала и единица времени—стопа, соотвѣтствовавшая такту.<sup>1</sup> Но мы отъ этого очень далеки.

<sup>1</sup> Исслѣдователь, упомянутый мною выше, бар. Гинцбургъ, осознавъ непригодность для теоріи обычнаго школьнаго построенія стиховъ, пытается изъяснить ритмы стиховъ сведеніемъ метра къ чисто-музыкальному счету времени, переноса на русское стихосложеніе ученіе Guyard о стихосложеніи арабскомъ. Изъ сказаннаго выше ясно, что я считаю это ученіе тяжелымъ заблужденіемъ (поскольку оно касается нашего стихосложенія; объ арабскомъ судить не берусь).—Вообще сведеніе сказа къ мѣрной скандовкѣ—убійство стиха, по крайней мѣрѣ—привольнаго русскаго стиха.

Хотя ясное сознание того, что стихосложение (наше стихосложение) независимо от музыки и во многом может обнаружить законы, несводимые къ законамъ музыки,—хотя это сознание методологично необходимо; тѣмъ не менѣе ученіе о стихѣ можетъ съ пользою учиться у музыки, уже по тому одному, что музыкальная теорія несоизмѣримо развитѣе.

Можно указать по меньшей мѣрѣ два музыкальныхъ принципа, примѣненіе которыхъ къ изученію стиха мнѣ представляется чрезвычайно плодотворнымъ. Первый принципъ, вполне осознанный въ музыкѣ, утверждаетъ, что никакой музыкальный звукъ, ниже созвучіе, не имѣютъ никакого опредѣленнаго значенія, пока они не сопоставлены съ другими звуками, предшествующими или послѣдующими. То же, по абсолютному составу своему, созвучіе, смотря по мѣсту, которое оно занимаетъ, можетъ оказаться успокоительнымъ разрѣшеніемъ или волнующимъ отказомъ въ разрѣшеніи.

Стихъ опредѣленнаго размѣра можетъ приобрести совершенно особенную силу воздѣйствія, когда онъ введенъ въ нѣкую послѣдовательность стиховъ другого размѣра—это извѣстно всякому любителю. Разительные примѣры—античныя сложныя строфы, Асклепиадовы и Сапфина. Но мнѣ кажется, что этотъ законъ слишкомъ мало осознанъ въ своемъ общеобязательномъ для всякихъ стиховъ примѣненіи. Исслѣдователи школы Андрея Бѣлаго сообщаютъ намъ, что въ такой то поэмѣ Пушкина, написанной г. наз. четырехстопнымъ іамбомъ, содержится столько то стиховъ съ пиррихіемъ на' второмъ мѣстѣ. Всѣ эти стихи они склонны разсматривать, какъ однородные между собой, а наблюденіе свое какъ нѣчто окончательное. Глубокое заблужденіе! Каждый стихъ съ пиррихіемъ на второмъ мѣстѣ опредѣляется въ ритмической силѣ своей всѣмъ рядомъ стиховъ, въ который онъ входитъ; объединять въ одинъ разрядъ стихи, надерганные изъ разныхъ послѣдовательностей—ошибка. <sup>1</sup> Если мы осознаемъ ритмическій обликъ стиха (въ первой пѣснѣ ,Руслана и Людмилы):

Соперники одной дорогой...

мы совершенно не будемъ въ правѣ отождествлять этотъ стихъ съ очень похожимъ на него по ,вѣдѣности' вторымъ стихомъ посвященія къ той же поэмѣ:

Красавицы, для васъ одиѣхъ...

ибо первый изъ обоихъ приведенныхъ стиховъ имѣетъ свой независимый обликъ, второй же всецѣло опредѣляется предыдущимъ стихомъ:

<sup>1</sup> Кромѣ подготовительныхъ рабочихъ классификацій, опыты каковой я произвожу ниже, не считая ея итогомъ, окончательнымъ выводомъ.

Для васъ, души моей царицы...

и получаетъ отъ него совсѣмъ другой ритмовой смыслъ.

Оказывается, что каждый безъ исключенія стихъ имѣетъ свое поле воздѣйствія, подобное ,магнитному полю' физики, далеко распространяющееся кругомъ него; когда оно совпадаетъ съ полемъ дѣйствія другого собднаго стиха, то получается сложное взаимодействіе, опредѣляющее весьма разнообразное построеніе ,силовыхъ линій'.<sup>1</sup> Я полагаю, что для четырехстопнаго іамба, несущаго дѣйствительно четыре полныхъ ударенія, естественнымъ продолженіемъ и развитіемъ является стихъ съ пропускомъ ударенія на третьемъ мѣстѣ:

Дианы грудь, ланиты Флоры  
Прелестны, милые друзья!

Въ такой послѣдовательности этотъ стихъ (съ пропущеннымъ третьимъ удареніемъ)—безразличенъ, нейтраленъ; его собственный ритмовой обликъ заключенъ въ предыдущемъ стихѣ.

Наоборотъ, взятый самостоятельно, онъ же имѣетъ уже весьма своеобразную силу: медлительный, важный, задумчивый, онъ великолѣпенъ для начала элегій:

Простите, милыя дубравы!  
(Пушкинъ, 1817 г.)

или, у Лермонтова:

Гляжу на будущность съ боязнью...

Вообще же въ грубой, приблизительной схемѣ послѣ ,четырехстопнаго іамба' съ четырьмя дѣйствительными удареніями:

- 1) стихъ съ пропускомъ ударенія на 3-мъ мѣстѣ являетъ естественное, легкое подтвержденіе ритма;
- 2) стихъ съ четырьмя же удареніями—нарочитое подтвержденіе, съ тяжко подчеркнутой преднамѣренностью;
- 3) стихъ съ пропускомъ ударенія на первомъ мѣстѣ вноситъ разнообразіе безъ рѣзкости, но исключаетъ возможность сильной выразительности;
- 4) стихъ съ пропускомъ второго ударенія вноситъ ритмическое противорѣчіе, которое становится очень рѣзкимъ, когда этотъ стихъ начинается съ четырехсложнаго слова и т. д. и т. д.

Такия послѣдовательности должны быть установлены для всѣхъ возможныхъ соединеній стиховъ. Дѣйствіе отдѣльныхъ стиховъ должно быть прослѣжено на двѣ

<sup>1</sup> Это утвержденіе является отвѣтомъ на смутный въ предчувствіи вопросъ, поставленный мной въ вышеупомянутой замѣткѣ ,Аполлонъ' 1911 г., № 2.

и на три строчки разстоянія. Это огромная работа, но безъ нея невозможна теорія. Безъ нея мы будемъ имѣть одну лишь бессмысленную статистику: въ такой то поэмѣ, столько то стиховъ, такого то типа. А живая сила стиха, его ритмическія чары?

Въ стихотвореніяхъ не строфичныхъ сила сдѣленія стиховъ между собой въ разныхъ мѣстахъ неодинакова. Нѣкоторыя группы стиховъ такъ тѣсно связаны, что ихъ нужно бы разсматривать какъ органическія соединенія; цѣльность ихъ подобна цѣльности строфъ (я предлагаю называть ихъ строфемами); элементарный примѣръ—знаменитое двустишіе:

Дѣла давно минувшихъ дней,  
Преданья старины глубокой.

Очевидно, что при всякомъ другомъ построеніи именно второго стиха этой типичной строфемы весь ритмовой обликъ ея, ея законченность бы рушилась.

Второй принципъ, который я хочу перенести изъ музыки въ стихосложеніе,— принципъ тематическихъ началъ. Какъ извѣстно, темой въ музыкѣ называется музыкальная фраза, предопредѣляющая содержаніе цѣлаго произведенія или значительной въ немъ части. До начала исполненія слушатель находится въ совершенной неопредѣленности, онъ не знаетъ, что сейчасъ будетъ. Первые же такты производятъ установку его воспріятія; онъ узнаетъ ритмъ, тональность, ладъ и основное ‚содержаніе‘ произведенія. Музыкальная классическая эстетика сознательно требуетъ, чтобы эти первые такты, именуемые темой, представляли по возможности законченную, ясно выраженную музыкальную мысль, наиболѣе сильную во всемъ изложеніи, и чтобы, слѣдственно, ‚установка‘ воспріятія происходила по возможности энергично и быстро.

Я утверждаю, что этотъ же принципъ фактически существуетъ въ поэзій, что лучшіе поэты его соблюдаютъ, и только ‚наука‘ о стихосложеніи, столь отстающая въ сравненіи съ теоріей музыки, его не осознала. Первая строка всякаго стихотворенія у великихъ мастеровъ всегда имѣетъ значеніе темы во всей полнотѣ указанныхъ требованій музыки. Хотя я еще не успѣлъ произвести необходимаго точнаго изслѣдованія, я уже опредѣленно утверждаю, что первыя строки стихотвореній или строфъ у Пушкина гораздо менѣе разнообразны, чѣмъ вся совокупность его стиховъ: только небольшое сравнительно число ритмовыхъ формъ стиха онъ удаиваетъ чести начать стихотвореніе, т. е. служить темой—стиховъ самыхъ сильныхъ, самыхъ ритмично совершенныхъ.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Чарующія первыя строчки поэта, которому я посвящаю этотъ очеркъ, еще въ 1912 году ‚Аполлонъ‘ 1912 г., № 5, стр. 49) заставили меня смутно предчувствовать этотъ законъ ‚тематическихъ началъ‘.—А какъ нужна теорія: одинъ современный поэтъ, извѣстный своей

Вообще каждый стихъ опредѣляется всѣмъ рядомъ стиховъ, къ которому онъ принадлежитъ, особливо же стихомъ предыдущимъ. И только тематическій начальный стихъ опредѣляетъ себя самъ, могучій.

Какъ извѣстно, въ музыкѣ обязательно нѣкоторое весьма существенное различіе въ фактурѣ и исполненіи между произведеніями разнаго темпа. Такое же различіе угадывается между онѣгинскимъ стихомъ (*allegro con brio*) и стихомъ ‚Бориса Годунова‘ (*andante moderato quasi maestoso*): техника передышекъ и, быть можетъ, даже удареній, въ нихъ различна, хотя я еще и не могу сказать въ чемъ (ср. настоящій очеркъ съ моей статьей о ‚Русалкѣ‘, ‚Аполлонъ‘, 1914 г., № 2). Много законовъ у Ритма, много таится ихъ въ заповѣдникахъ еще нескáзанныхъ ученій! Одинъ изъ нихъ я смутно ощущаю, не будучи въ состояніи точно указать его смыслъ и предѣлы. Это законъ ритмовой діады, законъ парнаго воспріятія. Корни его глубоки. Миѣ кажется, что каждый разъ, какъ мы хотимъ осознать, оформить неопредѣленный, непрерывный ритмическій рядъ, мы вынуждены построить его, какъ діаду.

Древніе, чувствовавшіе ритмъ во многомъ лучше, чѣмъ мы, вѣроятно сознавали этотъ законъ въ тѣхъ случаяхъ, когда они ритмовой единицей признавали не стопу, а пару стопъ. Еще важнѣе ихъ ученіе о распаденіи стиха на два кола. Я лично отчасти склоненъ ощущать стихъ, какъ діаду, и даже отрицать органическую цѣльность понятія ‚стихъ‘: возможно, что настоящей ритмовой единицей является не стихъ, а то что мы называли бы полустішіе, въ парныхъ соединеніяхъ. Здѣсь смыслъ цезуры.

Во всякомъ случаѣ существенно то, что, какъ я совершенно убѣдился въ отношеніи т. наз. ‚четырехстопнаго іамба‘,—Пушкинъ ясно и остро чувствовалъ ‚двуполовинность‘ стиха. Достоинство стиха опредѣлялось для него въ гораздо большей степени первой (дѣввой у древнихъ), чѣмъ второй половиной. У насъ оно заслуживаетъ названіе сильнаго полустішія (доказательства см. ниже, въ ‚логометровой классификаціи‘). Было бы очень важно опредѣлить отношеніе ‚двуполовинныхъ‘ стиховъ къ безцезурнымъ, и законъ ихъ соединеній, каковой навѣрное существуетъ.

Запятая внутри стиха Пушкинъ (въ ‚Евгеніи Онѣгинѣ‘) помѣщала въ первую половину, во второй же онъ ихъ избѣгалъ—законъ, мною выведенный изъ наблю-

высокой и тонкой культурой, стихотвореніе, написанное онѣгинской строфой и содержащее въ текстѣ ссылку на ‚Евгенія Онѣгина‘, начинается со строкъ:

Я соблюдаю обѣщанье  
И замыкаю въ четкій стихъ...

—форма ритменно слабая (см. ниже), съ которой Пушкинъ ни за что бы не началъ, едва и вообще ее допуская.

денія, но не ясный еще по своему смыслу; во всякомъ случаѣ онъ доказываетъ, что для Пушкина обѣ половины были весьма различны.

Наконецъ, и для каждого изъ насъ, при самомъ напряженномъ вслушиваніи, отдѣльныя формы стиха въ той классификаціи, которую я даю въ концѣ настоящаго очерка, дѣйствительно различны, если различны дѣвыя, сильныя полустипія. При разницѣ только во второмъ полустипіи стихи кажутся сходными.

#### IV. Просодія. Обѣ удареніи и логоморфемахъ.

Живая рѣчь, языкъ, его слова составляютъ матеріалъ для поэта. Онъ пользуется всѣми средствами языка,—все, что дѣйственно въ языкѣ, участвуетъ въ стихѣ. Но для метра существенны лишь нѣкоторые моменты; такъ, даже фонетическій строй языка—особенности отдѣльныхъ гласныхъ и согласныхъ звуковъ и ихъ соединеній—имѣетъ лишь косвенное значеніе для метра въ собственномъ смыслѣ. Такіе стихи, какъ знаменитый

Отмщенье, государь, отмщенье!..

(или, у Бальмонта, беззаконно, но ярко—

Тигръ! Тигръ! Жгучій страх...).

гдѣ свойство данныхъ согласныхъ степеній опредѣляетъ метръ, и во всякомъ случаѣ ритмъ,—составляютъ исключеніе; нѣкоторыми тончайшими, едва уловимыми воздѣйствіями на метръ т. называемыхъ 'инструментовокъ' мы вынуждены пре-небречь.

Наведеніе обнаруживаетъ, что всякій метръ—и ритмъ, какъ смыслъ его—сводится къ законному построению трехъ элементовъ: слоговъ ударныхъ, неударныхъ и передышекъ между словами. Эти три элемента опредѣляютъ метро-ритмовой обликъ словъ; конечно, виѣ словъ, какъ единственный реальности стихосложенія, они не имѣютъ бытія.

Во всякомъ случаѣ, очевидно одно: если ритмъ (метръ) сводится къ опредѣленному чередованію поименованныхъ трехъ элементовъ, то сіи послѣдніе должны быть точно установлены, опредѣлены и опознаны.

Смѣшной и жалкой должна оказаться попытка изслѣдовать ритмовой обликъ ка-кого нибудь стиха, если остается неизвѣстнымъ—какіе въ немъ слоги ударные, сколько удареній, гдѣ цезура и т. д. Если два человека, читая тотъ же стихъ, произносятъ его совершенно различно, иначе разставляютъ ударенія—то, конечно, они не сталкиваются о ритмѣ этого стиха.

Но вотъ, оказывается, что мы всё въ этомъ положеніи! По крайности я никогда не встрѣчалъ никакого изложенія русской просодіи, искусства точно и правильно читать стихи.

Собственно говоря, у русской просодіи, въ реальныхъ, не вымышленныхъ условіяхъ русскаго стихосложенія, только одна задача—опредѣлить понятіе слова въ ритмовомъ отношеніи; ибо ничего, кромѣ словъ въ русскомъ стихѣ не существуетъ. Слово же опредѣляется въ ритмовомъ отношеніи двумя моментами: своей длиною (разстояніемъ отъ начала до конца, выраженнымъ въ слогахъ) и мѣстомъ ударенія. Никакого иного метривого свойства у слова быть не можетъ.

На первый взглядъ рядовому человѣку можетъ показаться, что такой простой задачи и разрѣшать не стоитъ. Но довѣсть безпристрастно, внимательно и чутко вслушаться въ любое стихотвореніе, чтобы сразу почувствовать огромную трудность задачи.

Слово стало для насъ типографскимъ понятіемъ. Слово—то, что пишется вмѣстѣ, одно изъ обстоятельствъ правописанія. Я очень уважаю правописаніе и признаю, что оно имѣетъ свои законы,—и что въ родѣ полицейскихъ правилъ о бѣдѣ по улицѣ, чтобы не задавить прохожихъ. Но поэтъ летаетъ въ подзвѣздныхъ привольяхъ.

Слово есть явленіе слуховое. Оно рождается не въ типографіи, но въ душѣ человѣческой; а живетъ оно въ сказѣ. Живая рѣчь! Святая святыхъ той религіи, въ которой ближній нашъ есть божество! Въ нее входишь, какъ въ храмъ, въ живую рѣчь, чтобы узнать, учуять Бога-Душу. Любить человѣка—слушать его; безъ рѣчи тѣло—истуканъ. Любить человѣка—высказывать душу его въ живыхъ словахъ его; а любить человѣка—жить: и въ жизни и въ любви, то есть и въ жизни и въ рѣчи человѣческой.

Когда то, въ священный часъ, въ какой то избранной толпѣ, самая большая душа сказала самыя большія слова: такъ родился стихъ. Должно быть, то была молитва... Но не уединенный діалогъ жреца съ Божествомъ, а и что слышное для всѣхъ, стихи, и въ нихъ, въ ихъ звукѣ, въ восторгѣ звука эти люди обрѣли другъ друга.

Пусть опять зазвучать стихи, погребенные заживо въ молчаніи печатной книги. Изучать, изслѣдовать стихъ—вслушиваться въ него. Вотъ основной методологическій законъ нашей науки. Между тѣмъ изслѣдователи, до Андрея Бѣлаго и учениковъ его включительно, замѣнили вслушиваніе въ живыя слова разсмотрѣніемъ типографскихъ знаковъ.

Слово—совсѣмъ не то, что пишется вмѣстѣ и стоитъ въ словарѣ. Слово опредѣляется не единствомъ набора въ типографіи, а единствомъ понятія въ сознаніи. И вотъ оказывается, что правописаніе плохо выражаетъ это единство понятій. Между тѣмъ рѣчь его выражаетъ вполне. Рѣчь совершенно адекватна

сознанию,—и вообще душѣ. Въ сознаниі слово опредѣляется единствомъ понятія, въ слуховомъ воспріятіи слово опредѣляется единствомъ ударенія.

Нашъ великій, могучій, прекрасный языкъ сейчасъ опасно боленъ: онъ мучительно, судорожно подчиняется желанію новыхъ людей подождать его подъ поспѣшность новой уличной жизни. Въ газетныхъ статьяхъ на протяженіи цѣлаго столбца нѣтъ ни одного полного, несокращеннаго придаточнаго предложенія; мысль современнаго хулигана-газетчика бѣжитъ, спотыкаясь на всѣхъ синтаксическихъ перекресткахъ: падежи, мѣстоименія, предлоги сшибаются какъ ломовыя телеги, глаголы ругаются, какъ извозчики.

Ужасъ обуяетъ тѣхъ, кто любитъ нашъ языкъ въ самой неповоротливости и громоздкости нашей синтаксы, въ неудобствѣ нашихъ союзовъ и мѣстоимѣній, того, кто именно въ этомъ и видитъ неподражаемую, самобытную, личную красоту языка, медлительнаго какъ Волга въ половодье, покойнаго, какъ степная овца, живого не какъ улица, а какъ ржаное поле, созрѣвшее для жатвы.

И отъ этого ужаса любо уйти въ изученіе подлиннаго, вѣчнаго русскаго языка. Уйти отъ газетнаго шума, но не въ темныя пещеры аскетизма, а въ эти живыя приволья, гдѣ Россія видна, какъ голубое небо.

Основная идея русскаго стихосложенія, познаваемая въ просодіи, тождественна съ пейзажной идеей нашей страны, съ нравственной идеей нашей народной вѣры, со смысломъ нашей исторіи, съ подвигомъ нашей словесности, съ величіемъ нашей судьбы.

Это—идея приволья. Идея простора.

Стихосложеніе эллиновъ подобно гористой странѣ, гдѣ невѣрный шагъ на Эфιάлтовой тропѣ опасенъ. Метрика эллиновъ—искусство твердой поступи. Русскій поэтъ ѣдетъ верхомъ на казачьей лошади, а путь его—во всю ширь стеной.

Русское стихосложеніе полно „маневреннымъ духомъ“, какъ наша національная стратегія. Нашъ солдатъ не можетъ засиживаться въ окопахъ, какъ нашъ поэтъ не можетъ засиживаться въ метрическомъ іамбѣ,—они сыны полей.

Сыны полей, сыны свободы! Вотъ, наконецъ, великое слово. Огромной, безсмертной—русской свободы. Той свободы, которою насквозь полна наша исторія, которой всегда жили крѣпостные крестьяне екатерининскихъ помѣщиковъ и крѣпостные бояре московскихъ царей, той свободы, которая среди худшихъ несчастій и злѣйшаго рабства охватываетъ всякаго настоящаго русскаго, каждый разъ, какъ онъ выходитъ въ поле или входитъ въ церковь; свободы, которая такъ неотъемлемо, такъ щедро дана всѣмъ русскимъ, что величайшіе изъ насъ, Пушкины, Толстые, Тургеневы той, западной и свободѣ могли лишь подарить привѣтъ мимоходомъ, чуждые политики, отданные иному, болѣшему служенію.

Природа русскаго ударенія обнаруживается при сравненіи его съ удареніемъ на нѣкоторыхъ западныхъ языкахъ. Оказывается, что вездѣ удареніе ярко выражаетъ духъ языка—духъ народа. И тамъ, на западѣ, оно глубоко несвободно. Французское

удареніе связано своей французской закономѣрностью, нѣмецкое—своей тяжестью, англійское своей ,вещностью‘.

Французская рѣчь, какъ слуховое явленіе, состоитъ не изъ словъ, а изъ ритмическихъ отрѣзковъ, въ каждомъ изъ коихъ сливается на слухъ по нѣсколько словъ; удареніе неудержимо стремится на конецъ отрѣзка, а начальныя слова теряютъ удареніе. Характернѣйшая особенность французской рѣчи въ этомъ отношеніи—невозможность для француза сдѣлать сильное логическое удареніе на словѣ, стоящемъ въ серединѣ такого отрѣзка; у француза логическое удареніе будетъ непременно слабѣе естественнаго ударенія въ концѣ отрѣзка (каковое, въ свою очередь, очень легко и мало отличается по силѣ отъ неударныхъ словъ). Этимъ правиломъ безнадежно пренебрегаютъ русскіе, даже очень хорошо говорящіе по французски: у нихъ логическія ударенія неизбежно рвутъ въ клочья скользящую легкость французскаго говора.

Полная противоположность—удареніе нѣмецкое, грузное и чрезвычайно устойчивое; въ нѣмецкомъ языкѣ разница между ударнымъ и неударнымъ слогомъ чрезвычайно сильна; нѣмцы ощущаютъ ударный слогъ настолько ясно, что у нихъ могла выработаться аллитерація, какъ способъ сопоставленія ударныхъ слоговъ.<sup>1</sup> Очень характерно обстоятельство, что многія нѣмецкія слова, произнесенныя съ удареніемъ не на мѣстѣ, становятся попросту непонятными. По нѣмецки совершенно второстепенныя слова въ предложеніи сохраняютъ удареніе, напр., отрицаніе *nicht*; энклитика *немьслима*. Ихъ удареніе—наименѣе гибкое.

Англійское удареніе прежде всего ,эксцентрично‘, какъ все англійское; англичанинъ сильнѣе всего ударяетъ во многихъ предложеніяхъ какъ разъ не то слово, котораго бы мы ожидали, напр. часто—вспомогательный глаголъ или нарѣчіе. Совершенно убѣдительно наблюденія надъ курсивомъ въ англійскихъ книгахъ: ими всегда отмѣчены самыя для насъ неожиданныя слова.

Что можетъ быть краснорѣчивѣе для характеристики народовъ? Французы—легкіе, подвижные, умѣренные въ средствахъ выраженія (душа ихъ культуры!), избѣгающіе всякихъ подчеркиваній. Нѣмцы—упорные, настойчивые, мелочные (ибо и неважное слово у нихъ все же несетъ удареніе), грузные, неспособные примѣняться и отступать отъ установившагося шаблона, но всегда сильные въ самомъ шаблонѣ. Англичане—съ ихъ главной особенностью: пристрастіемъ къ ,характерности‘, то есть къ побочнымъ, частичнымъ овеществленіямъ, та особенность, благодаря которой такъ чужды намъ, хотя часто и пѣвительны, ихъ способности психологической характеристики въ литературѣ.

<sup>1</sup> Отсюда можно умозаключить о природѣ ударенія въ классическихъ языкахъ, которое намъ, конечно, непосредственно неизвѣстно: аллитерація столь же чужда языка эллиновъ, сколь обычна по латыни. Кстати, очевидно, что аллитерація прямо немьслима на современномъ французскомъ языкѣ и, вопреки потугамъ Бальмонта, глубоко чужда языку русскому.

Въ короткомъ итогѣ: по французски удареній слишкомъ мало,—меньше, чѣмъ понятій; по нѣмецки—слишкомъ много, больше, чѣмъ понятій. По англійски тоже много, да еще часто въ нѣ понятій.

А въ русскомъ языкѣ?

Вообще я совершенно не склоненъ преувеличивать достоинства языка нашего. Ему часто не достаетъ, особенно въ лексическомъ и синтаксическомъ отношеніяхъ, послѣдовательности, сжатости, выпуклости, четкости, гибкости.

Намъ труднѣе всего создать красивый, «лапидарный» афоризмъ. И т. д.

Но въ законѣ русскаго ударенія заключена такая сила, такая красота, такая возможность творчества и вдохновенія, что гордостью и ликованіемъ исполняется наша просодія.

Въ русскомъ языкѣ удареній не слишкомъ много и не слишкомъ мало, а столько, сколько нужно; оно не слишкомъ сильное и не слишкомъ слабое, а такое, какое нужно. По гибкости, послушности, разнообразію, способности въ равной степени и къ сильнѣйшимъ противоположеніямъ и къ едва уловимымъ, тончайшимъ оттѣненіямъ, русское удареніе—одно изъ изумительнѣйшихъ явленій языковѣдѣнія. Русское удареніе свободно. Оно можетъ любое слово покинуть и на любомъ остановиться, съ безконечной способностью подчеркиванія, оттѣненія, уваженія къ отдѣльному слову или пренебреженія къ нему.

Русское удареніе разумно. Оно глубоко психологично и логично. Французъ не можетъ придать иному слову ударенія, нѣмецъ не можетъ освободить его отъ ударенія, хотя бы смыслъ того и требовалъ. Наше удареніе не порхаетъ, какъ пташка, и не ползетъ, какъ левіаѳанъ,—оно ходитъ, какъ разумный человѣкъ, знающій, что ему нужно.

«Духъ Божій въѣтъ повсюду и поконитъ, гдѣ восхочетъ», сказалъ пророкъ. Духъ языка нашего—отъ Духа Божія.

И это удареніе опредѣлило наше стихосложеніе. Смыслы приволья и просторовъ, носители величайшей свободы,—свободы духа; создатели самой идеалистической изъ всѣхъ національныхъ культуръ, народъ подвижникъ, народъ избранникъ, мы можемъ, мы должны гордиться нашимъ стихосложеніемъ, какъ чистѣйшимъ и лучшимъ знаменіемъ нашего духа.

