



Сергей Глазунов 1916



Аттический лектофор съ Таманского полуострова.
Сфинксъ. (Императорскій Эрмитажъ).

Lécythe attique, trouvé dans la presqu'ile de Taman.
Sphinx. (Ermiteage Imperial, Pg.d.).

СФИНКСЪ

О. Ф. Зълинский

1



НЬ — силенъ,—говоримъ мы, пользуясь тѣмъ запасомъ отвлеченныхъ словъ, который накопилъ нашъ и вообще человѣческій языкъ за многія столѣтія своего интелектуального развитія; онъ — левъ⁴, говорили въ тѣ времена, когда только предметы видимости имѣли въ языкѣ свои обозначенія, и каждый изъ нихъ выражалъ, кромѣ самого себя, также и свое главное или свои главныя качества. Нынѣ мы называемъ такую рѣчь переносной, или метафорической, или поэтической, или символической; но было время когда она была единствено возможной.

Сильнымъ былъ, прежде всего, царь... или, прежде всего, богъ. Но вѣдь были народы, для которыхъ оба понятія совпадали; и среди нихъ мы находимъ и египтянъ. Царь — силенъ⁴: таковъ былъ первый догматъ древнѣйшей монархіи, необходимый для того, чтобы удержать сотни тысячъ въ повиновеніи одному. И вотъ этотъ царь изображаетъ себя съ туловищемъ льва, сохранилъ, однако свою собственную голову, свое лицо, дабы люди знали, что этотъ левъ, эта сила — это онъ, ихъ царь. Исполинскаго роста, онъ шествуетъ по полю сраженія, попирая своими львиными лапами головы поверженныхъ враговъ.

По земное величие — ничто передъ вѣчностью; а вѣчная жизнь зависитъ отъ сохранности могилы. Какъ достигнуть, чтобы жадные потомки оставили нетронутой роскошную усыпальницу своего давно умершаго царя? Конечно, онъ не пожалѣть для этого средствъ: онъ — какой нибудь, скажемъ, Хефренъ — выстроить для своихъ костей огромную каменную гору-пирамиду и скроеть обитель своей вѣчной жизни за лабиринтомъ потайныхъ ходовъ и пещеръ, онъ велитъ задѣлать устье этого лабиринта — но гдѣ та тайна, которая бы осталась нерушима? Наилучшее средство, это то, дѣйствительность котораго онъ испыталъ и при жизни — страхъ. Пусть люди знаютъ, что ихъ давно умершій царь по прежнему живъ и силенъ — именно силенъ. И вотъ этотъ царь, этотъ Хефренъ, велитъ изобразить себя исполиномъ съ туловищемъ льва, какъ вѣчного стража своего могильнаго храма, передъ своей пирамидой. И онъ не обманулся: много тысячелѣтій послѣ его смерти завоеватели-арабы, увидѣвъ въ пескахъ пустыни нѣмого льва-гиганта съ человѣческимъ лицомъ, дали ему имя ,Абу-ль Холь⁴, что значитъ: ,отецъ ужаса⁴.

Здѣсь это было требуемое впечатлѣніе; меньшихъ размѣровъ быть спасительный страхъ, который желательно было внушить подданнымъ передъ лицомъ царскихъ сооруженій священнаго и сѣтскаго характера, дабы они помнили, что они и здѣсь подъ глазами своего царя и что этотъ царь силенъ. Ради этого, повидимому, и потянулись „аллеи“ царскихъ изображеній съ львинымъ туловищемъ передъ входами въ исполинскіе храмы царственныхъ Оивъ и, между кварталами огромнаго города — къ великой радости позднѣйшихъ завоевателей, не уптившихъ случая украсить себя трофеями древней фараонской державы. Два этихъ изображенія попали и къ намъ въ Петроградъ и мерзнутъ теперь на гранитной набережной нашей Невы, тоскуя о горячихъ пескахъ стоящихъ Оивъ. Страха они никому не внушаютъ; напротивъ, ихъ странные головные уборы наводятъ прохожихъ на игривыя мысли, такъ какъ немногіе среди нихъ знаютъ, что эти головные уборы — соединеніе двухъ коронъ — знаменуютъ своихъ носителей, какъ царей Верхняго и Нижняго царствъ на обоихъ берегахъ Нила.