Только на русскомъ языкѣ можно съ совершенной точностью провести этотъ великолѣпный законъ: «сколько понятій—столько удареній». Только по русски слово, какъ замыселъ сознанія, можетъ совершенно совпасть со словомъ, какъ явленіемъ голоса.

Если русскіе стихи представляютъ послѣдовательность ударныхъ слоговъ, неударныхъ слоговъ и передышекъ между словами; если задача просодіи опредѣлить—какіе слоги являются ударными, когда нужно дѣлать передышки; то изъ всего изложеннаго и вытекаетъ законъ, исчерпывающій общій смыслъ русской просодіи.

Стихи надлежитъ читать такъ, чтобы каждое логическое понятіе составляло непрерывное цѣлое въ смыслѣ голосоведенія, отдѣлялось отъ сосѣднихъ понятій передышками и несло по одному ударенію.

Если ,словомъ' называть то, что пишется вмѣстѣ, то, очевидно, многія понятія выражаются каждое нѣсколькими ,словами'. Но я уже указалъ, что такія ,слова' для ученія о стихѣ непотребны. Именно соединенія нѣсколькихъ ,словъ' для выраженія одного понятія и представляютъ ,слова' въ высшемъ смыслѣ. Во избѣжаніе недоразумѣній, отчасти же и по болѣе глубокимъ методологическимъ соображеніямъ (т. е. признавая, что и орфографическое, типографское ,слово' имѣетъ свое право на существованіе, хотя бы для исчисленія телеграфныхъ тарифовъ), я предлагаю называть слово-понятіе, независимо отъ того, во сколько словъ оно пишется, логоморфемой.

Дальнѣйшая задача просодіи опредѣлить, какъ начертательныя ,слова' соединяются въ логоморфемы.

Нѣтъ человѣка, который бы первый два ,слова' ,Евгенія Онегина'—

Мой дядя самыхъ честныхъ правигъ...

не произнесъ совершенно слитно, съ единымъ удареніемъ: мойдядя. Дѣйствительно, вѣдь здѣсь одно понятіе. Просто ,дядя' очевидно обозначаетъ своего, а не чужого дядю. Слѣдовательно, ,мой' не вноситъ новаго понятія, а лишь яснѣе вскрываетъ свойство, заключенное уже въ словѣ ,дядя'...

Вторая строка:

Когда не въ шутку занемогъ...

содержитъ два понятія (пять ,словъ!') ,занемогъ' и ,шутка'. Остальныя слова: ,когда', ,не', ,въ' выражаютъ не понятія, а отношенія.

И они не несутъ удареній.

Продолжая наведеніе, мы приходимъ къ выводу:

1) Каждое существительное, прилагательное, числительное, глаголъ (кроме вспомогательнаго) и нарѣчіе, а равно мѣстоименія: личныя, когда они не состоятъ подлежащимъ при глаголѣ и не замѣняютъ притяжательныхъ; вопросительныя; да же союзы восклицательныя, вопросительныя, междометія и всѣ слова разныхъ наименованій, въ которыя вложено понятіе противоположенія, несутъ каждое свое удареніе и опредѣляютъ отдѣльную логоморфему.

2) Остальныя слова удареній не несутъ и сливаются съ соответствующимъ словомъ-понятіемъ. Сами эти слова понятій не означаютъ, а лишь выражаютъ отношеніе или модальность. Если такое слово отдѣлено отъ своего слова-понятія другой логоморфемой, то оно примыкаетъ къ этому послѣднему, напр.:

Когда не въ шутку занемогъ...

Когда' относится къ ,занемогъ', но такъ какъ между ними стоитъ логоморфема, ,невшутку', то стихъ этотъ и произносится такъ:

Когданевшутку | занемогъ

съ двумя удареніями и одной передышкой.  
Вообще же, начало романа читается такъ:

Мойдѣя самыхъ чѣстныхъ правилъ  
Когданевшутку занемогъ  
Онуважать себя заставилъ  
Илучше выдумать немогъ,  
Егопримѣръ другіамъ наука  
Нобожемой какая скука  
Сбольнымъ сидѣть идень ночь  
Неотходя нишагу прѣчь...

Присутствіе или отсутствіе ударенія иногда придаетъ слову тотъ или иной смыслъ. Напримѣръ, въ предложении: ,Я видѣлъ его и его отца', которое произносится такъ: ,видѣлъ его негоотца', первое ,его' понимается нами, какъ дополненіе (объектъ) глагола ,видѣть', потому что несетъ удареніе и выдѣляется передышками; а второе ,его' понимается нами, какъ притяжательное при словѣ отецъ, потому что не несетъ ударенія и сливается съ ,отца',—поставить на этомъ второмъ ,его' удареніе было бы просодіейной ошибкой, затемняющей самый смыслъ. Но какъ ни простъ и соблазнительнъ изложенный выше общій законъ просодіи, проведеніе его представляетъ большія затрудненія. Двухсложный предлогъ (между, среди, передъ...) трудно произнести безъ ударенія если слѣдующее слово не начинается съ ударнаго слога. Привожу нѣсколько стиховъ изъ первой главы ,Евгенія Онегина', приглашая читателя, вслушавшись, сказать, сколько въ нихъ удареній и раздѣльныхъ ,словъ'. Напоминаю при этомъ, что если наша просодія бессильна предписать точное и вѣрное произношеніе каждаго стиха, то какая же еще возможна наука о стихѣ, какое сужденіе о ритмѣ?

Но, Боже мой, какая скука...  
Могъ изъясняться и писагъ...  
Чего жъ вамъ больше? Свѣтъ рѣшигъ...  
Такъ, если правду вамъ сказать...  
Отъ Ромула до нашихъ дней...  
Какъ мы ни бились, отличить...  
То есть, умѣлъ судить о томъ...  
Пересказать мнѣ недосугъ...  
Но въ чемъ онъ истинный былъ генигъ...

Которую воспѣлъ Назонъ...  
 За что страдальцемъ кончилъ онъ...  
 Вдали Итали своей...  
 Бывало онъ еще въ постели...  
 Безмолвно буду я зѣвать...  
 И, взвившись, занавѣсь шумить...  
 Быть можно дѣльнымъ человѣкомъ...  
 И то что мы назвали франтъ...  
 Затѣмъ что не всегда же могъ...  
 Всѣхъ прежде васъ оставилъ онъ...  
 Хотѣть можетъ быть иная дама...  
 Я былъ озлобленъ—онъ угрюмъ...  
 Не такъ ли я въ былые годы...  
 Какъ только о себѣ самомъ...  
 Я все грущу, но слезъ ужъ нѣтъ...  
 Поэму ибсенъ въ двадцать пять...  
 И заслужи мнѣ славы дань...

Нѣкоторые изъ этихъ стиховъ ставятъ передъ нами несприятную задачу: либо поставить удареніе на слово, которое того не заслуживаетъ и тѣмъ разбить четкость воспріятія понятій; либо допустить трудно произносимыя длинныя послѣдовательности неударныхъ слоговъ:

Безмолвно будуязѣвать.....  
 Иточтомыназвали франтъ...

и т. д.

Самъ Пушкинъ избиралъ, вѣроятно, первое рѣшеніе; онъ понималъ эти стихи такъ:

Безмолвно будаязѣвать...  
 Иточто мыназвали франтъ...

Былъ ли Пушкинъ въ томъ правъ? Онъ такъ великъ, что я согласенъ быть его Зонломъ. Въ развитіи языка неизбежно наступаетъ полоса александрійства. Мы уже въ правѣ признать, что Пушкинъ во многомъ означалъ недостаточное окристаленіе языка. Неудивительно, конечно, что Пушкинъ не сознавалъ тѣхъ правилъ, которыя мы теперь выводимъ изъ его же творческаго совершенства.

А Зонлъ—одинъ изъ мучениковъ мифіа, непонятый служитель поздней правды. Поддень можетъ считать, что анархійна красочная вакханалія утренней зари. Пушкинъ не вполне соблюдалъ законъ о совпаденіи удареній съ понятіями въ логоморфемахъ. Въ этомъ особенно убѣждаетъ пристальное изученіе построения онѣгвинской строфы: Пушкинъ, напримѣръ, начиналъ строфу только со стиховъ опредѣленныхъ формъ; но нѣкоторые начальные стихи строфъ удовлетворяютъ

его же требованіямъ только при условіи, что удареніе приходится на слова, не имѣющіе самодовлѣющаго смысла, не опредѣляющія логоморфемы.<sup>1</sup>

Но, во первыхъ—Ойбгинъ написалъ сравнительно свободнымъ стихомъ; а во вторыхъ, мы, досыта начитавшись Пушкинымъ, уповившись его красотами—мы въ правѣ быть строже, чѣмъ онъ. Вѣдь мы уже—александрійцы.

И потому я настаиваю на изложенномъ мною общемъ законѣ произнесенія русскихъ стиховъ.

Другіе изъ числа приведенныхъ спорныхъ стиховъ просто требуютъ отъ просодіи простаго и точнаго рѣшенія. Оказывается, что мы не знаемъ, какъ произносить нѣкоторыя слова; между тѣмъ просодія должна быть исчерпывающей и непогрѣшимой.

Таковы стихи:

Но Боже мой какая скука...  
То есть, умѣлъ судить о томъ...  
Быть можно дѣльнымъ человѣкомъ...  
Затѣмъ, что не всегда же могъ...  
Хоть можетъ быть иная дама...

Какъ произносятся выраженія: ,быть можно', ,хоть можетъ быть', ,затѣмъ что'...? Наконецъ, просодія должна разъ навсегда рѣшить, несутъ ли или нѣтъ удареніе такія слова, какъ ,еще', ,только', ,очень', ,всѣ эти' и т. п., т. е.—вводятъ ли они свое особое понятіе, образуя логоморфему; или случайно ,запавшія' слова:

...Любили мягкихъ въ коверъ...

Я уже далъ понять, что правописаніе въ извѣстномъ смыслѣ—врагъ просодіи. Дополню это замѣчаніе рѣзкимъ выпадамъ противъ нашей схоластической, во многомъ мертвенной системы разстановки запятыхъ не по слуховымъ, а по зрительнымъ (при чтеніи) или отвлеченно логическимъ соображеніемъ.

Было бы глубоко безграмотно читать стихи

И, наконецъ, увидѣлъ свѣтъ...  
Но, шумомъ бала утомленный...

<sup>1</sup> Намъ предстоитъ необозримая работа! Въ концѣ концовъ придется установить тончайшія различія даже между однотипными логоморфемами. Пушкинъ въ изумительной красоты наброскѣ допустилъ странную созвучность:

И прочь пойдутъ, и такъ оставятъ,  
Заснулъ Стамбулъ передъ бѣдой.

,Заснулъ Стамбулъ—просто некрасиво. А поставьте ,но спитъ' вмѣсто ,заснулъ'—Получается такая то неприятная однозвучность съ ,и прочь' и ,и такъ'...

соблюдая запятая, то есть дѣлать остановку послѣ частицы ‚и‘ и ‚но‘, а для этого ставить на нихъ удареніе. Единственно правильное произнесеніе, конечно: ‚инако-нець‘, ‚ношумомъ‘—совершенно слитно.

Въ первооснову русской просодіи, а слѣдовательно и русскаго стихосложенія, я ставлю естественность, свободу, реализмъ. Русская стихотворная рѣчь мнѣ представляется свободной и естественной послѣдовательностью живыхъ, независи-мыхъ, вольныхъ словъ, которыя не потеряли бы насилія.

Основные правила стихотворной просодіи совпадаютъ у насъ съ правилами всякой русской, хотя бы разговорной рѣчи. (Да не создается недоразумѣнія! Я, конечно, злѣйшій врагъ ‚естественной‘ декламации нашихъ реалистовъ-актеровъ, произносящихъ стихи такъ, какъ будто имъ очень стыдно, что это стихи, а не проза. Дѣло совсѣмъ не въ этомъ сортѣ естественности. Вообще, декламация и просодія— вещи весьма различныя; естественность и мѣщанская пошлость—тоже различны).

Однако, я признаю, что нѣкоторые законы сказа вытекаютъ изъ особенности стихотворной рѣчи, какъ таковой, нѣкоторыя явленія вытекаютъ изъ природы стиха и чужды неразрѣченной рѣчи. Таковы, прежде всего, остановка, возникающая по окончаніи каждаго стиха, то что я бы назвалъ caesura majore, которая совершенно необходима—и которую такъ кощунственно попираютъ вышеупомянутые актеры-реалисты,—и затѣмъ, собственно caesura minore внутри стиха.

Caesura majore имѣетъ абсолютную силу, превосходящую внутреннюю силу сдѣленія логоморфемъ. Послѣднія всегда распадаются при enjambement:

...И чѣмъ живетъ, и почему  
Не нужно золота ему...  
...Стоитъ Истомина; она  
Толпою нимфъ окружена...

но зато Пушкинъ съ упорнымъ мастерствомъ избѣгаетъ enjambement; ибо логоморфема неприкосновенна.

Наоборотъ, по моимъ наблюденіямъ, внутреннее сдѣленіе логоморфемы сильнѣе цезуры внутри стиха. Внутренняя цезура отнюдь не абсолютное явленіе. Законъ ея необходимо выяснить и изложить,—кажется это еще не сдѣлано. Привожу нѣсколько примѣровъ изъ той же главы ‚Евгенія Онѣгина‘.

Стихъ

Сатиры смѣлой властелинъ

въ нѣкоторыхъ изданіяхъ печатается:

Сатиры смѣлый властелинъ.

Люди, которые только читаютъ стихи по печатному, вполне пожалуй довольствуются типографскимъ различіемъ этихъ вариантовъ. Но на слухъ ‚смѣлый‘ и ‚смѣ-

лой<sup>4</sup> очень близки. Конечно, эти варианты различаются не правописаниемъ, а цезурой:

Сатиры смѣлой | властелинъ.  
Сатиры | смѣлый властелинъ

Пушкинъ предпочелъ первое; второе—опечатка.

Логоморфемы всегда сильнѣе цезуры. Было бы тяжелой ошибкой полагать (а дѣлаютъ это, навѣрное, многие), что имѣютъ мужскую цезуру стихи какъ то:

Младые дни мои неслись...  
До утра жизнь его готова...  
Предметъ его привычныхъ думъ...  
И не попалъ онъ въ цехъ зазорный...  
Услышу вашъ волшебный гласъ...<sup>1</sup>  
Когда жъ начну я вольный бѣгъ...  
О комъ твоя вздыхаетъ лира...

ясно, что какъ разъ слова, стоящія здѣсь по обѣ стороны предполагаемой мужской цезуры на самомъ дѣлѣ тѣсно слиты въ нераздѣльные логоморфемы: днимом, жизньнего и т. д.

Болѣе тонкіе случаи мнимой цезуры:

Конечно это было бѣ смѣло...  
Какъ будто намъ ужъ невозможно...

Въ русскомъ, четырехстопномъ іамбѣ<sup>4</sup> послѣдній слогъ стиха (не считая женскаго окончанія) непременно долженъ нести удареніе. Пушкинъ иногда ставилъ это удареніе на такіа второстепенныя слова, которыя безъ того ударенія бы не несли, будучи энклитиками.

Здѣсь я Зоиломъ быть не рѣшаюсь. Правило, которое запретило бы это явленіе, было бы ужъ черезчуръ александрийскимъ. Примѣры:

Гдѣ, можетъ быть родились вы...  
Хранишь онъ въ памяти своей...  
За что страдальцемъ кончилъ онъ...

и т. д.

<sup>1</sup> Кстати,—это стеченіе трехъ ш—ошибка или звукоподражаніе (ср. ,Шуми, шуми, послушное вѣтрило)? Примѣры неудачныхъ согласныхъ стеченій:

Что тамъ ужъ Ждетъ его Каверинъ...  
Подъ Длинной скатертью столовъ...

Внутренняя цезура также, быть можетъ, имѣетъ отчасти свойство придавать удареніе энклитикамъ. Это явленіе требуетъ точнаго изслѣдованія:

...Въ душѣ моей совѣмъ утихнеть...<sup>1</sup>

Сравните цезуру, безсильную притянуть удареніе:

По вольному распутью моря...  
Причудницы большого свѣта...

Самый любопытный стихъ во всей главѣ, въ отношеніи удареній, вытекающихъ изъ строенія стиха:

Чему нибудь и какъ нибудь...

Гдѣ тутъ стоятъ ударенія?

#### V. Ученіе о Фонофоріи. Логометрическая классификація стиха.

Глубочайшая вѣра въ невещественность души человѣческой можетъ, ничѣмъ не поступаясь изъ своей спиритуалистической сущности, признать, что безплотный духъ отражается, выражается и, слѣдственно, познается въ дѣятельности тѣла, въ физиологическомъ процесѣ.

Совершенно такъ же даже крайніе 'мистики ритма', люди, приписывающіе ритму высшую, непостижимую силу, могутъ согласиться, что въ поэзіи ритмъ осуществляется въ слуховыхъ явленіяхъ, поддающихся положительному изученію. Выразительность стихотворной рѣчи, воздѣйствіе стиховъ цѣлкомъ и безъ остатка заключаются въ произнесеніи, въ сказѣ. Голосъ, произносящій стихи, вмѣщаетъ, воплощаетъ ритмъ, какъ тѣло воплощаетъ душу. Подобно тому, какъ мы постигаемъ душу человѣка, наблюдая его тѣло, лицо, движеніе—мы можемъ постигнуть душу стиха, изучая голосоведеніе при сказѣ.

Нужно найти методъ этого изученія. Въ основу изученія я полагаю слѣдующее утвержденіе: чѣмъ рѣчь ритмичнѣе, тѣмъ она удобнѣе для произнесенія. Ритмичность и голосоведеніе согласны въ требованіяхъ своихъ. Но изученіе голосове-

<sup>1</sup> Ср. третью строку посвященія 'Полтавы':

Поймешь ли ты душою скромной...

Можно ли спать спокойно, когда не знаешь, какъ долженъ звучать этотъ шедевр?

денія гораздо легче, чѣмъ умозрительное постиженіе природы ритма. Поэтому, обратимъ законъ, провозглашенный выше: найдемъ условія, наиболѣе облегчающія голосоведеніе, скажемъ,—эти условія окажутся законами ритма. Въ извѣстномъ смыслѣ я самую стихотворную рѣчь готовъ опредѣлить, какъ рѣчь облегченную къ произнесенію<sup>4</sup>. Ритмика—экономика голоса.

Въ человѣческой рѣчи есть элементы, облегчающіе произнесеніе, и элементы отягчающіе его. Въ этомъ противоположеніи только одинъ моментъ дѣйствительно важенъ—все остальное второстепенно. Я выражаю его какъ первый и главный законъ голосоведенія: легки для произнесенія ударные слоги, трудны—неударные. Въ этомъ нужно убѣдиться опытомъ. Говорить совсѣмъ безъ ударенія страшно трудно—почти невозможно. Сказать длинную фразу, единымъ духомъ<sup>5</sup> съ однимъ удареніемъ трудно, ту же фразу съ двумя удареніями гораздо легче и т. д. Въ очень длинныхъ словахъ мы невольно облегчаемъ себѣ произнесеніе однимъ или двумя добавочными полуудареніями. Неударные слоги—болотная топь, ударенія—кочки, по которымъ переходятъ болото. Идти по кочкамъ тѣмъ легче, чѣмъ ихъ больше—и еще: чѣмъ онѣ правильнѣе расположены, чѣмъ ровнѣе шагъ. И вотъ вся сущность стиха!

Для плодотворнаго развитія этого метода мы должны себѣ представить, что, произнося неударные слоги, голосъ тратитъ свою силу, произнося ударный слогъ—отдыхаетъ, въ промежуткахъ же, въ паузахъ—накапливаетъ силу. Тогда станетъ ясно, что слово, состоящее изъ двухъ неударныхъ, третьяго ударнаго (считая съ начала) и четвертаго неударнаго, уже содержитъ въ себѣ нѣкое препятствіе въ произнесенію, ибо голосъ, отдохнувъ на третьемъ слогѣ, но не набравъ еще новыхъ силъ, вынужденъ сейчасъ же работать снова. Пятисложное слово съ удареніемъ на четвертомъ отъ конца (урѣзанными<sup>6</sup>) гораздо труднѣе чѣмъ четырехсложное съ удареніемъ на томъ же разстояніи отъ конца (рѣзанными<sup>6</sup>): потому что въ первомъ изъ нихъ отдыхъ уже испорченъ предшествующимъ трудомъ; еще труднѣе, недорѣзанными<sup>6</sup>.

Эти замѣчанія пріобрѣтаютъ сразу гораздо большую значительность, коль скоро мы примѣнимъ ихъ не къ отдѣльнымъ словамъ, а къ соединеніямъ словъ. Обозначая ударные слоги черточкой, а неударные—дужкой, мы можемъ сказать, что принадлежащая двумъ словамъ послѣдовательность

— о о о о —

тѣмъ легче для произнесенія, чѣмъ равномѣриѣ раздѣлены по словамъ неударные слоги: ,искренній человекъ<sup>7</sup> легче сказать, чѣмъ ,искреннія слова<sup>7</sup> и гораздо легче, чѣмъ: ,искреннѣйшая рѣчь<sup>7</sup>. Это необходимо слѣдуетъ изъ положенія, что въ передышкѣ между словомъ голосъ накапливаетъ силы. Послѣдовательность (вертикальная черта означаетъ передышку между двумя словами)

о — о | о о —

легче, чѣмъ

о — о о | о —

Если мы назовемъ переходъ отъ неударнаго слога къ ударному нисхожденіемъ, а отъ ударнаго къ неударному—восхожденіемъ, то окажется, что послѣдовательность 'односкатныхъ' словъ легче, чѣмъ 'двухскатныхъ'; параллельные скаты легче расходящихся; слово съ двумя скатами равной длины требуетъ послѣ себя слова одинаковаго или повторяющаго второй скатъ; слово съ двумя неровными скатами требуетъ слова съ однимъ параллельнымъ скатомъ, или слова, подобнаго себѣ, но плохо соединяется со словомъ, имѣющимъ обратное расположеніе скатовъ:

о о — о | о о — или о о — о | о о — о

легче, чѣмъ

о о — о | о — о о

и такъ далѣе.

Если рѣчь тѣмъ ритмичнѣе и красивѣе, чѣмъ легче она для сказа, для произнесенія; если, съ другой стороны, слова не равны между собой по легкости, и каждому изъ нихъ присущи свои элементы легкости и трудности; если, наконецъ, для легкости и красоты рѣчи необходимо, чтобы эти элементы были расположены по возможности равномерно, то отсюда и ясно, что стихотворная рѣчь, какъ наиболѣе красивая и легкая для сказа, отличается отъ прозы только тѣмъ, что въ ней слова расположены въ условіяхъ наибольшей равномерности, наибольшей легкости и каждое отдѣльное слово рассчитано на то, чтобы облегчить и уравновѣсить другія сосѣднія слова.

Условія перехода отъ одного слова къ другому въ отношеніи голосоведенія я предлагаю назвать фонофоріей (отъ *phoné*, голосъ и *phero* несу).<sup>1</sup>

Фонофорія бываетъ тяжелая и легкая. Хорошіе поэты пишутъ стихи такъ, чтобы было побольше случаевъ легкой фонофоріи и поменьше—тяжелой; однако, сплошь легкая фонофорія мертва, тяжелая умѣренно необходима для разнообразія.

Такъ какъ слова въ стихотворной рѣчи соединяются въ ритмическія организмы, именуемыя стихами (строками), строфами и (по моему предложенію) 'строфемами', то и фонофорія проявляется не только во взаимоотношеніи сосѣднихъ словъ, но и въ цѣлыхъ стихахъ или строфемахъ. Напримѣръ, если хорошій поэтъ утяжелитъ фонофорію въ началѣ стиха, то онъ старается для равновѣсія облегчить ее въ концѣ (см. ниже, законъ женскаго окончанія) и т. п.

<sup>1</sup> Фонофорія есть условіе голосоведенія, и притомъ совершенно частное, ибо не касается декламации и др. сторонъ голосоведенія. Вотъ почему особый терминъ необходимъ. Въмѣсто глагола *phero* я предпочелъ бы *helko*, влачу, но его трудно соединить съ *phoné*.

Я надѣюсь, что плодотворность ученія о фонофоріи будетъ сочтена доказанной, если удастся доказать на образцовомъ произведеніи, что великіе поэты писали стихи на точномъ основаніи изложеннаго закона.

Первая глава, Евгенія Онѣгина<sup>4</sup> содержитъ 756 стиховъ. Всякую классификацію ихъ чрезвычайно трудно довести до исчерпывающей полноты, такъ какъ много неясныхъ, неопредѣленныхъ, промежуточныхъ формъ. Лично я, въ согласіи съ вышеизложенной просодіей, насчитываю въ ней около шести десятковъ спорныхъ, неопредѣленныхъ стиховъ, въ конѣхъ я не беру съ установить окончательно ударенія и передышки. Затѣмъ семь съ лишнимъ десятковъ стиховъ содержатъ перебои, т. е. ударенія на нечетныхъ мѣстахъ. Остальные приблизительно 621 стихъ представляются мнѣ правильными и ясными, т. е. содержатъ 4, 3 или 2 совершенно отчетливыхъ удареній на четныхъ мѣстахъ. Ихъ я и буду сейчасъ имѣть въ виду. Очевидно, что самую простую фонофорію, въ смыслѣ равномерности распредѣленія трехъ элементовъ фонофоріи—ударныхъ слоговъ, неударныхъ и передышекъ—являютъ стихи съ четырьмя удареніями.

Ихъ въ первой главѣ 112 (въ числѣ 621), т. е. сравнительно мало, но не потому, что Пушкинъ ихъ избѣгалъ, а потому что они состоятъ только изъ короткихъ словъ, а такихъ словъ въ русскомъ языкѣ мало; такая густота удареній несвойственна русскому языку. Простѣйшій случай—стихъ изъ четырехъ двухсложныхъ словъ; здѣсь три элемента фонофоріи чередуются съ совершенной правильностью

o — | o — | o — | o —  
Лобзать уста младыхъ Армякъ... (1)

При женскомъ окончаніи послѣднее слово—трехсложное.

И вотъ эта простѣйшая и правильнѣйшая форма дѣйствительно составляетъ самую большую группу—25 стиховъ.

Наоборотъ, болѣе неправильную, неравномерную фонофорію являютъ стихи, въ составъ которыхъ входитъ односложное слово, дополняемое другимъ уже трехсложнымъ. И дѣйствительно, стихи формы 3, 1, 2, 2 (числа обозначаютъ количество слоговъ въ соответственномъ по порядку словѣ), напр.,

Заводовъ, водъ, лѣсовъ, земель... (2)

встрѣчается всего 7 разъ (съ обоими окончаніями)

Форма 2, 3, 1, 2:

Залить горячій жиръ котлетъ...<sup>1</sup> (3)

<sup>1</sup> Схему и примѣръ я даю примѣнительно къ мужскому окончанію, число же такихъ стиховъ въ главѣ—для обоихъ окончаній; при женскомъ окончаніи послѣднее слово каждой формы на

8 разъ;

форма 3, 1, 3, 1:

Томилъ жизнь обонхъ настъ...

(4)

десять разъ, т. е. нѣсколько чаще: обладая правильной цезурой и распадаясь на два совершенно одинаковыхъ полустипія, эта форма наиболѣе совершенна въ данномъ разрядѣ.

Наконецъ, форма 3, 2, 1, 2:

Въ обонхъ сердца жаръ погастъ...

(5)

встрѣчается 9 разъ.