II

Четвероногое чудовище съ человѣческой головой со временемъ пожаловало и въ Грецію, но все же, насколько можно судить, не непосредственно черезъ Средиземное море, а кружнымъ путемъ, черезъ переднюю Азію. Этотъ обходъ вызвалъ или укрѣпилъ рядъ метаморфозъ, постигшихъ львинотѣлого фараона. Во первыхъ, онъ, какъ это и понятно, пересталъ быть фараономъ, его лицо потеряло всякихъ индивидуальныхъ чертъ. Во вторыхъ, у него выросли крылья — въ Египтѣ онъ носилъ ихъ лишь въ видѣ исключенія. Сроднившись этимъ съ крылатыми чудовищами вавилонского и хетитского искусства, онъ прилетѣлъ въ Грецію — и въ этомъ заключается третья метаморфоза — съ измѣненнымъ поломъ, какъ существо женское.

Для чего прилетѣлъ? Я думаю, большинство художниковъ, украшавшихъ еще миленскую, а затѣмъ и въ раннюю эллинскую эпоху свои вазы и барельефы крылатыми женщинами-львицами, наравнѣ съ грифонами, химерами и т. д., врядъ ли отдавали себѣ въ этомъ особый отчетъ; для нихъ это была просто игра фантазіи. Я не увѣренъ даже, что они на вопросъ „а что это такое?“ называли бы особое имя; скорѣе всего, это былъ для нихъ простой арабескъ, немногимъ отличающійся отъ орнамента. Но про всѣ случаи этого сказать нельзя. Давно извѣстенъ найденный на Теносѣ теракотовый рельефъ, изображающій крылатую женщину-львицу на тѣлѣ распостертаго юноши: наступивъ ему задними лапами на колѣни, она передними сжимаетъ его грудь, въ то время какъ онъ безпомощно простираетъ свои руки. Поистинѣ, она душитъ его, — и это изображеніе ав-

даст намъ вполнѣ понятнымъ то имя, которымъ греки нарекли египетское чудо-ище. Они назвали его Сфинксомъ; а это слово — Sphinx по гречески женского рода — означаетъ именно „душительница“.

Откуда эта послѣдняя метаморфоза? — Она связана съ представлѣніями о „Керѣ“, летучей богинѣ смерти. „Улетающая“ посѣ смерти тѣла душа естественно представлялась окрыленной; окрыленной же должна была быть и ея похитительница. Это — главное; остальное — частности. Страшныя крылатыя существа, которыми восточная фантазія ссудила впечатлительныхъ грековъ, одно за другимъ растворились въ общемъ понятіи Керы: и Гарпія, и грифонъ, и Химера, и Сирена, и Сфинксъ. Больѣ точныхъ опредѣленій здѣсь требовать нельзя. Почему „душительницей“ стала именно женщина-львица, а не женщина-птица, львица-коза и т. д.? Если причина тутъ и была, то она намъ неизвѣстна; а можетъ быть, и причины особой не было.

По разъ ставъ демономъ смерти, Сфинксъ занялъ подобающее таковому мѣсто въ надгробныхъ памятникахъ, наравиѣ съ Сиреной. Эту мы охотно представляемъ себѣ, въ соотвѣтствіи съ ея птичей натурой, надгробной пѣвицей, изливающей въ жалобныхъ звукахъ вѣчное горе о погибшей жизни, обѣ осиротѣлой любви; но Сфинксъ молчитъ. Прочно покоясь своимъ львинымъ туловищемъ на могильной плите, онъ безмолвно смотрѣть на насъ своими большими таинственными глазами, какъ живой символъ великой, неразрѣшимой загадки — смерти.

Загадочный Сфинксъ... По этимъ мы внесли въ его естество иѣчто новое; мы сабыли это, сѣдя особой, быть можетъ даже случайной, струѣ его преданія, которая, тѣмъ не менѣе, имѣла большое влияніе на представление о немъ позднѣихъ людей.