Нѣкоторая рѣзкость фонофоріи, вносимая въ четырехударные стихи односложнымъ словомъ значительно умалется, когда это односложное слово стоитъ послѣднимъ, образуя мужское окончаніе, какъ-то:

2, 2, 3, 1: Пора, пора! взываю къ ней...

(6)

2, 3, 2, 1: Вина кометы брызнулъ токъ...

(7)

3, 2, 2, 1: Довольно скученъ высшій тонъ...

(8)

При женскомъ окончаніи эти же формы и вообще не содержатъ односложнаго слова:

Пора надеждъ и грусти томной...

(6а)

Хранить молчанье въ важномъ спорѣ...

(7а)

Условій свѣта свергнувъ бремя...

(8а)

И вотъ эти три формы встрѣчаются соответственно 14, 20 и 18 разъ, т. е. чаще, чѣмъ передъ тѣмъ описанныя, но рѣже, чѣмъ первая лучшая форма.

Далѣе слѣдуютъ стихи съ тремя удареніями. Ихъ естественно больше всего—до четырехсотъ, — ибо именно это число удареній, три на восемь или девять слоговъ, и является нормальнымъ въ русскомъ языкѣ, какъ въ стихотворной, такъ и въ неразмѣренной рѣчи.

Они распадутся на три вида: стихи съ удареніями на второмъ, четвертомъ и восьмомъ слогахъ; стихи съ удареніями на второмъ, шестомъ и восьмомъ слогахъ; наконецъ—на четвертомъ, шестомъ и восьмомъ. Иначе, стихи съ пропусками ударенія на третьемъ, второмъ или первомъ изъ возможныхъ мѣстъ на четныхъ слогахъ (долженъ ли я напоминать, что въ русскомъ ,четырёхстопномъ

одинъ слогъ длиннѣе. Напоминаю, что у меня черточка — обозначаетъ дѣйствительное удареніе а вертикальная черта | промежутокъ между двумя словами (логоморфемами), а не границу ,стопа', а надстрочная цифра—мѣсто ударенія въ словѣ.

ямбѣ' на четвертомъ мѣстѣ удареніе пропущено быть не можетъ, что дало бы гипердактильное окончаніе).

Три вида очень неравноцѣнны; и Пушкинъ непогрѣшимо отдаетъ предпочтеніе лучшему. Всѣ они являютъ въ смыслѣ фонофоріи затрудненіе—последовательность трехъ неударныхъ, тяжелыхъ слоговъ. Но при пропускѣ ударенія на третьемъ мѣстѣ, трудность является подъ конецъ стиха, когда голосъ уже укрѣпился на безукоризненномъ началѣ стиха; я уже указалъ выше, что именно первое полустишіе имѣетъ рѣшающее значеніе, а здѣсь оно правильно. Наоборотъ, при пропускѣ ударенія на второмъ мѣстѣ трудность гораздо ощутительнѣе, ибо приходится на это самое первое полустишіе. Наконецъ, пропускъ ударенія на первомъ мѣстѣ являетъ наибольшую неправильность, ибо здѣсь первая, сильная половина стиха совершенно неопредѣлена, стихъ начинается съ трудности. И вотъ—дивитесь мастерству божественнаго поэта!—первый видъ встрѣчается двѣсти шестьдесятъ шесть разъ, второй—восемьдесятъ шесть, т. е. втрое рѣже, а третій—всего 44 раза!

Но еще краснорѣчивѣе разборъ отдѣльныхъ формъ.

Первый видъ, который въ лучшихъ формахъ своихъ является вообще господствующимъ стихомъ всей русской поэзіи, при общей схемѣ удареній

○ — ○ — ○ ○ ○ — ○

распадается на формы по расположенію въ немъ передышекъ. Очевидно, лучшими формами будутъ тѣ, гдѣ передышки будутъ расположены наиболѣе равномерно, то есть:

2, 3, 3: ○ — | ○ — ○ | ○ ○ —  
3, 2, 3: ○ — ○ | — ○ | ○ ○ —

Сердца кокетокъ записныхъ...

(9)

Невольной ласки ожидать...

(10)

и, съ женскими окончаніями:

Друзья Людмилы и Руслана...

Являться гордымъ и послушнымъ...

Эти двѣ великолѣпныя формы встрѣчаются всего 140 разъ.

Чуть-чуть слабѣе двѣ другія формы, именно симметричная, но неравноцѣнная

2, 4, 2: ○ — | ○ — ○ ○ | ○ —

Блิสлазь послушною слезой...

(11)

которая уже содержитъ двухскатное слово съ неравными скатами; и

3, 3<sup>1</sup>, 2 о — о | — о о | о —

Журчанье тихаго ручья...

(12)

Легкій недостатокъ этой послѣдней формы въ томъ, что она нарушаетъ изложенное выше правило, по которому двухскатное слово требуетъ полного или частичнаго своего повторенія, каковое правило соблюдено въ формѣ ... (10), гдѣ второе слово повторяетъ второй, восходящій скатъ перваго; сверхъ того эта форма ... (12), не имѣя правильной цезуры, не распадается на два четкихъ полустишія. И вотъ эти двѣ менѣ совершенныя формы (11) и (12) встрѣчаются уже, вмѣсто 140 разъ, всего 92 раза.

Другія формы этого вида гораздо менѣ совершенны; нѣкоторое значеніе еще имѣютъ

3, 1, 4 Толпою нимфъ окружена...

(13)

и 2, 2, 4 Вездѣ поспѣтъ немудрено...

(14)

недурные стихи (встрѣчаются 26 разъ) съ четкимъ раздѣленіемъ на два полустишія.

Рѣдко (всего пять разъ) встрѣчается:

3, 4<sup>1</sup>, 1 Живѣ творческіе сны...

(15)

неравнобѣрный стихъ, съ двухскатнымъ словомъ, за которымъ слѣдуетъ противорѣчащее ему слово съ гипертрофійнымъ восхожденіемъ.

Наконецъ совершенно неравнобѣрная форма

2, 5<sup>1</sup>, 1 о — | о — о о о | —

съ мужскимъ окончаніемъ въ первой главѣ ‚Евгенія Онѣгина‘ не встрѣчается вовсе; примѣръ есть въ шестой строфѣ второй главы:

Всегда восторженную рѣчь...

(16)

а съ женскимъ окончаніемъ (въ первой главѣ) всего одинъ разъ:

Она, пророчествуя взгляду...

Оно и понятно: эта форма содержитъ очень тяжелую фонофорию въ пятисложномъ двухскатномъ словѣ, въ коемъ для длиннаго хвоста не накоплено голосовой энергіи.

Второй видъ, съ пропускомъ ударенія на 2-мъ мѣстѣ, теоретически можетъ имѣть 7 формъ, изъ нихъ 2 хорошія, 2 удовлетворительныя, 2 не вполне удовлетворительныя и одну абсолютно запрещенную.

Первая форма достаточно равновѣрна и уступаетъ вышеописаннѣмъ лучшимъ стихамъ только слабостью перваго полустишія:

3. 3<sup>2</sup>. 2 Двойные фонари кареть... (17)

встрѣчается 31 разъ.

Менѣе симметричная форма

3. 4<sup>2</sup>. 1 Желаній своевольный рой... (18)

встрѣчается только 18 разъ, ибо она не удовлетворяетъ правилу о соединеніи двухскатныхъ словъ.

Далѣе, неравновѣрныя формы

4. 2. 2 Къ покойнику со всѣхъ сторонъ... (19)

и 4. 3. 1 На зеркальномъ паркете залъ... (20)

встрѣчается всего по 12 разъ, въ виду тяжести перваго слова въ соединеніи со вторымъ.

Рѣдкія формы этого вида:

2. 5<sup>2</sup>. 1 Блеститъ великолѣпный домъ... (21)

и 2. 4<sup>2</sup>. 2 Весной на муравѣ луговъ... (22)

встрѣчаются девять и четыре раза.

Совершенно не встрѣчается во всей главѣ стихъ 5<sup>1</sup>. 2. 1 этого вида, ибо Пушкинъ непогрѣшимо ощущалъ невозможность первую, сильнѣйшую половину стиха отдавать подъ двухскатное тяжелое слово.

Третій видъ, стихи съ пропускомъ перваго ударенія, непременно начинаются съ длинныхъ, четырехъ или пятисложныхъ словъ. Здѣсь возможны только 4 формы:

4. 2. 2 Не прозвонитъ ему обѣдъ... (23)

4. 3. 1 И наконецъ увидѣлъ свѣтъ... (24)

5. 1. 2 Изъ Энеиды два стиха... (25)

5. 2. 1 Займодавецъ жадный полкъ... (26)

Третья изъ этихъ четырехъ формъ самая неравновѣрная—она и встрѣчается всего 5 разъ, тогда какъ болѣе равновѣрная вторая—16 разъ.

Слѣдующій разрядъ—стихи съ двумя удареніями; они возможны опять таки трехъ видовъ; именно, съ удареніями на 2-мъ и 4-мъ мѣстахъ; на 1-мъ и 4-мъ мѣстахъ; и на 3-мъ и 4-мъ мѣстахъ. Совершенно ясно, что первый изъ этихъ видовъ заслуживаетъ предпочтенія по большей симетріи своей, второй видъ, какъ содержащій пять неударныхъ слоговъ подрядъ—тяжелая фонофорія!—встрѣчается очень рѣдко и то больше въ спорныхъ случаяхъ; наконецъ третій видъ встрѣчается самое большое—въ „намекахъ“; ибо начать стихъ съ 5 неударныхъ—непозволительно. „Намеками“ на эту возможность я считаю стихи въ родѣ

Которую воспѣлъ Назонъ... (27)  
 Но еслибъ не страдали правы...  
 И то, что мы назвали франтъ...

въ которыхъ первое удареніе довольно сомнительно—это формально слабѣйшіе стихи всей главы.

Вообще несомѣнно, что стихъ ритмично тѣмъ лучше, чѣмъ равномернѣе въ немъ распредѣлены элементы; все уже изложенное это подтверждаетъ. Но теперь мы должны признать, что есть предѣлъ эстетической цѣнѣ равномерности: она можетъ оказаться слишкомъ упрощенной и слѣдственно однообразной. Изъ стиховъ съ двумя удареніями—на второмъ и четвертомъ изъ четкихъ слоговъ, наиболѣе равномерной и симетричной является безспорно форма

4<sup>2</sup> 4<sup>2</sup> Гдѣ я страдалъ, гдѣ я любилъ... (28)

Но этотъ стихъ бѣденъ, ибо слишкомъ простъ. Онъ встрѣчается 10 разъ. Пушкинъ явно предпочитаетъ ему двѣ близкія формы, менѣе симетричныя:

5<sup>2</sup> 3 Замысловатой клеветы... (29)  
 6<sup>2</sup> 2 И недоувѣрчивый старикъ... (30)

Несмотря на тяжелую фонофорію начальныхъ словъ, усугубленную расходящимся скатомъ второго слова, эти стихи гораздо богаче, изящнѣе симетричной формы 4<sup>2</sup>. 4<sup>2</sup>. Пушкинъ какъ бы думалъ: ужъ если приходится дать тяжелый стихъ, такъ лучше не скупиться, но зато, чтобы красиво было,—и эти формы встрѣчаются у него 40 и 37 разъ.

Единственную еще возможную форму съ двумя удареніями на тѣхъ же мѣстахъ:

7<sup>2</sup> 1 Его тоскующую лѣнь... (31)

съ крайней возможной степенью неравномерности, искупаемой, правда, тѣмъ, что второе слово чрезвычайно легко, мы встрѣчаемъ 6 разъ.

Что касается другого вида двухударного стиха, то здѣсь теоретически возможны 6 формъ:

4<sup>1</sup> 4<sup>2</sup> Охотники до похоронъ... (32)

требующая труднаго разбѣга между отдаленными удареніями; встрѣчается разъ 9. Обѣ другія, дозволенные, но очень уже трудныя формы не встрѣчаются въ чистомъ видѣ, но лишь съ нѣскольکو сомнительнымъ въ смыслѣ ударенія словечкомъ посерединѣ:

3. 5<sup>3</sup> Да помниль, хоть не безъ грѣха (33)  
и 2. 6<sup>3</sup> Людей, о коихъ не сужу... (34)

встрѣчаются 7 и 3 раза.

Наконецъ формы 5<sup>1</sup> 3<sup>2</sup>; 6<sup>1</sup> 2 и 7<sup>1</sup> 1 являются совершенно недозволенными и не встрѣчаются вовсе.<sup>1</sup>

Приведенные 34 примѣра стиховъ съ мужскимъ окончаніемъ, коимъ соотвѣтствуетъ такое же число стиховъ съ окончаніемъ женскимъ, представляютъ опытъ исчерпывающей класификаціи формы стиха въ „Евгениі Онѣгинѣ“, за исключеніемъ стиховъ перебойныхъ.

Противъ изложеннаго способа различать стихи, поскольку онъ является методомъ не только для автоматической класификаціи, но также и для эстетической оцѣнки и изъясненія творческихъ намѣреній Пушкина, я предвижу возраженіе очень сильное, но при нынѣшнемъ состояніи науки о языкѣ—почти гадательное.

Оно состоитъ въ томъ, что Пушкинъ чаще пользовался такой то формой, чѣмъ такой то другой, не потому что ощущалъ ея эстетическое преимущество, но потому что эта форма, какъ механичное соединеніе словъ, естественно чаще встрѣчается во всякой русской рѣчи. Дѣйствительно, число возможныхъ комбинацій словъ по ихъ длинѣ и ударенію ограничено. Трехсложныхъ словъ очень много, а восьмисложныхъ чрезвычайно мало. Поэтому поэтъ пользуется по преимуществу короткими словами не потому, что это красиво, а потому что соединить восьмисложныя слова онъ и не могъ бы, при всемъ желаніи. Какъ ни велика свобода поэта въ выборѣ словъ, онъ всегда только воспроизводитъ ряды словъ, предопредѣленные общей природой языка. Только, если будетъ доказано, что онъ изъ двухъ равно возможныхъ, по законамъ языка, соединеній,

<sup>1</sup> Примѣръ—пресловутый стихъ Андрея Бѣлаго:

6<sup>1</sup> 2 Надъ памятниками дрожать...

еще хуже былъ бы стихъ хотя бы въ родѣ:

7<sup>1</sup> 2 Изслѣдователями тайны!!

рѣшительно предпочитаетъ одну,—можно говорить о свободномъ эстетическомъ его выборѣ.

Это возражаніе имѣетъ огромную возможную методологическую силу, но оно голо-словно,—ибо наука не даетъ никакихъ средствъ учесть вѣроятіе тѣхъ или иныхъ соединеній въ русской рѣчи. Да потрудился ли вообще хоть одинъ языковѣдъ подсчитать, сколько въ русскомъ языкѣ трехсложныхъ, а сколько пятисложныхъ, или—что гораздо легче—въ какомъ они встрѣчаются соотношеніи? Между тѣмъ безъ этой подготовительной работы настоящее изслѣдованіе русскаго стиха невозможно, невысказано.

Лучше всего было бы сдѣлать подсчетъ по прозѣ того же Пушкина.

Однако я могу теперь же въ общихъ чертахъ указать, какія частности моихъ оцѣнокъ нуждаются въ серьезной повѣркѣ съ изложенной точки зрѣнія, а какія заранѣе торжествуютъ надъ ней, подтверждая основную правильность этого метода.

Я предполагаю, что стихъ 4<sup>2</sup> 4<sup>2</sup>... (примѣръ 28-й) встрѣчается у Пушкина рѣже, чѣмъ 5<sup>2</sup> 3<sup>2</sup>... (29), потому что онъ ритменно бѣднѣе.

Мой противникъ можетъ предположить, что слова типа 4<sup>2</sup> труднѣе подобрать парами, чѣмъ соединить типы 5<sup>2</sup> и 3<sup>2</sup>. Чтожь, пусть онъ это докажетъ! Я пока не предвижу дѣйствительныхъ основаній къ тому.

Я указываю, что изъ всѣхъ четырехударныхъ стиховъ рѣже всего встрѣчаются тѣ, гдѣ внутри стиха стоитъ односложное слово (примѣры 2—5). Здѣсь можно съ нѣкоторой основательностью отвѣтить, что односложныхъ словъ, несущихъ удареніе, по русски мало. Да, это правда. Но въ какой мѣрѣ? Я отстаиваю свою правоту тѣмъ, что если сравнить, какъ Пушкинъ пользуется всѣми вообще формами, заключающими односложныя слова (ихъ всего около 15), то окажется, что для формъ, которыя я признаю наиболѣе совершенными по теоретическимъ соображеніямъ, онъ какъ разъ какъ то легче подбираетъ эти односложныя слова. Напр., лучшая изъ этихъ формъ: 3 4<sup>2</sup> 1... (18) съ мужскимъ окончаніемъ встрѣчается чаще всего, 14 разъ (изъ нихъ только въ двухъ случаяхъ односложное слово получило удареніе лишь по положенію въ концѣ стиха,—обстоятельство, которое всегда нужно учитывать при сравненіи стиховъ съ односложнымъ внутри и въ концѣ). Этотъ доводъ по моему разрѣшаетъ сомнѣніе.

На мое чисто-эстетическое предпочтеніе формы 3. 3<sup>1</sup>. 2... (12) формѣ 3. 3<sup>2</sup> 2... (17) можно возразить, что въ русскомъ языкѣ больше (и притомъ на 60%!) трехсложныхъ словъ съ удареніемъ въ началѣ, чѣмъ съ удареніемъ въ концѣ. Докажите! Миѣ это представляется мало вѣроятнымъ; миѣ кажется, что эстетичное соображеніе вѣрно.

Но зато я прошу признать рѣшающее въ мою пользу значеніе за тѣмъ обстоятельствомъ, что форма 2. 4<sup>1</sup>. 2... (11) встрѣчается болѣе чѣмъ въ три съ половиною раза чаще, чѣмъ форма 4<sup>1</sup>. 2. 2... (19), хотя въ нихъ и участвуютъ совер-

шенно одинаковыя слова. Подбирались они, значить, совершенно одинаково легко, между тѣмъ Пушкинъ отдавъ такое явное предпочтеніе одному типу ихъ соединенія.

Въ такомъ же соотношеніи находятся и формы 2. 2. 4<sup>2</sup>... (14) и 2. 4<sup>2</sup>. 2... (22). Вообще, если признать, что въ пользованіи очень длинными и очень короткими словами Пушкинъ былъ стѣсненъ ихъ рѣдкостью, то придется согласиться, что наибольшую свободу онъ имѣлъ въ подборѣ двухсложныхъ и трехсложныхъ словъ. И вѣдь значить же здѣсь что нибудь, что онъ форму 3. 2. 3<sup>2</sup> далъ 74 раза, а форму 3. 3<sup>2</sup>. 2—всего 31 разъ!

Но самое яркое подтвержденіе того вниманія, которое Пушкинъ удѣлялъ фонофоріи, я вижу въ законѣ, къ изложенію коего я и перехожу. Это законъ о распредѣленіи по формамъ мужскаго и женскаго окончанія. Это распредѣленіе отнюдь не случайно—до такой степени, что лишь по удивительнѣйшему недоразумѣнію оно не было до сихъ поръ разъяснено,—или, вѣрнѣе, по плачевнѣйшей непригодности методовъ!

Этотъ законъ чрезвычайно простъ. Вѣдь женское окончаніе по фонофоріи тяжелѣе мужскаго, ибо дойдя до конца строки и порастративъ силы, голосу тяжело преодолѣть еще лишній неударный слогъ, чаще всего придающій двухскатность послѣднему слову. Отсюда выводъ ясенъ: Пушкинъ охотнѣе всего надѣляетъ женскими окончаніями наиболѣе легкія формы стиха; наоборотъ, нѣкоторыя очень тяжелыя формы онъ ими обременять избѣгаетъ. Конечно, это лишь приближительный законъ, скорѣе стремленіе, чѣмъ осуществленіе.

Еще точнѣе этотъ законъ выражается въ томъ смыслѣ, что рѣшающее значеніе для окончанія имѣетъ вторая половина стиха; ибо вѣдь именно къ ней подвѣшивается окончаніе, оно и подготавливаетъ фонофорію окончанія.

При подсчетѣ необходимо помнить, что въ онѣгинской строфѣ восемь мужскихъ и шесть женскихъ стиховъ. Поэтому, принимая число мужскихъ за единицу, приходится число женскихъ для сравненія увеличить на одну треть.

Наиболѣе благоприятны для женскаго окончанія, очевидно, во первыхъ четырехударные стихи: они и вообще очень легки, и второе полустихіе у нихъ благоприятное. И вотъ, если число мужскихъ окончаній здѣсь принять за 100, то женскихъ окажется 151; если же исключить изъ восьми формъ этого вида форму 3. 2. 2. 1, въ которой Пушкинъ, наперекоръ общему закону, мудро избѣгалъ женскаго окончанія (доказательство изумительнаго его мастерства!—5 женскихъ на 13 мужскихъ), потому что при немъ эта форма даетъ подрядъ три 'хорея', нарушающихъ 'ямбъ'—

Сморкаться, шикать, кашлять, хлопать...

то коэффицентъ женскихъ окончаній повышается до 180.

Второй видъ стиха, благопріятный для женскаго окончанія, является трехударный стихъ съ удареніемъ, пропущеннымъ на первомъ мѣстѣ, въ виду перевѣса въ немъ именно второго полустіхія (примѣры 23—26).

И въ немъ коэффициентъ женскаго окончанія—175.

Менѣе благопріятнымъ для женскаго окончанія видомъ является трехударный стихъ съ пропущеннымъ третьимъ удареніемъ (примѣры 9—16), ибо оно утяжелило бы здѣсь и безъ того тяжелое второе полустіхіе; однако, общая красота и легкость этого господствующаго стиха всей русской поэзіи все же позволяетъ пользоваться таковымъ довольно много. И коэффициентъ, сообразно съ этимъ умѣренный—94.

Совсѣмъ неблагопріятны для женскаго окончанія тяжеловатые двухударные стихи, въ которыхъ это окончаніе взгромождалось бы на и безъ того длинные ряды неударныхъ слоговъ. И вотъ въ трехъ главныхъ формахъ этого вида, именно  $5^2 3$ ,  $6^2 2$  и  $4^2 4^2$  (примѣры 28—30) женскій коэффициентъ падаетъ до 33.

Равно въ тяжеловатой группѣ  $2 4^2 2$  и  $2 5^2 1$  (примѣры 21—22) мужское окончаніе господствуетъ; но сила здѣсь второго полустіхія все же позволяетъ имѣть женскій коэффициентъ 83.

Не убѣдительно ли эти числа?

Если вспомнить, что строгое построеніе оиѣгинской строфы предопредѣляло мѣсто мужскихъ и женскихъ окончаній; если съ другой стороны оцѣнить кажущуюся совершенной свободой изложенія въ первой главѣ и непринужденность стиха; и если съ другой стороны представить себѣ, что Пушкинъ ухитрился соблюдать такіе утонченно-строгіе законы, какъ согласованіе окончанія съ строеніемъ всего стиха (или еще поразительную выдержку, съ которой онъ помѣщалъ знаки препинанія въ первое полустіхіе, избѣгая помѣщать ихъ во второе)—то мастерство Пушкина покажется какимъ то сказочнымъ, невѣроятнымъ, нечеловѣческимъ. И этотъ поэтъ—этотъ богъ былъ однимъ изъ насъ, онъ былъ русскій, онъ приобщилъ насъ этому величію!

Въ ‚Евгеніи Оиѣгинѣ‘, написанномъ нарочито легкимъ стихомъ, Пушкинъ относился очень строго къ фонофоріи. Въ другихъ случаяхъ онъ изъ самой тяжести дѣлалъ орудіе божественной красоты. <sup>1</sup> Я еще не успѣлъ ихъ изслѣдовать. Укажу, какъ догадку, что волшебный, глубоко волнующій ритмъ стихотворенія ‚Не пой, красавица, при мнѣ‘., основанъ повидимому, на мастерскомъ использованіи тяжелой фонофоріи. Въ этомъ стихотвореніи почти сплошь расходящіеся скаты и неравноскатныя слова: Грузія печальной; красавица; напоминаютъ; жестокіе напѣвы; увидѣвъ, забываю; воображаю.

<sup>1</sup> Такъ въ той же первой главѣ ‚Евгенія Оиѣгина‘, въ строфахъ 31—34, гдѣ неподдѣльное воленіе Пушкина при описаніи ножекъ сказалось въ рѣдкихъ формахъ на подборъ. Эти строфы—настоящее открытіе психологіи творчества, какъ доказательство тѣснѣйшей связи между чувствомъ и ритмомъ.—Намѣренно тяжелая фонофорія стр. 53, ст. 4 и 5, и др.

Я считаю себя въ правѣ сдѣлать упрекъ Андрею Бѣлому: онъ такъ пространно разобралъ это стихотвореніе, притомъ съ намѣреніемъ дать образецъ разбора; а вопроса объ основномъ приѣмѣ волшебства онъ какъ то даже не поставилъ,—ибо его методы неизбѣжно проведутъ его мимо самой сути вещей.

Чуется какая то особенность фонофоріи и въ „Для береговъ отчизны дальней“ (первыя двѣ строки каждаго четверостишія очень характерны парадоксальнымъ ритмовымъ перевѣсомъ второй, естественно слабой половины стиха надъ первой)... Да и вся поэзія, поскольку она есть ритмъ—въ фонофоріи, въ условіяхъ голосо-веденія. И много, много еще предстоитъ работы, упорной, тяжелой...

Муза, Аойда! Что могъ я, сдѣлалъ. Но ближе ли Ты?

СТИХИ О РОССИИ<sup>1</sup> — АЛЕКСАНДРА БЛОКА<sup>1</sup>

ГЕОРГИЙ ИВАНОВЪ



Ы и не подозревали, читая въ каталогахъ объ этой маленькой книжкѣ ‚военныхъ‘ стиховъ, что на сѣрой бумагѣ, въ грошовомъ изданіи, насъ ожидаетъ книга изъ числа тѣхъ, которыя сами собой заучиваются наизусть, чьими страницами можно дышать, какъ воздухомъ...

Впрочемъ, въ наше, хотя и чрезвычайно ‚эстетическое‘, но порядкомъ безвкусное время, появленіе ‚Стиховъ о Россіи‘ никакого ‚событія‘ не сдѣлало. Книга вышла, критика дала о ней десятокъ рецензій, сочувственныхъ, но въ мѣру—и все (...да, конечно, Блокъ прекрасный поэтъ, но военные стихи, знаете,—такая область‘...—вотъ содержаніе большинства рецензій!). Нельзя даже обвинять людей, по безкорыстной любви къ изящной словесности не поступившихъ въ почтово-телеграфное вѣдомство, нельзя ихъ, добродушныхъ и тупыхъ (присяжныхъ идейныхъ критиковъ), судить за нечуткость или непониманіе! Слишкомъ много ‚хладныхъ труповъ‘ удачно конкурируетъ въ наши дни съ истинными поэтами. Мы всѣ привыкли быть цѣнителями великолѣпныхъ фальсификацій, восхищаться отлично сработанными манекенами, такъ что съ людей, ‚профессионально‘ тугихъ на ухо и близорукихъ, и спрашивать не приходится. И не все ли равно въ конечномъ счетѣ! Пусть ихъ, осуждаютъ за тенденцію или похлываютъ Блока по плечу—ничего молѣ. Пусть ихъ! Для тѣхъ, кто не разучился еще отличать поэзію отъ Игоря Сѣверянина, ‚Стихи о Россіи‘—рѣдкій и чудесный подарокъ.