III

Недалеко отъ Оивъ — этотъ разъ греческихъ, семивратныхъ — возвышалась гора, носившая непонятное имя — „Фикійской“.

Народная фантазія не любить непонятныхъ именъ; она старается ихъ по своему объяснить, причемъ ее ничуть не смущаетъ, если она порою, вмѣсто объясненія, ставить грекъ на мѣсто икса. „Фикійская“ гора была названа такъ потому, что здѣсь иѣкогда жила иѣкая Фиксъ. — А кто такая Фиксъ? — О, это цѣлая исторія; послушайте, если не скучно.

Въ овые дни царемъ Оивъ былъ Лай. Будучи гостемъ Пелопа, онъ съ любовью-счастливой цѣлью похитилъ его миловиднаго сына, Хрисиппа. Огорченный отецъ проклялъ его: да не родится у него сынъ, а если родится, то да убьетъ онъ собственного отца. Вияла проклятию съ высоты Киоэрона Гера, богиня брака и законной любви; узналь о немъ и Лай. Когда у него родился сынъ отъ его жены

Эпикасты, онъ, убоявшись проклятия, шиломъ произилъ ему ножки и велѣль въ сосудѣ бросить въ море. Волнами младенца отнесло къ берегу Сикиона; тамъ его нашелъ царскій конюхъ; взявъ шило и окровавленную пеленку себѣ, онъ младенца передалъ своему бездѣтному царю, Полибу, который назвалъ его Эдипомъ и воспиталъ, какъ своего.

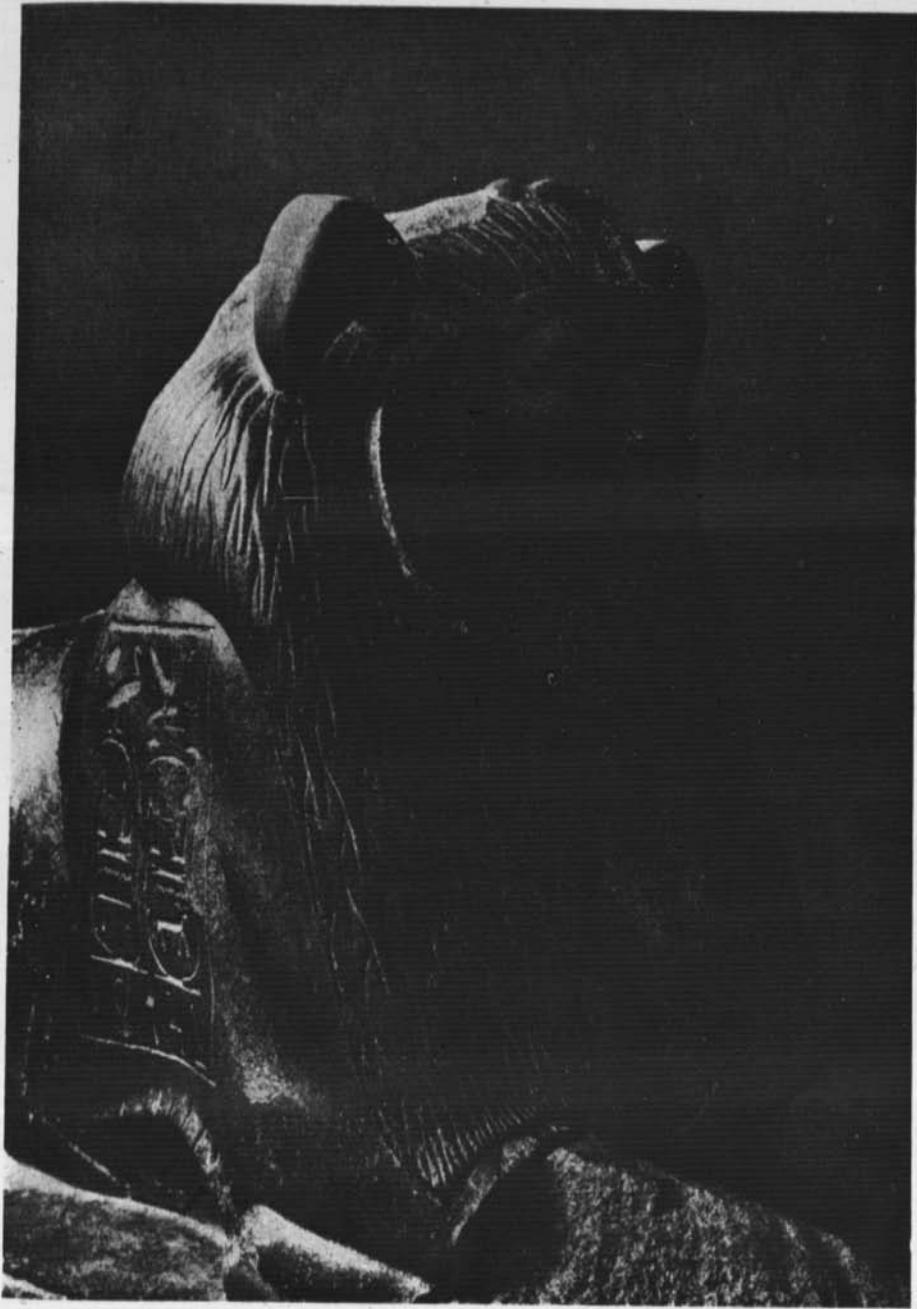
Прошло много лѣтъ, во время которыхъ преступленіе Лайя оставалось неискупленнымъ. Но вотъ Гера рѣшила отомстить за попранный имъ законъ естественной, брачной любви: съ высоты Киеверона она наслала на Оивы чудесную женщину-львицу; это и была Фиксъ. Поселившись на унаследовавшей ея имя горѣ, она — это не вполнѣ засвидѣтельствовано, но мы имѣемъ основаніе такъ восполнить недомолвку преданія — чарами своей красоты завлекала къ себѣ лучшихъ юношь города и тамъ ихъ умерщвляла. Многіе такимъ образомъ погибли; наконецъ Лайй, узнавъ о причинѣ постигшаго городъ несчастія, постановилъ отправиться на Киеверонъ, чтобы умилостивить свою гонительницу. На пути онъ встрѣтился съ незнакомымъ юношемъ и въ возникшей между ними ссорѣ былъ имъ убитъ. Этимъ юношемъ былъ его сынъ — Эдипъ.