Когда читаешь ‚Стихи о Россіи‘, вспоминаются слова Валерія Брюсова (въ авторскомъ предисловіи) о книгахъ, которыя нельзя перелистывать, а надо читать ‚какъ романъ‘. ‚Стихи о Россіи‘ не сборникъ послѣднихъ стихотвореній поэта. Это сборникъ, — гдѣ рядомъ съ новыми, впервые появляющимися стихами есть стихи, напечатанные уже нѣсколько лѣтъ назадъ. И читаешь его, не какъ романъ, разумѣется, но какъ стройную поѣму, гдѣ каждое стихотвореніе звено или глава. Открывается книга стихами о Куликовомъ полѣ:

На пути—горючій бѣлый камень.  
За рѣкой—поганая орда.  
Свѣтлый стягъ надъ нашими полками  
Не выиграетъ больше никогда...

<sup>1</sup> Изд. журнала ‚Отечество‘. Петроградъ. 1915. Ц. 40 к.

...Я—не первый воинъ, не послѣдній,—  
 Долго будетъ родина больна.  
 Помяни жъ за раннею обѣдой  
 Мила друга, свѣтлая жена!

Этотъ циклъ опредѣляетъ тонъ всей книги — просвѣтленную грусть и мудрую ясно-мужественную любовь поэта къ Россіи, — даже такой:

Клади въ тарелку грошикъ мѣдный,  
 Три, да еще семь разъ подрядъ  
 Поцѣловать столѣтній, бѣдный  
 И зацѣлованный окладъ...

...И подъ лампадой у иконы  
 Пить чай, отщелкивая счетъ,  
 Потомъ переслюнить купоны,  
 Пузатый отворивъ комодъ,

И на перины пуховыя  
 Въ тяжеломъ завалиться снѣ...—  
 Да, и такой, моя Россія,  
 Ты всѣхъ краевъ дороже мнѣ.

Просвѣтленная грусть Блока нисколько не ,нытье' и не истерія нашихъ дней. Мы знаемъ, что все значительное въ лирической поэзіи пронизано лучами и вѣской грусти, грусти-тревоги или грусти-покоя—все равно. ,Веселенькихъ' великихъ лирическихъ произведеній не бывало. Лучшія изъ нихъ—,талантливы', ,милы', лучшія — плоды остроумія, находчивости, белетристической изобрѣтательности. И развѣ можетъ быть иначе, если самое имя этой божественной грусти—лиризмъ. Тайна лиризма постигается только избранными. Знаетъ ее и Блокъ.

Мастерство Блока—не сухое мастерство ремесленника, до тонкости изучившаго свое дѣло. Поэтъ пришелъ къ совершенству не путемъ механической работы, не путемъ долбленія эзерсисовъ (эзерсисы, впрочемъ, вещь полезная и многимъ ихъ можно только рекомендовать). Блокъ постигъ тайну гармонического творчества силой своего творческаго прозрѣнія, той таинственной и чудесной силой, о которой встарину говорили: ,Божья милость'.

Въ ,Стихахъ о Россіи'—почти все совершенно. Какъ же, спросить насъ, вѣдь это не сплошь новые стихи? Куда же дѣлись промахи и срывы, несомнѣнно бывшіе въ раннихъ стихахъ Блока? Да,—и болѣе всего безукоризненное мастерство поэта сказалось именно въ планѣ книги. Выборъ стиховъ сдѣланъ такъ, что мы иначе и не рѣшаемся опредѣлить его, какъ ,провидѣніе вкуса'.

Въ книгѣ двадцать три стихотворенія, и почти каждое—новый этапъ лирическаго познанія Россіи. Отъ первыхъ смутныхъ и горькихъ откровеній до заключительныхъ строкъ:

И опять мы къ тебѣ, Россія,  
Добрели изъ чужой земли.

Такой большой и сложный путь, и какимъ убѣдительно-яснымъ и гармонически-законченнымъ представляется онъ намъ, когда, вслѣдъ за стихами о ‚Куликовомъ полѣ‘, мы читаемъ ‚Русь‘, и дальше ‚Праздникъ радостный‘, ‚Послѣднее напутствіе‘ и, наконецъ, ‚Я не предалъ бѣлое знамя‘, заканчивающееся такъ: <sup>1</sup>

И горитъ звѣзда Виолесема  
Такъ свѣтло, какъ Любовь моя.

Подлинно—звѣзда горитъ, ‚какъ любовь‘, а не наоборотъ. Вынесенная изъ мрака и смуты, она свѣтлѣй даже виолеевской звѣзды!

А вотъ стихи:

Петроградское небо мутилось дождемъ,  
На войну уходилъ эшелонъ.  
Безъ конца — взводъ за взводомъ и штыкъ за штыкомъ  
Нанюнялъ за вагономъ вагонъ...

...И, садясь, запѣвали ‚Варяга‘ одни.  
А другіе — не въ ладъ — ‚Ермака‘.  
И кричали ура, и шутили они,  
Ротъ смѣялся, крестилась рука.

Вдругъ подъ вѣтромъ взлетѣлъ опадающій листъ,  
Раскачавшись, фонарь замигалъ,  
И подъ черною тучей веселый горнисть  
Заигралъ къ отправленью сигналъ.

Когда читаешь такіе стихи, яснымъ становится, какъ, въ концѣ концовъ, не нужны истиннымъ поэтамъ всѣ школы и ‚измы‘, ихъ правила и поэтическія ‚обязательныя постановленія‘.

Нѣтъ, не видно тамъ князьего стяга,  
Не шеломами черпаютъ Донъ,  
И прекрасная внучка варяга  
Не клянеть половецкій полонъ...

Нѣтъ, не вьются тамъ по вѣтру чубы,  
Не пестрѣютъ въ стенахъ бунчуки...  
Тамъ черибють фабричныя трубы,  
Тамъ заводскіе стонуть гудки...

<sup>1</sup> Очень показательно, что Блокъ не включилъ въ ‚Стихи о Россіи‘ такихъ чудесныхъ, но несомиѣнно нарушившихъ бы стройность книги своею туманно-символической окраской стихотвореній, какъ, на примѣръ ‚Дѣвушка пѣла‘.

Это стихи символиста. Но какой реалистъ (я не о поклонниках Ратгауза, разумѣется, говорю) не приметъ ихъ? Какой акмеистъ не скажетъ, что они прекрасны? Въ „Стихахъ о Россіи“ нѣтъ ни одного „былиннаго“ образа, никакихъ молодечествъ и „гой еси“. Но въ нихъ—Россія былинъ и татарскаго владычества, Россія Лермонтова и Некрасова, волжскихъ скитовъ и 1905 года. Какъ фальшиво звучать рядомъ съ этими подлинно-народными стихами поддѣлки нашихъ поэтовъ подъ народную поэзію, съ неизмѣнными Ярилой, Ладюю и Лелемъ. Какъ ненужна въ сравненіи съ ними вся эта интеллигентская труха, частушка пополамъ съ Кольцовымъ. Книга Блока—точно чистый воздухъ, отъ соприкосновенія съ которымъ разсыпаются въ прахъ стилизаторскія муміи „подъ народъ“.

Послѣдніе стихи Блока истинно классичны, но они нисколько не походятъ на тѣ стихи Брюсова, напримѣръ, которые „трудно отличить“ отъ Пушкина или Жуковского. Это естественная классичность высокаго мастера, прошедшаго всѣ искусства творческаго пути. Нѣкоторыя изъ нихъ стоятъ уже на той ступени просвѣтленной простоты, когда стихи, какъ пѣсня, становятся доступными каждому сердцу.

Уточненное мастерство совпадаетъ въ „Стихахъ о Россіи“ со всѣмъ богатствомъ творческаго опыта. Любовь, мука, мудрость, вся сложность чувствъ современнаго лирика соединены въ нихъ съ величественной, въ вѣкахъ теряющейся духовной генеалогіей. Старая истина—что современникамъ трудно и невозможно, пожалуй, вѣрно оцѣнить поэта, съ точностью опредѣлить удѣльный вѣсъ его творчества. Но что Блокъ не просто „мастеръ чеканной формы“, а явленіе одного порядка съ тѣми, чьи имена звучать намъ, какъ призывы—послѣ выхода „Стиховъ о Россіи“ можно сказать съ увѣренностью.

Р. С. Одинъ сердито и пространно полемизующій съ нами критикъ<sup>1</sup> изъ толстаго журнала, по поводу статей нашихъ о „военной поэзіи“, между прочимъ, говоритъ: „Отмѣчу, что наиболѣе талантливый и искренный изъ нашихъ символистовъ, А. Блокъ, дѣломудренно молчалъ на тему о войнѣ“. Козырь почтеннаго критика оказался битымъ. Молча, Блокъ подготавливалъ именно книгу „военныхъ“ стиховъ,—мы смѣло скажемъ—лучшую свою книгу.

Н. Гумилевъ въ прекрасномъ стихотвореніи о войнѣ восклицаетъ:

Чувствую, что скоро осень будетъ,  
Солнечные кончатся труды,  
И отъ древа духа снимутъ люди  
Золотые, зрѣлые плоды.

Вотъ онъ, первый, тяжелый, золотой—уже упалъ на землю съ отягченныхъ дозрѣвающими плодами, могучихъ вѣтвей „древа духа“!

<sup>1</sup> М. Невѣдомскій. „Современникъ“, май, 1915.

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

## ИСКУССТВО И ВОЙНА

Возобновились вызванные войной и имѣвшіе такой успѣхъ въ прошломъ сезонѣ художественные аукціоны, выручка съ которыхъ дѣлкомъ или частью поступаетъ на нужды войны. Въ Обществѣ поощренія искусствъ, гдѣ для устройства аукціоновъ окончательно предназначенъ малый залъ, они будутъ происходить подъ нѣкоторымъ контролемъ комитета Общества.

На аукціонѣ, устроенномъ группой молодыхъ художниковъ въ началѣ октября, всего было продано около 180 картинъ и выручено около 5½ тыс. р. Часть вырученной суммы пошла въ пользу бѣженцевъ. Въ пользу лазарета дѣятелей искусства была отчислена часть выручки съ аукціона поступившихъ изъ частныхъ собраний рисунковъ, гравюръ, миниатюръ, старинныхъ портретовъ, фарфора, бронзы, стекла, керамики и пр. Въ помѣщеніи художественнаго бюро Н. Е. Добычиной былъ устроенъ аукціонъ въ пользу лазарета дѣятелей искусства, давший около двухъ съ половиной тысячъ рублей. Участвовали своими пожертвованіями очень многіе художники 'Міра Искусства' и другихъ передовыхъ обществъ, какъ то—Альтманъ, Анисфельдъ, Александръ Бенуа, Бодуенъ де Куртена, Бродскій, Бѣжинъ, В. Воиновъ, Гаушъ, Б. Григорьевъ, Делла-Вось-Кардовская, Добужинскій, Дидерихсъ, Дыдышко, Калмаковъ, Крымовъ, Е. Лансеръ, Н. Лансеръ, Линдеманъ, Малютинъ, Митрохинъ, Нарбутъ, Остро-

умова-Лебедева, Пурвиль, Радаковъ, Радловъ, Реми, Рерихъ, Серебрякова, Судейкинъ, Фалилеевъ, Фоминъ, г-жа Ходасевичъ, Чудовская-Зельманова, Школьникъ, Шмаковъ, А. Яковлевъ и мн. др. Отзывчивость художниковъ, судя по этому перечню, не ослабѣваетъ. Большинство работъ было не крупныхъ размѣровъ. Распродавалось много старыхъ рисунковъ, пожертвованныхъ Л. И. Жевержесвымъ. Наибольшія суммы были выручены за работы Александра Бенуа, Остроумовой-Лебедевой, Серебряковой, Рериха, А. Яковлева, Пурвита.

Кстати, чуть-чуть не было реквизировано для нуждъ войны помѣщеніе бюро Н. Е. Добычиной, что было бы несомнѣннымъ ущербомъ для художниковъ и художественныхъ обществъ, при бѣдности Петрограда выставочными помѣщеніями. Въ настоящее время выставки въ бюро распределены на весь сезонъ.

Въ октябрѣ здѣсь была устроена въ пользу бѣженцевъ выставка латышскихъ художниковъ, которую посѣтило около 3000 чел. На выставкѣ, не говорившей, къ сожалѣнію, о національныхъ чертахъ, преобладали многочисленные работы такихъ знакомыхъ по разнымъ петроградскимъ выставкамъ художниковъ, какъ Бельзень, Вальтеръ, Зарринъ, Розенталь, Тильбергъ. Наиболѣе интересны были работы покойнаго Матвея.

Союзомъ 'Артистъ—солдату' на нужды войны, въ помѣщеніи 'Уголка' въ Пассажѣ, были устроены увеселенія и выставка 'Салонъ юмо-

ристовъ', гдѣ было собрано довольно много оригинальныхъ карикатуръ и шаржей, помѣщавшихся главнымъ образомъ въ различныхъ иллюстрированныхъ изданіяхъ. Преобладали, конечно, и количественно и качественно работы художниковъ 'Новаго Сатирикона'—Ре-ми, Радакова и др. Карикатуристовъ у насъ сейчасъ немало, но большинство ихъ исходитъ изъ образцовъ, данныхъ Щербовымъ и Ре-ми. Между тѣмъ въ карикатурѣ и шаржѣ дѣльны именно законизмъ и мѣткость собственныхъ наблюдений...

Художественная секція при союзѣ 'Артисты—солдату' рѣшила устроить въ фойе театра 'Музыкальной драмы' постоянную выставку картинъ, причѣмъ опредѣленный процентъ отъ продажи будетъ поступать въ пользу союза. Судя по именамъ художниковъ, участвующихъ въ организаціи этихъ выставокъ, послѣднія не будутъ особенно блестящи. Тѣмъ не менѣе, необходимо отмѣтить все растущую и чрезвычайно энергичную дѣятельность союза, столь много дѣлающаго для нуждъ войны.

9 ноября исполнилась годовщина основанія лазарета дѣтелей искусства, возникшаго и содержимаго исключительно благодаря энергіи и пожертвованіямъ художниковъ и дѣтелей искусства. Въ свое время мы сообщали о рядѣ художественныхъ аукціоновъ, выставокъ, литературно-музыкальныхъ вечеровъ и пр., устроенныхъ въ пользу лазарета. Характерно, что и организаціей и наиболее энергичной дѣятельностью лазаретъ обязанъ главнымъ образомъ дамамъ изъ артистическаго и художественнаго міра: А. К. Бенуа, Н. И. Бутковской, Н. Е. Добычиной, Т. В. Жуковской, М. А. Потодкой, А. Н. Чеботаревской и др.

Управление Краснаго Креста приняло сочувственно предложеніе Н. К. Рериха объ образованіи въ Петроградѣ особыхъ курсовъ для обученія искусствамъ пострадавшихъ на войнѣ и неспособныхъ къ дальнѣйшей службѣ воинскихъ чиновъ.

Война приостановила, будемъ мечтать—временно, почти всѣ наши крупнѣйшія, выхо-

дившія періодически, изданія по исторіи искусства. Исключеніемъ является только 'Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ' Александра Бенуа, издаваемая 'Шиповникомъ'. Недавно вышелъ XVII выпускъ, трактующій объ испанской живописи XVI—XVIII в.в., содержательный и увлекательно написанный, какъ и прежніе.

Какъ извѣстно, во время московскаго погрома весной было разгромлено издательство Л. Кнебель,—уничтожены хранившіяся въ его складахъ и магазинахъ 200 картинъ—оригиналовъ, предназначавшихся для репродукцій, до 12 тысячъ негативовъ—снимковъ съ памятниковъ старины, клише, рукописи и пр. Въ одномъ изъ своихъ собраній Общество архитекторовъ—художниковъ постановило ходатайствовать передъ правительствомъ объ оказаніи помощи этому издательству.

Несмотря на переживаемыя событія, въ собраніи правленія нижегородскаго Общества любителей художествъ рѣшено было не прекращать дѣятельности Общества. Собраніе постановило устроить очередную выставку и открыть бесплатные рисовальные классы, доступные для ремесленниковъ и кустарей.

Въ Смоленскѣ основанъ 'Музей второй отечественной войны', куда поступило собраніе относящихся къ ней картинъ, акварелей и рисунковъ.

Война начинаетъ сказываться на столь ограниченномъ бюджетѣ нашихъ художественныхъ школъ. Недавно Академія Художествъ должна была ассигновать дополнительную субсидію около 3000 р. Художественному училищу одесскаго общества изящныхъ искусствъ, вслѣдствіе непомирнаго поднятія цѣнъ на топливо въ Одессѣ.

## ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Судя по началу, число выставокъ будетъ не меньшимъ, чѣмъ въ прошломъ году. До конца октября ихъ было уже пять. Выставка

картинъ художника К. С. Стабровскаго, хорошо зарекомендовавшаго себя въ качествѣ директора варшавской Рисовальной школы, могла бы дать интересную тему: насколько даже не бездарному въ основѣ художнику въ наше время необходима огромная работа надъ собой, чтобы не опускаться ниже извѣстнаго уровня. Но мѣсто не позволяетъ подробно остановиться и на этой темѣ, и на самой выставкѣ, гдѣ все таки болѣе удачны нѣкоторыя картины изъ цикла 'Шестые грозы'. Въ отзывахъ объ остальныхъ выставкахъ можно ограничиться нѣсколькими словами.

Нашъ доморощенный Дюранъ-Рюель, г. Ауэръ, устройствомъ своей обычной лавочки отпраздновалъ 25-лѣтне собственнн художественной дѣятельности, о которой умолчимъ. Среди старыхъ и современныхъ работъ другихъ художниковъ, на выставкѣ попадались подписанныя именами Петра Соколова, Борисова-Мусатова, Бакаловича. Другая выставка, устроенная г. Ауэртомъ, 'Осенняя', послала тоже исключительно лавочный характеръ и включала безчисленные произведенія невѣдомыхъ художниковъ, дѣловую отдѣльную выставку г-жи Клокачевой, произведенія очень посредственнаго польскаго скульптора Груберскаго и пр.

На осенней выставкѣ Товарищества художниковъ въ Обществѣ поощренія, съ изобиліемъ Клеверовъ отцовъ, дѣтей, а можетъ быть и внуковъ, и обычной жвачкой передвижническаго пейзажа, портретовъ и головокъ изъ парикмахерскихъ витринъ и пр., можно отмѣтить развѣ только появленіе новаго великосвѣтскаго портретиста г. Беккера, который, выдерживая парикмахерскій стиль, изображаетъ великосвѣтскихъ особъ обоюго пола съ тряпками (г-жа Гинзбургъ) или колбасами (кн. Мелиховъ) вмѣсто ногъ. Темъ не менѣе, выставку посетило около 7000 чел., и картинъ продано около девяностати. Повидимому, искусство г.г. Беккеровъ пришлось по вкусу провинціаламъ-бѣвцамъ и новоиспеченнымъ капиталистамъ.

Чудовищная выставка (болѣе 2000 №№) картинъ и коллекцій покойнаго худ. И. К. Федорова въ какомъ то вокзальномъ помѣщеніи на Невскомъ отличалась безграмотностью

устройства и каталога. Устроители сочли нужнымъ выставить огромное количество члама, хранившагося у покойнаго, своего и чужого. Самъ онъ былъ весьма слабымъ художникомъ, и говорить о немъ не приходится, но изъ его случайной, сумбурной коллекціи можно было бы выдѣлить и цѣнное, напр., оригиналы К. Брюллова, Е. Сорокина, Сурикова, Л. Орлова, нѣкоторыхъ неизвѣстныхъ художниковъ.

— Академія Художествъ отклонила ходатайство Петроградскаго Общества художниковъ о предоставленіи академическихъ залъ для устройства очередной выставки Общества, разрѣшивъ только устройство посмертной выставки покойнаго предсѣдателя Общества, К. Е. Маковскаго. Но дацкимъ художественнымъ кружкомъ уступленъ Обществу на декабрь залъ Общества поощренія художествъ, гдѣ будетъ устроена и посмертная выставка К. Е. Маковскаго; на ней появится до 200 его произведеній, частью написанныхъ передъ смертью, частью этюдовъ къ извѣстнымъ картинамъ, какъ 'Перенесеніе священнаго ковра'. Въ академическихъ же залахъ, въ декабрѣ, будетъ устроена выставка рисунковъ и эстамповъ, правила которой, а также правила конкурса на обложку для каталога, уже разосланы Академіей. Принимаются оригинальныя произведенія, еще не воспроизведенныя въ печати. Послѣдній срокъ доставки—1 декабря, причѣмъ допускается по каждому отдѣлу не болѣе трехъ произведеній того же автора. На приобрѣтеніе выставленныхъ работъ асигновано 1200 р.; жури избирается академическимъ собраніемъ. По конкурсу на обложку назначена премія въ 100 р., которая можетъ быть раздѣлена на части (дешево дѣлать 'Академія' работу художниковъ!). Рисунки должны быть сдѣланы для воспроизведенія цинковымъ штриховымъ клише и представлены въ Академію подъ девизами.

— Нельзя не радоваться, что, наконецъ, и наши художники начинаютъ получать возможность выполнять широкія декоративныя задачи, даже выдерживать художественную цѣльность въ отдѣлкѣ огромныхъ помѣщеній, какъ, напр., строящагося въ Москвѣ по

проекту А. В. Щусева вокзала московско-казанской желѣзной дороги. Авторомъ и строителемъ привлечены къ участію выдающіеся художники 'Міра Искусства'. Мы уже сообщали, что въ башнѣ-вестибюль будутъ помѣщены большія картины Рериха 'Сѣча при Керженцѣ' и 'Взятіе Казани'. Недавно въ декоративной мастерской Императорскихъ театровъ можно было видѣть модель ресторанаго зала, исполненную А. С. Евсеевымъ по эскизамъ Александра Бенуа, которому принадлежитъ композиціонный планъ всей отдѣлки и общій надзоръ за работами. Модель производить прекрасное впечатлѣніе. Судя по ней, огромный залъ (24 арш. высоты и 28 арш. ширины) въ два свѣта будетъ выдержанъ въ стилѣ русскаго бароко. Богатая бѣлая лѣпка очень крупнаго барочнаго орнамента по зеленымъ стѣнамъ и шпелю фону сводчатаго потолка охватываетъ рамами декоративныя картины и плафоны. Надъ дверями—картина Александра Бенуа 'Триумфъ Азіи', а рядомъ картины Кустодіева или А. Яковлева. Наверху—огромный плафонъ Е. Лансере 'Россія соединяетъ Европу съ Азіей'. На аркахъ, между окнами, отдѣльныя фигуры, причѣмъ обнаженныя чередуются съ одѣтыми, работы Добужинскаго и Серебряковой. Въ простѣвкахъ огромныя зеркала въ очень красиваго рисунка барочныхъ металлическихъ рамкахъ. Столь же красивы и обрамленія бра по стѣнамъ. Общему стилю соотвѣтствуютъ буфеты, буфетныя стойки; даже по суду предположено изготовить по специальнымъ рисункамъ. Немного обидно, что чудесный залъ предназначается для такого проходного и прозаическаго мѣста. Значительно проще и скромнѣе въ отдѣлкѣ, чѣмъ аналогичныя наши старинныя дворцовыя помѣщенія, проектъ тѣмъ не менѣе переноситъ въ былую пышность бароко. Въ окончательной разработкѣ характерно схвачена, менѣе выдержанная въ эскизѣ, черта именно русскаго бароко, что необходимо въ связи съ общимъ стилемъ постройки. Хороша и модель-вариантъ части потолка, можетъ быть, даже болѣе легкая и пріятная, благодаря легкой лѣпкѣ надъ дверью. Время пышныхъ дворцовъ ушло въ прошлое; пусть подобными

прекрасными попытками начинается время художественныхъ общественныхъ сооружений. — Въ Академіи Художествъ освящена и открыта зала, посвященная великому князю Владиміру Александровичу и отдѣленная по проекту В. А. Щуко. Комната съ чудеснымъ стариннымъ гобеленомъ, изящной простотой классическихъ архитектурныхъ деталей, отличными росписями (скульптурныя группы) Е. Лансере производить вполне художественное впечатлѣніе.

— Въ фельетонѣ газеты 'Рѣчь' Александръ Бенуа поднимаетъ чрезвычайно важный вопросъ о реставраціяхъ и отмычкахъ картинъ, производимыхъ въ Эрмитажѣ реставраторомъ Д. Ф. Богословскимъ, въ которомъ, не отрицая его познаній, критикъ не признаетъ дара реставратора. По мнѣнію Бенуа, неумѣлой реставраціей безповоротно загубленъ 'Портретъ кардинала Паллавинчини', приписываемый Себастьяно дель-Пюмбо (правда, записанный еще въ XVIII в.), испорчено и 'Положеніе во гробѣ' благодаря тому, что оказались стертыми лицевыя; испорчена также 'Ночь' Лоррена; печальная неуужность отмычекъ сказалась и на произведеніяхъ Прокаччини и Доминикино. Одновременно въ 'Биржевыхъ Вѣдомостяхъ' появилась замѣтка Рериха ('Тихіе погромы'), а въ 'Рѣчи' статья Вас. Щавинскаго, гдѣ реставраціи К. Богословскаго называются почти преступными и настоячиво рекомендуется ихъ прекратить. Вопросъ о реставраціяхъ сложенъ, хотя бы, напр., о законности или незаконности сниманія позднѣйшихъ записей, и, конечно, съ мнѣніями и указаніями такихъ знатоковъ приходится слишкомъ считаться. Желательны были бы разъясненія и администраціи Эрмитажа, и К. Богословскаго. Во всякомъ случаѣ, этимъ вопросомъ 'Аполлонъ' вскорѣ займется обстоятельно.

— По новому положенію о Русскомъ музеѣ Александра III, музей выдѣляется изъ состава учрежденій Императорскаго двора въ виду того, что вѣдомство двора имѣетъ закрѣпленный бюджетъ и не можетъ оказывать музею матеріальной помощи. Такимъ образомъ, средства музея образуются изъ кредитовъ, испрашиваемыхъ по смѣтѣ департамента государ-

ственного казначейства, специальныхъ средствъ и пожертвованій, и расходы его подчиняются ревизіи государственнаго контроля. Весьма важный для музея вопросъ: остается ли для него возможность полученія совершенно экстраенныхъ суммъ по особымъ докладамъ, какъ это было при устройствѣ отдѣла иконописи. Кромѣ существующаго художественнаго, въ 1917 г. въ музей откроются отдѣлы этнографическій и посвященный памяти Имп. Александра III, а по мѣрѣ накопленія коллекцій предположено открытіе отдѣловъ историко-бытового и археологическаго. Разработаны новые штаты. На товарищѣ управляющаго музеемъ лежитъ непосредственное завѣдываніе всѣми отраслями администраціи и хозяйства. Во главѣ каждаго отдѣла стоитъ завѣдывающій. Вопросы, касающіеся всего музея, разсматриваются въ общемъ Совѣтѣ музея въ составѣ товарища управляющаго и завѣдывающихъ отдѣлами. Предложенные въ даръ музею предметы принимаются лишь съ одобренія ихъ Совѣтомъ соответствующаго отдѣла. Не выяснено, остается ли практиковавшаяся до сихъ поръ санкція Академіи Художествъ. Музею могутъ быть избираемы почетные и дѣйствительные члены и сотрудники. Онъ имѣетъ особо установленныя медали за пожертвованія и содѣйствіе задачамъ и право устраивать публичныя лекціи, чтенія, собесѣдованія и печатать изданія. Въ виду военнаго времени, срокъ введенія новаго положенія не можетъ быть установленъ.

— Весьма удачная мысль Н. К. Рериха основать музей современнаго искусства при школѣ Общества поощренія художествъ на мѣстѣ зала его постоянныхъ выставокъ все болѣе и болѣе осуществляется путемъ ряда новыхъ пополненій. Кромѣ помѣченныхъ у насъ, музею переданы картины Пойдинова и В. Васнецова, отъ г-жи А. А. Врубель поступила картина Врубеля '33 богатыря', Н. К. Рерихомъ пожертвовано шесть произведеній, Александромъ Бенуа—скизъ декорации къ балету 'Жизель'. Поступили также картины Зарубина, Рылова, Химоны.

— Какъ это ни странно, въ этомъ году уже исполняется 25-лѣтіе художественной и литера-

турной дѣятельности Н. К. Рериха, первый произведенія котораго подъ псевдонимомъ 'Изгой' появились въ различныхъ журналахъ, когда онъ былъ еще въ шестомъ класѣ гимназій. Это были описанія природы и охоты, съ иллюстраціями. Выдающаяся художественная дѣятельность столь молодого юбиляра, а также труды его по изученію старины и борьбѣ за ея права много разъ уже оцѣнивались. Но предстоить еще оцѣнка его, какъ энергичнѣйшаго дѣятеля по устройству школы Общества поощренія художествъ и связанныхъ съ нею художественныхъ предпріятій. Въ числѣ монографій о художникахъ, готовящихся издательствомъ 'Уніонъ', одна изъ первыхъ будетъ посвящена Рериху.

— Вопросъ о прижизненномъ увѣковѣченіи имени И. Е. Рѣпина устройствомъ музея — 'Домикъ И. Е. Рѣпина'—на дачѣ 'Пенаты', завѣщанной съ этою цѣлью Академіи Художествъ покойной Н. В. Нордманъ,—наконецъ разрѣшенъ постановленіемъ сентябрьскаго собранія Академіи. Въ виду заявленія И. Е. Рѣпина о внесеніи 30 тысячъ рублей на обезпеченіе содержанія 'Пенатовъ', постановлено принять даръ отъ художника, которому данъ благодарственный рескриптъ президентомъ Академіи. Ранѣе и совѣтъ Академіи, и специальная комсія изъ членовъ Академіи—Ө. Беренштама, В. Верещагина, В. Маковского и Позена, признавая въ высшей степени желательнымъ принятіе дара, постановили съ глубокимъ и искреннимъ сожалѣніемъ отъ него отказаться, въ виду отсутствія средствъ на содержаніе домика. Думается, если бы поискать, средства, — ужъ не Богъ вѣсть какія, — нашлись бы, и знаменитому художнику не пришлось бы такъ самоотверженно способствовать собственному увѣковѣченію.

— 30 октября началось чтеніе лекцій въ институтѣ исторіи искусствъ гр. В. П. Зубова.

— К. К. Романовъ приглашенъ въ Академію Художествъ читать лекціи по исторіи русскаго искусства.

— Пожеланіе 'Съѣзда по улучшенію отечественныхъ лечебныхъ мѣстностей' о томъ, чтобы въ высшемъ художественномъ училищѣ при Академіи Художествъ преподавались садо-

вое зодчество и декоративное садоводство, было отвергнуто советом училища в виду того, что в курс планировки городов входит и декоративное садоводство. Во всяком случае, обычная безвкусица наших столичных садов показывает, насколько здесь необходимы художественные познания, и потому инициатива Съезда заслуживает полного сочувствия.

— При Психоневрологическом институте учреждается высший художественно-образовательный институт, обнимающий все отрасли искусства, — живопись, скульптуру, архитектуру, поэзию и музыку. Предположены лекции по философии, теории, истории искусства и пр. К работам и в состав организационного комитета привлечены акад. Бехтерев, проф. Вагнер, проф. Айналов, проф. Н. Котляревский, проф. Сперанский, А. Ф. Кони, гр. И. И. Толстой, художники Беклемишев, В. Маковский, Рвинский, г. Сюзорь, А. К. Глазунов, г. г. Грузенберг, Ермаков и Пясецкий. Мысль создания художественного университета сама по себе очень привлекательна, но нестерпимый состав учредителей, несмотря на некоторые очень громкие имена, не внушает доверия. Характерно, что не привлечены ни один из широко образованных художников и художественных деятелей, зарекомендовавших себя литературными трудами по искусству. Вывод отсюда, увы, ясен.

— Из числа намеченных на место покойного К. Е. Маковского членом Академии Художеств, Е. Е. Лансере получил 24 голоса, С. Ю. Жуковский — 6. Намечался также Н. А. Бруни. Дело за утверждением президента. Нельзя не радоваться, что число настоящих художественных деятелей в нашем художественном парламенте все увеличивается.

— Выходящий вторым изданием «Путеводитель по Эрмитажу» Александра Бенуа переработан автором. Внесены последние приобретения — коллекция Семенова-Тянь-Шанского и др.

— Издательством Общины св. Евгения предложено выпускать монографии о художниках. Первая серия будет посвящена Александру Бенуа, Врубелю, Рериху, Сомову и Сброву.

— Общество поощрения художеств приступает к изданию «Ежегодника» существующей

при Обществе школы. В нем будут помещаться биографии учредителей, отчеты о деятельности школы, воспоминания, репродукции произведений, хранящихся в музее Общества, и работы учащихся.

— Один из наших коллекционеров и библиофилов, Л. И. Жевержев, приступил к изданию каталога своей библиотеки и коллекций под общим заглавием «Опись моего собрания». Коллекция эта очень богата униками и предметами, относящимися к иконографии и истории театра. Отпечатан первый том, посвященный литературе и белетристике, куда вошло 3256 номеров. Предполагается периодически выпускать более подробные иллюстрированные описания важнейших предметов коллекции.

— В собраниях Общества архитекторов-художников обсуждался ряд вопросов: о сохранении уцелевших остатков старинного здания Новознаменской больницы (после доклада С. В. Бляева), о предполагаемой передельке и расширении старинного Колюшенинского моста, о введении курса истории искусства в высшем художественном училище, о даровании прав женским архитектурным курсам Багаевой и пр. С. С. Некрасовым был сделан очень интересный доклад «Дворец и постройки ханского времени в Бахчисарае».

— В Тенишевском зале проф. М. А. Рейснер прочел лекцию «Художник и общество». Патетизм тона, надо сказать, несколько не соответствовал почтенным и благородным, но, к сожалению, не новым мыслям лектора.

— Недавно в мировом суде слушалось дело антикварного торговца Карягина и художника Солнцева по поводу проданных первому картин якобы кисти Рвина и Саламаткина. Раньше антикварь и художник сотрудничали, и, между прочим, выяснилось, что несколько лет назад ими была совместно сфабрикована картина Верещагина «Объезд Скобелевым войск после взятия Плевны», где знаменитым мастером была написана только нижняя часть. Один крупный коллекционер даже предлагал за нее 15 тыс. р., но сделка не состоялась... благодаря разоблачению самого Солнцева.

— Въ мелкой печати уже сообщалось о дошедшемъ до судебной палаты и синада дѣлъ игуменьи Новодѣвичьяго монастыря и художника Ѳ. Райляна по поводу пріостановки игуменьей росписи новаго собора-усыпальницы монастыря. Была устроена экспертиза. Изъ статейки 'Кому нуженъ этотъ судъ' горячо вступившихся за Ѳ. Райляна 'Петроградскихъ Вѣдомостей' (№ 214) узнаемъ, будто бы экспертиза въ лицѣ ректора Академіи Л. Н. Бенуа, проф. Суслова и В. Т. Георгіевскаго, заявивъ о высокой художественной цѣнности этихъ болѣе чѣмъ сомнительныхъ работъ, находитъ что 'Ѳома Родіоновичъ—наше крупное художественное имя' и... 'нашъ общій долгъ на зарѣ возрожденія древне-русскаго искусства только охранять его творчество, которое составляетъ достоинствѣ не одного монастыря, но всего государства (каково?)'. Странно, что такая великолѣпная экспертиза все таки не подѣйствовала на строптивую игуменью, которую художникъ обвиняетъ ни болѣе ни менѣе, какъ въ порчѣ его живописи для симулированія непрочности красокъ(!). Газета, тоже находя, что Ѳ. Райлянъ—художникъ, стоящій на вершинѣ современнаго нашего церковнаго искусства, художникъ, вся жизнь котораго чисто подвижническое служеніе(?), притягиваетъ къ отвѣту по поводу этой исторіи не только епископа, консисторію и благочиннаго, но и 'всю систему управленія нашей церковью'. Вотъ что натворила игуменья! Но такъ ли ужъ непостижима ненависть игуменьи къ 'творчеству художника', какъ это кажется автору статей въ 'Петроградскихъ Вѣдомостяхъ', г. Нилу Сор—скому, судя по вседневному, тоже едва ли не подвижнику, въ совершенствѣ при этомъ усвоившему стиль самого Ѳ. Райляна...

— Московскимъ Обществомъ любителей художествъ объявленъ конкурсъ на преміи за художественныя произведенія: имени Н. С. Мазурина—за картины изъ русскаго быта—въ 500, 300 и 100 р., имени В. П. Боткина—за пейзажъ—въ 300, 200 и 100 р., имени Л. Н. Панина—за портретъ—въ 150 р. Присужденіе премій во второй половинѣ декабря.

А. Р-въ.

## НОВЫЯ ПОСТУПЛЕНІЯ ВЪ ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ

Въ октябрѣ поступили въ Императорскій Эрмитажъ произведенія искусства, завѣщанныя музею покойнымъ В. П. Зуровымъ, причѣмъ завѣщатель предоставилъ Эрмитажу право выбора изъ своихъ коллекцій всего, что будетъ признано желательнымъ. Благодаря широкой отзывчивости В. П. Зурова къ интересамъ искусства, эрмитажная сокровищница пополнилась рядомъ произведеній, которыя, несомнѣнно, представляются цѣннымъ въ нее вкладомъ.

Душеприказчикомъ покойнаго Зурова передано въ Эрмитажъ 46 картинъ, 33 миниатюры, 4 предмета стариннаго серебра, 7 табакерокъ, и 12 предметовъ оружія.

Среди картинъ обращаютъ на себя вниманіе отличный мужской портретъ кисти Лауренса; портретъ князя Волконскаго, работы Дау; двѣ композиціи Луки Джордано: 'Торжество вѣры' и 'Сонъ Іакова'; очень красивые дѣвѣты Д. Зегерса, *natures mortes* П. Класа, Я. де Гема и Кальфа; 'Судъ Париса' П. Ластмана; 'Автопортретъ' (?) Ларжильера; предельная гризайль—'Ужасы войны' (французской школы XVIII в.) и цѣлый рядъ произведеній такихъ художниковъ, какъ Л. Блумертъ, Стенвейкъ, Моленаръ, Кодде, де Врисъ, Виоень, Кнейфъ, Пейнасъ, Паламедесъ, Вромансъ, Виллартсъ, Болъ, Бейгенъ, Диркъ ванъ Бабюрентъ, К. Тартариусъ, Маттюр, Несмьтъ, Роза да Тиволи и др., а также интересный портретъ типографа Эльзевира, работы неизвѣстнаго мастера.

Въ коллекціи миниатюръ имѣются также великолѣпные образцы, среди которыхъ нѣсколько подписныхъ. Особенно интересны: мужскіе портреты работы Скородумава, Шюбера (1801), Мартена (1812), Анны Бламарбергъ, Метенлейтера и Гильберга; женскіе портреты—Бешона, Пиццолли, Заряико, А. Брюллова и Теребенева. Среди неподписанныхъ также есть много очень хорошихъ миниатюръ, какъ, напримѣръ, два женскихъ портрета времени Людовика XVI, очень тонкій мужской портретъ эпохи Людовика XIV, исполненный масломъ и проч.

Старинное серебро, какъ сказано выше, представлено 4-мя предметами, а именно: 2 стопы стокгольмской и московской работы; флаконъ 'Аугсбургъ' и кубокъ съ клеймомъ лебедь.

Богатѣйшее армитажное собраніе табакерокъ пополнилось весьма недурными экземплярами, изъ нихъ: 2 золотыя табакерки, одна 20-хъ годовъ прошлаго вѣка съ эмалью, а другая съ мозаичной работы извѣстнаго петербургскаго мастера Кейбеля, три черепаховыя—съ мозаичной, инкрустаціей золотомъ и съ миниатюрой—и одна лукутинская.

Среди предметовъ оружія особенно любопытны: наконечникъ копья о 5 остріяхъ; индійскіе — іохуръ, сабля 'Куида' и булава съ человѣческой головой; персидскій дамасскій кинжалъ; арабскій джидъ, пара инкрустованныхъ пистолетовъ работы L. Cominazzo; 2 японскіихъ кинжала.

У.

#### ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ИНТЕРЕСЫ... И А. А. БОРИСОВЪ

Исторія съ предполагаемымъ приобрѣтеніемъ коллекціи сѣверныхъ этюдовъ художника А. А. Борисова для этнографическаго отдѣленія музея Александра III до такой степени характерна и даже поразительна, что надо радоваться превосходной документовкѣ ея въ академическомъ 'Спискѣ дѣлъ'. Выдѣлимъ главное изъ документовъ, отмѣтивъ, что рѣчь идетъ о работахъ А. А. Борисова, появившихся на выставкѣ, устроенной имъ весной 1914 года.

Начало—глубоко-торжественное: письмо предсѣдателя Совѣта Министровъ президенту Академіи Художествъ съ предложеніемъ избрать комисію при Академіи, для выясненія вопроса, по поводу внесеннаго 70 членами Государственной Думы законодательнаго предложенія, объ отпускѣ средствъ изъ государственнаго казначейства на приобрѣтеніе коллекціи. Въ законодательномъ предложеніи отъ 17 мая 1914 г. приобрѣтеніе рекомендуется въ виду 'неповторяемости' и 'огромнаго значенія' этихъ картинъ не только (!) въ художе-

ственномъ, но и въ научно-этнографическомъ отношеніи'. Стоимость—32 тысячи за 80 произведеній—названа весьма скромной. 'За границей умѣютъ хранить и дѣлать подобныя произведенія, не только приобрѣтая ихъ за счетъ государства, но и создавая для нихъ спеціальныя музеи и хранилища'.

Увы! столь храбрыя заявленія совершенно невѣжественныхъ инициаторовъ покупки основываются на авторитетныхъ мнѣніяхъ Ильи Ефимовича Рѣпина и Виктора Михайловича Васнецова. 'Безсмертный авторъ знаменитой картины 'Бурлаки', 'Запорожцы' и ми. др.',—какъ его называетъ г. Борисовъ, пишетъ послѣднему, что въ этнографическомъ отдѣлѣ музея 'самой дорогой жемчужиной будетъ Ваша коллекція сѣверныхъ этюдовъ', дѣлность которыхъ 'ничто не можетъ понизить'... 'Если музей упустилъ эти перлы, онъ сдѣлалъ непоправимую ошибку'. Укажемъ, что письмомъ это помѣчено 17 января 1908 г., а многие перлы г. Борисова впервые появились въ 1914 г. Очевидна, съ одной стороны, давность исторіи покупки, а съ другой... недостаточная свѣжесть документа. Другое, гораздо болѣе свѣжее, отъ 20 февраля 1915 г., письмо Рѣпина звучитъ менѣе восторженно. Онъ отказывается прибавить что нибудь къ заявленному въ пользу приобрѣтенія и настаивать, 'во что бы то ни стало', чтобы это не было сочтено за желаніе давить на администрацію музея, и даже думать, что новымъ заявленіемъ вызвалъ бы со стороны музея 'назидательный отпоръ'.

Въ письмѣ В. М. Васнецова, тоже не первой свѣжести (отъ 11 января 1908 г.), картины г. Борисова съ ихъ 'необычайными формами и красками' названы 'великоблѣннымъ художественнымъ и патріотическимъ дѣломъ' и 'должны быть въ немъ (музеѣ) обязательно'. Если музей ихъ не купитъ, то, значитъ, онъ не исполняетъ своего прямого назначенія, 'и въ Петербургѣ выдохлась любовь къ Россіи'. Другое письмо Васнецова направлено противъ отзыва товарища управляющаго музеемъ Александра III. Такимъ образомъ, дѣло докатилось, наконецъ, до главнаго—заинтересованнаго учрежденія. Къ сожалѣнію, отзывъ администраціи музея, гдѣ категорически заявляется о ненужности

приобрѣтенія коллекцій даже для этнографическаго отдѣла музея (такъ какъ картины не представляютъ документовъ научнаго характера, и помѣщеніе ихъ въ отдѣлѣ невозможно, не дасть назидательнаго отпора). Въ отзывѣ, впрочемъ, весьма удачно предложено замѣнить А. А. Борисова... Александромъ Ивановымъ, и приобрести для музея знаменитую боткинскую коллекцію этюдовъ послѣдняго. Тѣмъ же не менѣе, г. Борисовъ названъ, несомнѣнно талантливымъ художникомъ, и считается настоятельно необходимымъ подвергнуть вопросъ обсужденію въ особой комисіи при Академіи Художествъ, несмотря на явную абсурдность самаго вопроса.

Но поистинѣ ураганный огонь 42-дюймовыхъ орудій развигъ самъ А. А. Борисовъ въ приложенной къ письму статьѣ-секретаря Горемыкина докладной запискѣ! Это уже подлинный перлъ саморекламы и образце стилистическихъ курьезовъ. Здѣсь и полемика съ гр. Д. И. Толстымъ, и уже приведенныя письма 'столповъ нашего искусства', и письма знаменитыхъ ученыхъ. Акад. кн. Б. Б. Голицынъ пишетъ о 'громдой художественной цѣнности' коллекціи и необходимости ея, какъ достоянія одного изъ нашихъ національныхъ музеевъ, о патриотическомъ подвигѣ 'всемірно извѣстнаго художника А. А. Борисова', отвергшаго, будто бы, выгодныя условія за границей, чтобы служить родинѣ. Въ письмѣ вице-президента Императорскаго русскаго Географическаго Общества Ю. Шокальского—забота о 'всѣхъ россиянахъ', которымъ должна стать доступна коллекція путемъ приобретенія ея въ музей, ибо ни одинъ народъ не обладаетъ подобной галереей полярнаго міра'. Пальба нарастаетъ. Слѣдуютъ одобрительные отзывы Высочайшихъ особъ, русскихъ и иностранныхъ. Оказывается, еще въ 1904 г. были разговоры о приобретеніи коллекціи въ музей Александра III. Но г. Борисовъ 'назначилъ цѣну' (въ чемъ я и не раскаиваюсь, прибавляетъ онъ), на которую администрація музея не согласилась, и повезъ свою коллекцію за границу, объѣхавъ всѣ наиболѣе крупныя центры Западной Европы и Сѣверной Америки. 'Всюду меня сопровождалъ огромный усилъкъ, и печать всего міра привѣтство-

вала меня самымъ сочувственнымъ отзывомъ, какъ съ художественной, такъ и съ научной точки зрѣнія (sic!), и моею коллекціи былъ посвященъ цѣлый рядъ статей'. Слѣдуетъ перечисленіе заграничныхъ изданій, а также и русскихъ. Наконецъ, А. А. Борисовъ—кавалеръ св. Владимира IV ст., Почетнаго Легіона и шведскаго ордена св. Олафа II степени, и онъ—великодушный, скромный патриотъ—заявляетъ въ заключеніе: 'Принимая во вниманіе затруднительное финансовое положеніе Россіи въ переживаемое время, я, въ случаѣ благосклоннаго рѣшенія Совѣта министровъ, Государственной Думы и Государственнаго Совѣта, предоставляю право правительству опредѣлить срокъ уплаты 32.000 рублей за картины, когда оно найдетъ удобнымъ, а также согласенъ получить эти деньги въ нѣсколько сроковъ'. Удивительно ли, что старушка Академіи, обстрѣленная со всѣхъ сторонъ, когда, наконецъ, все дѣло передали на ея заключеніе, спасовала и прошамкала (правда, большинствомъ только двухъ голосовъ), что 'коллекція А. А. Борисова не только можетъ быть полезна въ этнографическомъ, естественно-историческомъ или географическомъ собраніи, но можетъ служить украшеніемъ для такихъ собраній, какъ иллюстрація природы, исполненная художникомъ'. Старушка забыла, что два года назадъ ея же комисія, столь щедрая на покупки картинъ, не нашла на выставкѣ г. Борисова ни одной картины, достойной приобретенія. По поводу академическаго постановленія группа художниковъ общества имени Кувинджи, высказавшись письмомъ въ газетѣ 'День' противъ приобретенія, спрашиваетъ: 'Что же въ концѣ концовъ относится къ компетенціи совѣта Академіи, вопросы ли этнографіи или вопросы чистаго искусства?' Просто на просто, какъ въ опереткѣ, здѣсь произошла переиѣна ролей и костюмовъ: невѣжественные въ художествѣ ученые позволяютъ себѣ говорить о громадномъ 'художественномъ значеніи', а растерявшееся 'компетентное учрежденіе' что то лопочетъ объ этнографіи, исторіи и географіи. Но забавнѣй всего, что весь то шумъ по пустому. Изъ замѣтки газеты 'Рѣчь' 'Недоразумѣніе' узнаемъ, что совершенно на-

прасно припутали ко всему этому дѣлу народное представительство'. Оказывается, что проект, внесенный националистами, переданъ автоматически въ одну изъ думскихъ комисій, гдѣ онъ лежитъ безъ движенія и до сихъ поръ, встрѣтивъ съ самаго начала отрицательное отношеніе со стороны большинства депутатовъ. Имъ казалось чрезвычайно страннымъ, что, до приобрѣтенія коллекціи А. А. Борисова больше всего хлопочетъ самъ А. А. Борисовъ, который всѣми силами пропагандируетъ свою собственную коллекцію'.

Дѣйствія г. Борисова понятны. Ему, посредственному, опустившемуся до жалкаго дилетантизма, но предприимчивому художнику, конечно желательно, пользуясь своей 'славою', сбить свои полярные льды Русскому музею. Но какъ объяснить опереточную буфонаду, разыгранную по поводу этого желанія и при томъ въ такое время при участіи государственныхъ дѣятелей, знаменитыхъ художниковъ и ученыхъ, компетентныхъ учреждений, буфонаду некрасиваго свойства, ибо въ результатѣ ея можетъ случиться явный ущербъ, вредъ прекрасному учрежденію—музею, загроможденіе его ненужнымъ хламомъ? Не говорю уже о художественной негнѣности и зловредности подобнаго поощренія вообще и о брошенныхъ зря казенныхъ деньгахъ.

Конечно, большую роль сыгралъ тутъ гипнозъ 'славы' г. Борисова. Когда то онъ 'прогремѣлъ' коллекціей этюдовъ Сѣвера, приобрѣтенной Третьяковыми. Въ то время изображаемое дѣлилось наравнѣ съ изображеніемъ, если не выше, а у художника хватило силъ на только-только 'приличное' и по тому времени изображеніе. Съ тѣхъ поръ живопись двинулась все же впередъ, а г. Борисовъ, повидимому, пошелъ скорѣе назадъ (на выставкѣ 1914 г. имъ показаны самые жалкіе образцы художественной макулатуры). Однако, подъ гипнозомъ 'славы' и предприимчивости художника, а также былыхъ традицій, знаменитые, но престарѣлые (можетъ быть, не могущіе же различать, что хорошо и что плохо) художники оказали ему поддержку, также и ученые, повѣрившіе художественной славѣ г. Борисова на слово, также и государственные дѣятели, руководствовавшіеся, кромѣ

того, и соображеніями своеобразнаго патриотизма... И вотъ, рисуется плачевнѣйшая картина нашей общей некультурности и невѣжества. Въ труднѣйшее и тончайшее дѣло искусства самымъ грубымъ образомъ 'съ саногамъ' възбужаютъ дѣятели, ему совершенно чуждые, а 'компетентное учрежденіе', какъ бы загниотизованное натискомъ, вмѣсто того, чтобы дать серьезный отпоръ, что то лопочетъ о научной полезности и даже украшеніи Русскаго музея явно негоднымъ хламомъ.

P. S. Замѣтка эта была уже въ печати, когда изъ сообщенія газеты 'Рѣчь' 'Въ совѣтѣ министровъ' (№ 311) мы узнали, что 'признано приемлемымъ къ разработкѣ правительствомъ соответствующаго законопроекта законодательное предположеніе 70 членовъ Гос. Думы о приобрѣтеніи въ собственность государства коллекціи картинъ художника А. А. Борисова, изображающихъ приполярную природу'. Смѣхъ и горе! Бюрократической механизмъ проглотилъ одобрительное 'отношеніе' официального учрежденія—Академіи—и переварилъ его. Явная негнѣность покупки, противодѣйствіе другого, тоже официального, учрежденія—Русскаго музея, объявленія печати—все это не воспринимается бюрократическимъ механизмомъ, ибо по штату компетентность признается за Академіей Художествъ... Итакъ, дѣлающееся, повидимому, фактомъ загроможденіе музея Александра III хламомъ г. Борисова будетъ лежать вседѣло на совѣсти Академіи и подпершихъ ее 'столповъ'—знаменитыхъ художниковъ И. Е. Рѣпина и В. М. Васнецова.

А. Ростиславовъ.

#### ВЫСТАВКА 'МІРЪ ИСКУССТВА'

Не взирая на все мое сочувствіе 'Міру Искусства', я никакъ не могу одобрить этой маленькой выставки въ помѣщеніи 'бюро Добычинной', какъ бы предварающей тотъ предстоящій 'Міръ Искусства', который долженъ открыться въ февралѣ. Не понимаю смысла... Каталогъ ничего не разъясняетъ,—сказано, какъ всегда: 'выставка картинъ'. Между тѣмъ, по словамъ устроителей, предметъ выставки—

собственно 'этюды и рисунки' (дѣль—разгруженіе' очередного 'Міра Искусства' отъ излишка мелкихъ пробъ кисти и карандаша, отъ того подготовительнаго матеріала, который копится въ мастерской художника).

И все таки недоумѣваю. Если выставка этюдовъ,—то зачѣмъ же попали на нее нѣкоторыя работы Бориса Григорьева, М. В. Добужинскаго, К. С. Петрова-Водкина, С. В. Чехонина и др. рѣшительно ничѣмъ не отличающіяся отъ того, что мы привыкли считать законченными произведеніями этихъ мастеровъ? Или—почему книжная графика Егора Нарбута, А. М. Ариштама, Д. И. Митрохина, М. А. Лагорю подходить болѣе подъ понятіе 'этюдовъ и рисунковъ', чѣмъ та графика, которая—я не сомнѣваюсь—появится на февральскомъ 'Мірѣ Искусства'? Наконецъ, значить ли это 'раздѣленіе', что на той, второй, 'настоящей' выставкѣ больше не будетъ ни декоративныхъ пейзажей Анисфельда (кстати сказать, весьма удачныхъ), ни крымскихъ видовъ Александра Бенуа (маленькихъ, но чрезвычайно выписанныхъ), ни эскизовъ—республики Е. Е. Лансере, ни поэтическихъ этюдовъ А. П. Остроумовой-Лебедевой (законченныхъ 'картинъ' талантливой художницы и никогда не видѣлъ) и т. д.? Этюдность такъ свойственна именно участникамъ 'Міра Искусства', что здѣсь раздѣленіе на 'этюды' и 'картину' даже и не вѣрно.

Говоря откровенно, впечатлѣніе такое, будто на эту импровизованную выставку художники, за исключеніемъ двухъ-трехъ, дали просто работы 'похуже', утаивъ лучшее на февраль. Разумѣется, это досадно. Вѣдь то, что 'похуже', можно и вовсе не выставлять...

Интереснѣе всего и, такъ сказать, ближе къ дѣлу оказались многочисленные эскизы Б. М. Кустодіева, упомянутые уже этюды Анисфельда, декоративные 'Ангелы' Н. К. Калмакова, иллюстраціи къ Руставели Льва Бруни, рисунки П. В. Митуричъ и, въ особенности, превосходныя штудіи карандашомъ Н. А. Тырсы.

Впрочемъ, къ этой выставкѣ мы еще вернемся.

## КОНКУРСНАЯ ВЫСТАВКА ВЪ АКАДЕМІИ

Прежнему глубокой тайной окруженъ вопросъ о томъ, чѣмъ руководствуется совѣтъ Академіи при отбѣнкѣ выставленныхъ конкурентами работъ...

Мы можемъ еще согласиться съ присужденіемъ поѣздки за границу Мочалову и Кацу. Картина перваго, не лишняя нѣкоторой академической фальши, все же очень неплохо нарисована и написана. Скульптура Каца, въ дѣломъ далеко не совершенная, неудачная по общей связи, подкупаетъ превосходно выполненными деталями и свидѣльствуетъ объ увлеченіи автора прекрасными примѣрами ваянія.

Но совсѣмъ иное впечатлѣніе производитъ картина Савицкаго, третьяго стипендіата Академіи. Ошибки рисунка ея столь явны, что не нуждаются въ указаніяхъ, задачи колорита разрѣшены весьма элементарно, въ условной, очень дешевой манерѣ...

Мы не сомнѣваемся въ томъ, что Савицкій—одаренный художникъ; у него есть несомнѣнный темпераментъ, композиціи его не лишены эффектной силы, однако слѣдовъ какого либо умѣнія въ его работѣ нѣтъ. Она безграмотна въ самомъ ученическомъ смыслѣ слова; и если за подобное 'сырое' произведеніе художникъ удостоивается поѣздки за границу, то непонятно, почему отказано въ званіи художника Ухановой, картина которой, обладая частями тѣми же недостатками (анатомически слабымъ рисункомъ), имѣетъ и несомнѣнныя преимущества. И по умѣнію компоновать, и по любовному отношенію къ картинѣ, какъ дѣлалъ, Уханова на много выше всѣхъ своихъ коллегъ.

Мы не стали бы такъ безусловно отвергать и 'Мясную лавку' Буллера. Картина, мѣстами весьма неудачная (особенно первопланная женская фигура), анатомически слабо нарисованная, все таки много интереснѣе всего выставленнаго рядомъ. Надо быть слѣпымъ, чтобы не видѣть ея строгій, хотя и 'невѣрный', рисунокъ, опредѣленность—можетъ быть навивную—картиннаго замысла и вкусъ въ использованіи художественныхъ реминисценцій.

*Essem.*

Жалко, что автор так безразсудно выдает себя выставленной рядом 'Кузницей'.

Хочется еще отметить пріятные по живописи intérieu'ы Ивашинцевой и, пожалуй, картину Лепникаша, съ точки зрѣнія академической грамотности значительно лучшую, чѣмъ многое премиярованное и 'удостоенное'.

Объ остальномъ говорить не приходится. Авторы, явно не довѣря своимъ художественнымъ дарованіямъ, расчитываютъ прельстить професоровъ изображеніемъ хорошей обстановки красного дерева или доставить имъ развлеченіе узнавать своихъ любимыхъ учениковъ фигурирующими на картинахъ и стараго знакомаго, натурщика Василія, въ компаніи съ Юдьюлю или Сусанной...

Н. Р.

#### ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

Настоящій театральнй сезонъ въ Петроградѣ въ двухъ наиболѣе значительныхъ театрахъ открылся постановкой пьесъ Островскаго (Александринскій театръ — 'Безприданница', театръ А. С. Суворина — 'Сонъ на Волгѣ'). Явленіе очень характерное. Островскій большинствомъ руководителей нашихъ драматическихъ театровъ признаетъ 'классикомъ'. Къ сожалѣнію, весь 'классицизмъ' корифея нашей отечественной драматической литературы въ пониманіи этихъ людей сводится лишь къ прославленію идеологии замосковрѣдскихъ купчихъ. Такое пониманіе Островскаго, въ связи съ чрезмѣрнымъ подчеркиваніемъ нѣкоторыхъ слабыхъ сторонъ сценической архитектоники его пьесъ, приводитъ къ печальнымъ и недѣльнымъ спектаклямъ, какими по существу и были возобновленные на сценѣ нашего академическаго театра 'Лѣсъ' и 'Безприданница'. Артисты, исполнившие эти пьесы, совсѣмъ не играли, а только читали роли, сопровождая чтеніе quasi-бытовымъ акцентомъ. Счастливые исключеніе составляли только Н. Васильева и Н. Шаповаленко. Оба эти артиста, помнящіе традиціи славнаго прошлаго, еще разъ доказали публикѣ театральную аксіому, что въ искусствѣ актера первенствующее значеніе имѣетъ четкость сценическаго рисунка роли.

Смерть Савиной нарушила основной репертуаръ Александринскаго театра. Пока что этотъ театръ возобновило двѣ прошлогоднія постановки В. Э. Мейерхольда: 'Стойкій принцъ' Кальдерона (причемъ роль 'мароккаго принца Таруданте' перешла отъ Озаровскаго къ Усачеву) и 'Пигмалионъ' Б. Шоу, а въ ближайшемъ будущемъ предполагаетъ показать петроградскимъ театрамъ два шедевра старопанскаго театра: 'Звѣзду Севильи' Лопе де Вега и 'Благочестивую Марту' Тирсо де Молина. Къ нашему глубокому огорченію, послѣдняя комедія пойдетъ на сценѣ Михайловскаго театра въ прозаическомъ переводѣ г-жи Ватсонъ, дающемъ мало представленія объ изумительно выразительной ритмикѣ изысканнѣйшаго испанскаго поэта, который изъ скромности выбралъ себѣ псевдонимъ 'пастуха съ мельницы'.

Въ значительной мѣрѣ, повсѣвѣдъ суворинскій театръ съ уходомъ Е. Карпова, этого яркаго поклонника постановокъ въ манерѣ 'казенныхъ трехстворчатыхъ навильоновъ'. Правда, театръ все еще продолжаетъ строить свое благополучіе на уголовнй драмѣ Урванцова и включаетъ въ постоянный репертуаръ пьесы Гр. Ге ('Циркъ') и Истомина ('Мелечкина карьера'), но тѣмъ не менѣе въ немъ обозначается возможность иного существованія. Повидимому, на новый путь желаетъ вступить этотъ театръ, поставивъ 'Игроковъ' Гоголя и драму Скриба 'Адриена Лекуверь'.

'Игроки' написаны въ 1837 г. Здѣсь Гоголь пытался создать формулу русской романтической драмы, совсѣмъ не пользуясь любовной интригой. Если принять положеніе, что главнымъ мотивомъ гоголевскаго творчества служить его желаніе 'показать чорта дуракомъ', то героиней этой комедіи, несправедливо забытой въ наше время, является 'Аделаида Ивановна', театральнй аксесуаръ, колода крапленыхъ игральныхъ картъ, которая губить своего хозяина Ичарева, гордо возмечтавашаго съ помощью ея обыграть игроковъ всего міра. Необычайныя чары театральности заложены въ этомъ подлинно сценическомъ сюжетѣ. Недаромъ въ этой комедіи въ свое время

играли такіе актеры, какъ Щепкинъ, Мартыновъ, Сосницкій, Самойловъ.

Артисты суворинскаго театра, исполнившіе 'Игроковъ', не сужбли въ достаточной степени вылить всю глубину иронической усмѣшки Гоголя: они совершенно напрасно старались раскрыть зрительному залу замыселъ Утѣшительнаго, забывая, что этимъ понижается трагичность финала. Но все таки спасибо театру, поставившему этотъ шедевръ.

Содержаніемъ 'Адриены Лекувереръ' служить исторія пѣжной любви знаменитой французской трагической актрисы къ графу Морису Саксонскому. Придворныя интриги, ночныя празднества въ павильонахъ, артистическія самолюбія — вотъ тотъ богатый сценическій матеріалъ, который даетъ пьеса исполнителямъ, режиссеру и художнику. Адриену играла А. Суворина. Она была трогательна въ сценѣ обращенія къ бюсту Корнеля и, умирая отъ цѣлбтовъ, присланныхъ ей принцессой Бульонской, отошла въ своей трагикѣ отъ анатомическаго пониманія смерти, столь излюбленнаго актрисами натуралистической школы. Вообще, удачѣ другихъ былъ послѣдній актъ. Постановка была болѣе роскошной, чѣмъ вносили законченной. Режисеръ (С. М. Надеждинъ) и художникъ (Я. Гуредкій) въ основу постановки положили цѣлый рядъ принциповъ болѣе теоретическаго, чѣмъ эстетическаго характера, которые обими ими въ достаточной мѣрѣ были удачно использованы. Изъ декораций самыми интересными являются: второй актъ, артистическое фойе, Французской комедіи, и четвертый актъ, парадный залъ во дворѣ принца Бульонскаго, гдѣ съ помощью системы занавѣсей и нѣсколькихъ колоннъ, простыми средствами, былъ достигнутъ эффектъ высоты театральнаго помещенія.

На Офицерской, гдѣ когда то ставили 'Пеллеаса' и 'Балаганчикъ', открылся новый театръ, театръ Л. Б. Яворской. Первые двѣ его постановки ('Шериданъ—Школа злословія', Б. Шоу—'Ея первая пьеса') были посвящены англійской комедіи. Англійская комедія рѣзко отличается отъ французской. Если послѣдняя въ планѣ артистической техники требуетъ отъ ея исполнителей быстроту темпа (діалога и движеній),

чеканную точность жеста и развязность, то отличительнымъ признакомъ первой служить чрезвычайная серьезность всего произносимаго и совершеннаго на сценѣ, серьезность, напоминающая манеру преувеличенной пародіи старо-итальянскаго театра. Вотъ эта то особенность англійской комедіи и дѣлаетъ ее очень желательной для русскаго театра, не въ мѣру занятаго разрѣшеніемъ философскихъ и психологическихъ проблемъ на сценѣ.

Въ театрѣ на Офицерской въ декорацияхъ исключительно дурнаго вкуса безцѣлбно и скучно разыграли актеры двѣ веселыя англійскія комедіи, совсѣмъ не соблюдая ихъ стиля. Повидимому, тронутый равнодушіемъ петроградской публики къ подобной пропагандѣ идей англійской комедіи, театръ понялъ свое истинное назначеніе и поставилъ новую пьесу Арцыбашева 'Законъ дикаря', представляющую сценическія перипетіи наизнанку когда то и гдѣ то шумѣвшей 'Ревности'. Философическія разсужденія и дерзанія арцыбашевскаго сверхчеловѣка не трогаютъ зрительнаго зала, который весело и беззаботно хохочетъ, какъ надъ самой пьесой, такъ и надъ ея исполненіемъ.

Во всѣхъ этихъ трехъ пьесахъ играетъ Л. Б. Яворская. Что сказать объ этой артисткѣ? Не обладая ни талантомъ, ни мастерствомъ сценической техники, она, быть можетъ, и пѣняетъ невзыскательную публику своего театра тѣмъ неприятнымъ, условнымъ штампомъ, который такъ отчетливо характеризуетъ средних провинціальныхъ актрисъ...

Французскіе спектакли въ Михайловскомъ театрѣ открылись со значительнымъ опозданіемъ, въ субботу 24 октября. Была поставлена мелодрама Сарду 'Patric', съ участіемъ вновь приглашенныхъ артистовъ: Germaine Dermo (Антуанъ), Gaston Daltour (Одеонъ), Robert Mistréo (Антуанъ). Судить о новыхъ силахъ труппы по одному спектаклю нелегко. Можно лишь съ увѣренностью сказать, что Dermo обладаетъ всѣми сценическими данными трагической актрисы. Сумѣетъ ли только администрація театра надлежащимъ образомъ использовать ея талантъ?

Вл. С.

## НОВЫЯ ПОСТАНОВКИ ВЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМѢ

Руководители театра Музыкальной драмы, избравъ для первой постановки сезона „Аиду“ Верди и осуществивъ ее въ строгомъ согласіи со своими художественными убѣжденіями, еще разъ показали, что они сами не знаютъ, куда идти и чего держаться, и что если такъ будетъ и впредь, то театру придется переименовать фирму...

Театръ запутался, потому что смѣшалъ двѣ разныя вещи—музыкальную драму и оперу, между тѣмъ какъ названные два вида театральнаго дѣйства необходимо различать. Въ музыкальной драмѣ мы видимъ прежде всего органической ростъ самой драмы. Здѣсь, какъ и во всякомъ драматическомъ произведеніи, дѣйствіе логически развивается; отличіе отъ обычной драмы состоитъ, въ сущности, лишь въ томъ, что герои ее не разговариваютъ, а поютъ, и всѣ ихъ переживанія властно диктуются требованіями, плушими отъ оркестра—средоточія мысли и воли композитора. Въ оперѣ передъ нами одинъ сплошной вокальный ансамбль. Дѣйствіе можетъ течь, какъ ему угодно, до дѣйствія можетъ даже не быть никакого дѣла; центръ тяжести лежитъ въ вокальной стихіи, и пока въ глазахъ человѣчества эта стихія не утратила своей дѣйности и своей притягательности, до тѣхъ поръ самая заправская опера будетъ существовать, но зато и принимать ее нужно будетъ всегда лишь съ точки зрѣнія самодовлѣющаго пѣнія. Или же ее надо раз навсегда отвергнуть дѣлкомъ. Но компромиссъ быть не должно!

Между тѣмъ театр Ланцкаго именно стремится къ компромису. Онъ во что бы то ни стало хочетъ превратить „Аиду“, типичнѣйшую оперу, въ музыкальную драму, что по существу—вопьющая нелѣпность. Смыслъ всей работы Ланцкаго заключается въ томъ, чтобы представленіе всякой оперы пронизать въ возможно большемъ количествѣ лучами реализма. Намъ уже приходилось на страницахъ „Аполлона“ высказывать мнѣніе, что реализмъ въ оперѣ, если и умѣстенъ, то лишь въ

извѣстныхъ, быть можетъ, весьма ограниченныхъ рамкахъ. Далѣе, устанавливая строгое различіе между двумя формами музыкально-театральнаго представленія—музыкальной драмой въ строгомъ смыслѣ слова и оперой,—мы должны сказать, что если въ первой, благодаря примѣненію принциповъ художественнаго реализма, и допустимъ соответствующій стиль при постановкѣ, то во второй, какъ очень мало о реализмѣ заботящейся, реальный стиль можетъ совсѣмъ не имѣть мѣста, и излишнія заботы въ этомъ направленіи грозятъ отрицательными результатами.

Краснорѣчивымъ подтвержденіемъ сказаннаго является именно постановка „Аиды“ въ Музыкальной драмѣ. Опера Верди—типичнѣйшая опера и ничего больше. Не только нѣтъ въ ней никакой реальной жизни, но напрасно стали бы мы искать здѣсь историческій колоритъ, а того менѣе—духъ древняго Египта. Всѣ эти жрецы и прислужники, фараонъ съ дочерью, избавитель Египта Радамесъ, царская дочь подъ видомъ рабыни, воины и ихъ царь Амонасро, весь этотъ мнимый Египетъ—только потому попались Верди, что ему было заказано написать оперу по случаю торжества открытія Суэцкаго канала. Онъ и написалъ, написалъ со всей силой итальянскаго темперамента, со всѣмъ напряженіемъ своей мелодической изобрѣтательности, но создалъ просто эффектное театральное представленіе съ процесіями, маршами, танцами и съ безчисленными дуэтами, тріо, секстетами, хорами. Вся „Аида“ есть, въ сущности, образцовый вокальный ансамбль, при которомъ совершенно не приходится и думать ни о какомъ осмысливаніи дѣйствія во имя торжества „жизненной правды“, вся „Аида“ условна до послѣдней степени. Очень понятно, что, принимаясь за ея постановку, необходимо было считаться съ ея стилемъ, необходимо было принять ее, какъ оперу, и не стараться превращать ее въ музыкальную драму. Между тѣмъ Ланцкій, вѣрный своему богу, реализму во что бы то ни стало, пожелалъ непременно подчинить ему твореніе Верди, а такъ какъ съ точки зрѣнія правды, разумѣется, совершенно невозможно допустить

распѣваніе (довольно съ насъ того, что вообще то поють...) вдвоемъ, втроемъ, вчетверомъ, вшестеромъ, наконецъ цѣлой толпой, то надлежало сдѣлать такъ, чтобы это компанейское распѣваніе не очень лѣзло впередъ, и если ужъ нельзя его вовсе упразднить, то хоть было укорочено всячески. На этомъ основаніи 'Аида' подверглась самымъ жестокимъ куниорамъ, причемъ пострадали главнымъ образомъ ансамбли. Реализмъ отъ этого ровно ничего не выигралъ, а Верди, несомнѣнно, потерялъ ущербъ и притомъ съ самой чувствительной стороны, ибо, какъ сказано выше, 'Аида'—сплошной вокальный ансамбль, 'Аида'—это самоудовлѣющее пѣніе, не лишненное своеобразной красоты, и кто эту красоту чувствуетъ, кому она мила, какъ одно изъ проявленій художественнаго творчества, тотъ никогда не рѣшится посягнуть на ея цѣльность и стройность.

Въ концѣ концовъ, всѣ эти вокальные тріо, квартеты и прочіе ансамбли, получающіе талантливую разработку, столь же приемлемы и законосообразны, какъ и всякіе другіе ансамбли, напримѣръ—квартетъ при участіи двухъ скрипокъ, альта и виолончели. Составляя основу произведенія, его главную сущность, его душу, они должны быть принимаемы, какъ есть, или пужно совсѣмъ не трогать такихъ созданий оперной музы, гдѣ вокальная стихія преобладаетъ надъ всѣмъ остальнымъ и растворяетъ въ себѣ самую драму, вообще всѣ требованія жизненной правды. При господствѣ вокальной стихіи становится какъ то безразличной рамка, въ которую вставляется зрѣлище, всѣ режисерскія выдумки, какъ бы онѣ ни были остроумны и удачны.

Къ тому же въ 'Аидѣ', поставленной Лапчикимъ, если ужъ разбирать подробности его работы, плюсы все время чередуются съ минусами. Если слѣдуетъ признать безусловно удачной вторую картину, гдѣ сдѣлана попытка передать трепетъ религіознаго экстаза, таинственности древняго культа, окутанную блѣднымъ свѣтомъ луны, льющимся сквозь развернутую крышу храма, и дрожащими бликами жертвенныхъ огней, хотя сама музыка, въ сущности, очень мало намекаетъ на тор-

жественность и своеобразное настроеніе египетскаго храмоваго ритуала, то 4-я картина, побѣдоносное возвращеніе Радамеса, бесспорно грѣшитъ противъ стили оперы, подразумевающаго нарядную, блестящую театральность, противъ самой музыки, очень ясно требующей здѣсь какого то обширнаго пространства, массы воздуха и свѣта, большой толпы, ликующей, празднично настроенной. Тутъ надлежитъ развернуть грандіозное шествіе не потому, что такъ непременно должно было быть въ дѣйствительности и, въ частности, въ древнемъ Египтѣ, а потому что хорошо поставленное шествіе—имѣетъ значеніе съ точки зрѣнія чистой театральности. Въдымы о театрѣ все время говоримъ! И если даже опираться на дѣйствительность, окажется, что театральная грандіозность дѣйствія здѣсь какъ разъ отвѣчала бы дѣйствительности. Развѣ исторія искусства не учитъ насъ, что египтяне были большими любителями величественныхъ процесій? Не съ этой ли цѣлью въ нихъ храмахъ одинъ дворъ пристраивался за другимъ? Если же такъ было въ жизни, то сцена, которая для послѣдней служить огромнымъ увеличительнымъ стекломъ, должна, хотя бы изъ принципа театральности, стремиться не къ преуменьшенію, а наоборотъ къ всяческому преувеличенію, и потому возвращеніе Радамеса никакъ нельзя ставить, какъ это сдѣлано въ театрѣ Музыкальной драмы: вмѣсто широкаго простора, ограниченнаго стѣнами и колоннами, дали, наоборотъ, лишь узкій проходъ вдоль авансцены, заполнивъ всю сцену выдвинутой впередъ огромной постройкой; получила тѣснота, толпу народа пришлось замѣнить относительно небольшой кучкой, а самое шествіе урѣзать также до послѣдней возможности, пожертвовавъ кстатіи и музыкой. Далѣе, размѣщеніе народа вдоль рампы, спиною къ зрителямъ, никакъ нельзя признать остроумнымъ, ибо хористы и статисты закрываютъ собою шествіе. Вообще, въ смыслѣ *mise en scène*, наиболѣе удачной, кромѣ упомянутой уже картины 2-й, слѣдуетъ признать картину 6-ую, сцену суда, гдѣ благодаря лѣстницѣ достигнуть красивый пластическій рельефъ въ шествіи жрецовъ.

Но въ концѣ концовъ, какова бы ни была постановка „Аиды“, приемлема ли она съ точки зрѣнія живописи или нѣтъ, — сцена на Нилѣ, напримѣръ, не болѣе, какъ сладкій лубокъ, — все это имѣетъ второстепенное значеніе именно въ „Аидѣ“, гдѣ на первомъ планѣ стоитъ вокальное исполненіе; драматическая игра, при крайней ходульности персонажей, здѣсь также не занимаетъ почти никакого мѣста, развѣ только Амнерисъ представляетъ въ этомъ смыслѣ нѣчто болѣе цѣльное, да, пожалуй, Амонасро. Потому то исполнители этихъ ролей, г-жа Мореншильдъ и Иванцовъ и Левикъ, и оказались выше остальныхъ, вопреки нормальному порядку, при которомъ господствуютъ всегда Аида и Радамесъ (благодаря преимущественному богатству отпущеннаго въ ихъ распоряженіе композиторомъ матеріала чисто вокальнаго). Зато обѣ Аиды, пѣвшая на премьерѣ Веселовская и ставшая впоследствии ея дублершей Литвиненко, не удовлетворяютъ требованіямъ Верди. Первая ведетъ партію очень однообразно, въ смыслѣ художественныхъ оттѣнковъ, для которыхъ открывается здѣсь широкій просторъ (что блестяще доказываютъ Черкасская въ Маринскомъ театрѣ и, пѣвшая всего одинъ разъ „Аиду“ въ Народномъ домѣ, великолѣпная польская пѣвица Ганна Скварецкая); хорошо еще, что она даетъ въ соответствующихъ мѣстахъ порядочную звучность; у Литвиненко же просто не хватаетъ силы, вслѣдствіе чего въ ансамбляхъ ея не слышно. Радамесъ также не удается Каравья; молодому и безусловно одаренному артисту какъ будто рано еще братья за эту партію, ибо для того, чтобы постичь всѣ ея секреты, необходимо пройти серьезную вокальную школу, а именно школа же у Каравья очень хромаетъ. Въ итогѣ—разъ съ вокальной стихіей въ Музыкальной драмѣ поладить не могли, а въ ней только и заключается весь смыслъ Верди, непонятно, зачѣмъ вообще то было братья за непосильное дѣло?

Гораздо болѣе важной художественной задачей, безспорно, явилась вторая новая постановка текущего сезона—„Пеллеасъ и Мелисанда“ Клода Дебюсси. Но и тутъ театръ упустилъ случай

подняться до высоты подлиннаго вкуса, вслѣдствіе чего получилась двойственность въ нашемъ отношеніи къ столь крупному событію музыкальной жизни Петрограда: съ одной стороны—радость тому, что мы можемъ любоваться новымъ изысканнымъ произведеніемъ искусства, а съ другой—полная неудовлетворенность тѣмъ, какъ осуществили въ Музыкальной драмѣ сценическое воплощеніе созданія Материнка и Дебюсси. Все вышло тяжело, мѣстами прямо грубо, какъ то слишкомъ обременено плотью. Между тѣмъ, здѣсь больше, чѣмъ гдѣ бы то ни было, надлежало забыть о реализмѣ.

У Материнка нѣтъ той реальной ткани, сквозь которую просвѣчиваютъ огни символовъ, всплывая, въ зависимости отъ стремленія автора, то ярче, то блѣднѣе, въ полную противоположность Ибсену (послѣдній заставляетъ насъ провидѣть тончайшій символъ въ какомъ то нагроможденіи ультра-реальныхъ предметовъ). Театръ Материнка — театръ, гдѣ души человѣческія ведутъ между собою странную игру, полную недосказанностей и туманныхъ намековъ, гдѣ передъ нашимъ внутреннимъ взоромъ проносятся изломанная вереница образовъ, легкихъ и прозрачныхъ, гдѣ нечего смотрѣть, потому что простымъ глазомъ ничего и не увидишь, а надо всѣмъ существомъ своимъ приникнуть къ источнику поэзии, чтобы символы ея стали доступны нашему воспріятію.

Легко себѣ представить, что случилось, едва коснулся этого театра мистериальной грезы такой изощренный фантастъ музыки, какъ Клодъ Дебюсси. Душа французскаго композитора слилась въ полной гармоніи съ душою фламандскаго порта. Такъ родилось художественное произведеніе, гдѣ послѣдніе элементы реальности, какіе еще можно было заподозрить у Материнка, растворились въ музыкѣ Дебюсси, полной оригинальныхъ гармоній и насквозь пронизанной лучами чистѣйшаго символизма. Какъ на такой почвѣ мыслимо возвести зданіе сценическаго реализма? Объ этомъ нелѣпо даже подумать!.. Но вотъ въ Музыкальной драмѣ не только подумали, но и въ дѣйствіе привели.

Начать съ того, что декоративный нарядъ, въ который заправили Музыкальной драмы обрядли символическое созданіе Материнка и Дебюсси, никуда не годится. Дали просто плохую живопись, безвкусную и вульгарную (особенно ужасна декорация сада). Во вторыхъ, у этой плохой живописи никакого сродства съ музыкой. Между тѣмъ, если умѣстно вообще говорить о созвучіи живописи съ музыкой въ оперномъ театрѣ, то 'Пелеевъ и Мелисанда'—самый удобный предлогъ для того. Намъ могла бы удовлетворить декоративная сторона постановки лишь въ томъ случаѣ, если бы слуховое наше ощущеніе на представленіи 'Пелеева', преобладающее надъ всѣми остальными, обрѣтало поддержку въ ощущеніи зрительномъ, сливалось съ нимъ въ опредѣленное созвучіе, притомъ очень нѣжное и деликатное. Но для этого нуженъ живописецъ, который могъ бы воспріять всѣ эти тонкіе флюиды, исходящіе изъ взаимодействія Материнка и Дебюсси. И когда стараешься представить себѣ, кто бы это былъ, вспоминаешь Павла Кузнецова, Денисова, Судейкина эпохи созданія 'Луннаго врата'. Самое построеніе декораций должно здѣсь быть очень простымъ. Можетъ быть—ничего, кромѣ красочнаго панно, перегораживающаго сцену по самому переднему плану, да лишь узкій проходъ, вполнѣ достаточный для того, чтобы разыграть всю драму. Этимъ сразу опредѣлился бы и стиль пластическаго воплощенія 'Пелеева', гдѣ необходимы высшая сдержанность и выдержанность, полная экономія движеній, жестовъ, мимики и крайняя заботливость о томъ, чтобы все явное и скрытое въ этой сложной музыкальной драмѣ, все благоуханіе ея поэзіи, тонкая атмосфера символизма и наивность ея сказочнаго стиля, были выражены самими цвѣтами. Вообще, если не дать почувствовать обаяніе сказки въ 'Пелеевѣ', то никакого результата, кромѣ отрицательнаго, не получишь. Такъ оно и вышло, къ сожалѣнію, и потому именно, что 'воображеніе' Ландцага работаетъ совершенно въ другомъ направленіи, стремится, и порою не безъ успѣха, въ область натуралистическаго жанра. Причемъ же тутъ Материнка съ Дебюсси?

Исполнители, находясь строго 'въ планѣ' постановки, конечно, дѣлу нисколько не помогли. И только Брианъ-Мелисанда покрывала недочеты пластическіе своими, какъ всегда, прекраснымъ пѣніемъ, полнымъ строгой музыкальности и проникновенія въ стиль композитора.

*Эдуардъ Старкъ.*

## МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

### Скрябинскіе дни

На страницахъ нашей лѣтописи было уже отмѣчено, какъ неожиданно ярко сказались условія переживаемаго нами времени на теченіи музыкальной жизни. Напряженный интересъ къ искусству, нынѣ наблюдаемый, повысилъ значеніе музыкальныхъ событій до небывалыхъ предѣловъ, и какъ нѣчто глубоко символическое мы принимаемъ то обстоятельство, что именно текущій сезонъ начался съ концертовъ, посвященныхъ памяти гениальнаго художника, чье творчество знаменуетъ собой великое движеніе духа въ современномъ музыкальномъ искусствѣ.

На долю руководителей нашихъ постоянныхъ концертныхъ учрежденій выпала отвѣтственная задача—представить, въ возможно полномъ видѣ, музыкальное наследіе композитора, окончательная оцѣнка котораго будетъ доступной лишь новымъ поколѣніямъ, воспитаннымъ на звукоидеяхъ; еще неотчетливыхъ для нашего ума и воображенія, но уже ощущаемыхъ наиболее передовыми музыкальными дѣятелями современности. Однако, первыя же попытки разрѣшенія этой задачи показали, какъ мало среди музыкантовъ, имѣвшихъ счастье быть современниками Скрябина, понимателей его духовной сущности, какъ недостаточно подготовлены они для исполненія этого своего высокаго художческаго долга.

Осуществленіе посмертнаго скрябинскаго цикла въ Петроградѣ принадлежало А. И. Злоты. Памяти мастера удѣлено имъ два виѣбонемента симфоническихъ и два камерныхъ концерта, программы которыхъ обнимали почти

все написанное Скрябинымъ для оркестра и значительную часть его фортепианныхъ произведенийъ.

Обстоятельства времени, къ сожалѣнію, помѣшали удачному выполнению художественнаго плана этого цикла. Искажающими для звуковой ткани скрябинской симфонической музыки оказались акустическія условія Маринскаго театра, куда, за неимѣніемъ иного болѣе подходящаго зала, А. И. Зилоти пришлось перенести свои концерты. Самый оркестръ Маринской оперы, за годъ перерыва совмѣстной работы со своимъ руководителемъ утратившій чуткость въ пониманіи дирижерскихъ указаній Зилоти, оказался съ перваго же концерта лицомъ къ лицу съ музыкой, едва ли понятной и близкой большинству его членовъ, что не замедлило проявиться въ значительныхъ неточностяхъ при передачѣ оркестроваго письма Скрябина.

Исполненіе, въ общемъ, слѣдовало хронологическому порядку творчества Скрябина (третья симфонія замѣнила собой вторую въ программѣ перваго концерта). Такой порядокъ даетъ дирижеру возможность раскрыть тотъ внутренней законъ творчества, на которомъ зиждется ростъ идей и личныхъ настроеній композитора, показать всю строго-художественную послѣдовательность въ развитіи его звуко-созерцанія. Призванный освѣтить органическій ростъ таланта отъ первыхъ проблесковъ до пышнаго расцвѣта, дирижеръ-биографъ долженъ обладать даромъ вчувствованія въ различныя проявленія сложно гениальной личности художника и точнымъ представленіемъ сущности его міропониманія. А. И. Зилоти, близко знавшій покойнаго мастера и при жизни являвшійся его убѣжденнымъ сторонникомъ, какъ исполнитель Скрябина, однако, далеко неравномерно отвѣчалъ этимъ насущнымъ требованіямъ.

Хорошо была сыграна первая симфонія, лишенная заключительнаго гимна искусству (относительно дѣлсообразности такой 'купюры' этой дѣйствительно слабѣйшей, 'чужеродной', части симфоніи можно, конечно, придерживаться разныхъ мнѣній, однако намъ представляется, безусловно неправильнымъ

нарушеніе основныхъ правъ композитора на концертахъ, посвященныхъ его памяти), но совершенно непонятнымъ показалось намъ прирѣзание преувеличенно быстрыхъ темповъ въ 'Божественной поэмѣ'. Волевымъ сила этой музыки, ея могущественный размахъ, остались далеко невыявленными въ такомъ произвольномъ толкованіи партитуры. Напротивъ того, несомнѣнно удачно было передано А. И. Зилоти, высокое устремленіе второй, болѣе ранней симфоніи Скрябина, внутреннее тематическое единство которой было представлено имъ весьма убѣдительно и ярко. Впечатляло также исполненіе 'Экстаза'. Но послѣднее утвержденіе творческой личности Скрябина, поэма огненной стихіи, преобразующей міръ, была исполнена какъ то неуверенно, безъ отгвѣненія сложнѣйшей звукоткани этого страшно труднаго для дирижера симфоническаго произведенія.

Въ качествѣ солиста на первомъ симфоническомъ вечерѣ выступилъ С. В. Рахманиновъ, сыгравшій Fis-moll'ный концертъ съ чрезвычайнымъ блескомъ и той эмоціональной теплотой, которые... совершенно не идутъ къ романтическимъ вдохновеніямъ юнаго Скрябина. Объ исполненіи другихъ фортепианныхъ сочиненій Скрябина этимъ крупнымъ мастеромъ я буду имѣть случай высказаться подробнѣе по поводу фортепианнаго вечера, устраиваемаго имъ въ концѣ ноября.

Оба камерныхъ вечера принесли намъ также неожиданныя радости и столь же неожиданныя разочарованія. Первый изъ нихъ находился въ вѣдѣніи Г. И. Романовскаго, бесспорно талантливаго и вдумчиваго піаниста, выступавшаго весною на вечерѣ, устроенномъ редакціей 'Аполлона', и произведшаго глубокое впечатлѣніе своимъ портичнымъ исполненіемъ скрябинскихъ фортепианныхъ шедевровъ. Мы затрудняемся объяснить причины крайне огорчительной неудачи, постигшей артиста на камерномъ вечерѣ Зилоти. Заключалась ли она въ сильнѣйшемъ волненіи — вполнѣ понятномъ и извинительномъ, — охватившемъ артиста при выходѣ на ту же эстраду, гдѣ такъ недавно сидѣлъ за роялемъ самъ Скрябинъ, или же онъ не успѣлъ достаточно обдумать и подгото-

вить къ исполнению чрезвычайно ответственную программу, но въ игрѣ его чувствовалась чрезвычайная неуверенность, мѣшавшая осуществитъ хорошо задуманный планъ исполнения многихъ произведеній (1-я и 4-я сонаты). Превосходно переданными маленькія поэмы и послѣднія прелюдіи Скрябина позволяютъ, однако, надѣяться, что при болѣе благоприятныхъ обстоятельствахъ мы вновь обрѣтемъ въ лицѣ Романовскаго чуткаго толкователя скрябинскихъ вдохновеній. Второй вечеръ оказался наиболее впечатляющимъ. Исполнителемъ явился молодой пианистъ Боровскій, глубоко чувствующій стихію музыки Скрябина. Характеръ его изумительнаго технического мастерства шлолѣ отвѣчаетъ требованіямъ скрябинскаго стиля, но все же, временами, хотѣлось большаго расшевеленія звучности, большей погруженности въ потусторонній міръ. Быть можетъ, еще ближе къ скрытой, за условной записью, мистической реальности Скрябина подошла Бекманъ-Щербина, ея ученица. Ея выступленіе на вечерѣ журнала „Музыкальный Современникъ“ ознаменовано было первымъ исполненіемъ двухъ сонатъ: шестой, написанной послѣ окончанія „Прометей“ и проникнутой трагическими изступленіями, и восьмой, самой трудной и обширной изъ всѣхъ, созданныхъ Скрябинымъ. Въ своемъ стремленіи дать образъ, возможно болѣе близкій къ исполненію Скрябина, Бекманъ-Щербина иногда дѣйствительно находила краски и оттѣнки, точно непосредственно исходящіе отъ пианистическаго творчества покойнаго мастера. Однако, такое жуткое приближеніе къ великой тѣни оказалось возможнымъ лишь въ моменты нѣкоторыхъ творческихъ озареній художницы (Роѣме, Fisdur, op. 32; VaLe As-dur; andante 3-й сонаты; 8-я соната). Въ общемъ же, игрѣ ея слишкомъ мало вѣдомы тѣ душевные пытки и лучезарные взлеты изъ глубины страданія, что составляли существо творческой психологін Скрябина.

Сопоставляя программы, дѣлкомъ или частью посвященные въ эти дни памяти творца „Прометей“, можно отгѣтить то любопытное явленіе, что исполнены были всѣ сонаты Скрябина,

кромѣ второй, включенной въ программу скрябинскаго вечера С. Рахманинова 24 ноября. Изъ нихъ 1-я и 4-я исполнены были Романовскимъ, 3-я и 9-я Боровскимъ, 6-я и 8-я Бекманъ-Щербиной, 5-я и 7-я Вл. Дроздовымъ (на собственномъ концертѣ изъ произведеній Скрябина—совершенно неудачнымъ выступленіемъ этого артиста), 10-я Л. В. Николаевымъ (превосходное воплощеніе свѣтлыхъ творческихъ мыслей сонаты).

Нашъ обзоръ былъ бы неполонъ, если бы мы не упомянули также объ общедоступныхъ концертахъ Придворнаго оркестра, посвященныхъ памяти Скрябина. Концерты эти обнимали все симфоническое наследіе композитора. Исполненіе—тщательное, хорошо обдуманное дирижеромъ Г. Варликомъ и не лишненное экстаическихъ подъемовъ. О пианистѣ, А. Г. Лемба, выступавшемъ въ качествѣ исполнителя фортепианныхъ сочиненій мастера, можно ограничиться такимъ же сухо-коректнымъ отзывомъ, какъ коректна и безцвѣтна его игра. Въ программѣ послѣдняго концерта, помимо пояснительнаго текста, имѣлась еще и приписка о томъ, что, для лучшаго усвоенія публикой столь сложнаго произведенія, „Прометей“ можетъ быть исполненъ вторично, и такъ какъ переполнившая залъ пѣвческой капеллы публика продолжительными аплодисментами выразила на такое повтореніе свое согласіе, „Прометей“, дѣйствительно, сыгранъ былъ вторично... знаменіе переживаемаго нами времени.

#### Камерный циклъ изъ произведеній С. И. Танѣва

Иное отношеніе публики наблюдалось къ памяти С. И. Танѣва. Камерный циклъ, устроенный превосходнымъ квартетомъ имени герцога Г. Г. Мекленбургъ-Стерлицкаго (гг. Григоровичъ, Крауцъ, Бакалейниковъ, Будкевичъ) при сотрудничествѣ Зои Лодій, Р. О. Лившицъ, А. Б. Гольденвейзера и Н. Т. Манасевичъ, оказался безсильнымъ преодолѣть органическое, изъ полной музыкальной некультурности протекшащее, недовѣріе толпы къ „духому,

академическому' творчеству покойного мастера. Немногочисленнымъ же слушателямъ, собравшимся въ маломъ залѣ консерваторіи, было дано зато приобщиться къ высокимъ художественнымъ наслажденіямъ. Въ кругу концертовъ представлено было большинство таубевскихъ камерныхъ шедевровъ, открывающихъ для тѣхъ, кто въ состояніи понять и осмыслить ихъ контрапунктическое письмо, удивительную глубину поэтической мысли. И сопереживание дивнаго Largo фортепианнаго квинтета или заключительной части квинтета ор. 16 (со вторымъ альтомъ), обоимъ медленнымъ частямъ пятого и шестого квартета, живущихъ своей полной, таинственной жизнью, должно быть отнесено къ числу наиболее прекрасныхъ музыкальныхъ достижений, доступныхъ современному слушателю. Исполненіе квартета, не совсѣмъ ровное, но принятое подлиннымъ пониманіемъ идейныхъ замысловъ Таубева, оставило прекрасное впечатлѣніе. Высокой похвалы заслуживаетъ передача фортепианныхъ партій въ квинтетахъ ор. 30 и 20 P. O. Лившица и А. Б. Гольденейзеромъ. Очень тонко сыѣла Зоя Лодій нѣсколько таубевскихъ романсовъ, изъ которыхъ 'Сталактиты' и 'Фонтаны' достойны болѣе частаго появленія на концертныхъ програмахъ, чѣмъ это бывало до сихъ поръ.

#### ‘Орестей’ на сценѣ Маріинскаго театра

Такъ же вяло и холодно встрѣтили публика и критика возобновеніе великолѣпной таубевской оперной трилогіи ‘Орестей’ на сценѣ Маріинскаго театра. Мы считаемъ совершенно ненужными разговоры о томъ, обветшали ли или нѣтъ сценическія формы этой оперы, тающей въ себѣ такіа бездѣлныя музыкальныя сокровища. Именно на чисто музыкальную красоту должно быть обращено вниманіе слушателей. И тогда ими найденъ будетъ единственно правильный подходъ ко всему прекрасному въ этой трилогіи: дивному монологу Кассандры, мрачной сценѣ Ореста и Фурий, не знающей равныхъ по подлинности и убѣди-

тельности передачи ‘античнаго ужаса’, мощно задуманной сценѣ возвращенія Ореста и обонимъ явленіямъ олимпийскихъ боговъ, красоты возвышенной и глубочайшей.

Возобновлена была ‘Орестей’ съ точнымъ сохраненіемъ всего того убожества декорацій и сценическаго замысла, какими безнадежно опошлена была первая постановка трилогіи двадцать лѣтъ тому назадъ. Сохранены были также и тѣ безобразныя кунюры, противъ которыхъ рѣзко возставалъ въ свое время покойный композиторъ. Среди безлично воплощенныхъ отдѣльныхъ партій ярко выдѣлялся трагическій образъ Клитемнестры, данный Збруевой съ рѣдкой силой вчувствованія, и благородно очерченный Орестъ Ершова. Дирижировалъ Коутсъ. Постановка Боголюбова.

#### ‘Пелееасъ и Мелисанда’ въ театрѣ Музыкальной драмы

Досадно и больно, что постановка ‘Пелееаса и Мелисанды’, о которой мечталось, какъ о свѣтломъ музыкальномъ празднествѣ, такъ фатально не удалась театру Музыкальной драмы. Будемъ справедливы. Дирекція этого театра проявила со своей точки зрѣнія много мужества, включивъ въ репертуаръ, послѣ всевозможныхъ ‘Андъ’ и ‘Паяцовъ’, еще далеко не утратившихъ своей притягательной силы для широкой публики, лирическую драму французскаго импресіониста, тонкое очарованіе которой доступно лишь немногимъ любителямъ новаго искусства. На подготовку такой совсѣмъ ‘девынгрешной’ постановки было затрачено немало труда, отдѣльныя партіи разучены съ чрезвычайной тщательностью, оркестромъ руководилъ талантливый и европейски образованный дирижеръ Фительбергъ... и всѣ эти старанія и заботы оказались напрасными, ибо основная задача такой постановки, выявленіе художественной сущности ‘звукового чуда’, именуемаго ‘Пелееасомъ и Мелисандой’ Дебюсси, даже отдаленно выполнена не была.

Откладывая подробный разборъ музыкальной части спектакля до слѣдующей книги ‘Апол-

лона', въ которой творчеству Дебюсси посвящена будетъ отдѣльная статья, мы желали бы коснуться лишь основныхъ причинъ, вызвавшихъ эту крупную неудачу въ художественной дѣятельности молодого театра.

Ни объ одномъ явленіи нашей музыкальной жизни не писалось въ послѣднее время такъ много, никакія новыя постановки не вызвали столь оживленнаго обсужденія въ печати, какъ премьеры Музыкальной драмы. Совокупными усилиями музыкальной и общехудожественной критики съ полной опредѣленностью выяснены были принципы этихъ постановокъ. Основные лозунги, провозглашенные дѣятелями Музыкальной драмы, сводятся прежде всего къ борьбѣ съ устарѣвшими возрѣніями на оперу, какъ на послѣдовательность музыкальных номеровъ, и къ установленію драматической логики въ оперныхъ постановкахъ. Въ своемъ стремленіи къ 'правдѣ въ звукахъ' руководители театра какъ будто и исходятъ отъ заветовъ величайшаго реформатора музыкально-драматическаго искусства, Рихарда Вагнера. Но это 'вагнеріанство' режисеровъ Музыкальной драмы — чисто внѣшнее, глубоко противное идеямъ гениальнаго байрейтскаго мыслителя. Вѣдь надо отличатся большой наивностью, чтобы полагать, что погоня за жалкимъ, безпомощнымъ театральнымъ реализмомъ можетъ хоть на шагъ приблизить насъ къ разрѣшенію проблемы органическаго единства слова и музыки, единныхъ лишь въ той сокровенной глубинѣ души, гдѣ міръ воспринимается въ идеальныхъ подобіяхъ всего существующаго. Что эта глубь совершенно недоступна творческой фантазіи дѣятелей Музыкальной драмы, что они, при всемъ своемъ стремленіи оживить сценическую передачу разными психологическими деталями, совершенно неспособны уловить движенія духовной стихіи, опредѣляющей подлинную сущность текущаго человѣческаго облика, блестяще показали послѣднія постановки этого театра и, въ частности, 'Пелеасъ и Мелисанда'.

Можно легко себѣ представить, какъ губительно отозвался на хрупкомъ художественномъ организмѣ драмы реалистическій планъ

постановки ея Лапицкимъ. Вѣрный основному лозунгу Музыкальной драмы, Лапицкій первѣйшимъ художественнымъ долгомъ своимъ почелъ восстановление драматическаго правдоподобія, столь явно нарушеннаго упорной музыкальностью Дебюсси. Съ помощью испытанныхъ приемовъ сценической обработки была получена изъ текста необходимая драматическая 'интрига', исторія коварной Мелисанды, избѣнившей своему благодѣтелю Гого съ его молодымъ красивымъ братомъ, Пелеасомъ. Чрезвычайно реалистически представлены были терзанія ревниваго супруга, убійство Пелеаса и многое другое, способствующее 'вѣрному освѣщенію' психологій дѣйствующихъ лицъ. Но результаты получились поистинѣ неожиданные: вся продиктованная такимъ планомъ исполненія игра артистовъ оказалась настолько чуждой существу символической поэзіи Матерлинка, что хотѣлось совсѣмъ не смотрѣть на сцену и отдался всецѣло магіи звуковъ Дебюсси, тому свѣтящемуся туману, плывущему въ жизненную, куда стремится душа самого композитора...

Но все же, при полной неудачѣ общаго плана постановки 'Пелеаса и Мелисанды', нельзя не отмѣтить отдѣльныхъ отрадныхъ сторонъ ея, особенно — высокохудожественнаго музыкальнаго исполненія М. Брианъ, давшей сценическій образъ Мелисанды, близкій къ замыслу Матерлинка. Вѣрно намѣченъ былъ также обликъ Аркеля Содомовымъ, и пріятно слѣла свою небольшую партію Давыдова. Оркестровая часть находилась на значительной высотѣ, благодаря стараніямъ Фительберга. Вопросъ о томъ, насколько близко подошелъ онъ къ импрессионистскому стилю музыки Дебюсси, мы намѣрены рассмотреть въ отдѣльной статьѣ, посвященной музыкальному творчеству автора 'Пелеаса'.

На такихъ же деталяхъ, какъ безобразныя купюры, жертвой которыхъ сдѣлалась, между прочимъ, прелестная сцена передъ замкомъ въ первомъ актѣ, единственная сцена, гдѣ участвуетъ хоръ, останавливаться совершенно не приходится. Руководители театра, больше всего опасующіеся музыкальныхъ длинотъ, утомительныхъ для публики, имѣютъ, дѣйстви-

тельно, и некоторые основания сослаться на необычайные размеры лирической драмы Дебюсси-Матерлинка.

*Евгений Браудо.*

## ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

I

Наперекоръ всемъ великимъ и малымъ испытаніямъ войны, художественная жизнь въ Москвѣ не замираетъ. „Европеецъ“, привыкшій къ мудрому сосредоточенію въ нужную минуту всѣхъ силъ на одной точкѣ, навѣрное усмотритъ въ этой „широтѣ“ русскаго человека своего рода минусъ. Но для насъ, которымъ не привыкать стать къ „затяжнымъ“ испытаніямъ, этотъ незамирающій интересъ къ жизни искусства является радующимъ знаменіемъ. Наконецъ то искусство перестаетъ быть въ Россіи чѣмъ то въ родѣ десерта! Болѣе того, никогда еще, кажется, столь демократическая публика не посѣщала музеевъ, какъ нынѣ, и много интересныхъ наблюдений по части художественнаго воспріятія можно было бы сдѣлать на сестрахъ милосердія и солдатахъ...

Новое помѣщеніе Румянцовской галереи, открытіе котораго состоялось недавно, какъ разъ и обладаетъ завлекательнымъ свойствомъ: оно чуждо обычнаго „музейнаго“ холода и скорѣе носитъ характеръ „салона“; его можно упрекнуть даже въ чрезмѣрной пріятности, достигнутой разнообразіемъ стѣнной окраски.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Впрочемъ, по заявленію хранителя Румянцовскаго музея, Н. И. Романова, сдѣланному имъ въ „Рѣчи“ (31 окт.), „новое помѣщеніе галереи—временное, съ специальнымъ назначеніемъ дать пріютъ до постройки настоящаго музейнаго корпуса удаленнымъ изъ стараго зданія картинамъ...“ и потому, говоритъ Н. И. Романовъ, „нельзя требовать декоративности отъ зданія, представляющаго въ сущности замаскированный баракъ изъ желѣзобетона, возведенный для того, чтобы хранить въ немъ картины не въ условіяхъ обычной кладовой и не лишая въ то же время публику возможности ихъ видѣть“.

*Ред.*

Къ сожалѣнію, вслѣдствіе системы верхняго свѣта, первый этажъ, отведенный подъ иностранныя школы и русскую живопись второй половины XIX в., оказался въ невыгодныхъ свѣтовыхъ условіяхъ—особенно итальянцы; зато выиграла по сравненію съ прежнимъ голландская живопись въ боковомъ залѣ, гдѣ превосходно размѣщены голландскіе „итальянисты“, а шедевръ Рембрандта („Ассуръ, Аманъ и Эсфирь“), оправленный въ новую темную раму, загорѣлся во всю силу своей золотой гармоніи.

Изъ числа обогащеній иностраннаго отдѣла за время закрытія галереи отиѣчу поступившія отъ В. Н. Исакова—„Мадонну среди святыхъ“ Д. Тьеполо, мужскіе портреты ваятеля Кейленъ, Паудисса и, особенно, неизвѣстнаго французскаго мастера XVII в.; отъ Клепикова—интересный bestiary школы Бассано и отъ Н. С. Мосолова—произведенія Тенирса младшаго, Остаде, Бергема, Дюмардена и К. Ж. Верне.

Кстати, при кабинетѣ гравиоръ образованъ особый залъ имени Мосолова, въ которомъ размѣщены принадлежавшіе ему книги, бронза, китайскія и японскія художественныя издѣлія, нѣсколько голландскихъ картинъ, произведеніе школы Леонардо и два фамиліальныхъ портрета работы Тропинина. Согласно условію Мосолова и изъ уваженія къ памяти этого добраго генія Румянцовской галереи, собраніе размѣщено въ томъ видѣ, въ какомъ оно находилось въ кабинетѣ, что, разумѣется, не можетъ не сообщать ему слишкомъ случайнаго и „домашняго“ характера. Только прекрасный портретъ Мосолова кисти Кипренскаго удалось изъять оттуда и водворить на болѣе выгодномъ мѣстѣ, рядомъ съ другими произведеніями этого мастера, число которыхъ обогатилось также даромъ О-ва Друзей Румянцовскаго музея—портретомъ П. Н. Оленина. Русская живопись XVIII и первой половины XIX вѣковъ наиболѣе выиграла отъ новаго распорядка галереи. Посвященныя ей залы II этажа производятъ, въ общемъ, живое и праздничное впечатлѣніе, завершаемое издали сквозящимъ и сверкающимъ „явленіемъ Христа“.

Но все имѣетъ свою оборотную сторону: помѣщенныя какъ бы на хорахъ и поэтому не

представляющія возможности отойти отъ картинъ, эти залы обречены на неизбежную расчлененность. Отсутствие широкихъ простѣнковъ и система перегородокъ, въ связи со своеобразнымъ музейно-педагогическимъ заданіемъ, внушили мысль о расчлененной группировкѣ картинъ. Слѣва отъ входа представлено по преимуществу идеально-романтическое теченіе, справа развитіе реализма. Такимъ образомъ удалось создать маленькія отдѣленія Боровиковскаго, Брюллова, Венеціанова, Федотова, но Левицкаго пришлось разбить, вслѣдствіе нерасторжимости частнаго собранія Львова, въ составъ котораго входятъ также Орловскій, Дау, Щедринъ.

За эту вынужденную дробность русскаго отдѣла вознаграждаетъ громадная зала-студія Иванова, заключающая галерею архитектурно и идейно. Впервые Явленіе Христа народу<sup>1</sup> оказалось въ достойныхъ его условіяхъ—оно обзорно издается, а ровный верхній свѣтъ (который, судя по рисунку Иванова, и былъ въ его римской мастерской, искусственно достигнутый путемъ рефлекса) какъ бы уравниваетъ яркую многоцвѣтность картины. Новая витрина рисунковъ Иванова и просторно развѣшенные его этюды даютъ возможность внимательнаго погруженія въ глубины его художническихъ пророчествъ. Здѣсь поистинѣ сознаешь, что Ивановъ вмѣщаетъ въ себѣ и импрессионизмъ, и Сезанна, и Маре. И съ благодарностью приветствуешь благородство наследниковъ Хомякова, представившихъ для полноты ивановской залы 'Аполлона, Кипариса и Гадина', первую картину, написанную Ивановымъ въ Римѣ подъ вліяніемъ Торвальдсена, и четыре пейзажныхъ этюда, радующихъ, въ всякаго біографическаго интереса, самой своей чудесной живописной поверхностью.

Быть можетъ, росту Румянцеваго гравюрнаго отдѣленія слѣдуетъ приписать и углубленіе того интереса къ гравюрѣ, который сказался въ устройствѣ галерей Лемерсье<sup>1</sup> чисто гра-

вюрной<sup>1</sup> выставки русскихъ и иностранныхъ художниковъ. Въ иностранномъ отдѣлѣ подобраны хорошія имена, но представлены они—по случаю все той же военной форсе шаге—довольно скудно. Хороші—офортъ Бракмона съ Коро, литографія Каррьера и Мориса Дени, офорты Рафаелли, Дюпона, Лепера и Леграна, а также афиша Бренгвина. Изъ всего видимаго на текуція военныя темы ятотъ 'призывной' плакатъ—самое сильное по своему драматизму; ему значительно уступаютъ 'Взгляды' Лепера (гравюра на деревѣ) и 'Заложники' Абель Пана. Въ русскомъ отдѣлѣ безусловно выдѣляется И. И. Нивинскій, ретроспективно представленныя работы котораго (съ 1912 г.) свидѣтельствуютъ объ искусномъ рисункѣ и техникѣ и немалой художественной культурѣ. Твердо и энергично влады иглой, онъ представляется въ гораздо большей степени чистымъ 'граверомъ', нежели остальные. Выразительны его наброски сухой иглой и офортомъ, а также 'Мытный дворъ въ Ярославлѣ' и нѣкоторые виды Италіи. Технически отличимы офортамъ Масютина вредитъ все еще назойливо владѣющее ими гофевское наваженіе, такъ же какъ офортамъ Шиллинговскаго — несоответствіе нѣкоторой мелочной дряблости манеры космическому величію его пейзажныхъ композицій. Въ области гравюры на линолеумѣ выдѣляются москвичи: Энгельсъ съ его арлекиндами, И. Н. Павловъ съ его серіей 'Уходящая Москва' (исполненной въ духѣ 'черной манеры') и Пискаревъ съ его петроградскими и московскими видами, которые, впрочемъ, можно упрекнуть въ чрезмѣрной и одинаковой ('петербургской') четкости стиля. Наоборотъ, виртуозной мягкостью пріятны монотипіи Е. С. Кругликовой. Отмѣчу еще работы Ефимова, Симонович-Ефимовой, Сомовой-Зелелеръ, Поповой, Доброва. Въ общемъ, впечатлѣніе отъ выставки благоприятное — искусство гравюры мало по малу вновь прививается въ Россіи. Гравюрный кабинетъ приобрѣлъ на выставкѣ свыше двадцати работъ (Бракмона, Дюпона, Жильзула, Нивинскаго, Пискарева, Энгельса и др.). Въ Художественномъ салонѣ открылась выставка 'Древне-восточнаго искусства'. Подъ

<sup>1</sup> Въ связи съ серьезнымъ характеромъ этой выставки слѣдуетъ отмѣтить, кстати, нѣкоторое общее измѣненіе галерей Лемерсье, въ число 'постоянныхъ' экспонентовъ которой, согласно духу времени, вошла и 'молодежь' (Машковъ, Кончаловскій и др.).

этим слишком многообещающим названием показана коллекция одного частного лица, собранная совершенно случайно, в которой, наряду с отличными образцами бронзы, есть немало довольно кустарных и промышленных вещей. Хороши архангелский отрок Будда, бронзовая курильница (копия редкого оригинала), некоторые круглые и четырехугольные китайские вазы *cloisonnées*, подсвечники в виде оленей, статуетки воинов со сложными для молитвы руками, фаянсовые львы и, особенно, китайские картины на шелку. Для широкой московской публики, неизбалованной по части знакомства с востоком, даже и эта выставка—почти откровение; этой публике особенно, конечно, нравится мечь из слоновой кости с двумя тысячами фигур и японские и китайские лубки, которые, повидимому, многими смѣшиваются с великой японской гравюрой. Когда то сможем и мы, русские, похвалиться хотя бы одним из таких восточных музеев, какие существуют в Париже и Лондоне? Пока что, лучшие наши собиратели и знатоки востока, как, например, В. В. Голубев, меньше всего известны своим соотечественникам...

## II

Много новинок обещает открывшийся театальный сезон. Не стану, однако, писать об имбьющих наибольший успех спектаклях, вроде 'Маленькой женщины' и угольной 'Веры Мирцевой', и перейду к тому, что представляет интерес художественный. Здесь прежде всего слѣдует вспомнить один из спектаклей гастролировавших в Москве варшавских артистов—, Wesele' ('Свадьбу' Выпянского). Петроград уже видел в 1909 г. эту гениальную драму покойного польского поэта, драматурга и художника,<sup>1</sup> но для нас она была неожиданной находкой, обрадовавшей своей подлинно трагической красотой. Ее проникает то самое чувство Рока, которого так недостает новейшему русскому репер-

туару. Правда, оно обрѣтено дѣною глубокого пессимизма, и слова одного из героев ее: 'Польша—дѣтъ ея нигдѣ, только в сердцах твоих она жива'—воспринимаются с особенной остротой. Впрочем, и в пессимизм Выпянского есть ивкий просвѣтъ; это—здоровенный хлопъ Чепецъ, который криче всѣх пановъ повѣрилъ в возможность чуда и возстанія Польши къ новой дѣйственной жизни...

Построенная на диалогической формѣ, быстромъ чередованіи дѣлой галереи дѣйствующих лицъ и столь же неожиданной смѣнѣ быта и мистики, драма Выпянского представляетъ чрезвычайныя трудности для театральнаго воплощенія. Польские артисты поставили 'Свадьбу' в томъ видѣ, в какомъ она ивкогда ставилась в Краковѣ, но съ тѣхъ поръ сценическія требованія настолько возросли, что эта постановка не могла не показаться намъ чрезчуръ примитивной. Насколько же, насколько убѣдительно были реальные персонажи драмы, Хозяинъ, Чепецъ, Поэтъ, Журналистъ, Молодые и Рахиль,—мало впечатляющимъ было появленіе загробныхъ видѣній: между тѣми и другими была ивкая пропасть, не сглаженная и трюками освѣщенія. Очевидно, слѣдуетъ найти какую то особенную, условную форму для реализаціи напряженной и насыщенной драматургіи Выпянского, приотлично перебрасывающей зрителя снизу на небо, изъ быта—въ потусторонній миръ. Надо было поставить 'Свадьбу' в духѣ наивнаго народнаго реализма или же, наоборотъ, отъ начала до конца углубить ея символическій смыслъ. Особенно проигрываетъ послѣдняя замѣчательная сцена—ожиданія чуда, сцена по существу своему музыкальная, вся построенная на ритмѣ прислушивания къ воображаемому топоту Архангела. Вѣсто чаемаго чуда появляется хохолъ, зипее чучело, олицетвореніе сна и пассивности, символъ похороненной мечты! И цодъ его похоронный напѣвъ кружатся в сонномъ плясѣ свадебные гости. Но именно маріонеточности этого вѣчнаго топтанія и не было. За всѣмъ тѣмъ, 'Свадьба' Выпянского смотрѣлась съ глубокимъ, давно не переживавшимся трепе-

<sup>1</sup> См. 'Аполлонъ' 1911 г. № 7, стр. 30.

томъ. Такова особенность генія, потрясающаго при всякой постановкѣ!..

Театръ имени В. Ф. Коммисаржевской открылъ свой сезонъ 'Ночными плясками' Сологуба, по поводу которыхъ приходило мысль о странной способности русскаго человека вульгаризовать и осмѣивать... собственную заветную грезу. 'Ночныя Пляски' такъ же, какъ и 'Свадьба', завершаются побѣдой трезвости надъ проблемскою иною міра: ловкій портъ, услѣдиль' двѣнадцать дѣвъ, исчезавшихъ по ночамъ въ подземное царство Дунканъ, и въ награду за это король выдаетъ за него одну изъ нихъ и велитъ засыпать потайной ходъ въ это нездѣшнее царство. Но у Выспянского—трагедія, у Сологуба—автопародія и сатира. Ибо 'Ночныя пляски' воспринимаются именно, какъ пародія на самого Сологуба съ его универсальной радеей въ видѣ 'легкаго пляса' и творимой легендой, которая становится здѣсь... творимымъ лубкомъ. Шаржированно-комическіе типы рыжебородаго короля, дворянина, купцовъ и марксиста съ книжкой подъ мышкой еще болѣе подчеркиваютъ 'криво-зеркальный' характеръ 'Ночныхъ плясокъ'. Ф. Ф. Коммисаржевскій со вкусомъ инсценировалъ эту литературную безвкусицу.

Постановка 'Женитьбы Фигаро', съ декорациями Судейкина, въ Камерномъ театрѣ, являлась весьма приятнымъ отвѣченіемъ отъ 'черныхъ мыслей' нашего времени. Разумѣется, львиную долю этой пріятности приходится отнести на счетъ остроумной постановки и праздничнаго карнавала судейкинской живописи. М. М. Петина былъ слишкомъ изысканъ и солиденъ для этого раувге diable, Фигаро, такъ же какъ и г-жа Кооненъ, какъ всегда чуткая артистка, была недостаточно темпераментна для Сюзанны; зато Аслановъ создалъ чрезвычайно выразительный гротескъ судьи.

Въ общемъ, этотъ недостатокъ жизненности въ игрѣ былъ восполненъ балаганнымъ характеромъ постановки. Принципъ просцениума дошелъ и до Москвы. Выдвинутая въ зрительный заглъ сцена, двѣ бесѣдки по бокамъ, занавѣсъ съ просвѣчивающими фонариками, рампа, покрытая 'фореннымъ' узоромъ—все это заранѣе подготовляло зрителя къ 'страд-

ному' духу спектакля. Благодаря этому, остроумно разрѣшается вопросъ о знаменитомъ монологахъ Фигаро, ахиллесовой пятѣ каждой постановки Бомарше—Фигаро бесѣдуетъ здѣсь съ публикой, какъ Арлекинъ съ подмостковъ. Публикѣ же кланяются, проходя по сценѣ, господа судьи, и многія реплики въ сторону, столь частыя у Бомарше, становятся естественными, обращенными къ зрителю. Особенно удачно задумана въ этомъ смыслѣ сцена 'вхо' пятаго акта, когда высовывающіеся изъ за боковыхъ фестоновъ Сюзанна и Фигаро повторяютъ слова графини—'Я этого не забуду'.

Значительному оживленію комедіи содѣйствовало также введеніе интермедій, въ концѣ почти каждаго акта. Эта отсебятина особенно удачна въ сценѣ свадебной церемоніи, завершаемой танцемъ гитанъ и Базиля вокругъ Марселины. Хорошо задумана и живая картина финала, съ ленточнымъ занавѣсомъ, замѣняющая 'водевиль', но вышла она почему то скромканной. Впрочемъ, въ недостаточно пластически-четкомъ рисункѣ можно упрекнуть и всю слишкомъ пеструю сцену балета четвертаго дѣйствія.

Декорация Судейкина задуманы, какъ условно декоративный ансамбль въ стилѣ XVIII вѣка. Пышные фестоны сине-зеленыхъ складокъ, перехваченные розовыми гирляндами, нависаютъ надъ несложной 'обстановкой' каждаго акта, придавая ей характеръ панно. Особенно восхитительна спальня графини, монументальная и интимная, съ колоннами, нѣжно-розовымъ альковомъ и красиво свѣтящимся окномъ. Декорация суда слишкомъ аляповато-мишурна; зато въ четвертомъ актѣ одинъ за другимъ раскрываются изысканно-красивые gobelens (если не считать первыхъ синихъ съ вѣнками, слишкомъ 'судейкинскихъ' ковровъ). Въ ночномъ пейзажѣ пятаго акта (боскетной алеѣ каштановъ) много романтической близости къ Fêtes galantes, но нѣсколько изумляетъ его слишкомъ реальный обликъ вслѣдствіе отсутствія той самой рамки фестоновъ, въ которую оправлены остальные дѣйствія. Немного грузны также бесѣдки по бокамъ просцениума.

Прелестны судейкинскіе костюмы—нѣжные, изысканно-свѣтлые у Сюзанны, графини и

пажа и исполненные острою гротеска у Базиля, судей и простолюдинов. Красивъ также костюмъ Фигаро, оливо-зеленый съ алымъ поясомъ. Хищны гитаны, блыны съ чернымъ и съ черными завитками на вискахъ, пламенно-животны желтые негры; своеобразны арлекины съ фонариками, въ зеленовато-персиковомъ домино.

Второй постановкой Камернаго театра была драма Сенъ - Жоржъ де - Буенъе 'Карнавалъ жизни'. Я видѣлъ ее въ Парижѣ, на сценѣ Théâtre des Arts, и въ свое время писалъ о ней въ 'Аполлонѣ'. Неизвѣстно, почему М. А. Потапенко перевелъ Carnaval des enfans— 'Карнавалъ жизни'; это переименованіе названія легло ошибкой и на всю постановку Камернаго театра. Въмѣсто того, чтобы выдвинуть дѣтскій элементъ пьесы, онъ подчеркнул ея взрослый, натуралистическій характеръ. А между тѣмъ, какъ взрослая драма— она безусловно слишкомъ мелодраматична и невлекательна. Rouché, ставившій 'Carnaval des enfans', набросилъ тонкій флеръ на ея натуралистическія, слишкомъ неотесанныя грани и ввелъ въ нее элементъ мистики. Въдѣ основная тема драмы—замаскированность дѣтей, карнавалъ маленькаго дѣтскаго роизма. Въ Камерномъ театрѣ было все время слишкомъ много надрывнаго плача, карнавальнаго шума и визга. Въ Парижѣ карнавалъ врывается въ драму главнымъ образомъ въ концѣ—финальнымъ акордомъ, когда призрачный и жуткій хоро-водъ замаскированныхъ дѣтей окружаетъ дядю Антина. Этого удачно найденнаго декоративно-мистическаго завершенія пьесы не было въ Камерномъ театрѣ. То былъ не 'Карнавалъ дѣтей', но взрослая мелодрама въ реальной обстановкѣ карнавала. А для того, чтобы въ наше время заинтересовать взрослой мелодрамой, въ Камерномъ театрѣ все еще недостаточно артистическихъ силъ.

Р. С. Это письмо было уже набрано, когда мои впечатлѣнія обогатились новыми постановками. Но можно ли говорить объ 'обогащеніи' по поводу арцыбашевскаго 'Закона дикаря' или даже андреевскаго 'Того, кто получаетъ пощечины'? Первое—ничто иное, какъ кино-драма 'Мужъ', дополненная сло-

вами 'радѣвального' языка; второе—претенциозная безвкусица, въ которой талантливыя ноты заглушаются бубенцами сверхъ-клоунады. Не слишкомъ щедрымъ обогащеніемъ является и постановка гофмановскаго 'Выбора невѣсты' театромъ имени В. О. Коммисаржевской,— мило, граціозно, пріятно... но безъ подлинной гофмановской остроты. Эта постановка, во всякомъ случаѣ, не приблизила насъ къ разрѣшенію проклятаго вопроса о границахъ быта и фантастики на сценѣ, а въдѣ проблема гофмановскаго театра именно и сводится къ нахожденію быта, который былъ бы фантастическимъ, и мистики, которая была бы реальной. Но все же, какъ пріятно провести вечеръ среди уютнаго крошечнаго и искренно-изящнаго театра Э. Э. Коммисаржевскаго послѣ арцыбашевскихъ сексуальныхъ дурлей и андреевскихъ философическихъ пощечинъ...

А. Т.

#### ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Въ залахъ музея изящныхъ искусствъ открылась юбилейная XXV выставка картинъ Товарищества южно-русскихъ художниковъ.

Выставка, къ которой 'южно-русскіе' готовились два года, является въ извѣстномъ смыслѣ итогомъ ихъ 25-лѣтней дѣятельности въ Одессѣ и, вообще, ихъ художественныхъ достижений за этотъ промежутокъ времени. Справедливость требуетъ сказать, что при самомъ своемъ возникновеніи 'Товарищество' имѣло въ своемъ составѣ нѣсколько способныхъ художниковъ. Въ числѣ ихъ былъ покойный Головкинъ, поэтически закрѣпившій одесское море, жизнь одесскаго порта. Но иные умерли, иные, какъ Костанди, Кузнецовы, давно остановились... Искусство подчиняетъ своихъ служителей неумолимому закону: кто не идетъ впередъ, остается позади. 'Южно-русское' искусство испытало на себѣ всю безопадность этого закона. Остановившись въ развитіи, оно не въ состояніи подняться до уровня современныхъ требованій. Отдѣльныя даровитыя единицы—только счаст-

ливныя исключения. Молодое и свѣжее едва ли можетъ родиться въ этой атмосферѣ отсталости...

То немногое, что стоить, я все же постараюсь отмѣтить. Прежде всего—большой портретъ работы Волокидина: интересно задумана и сочна по краскамъ фигура молодой дѣвушки на фонѣ сада, хотя и мѣшаетъ цѣлности впечатлѣнія недостаточная согласованность фигуры съ фономъ. Гораздо сильнѣе Волокидинъ въ *natures mortes*, которыми онъ съ такой любовью и яркостью передаетъ жемчужные оттѣнки цвѣтовъ. Недурна по краскамъ *nature morte* ('Любимые цвѣты') Никифорова. Къ сожалѣнію, это — единственное произведение, принятое жюри выставки изъ десятка представленныхъ имъ холстовъ и отвергнутыхъ... вѣроятно по традиціи!... Останавливаютъ вниманіе скульптуры Загороднюка. Онѣ продуманы и воплѣнены культурны (въ его 'Микеланджело' пластическое задание интересно выполнено по принципу плоскостнаго барельефнаго построения). Также привлекательна и строга по рисунку женская голова. Обѣ работы обнаруживаютъ въ авторѣ художника со вкусомъ.

Изъ старыхъ художниковъ Ганскій выставилъ итальянскіе пейзажи. Постоянно въ поискахъ новаго, Ганскій въ этотъ разъ далъ неплохой этюдъ 'На Капри' и одно 'du' въ фресковыхъ сѣро-голубыхъ тонахъ. Но рядомъ съ этими работами очень слабы его же натуралистическіе сладчайше 'du's' и *intérieurs*'ы.

Какъ безпощадно отразилось время на творчествѣ Костанди! Когда то яркій и добросовѣстный колористъ, теперь, въ своемъ 'Весеннемъ мотивѣ', что даетъ онъ, кромѣ сентиментальной сценки изъ жизни 40-хъ годовъ? Пройдемъ мимо назойливо пошлыхъ 'du's' Бодаревского и остановимся у работъ Крайнева. Въ его портретахъ и этюдахъ есть рисунокъ и чувство формы, но живописная жесткость и тусклость дѣлаютъ эти работы чрезчуръ ужъ скучными. Попрежнему трафаретно безличны портреты Эгиза. Импрессионистскіе пейзажи Стиліануди, при всей ихъ интимности, всегда кажутся 'слишкомъ зелеными'. Пейзажи Дворникова на нынѣшней выставкѣ, напротивъ, отличаются какой то властью и безцвѣтностью. Что ка-

сается Нилуса, то онъ былъ много полнѣе представленъ на своей юбилейной выставкѣ. Тамъ мы встрѣтились съ цѣлымъ рядомъ декоративныхъ попытокъ. Къ стати сказать, проблема монументальной живописи не вполне выяснена художникомъ. Пока онъ пишетъ подготовительные этюды къ панно, они, какъ фрагменты чего то, что еще нужно преодолѣть, приемлемы. Но лишь только Нилусъ сооружаетъ большое панно, виды его основные недостатки: отсутствіе единства красочнаго замысла, отсутствіе декоративной архитектоники.

Относительно графическихъ произведеній Шварца, какъ то—'Волшебный сонъ', 'Индійская танцовщица' и др., можно сказать, что фантастичность ихъ сюжетовъ вовсе не приобретаетъ насъ къ сказкѣ, къ очарованію вымысла, и тщательная выписка сложившихся узоровъ и яркая цвѣтнотность ихъ сочетаній не даетъ еще аромата Востока. Въ отдѣлѣ скульптуры слѣдуетъ отмѣтить попытку цвѣтной скульптуры Эдуардса: этюдъ женской фигуры (сочетаніе бронзы, слоновой кости и дерева).

По условіямъ военнаго времени, большинство иногороднихъ экспонентовъ отсутствовало. Это отсутствіе какъ то особенно чувствовалось на выставкѣ и еще рельефнѣе подчеркивало слабыя стороны 'южно-русскаго' творчества. Именно на своей юбилейной выставкѣ 'южно-русскіе' увидѣли во всемъ объемѣ неприглядность своего одиночества.

*Мих. Гершенфельдъ.*

## НОВЫЯ КНИГИ

Юбилейный справочникъ Императорской Академіи Художествъ. 1764—1914. Составилъ С. Н. Кондаковъ.

Цѣль этого сборника двояка: съ одной стороны, онъ является изданіемъ юбилейнымъ, ознаменовавшимъ годовщину полуторавѣковой жизни и дѣятельности Академіи Художествъ и отсюда носить всѣ характерныя черты 'адреса', поднесеннаго юбиляру, а съ другой стороны: преслѣдуетъ и чисто практическую

цѣль: быть полезнымъ справочникомъ во всѣхъ областяхъ русской художественной жизни, такъ или иначе связанныхъ съ Академіей и ея историческимъ прошлымъ.

Наибольшей данью 'юбилейности' являются: вступительная замѣтка Н. П. Кондакова, давшего историческую схему развитія европейскаго искусства со времени Возрожденія и русскаго искусства—со времени приобщенія его къ европейскому, и историческій очеркъ Академіи, составленный С. К. Исаковымъ, подъ редакціей С. Н. Кондакова, В. П. Лобойкова и Ф. И. Покровскаго. 'Crescendo' нарастанія благополучія самой Академіи и благъ, распространяемыхъ ею вокругъ, которое рисуетъ намъ названная дѣлится академической жизни, едва ли соответствуетъ исторической правдѣ. И трудно согласиться съ тѣмъ, что теперешнее ея прозябаніе является чуть ли не идеаломъ, но... странно было бы ждать иного освѣщенія отъ юбилейной рѣчи. И если забыть о фальши общаго освѣщенія, то за самимъ остономъ статьи, за пересказомъ важнѣйшихъ моментовъ фактической стороны жизни Академіи мы признаемъ всѣ достоинства сжато, точно и дѣловито исполненнаго задания. Кромѣ обзора событій въ жизни самой Академіи, въ первомъ же томѣ сборника мы находимъ и краткіе очерки исторій подвѣдомственныхъ ей учреждений и школъ, съ приложеніемъ академическихъ уставовъ, правилъ о стипендіяхъ, медаляхъ и проч. Сверхъ того, въ немъ помѣщенъ списокъ, сопровождаемый главнѣйшими биографическими свѣдѣніями о лицахъ, руководившихъ жизнью и дѣятельностью Академіи, а также удостоенныхъ Академіею почетныхъ званій или состоявшихъ въ числѣ ея дѣйствительныхъ членовъ. Второй томъ 'Справочника' состоитъ цѣлкомъ изъ краткихъ биографическихъ свѣдѣній о лицахъ, получившихъ въ Академіи свое художественное образованіе или удостоенныхъ отъ нея различныхъ академическихъ званій. Въ сущности, наиболѣе цѣннымъ вкладомъ въ русскую художественную науку являются имен-

но эти биографическіе списки; свѣдѣнія даны о чрезвычайно большомъ числѣ художественныхъ дѣятелей и начерпнуты, главнымъ образомъ, изъ подлинныхъ дѣлъ, хранящихся въ архивѣ Академіи. Впрочемъ, слѣдуетъ указать, что свѣдѣнія эти весьма кратки и касаются по преимуществу той стороны жизни и дѣятельности данныхъ лицъ, которая такъ или иначе соприкасалась съ Академіей. Этихъ же объясняется тотъ нѣсколько странный, на первый взглядъ, подборъ портретовъ, которыми украшены первый и второй томы 'Справочника'. Основаніемъ выбора служила степень причастности художниковъ къ академической жизни и къ педагогической дѣятельности Академіи. Поэтому выпущены крупнѣйшіе русскіе художники и помѣщены зачастую совсѣмъ незначительные. Пожалуй, эти пробѣлы лучше всего подкрѣпляютъ наши сомнѣнія въ подлинности той высокой степени участія и заслугъ Академіи Художествъ въ общемъ движеніи русской художественной жизни, которую рисуютъ намъ авторы 'юбилейныхъ' очерковъ сборника.

Вс. Дл.

#### ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ

Въ виду полученныхъ мною сочувственныхъ отзывовъ о статьѣ моей 'Японская Гравюра', напечатанной въ книжкѣ 6—7, 'Аполлона', отзывомъ, касающемся равно текста и приложенныхъ воспроизведеній, и во избѣжаніе недоразумѣній, я считаю долгомъ заявить, что никакого участія въ подборѣ и напечатаніи репродукцій я не принималъ и писалъ свою статью согласно плану, выработанному редакціей 'Аполлона', и по воспроизведеніямъ, предоставленнымъ мнѣ редакціей. Принимая съ благодарностью замѣчанія, касающіяся текста статьи, я рѣшительно отвергаю отъ себя похвалы и порицанія, относящіяся къ приложеннымъ репродукціямъ.

Н. Пунинъ.

## СОДЕРЖАНИЕ

Н. Пунинъ — Три художника. I. Рисунки Бориса Григорьева. II. Сапуновъ. III. Послѣднія произведенія Н. Крымова . . . . .	1
Н. Радловъ — Пути къ картиѣ. О послѣднихъ работахъ Кустодіева . . . . .	15
Я. Тугендгольдъ — Молодые годы Мусатова . . . . .	19
М. Лозинскій — Стихи . . . . .	37
Н. Долговъ — К. А. Варламовъ . . . . .	47
Всеволодъ Дмитріевъ — Памяти Константина Маковского . . . . .	51
Валеріанъ Чудовскій — Нѣсколько мыслей къ возможному ученію о стихѣ. Съ при- мѣрнымъ разборомъ стихосложенія въ I главѣ 'Евгенія Олѣгина' . . . . .	55
Георгій Ивановъ — 'Стихи о Россіи' — Александра Блока . . . . .	96

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ — Искусство и война. Выставки и художественныя дѣла . . . . .	100
У. — Новыя поступленія въ Императорскій Эрмитажъ . . . . .	106
А. Ростиславовъ — Государственные интересы... и А. А. Борисовъ . . . . .	107
Есшеш — Выставка 'Міръ Искусства' . . . . .	109
Н. Р. — Конкурсная выставка въ Академіи . . . . .	110
В. С. — Петроградскіе театры . . . . .	111
Эдуардъ Старкъ — Новыя постановки въ Музыкальной драмѣ . . . . .	113
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ . . . . .	116
Я. Т. — Письмо изъ Москвы . . . . .	121
Мих. Гершенфельдъ — Письмо изъ Одессы . . . . .	125
В. С. Дм. — Новыя книги . . . . .	126
Н. Пунинъ — Письмо въ редакцію . . . . .	127

### РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

#### Фототипія:

Н. Е. Рѣпинъ — Портретъ Бориса Григорьева.

#### Трехцвѣтная автотипія:

Н. Н. Сапуновъ — 'Карусель'

#### Автотипія:

Б. Д. Григорьевъ — 'Бизонъ'; 'Газели'; 'Козы'; 'Дѣти'; 'Гарсоны'; 'Русскіе въ Парижѣ'; 'Дерево'; 'Въ Jardin des Plantes' (два рисунка); 'Парижъ въ саду'; 'Бретань'; 'Ніонъ въ Швейцаріи'.  
Н. П. Крымовъ — 'Утро'; 'Лѣтній пейзажъ'; 'Утренній пейзажъ'. Б. М. Кустодіевъ — 'Крестный ходъ'; 'Красавица'; 'Купчиха'; Портретъ Е. И. Базилевской. В. Э. Борисовъ — Мусатовъ — 'Дама на Волгѣ'.

### РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

#### Автотипія:

Б. М. Кустодіевъ — 'Въ комнатахъ' (стр. 16); Эскизъ декораціи къ 'Смерти Пазухина' Щедрина (стр. 18). В. Э. Борисовъ — Мусатовъ — Рисунокъ карандашомъ (стр. 21); Портретъ (стр. 23). Портретъ отца (стр. 28); 'На Волгѣ' (стр. 33).