Убийца взялъ съ собою, какъ трофеи, его поясъ и мечъ; и въкоторое время спустя онъ явился и въ Оивы. Тамъ все еще свирѣпствовала Фиксъ; царица-вдова Эпикаста объявила свою руку и царство наградой избавителю. Эдипъ убилъ хищницу и стяжалъ то и другое... Остальное насть уже не интересуетъ. Благодаря поясу съ одной стороны и вышеназванному конюху съ другой, ужасы раскрылись, и Эпикаста добровольно послѣдовала за первымъ мужемъ, оставляя сына подъ гнетомъ своего проклятия.

Это — эпическое преданіе объ Эдипѣ; въ нашемъ сознаніи его замѣнило другое, признающее вершителемъ судьбы героеvъ не киеверонскую богиню, а дельфійскаго бога. При свѣтѣ Аполлоновой религіи все преданіе преобразилось; его смысломъ стала неизбѣжность рока. Въ то же время и оиванская Фиксъ замѣнила, по звучію, общездѣллинская Сфинксъ. Она осталась дѣвой смерти — кѣ „душительница“ — это вполнѣ шло — но, какъ прислужница Аполлона, пробрѣзлась его мудрости и стала предлагать оиванцамъ трудныя загадки, убивая неудачниковъ. Эдипу она предложила слѣдующую:

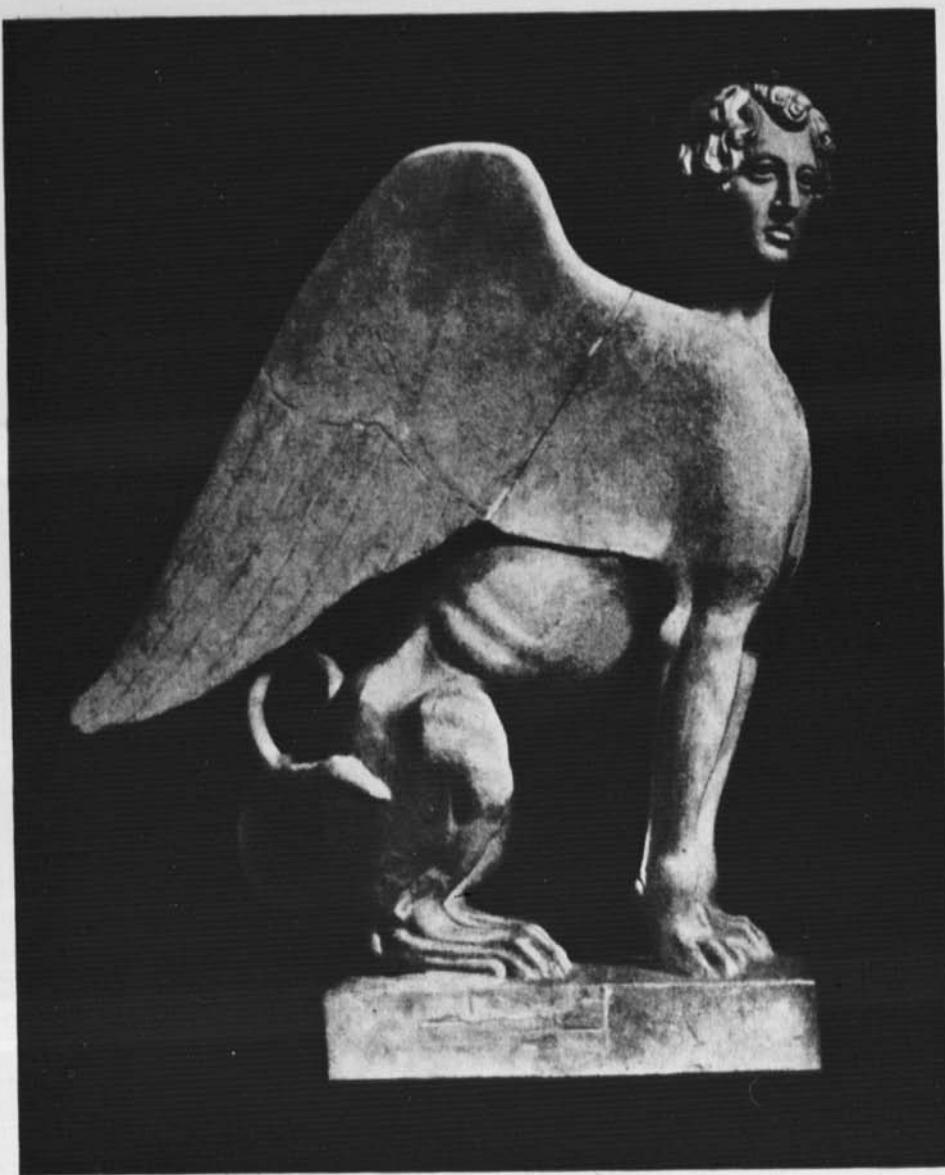
Есть существо на землѣ: и двуногимъ, и четырехногимъ
Можетъ явиться оно, и трехногимъ, храня свое имя.
Нѣть ему равного въ этомъ во всѣхъ животворныхъ стихіяхъ.
Все же замѣть: чѣмъ больше опоръ его тѣло находитъ,
Тѣмъ въ его собственныхъ членахъ слабѣе движенія силы.

Сфинксъ предложилъ Эдипу загадку, рѣшеніе которой — человѣкъ — это звучитъ очень глубокомысленно и красиво. Но форма загадки насть смущаетъ: неужели нельзѧ было усмотрѣть загадочность натуры человѣка въ болѣе важныхъ при-



Сфинкс—портрет Аменемхета III.
(Каирский музей).

Sphinx—portrait d'Aménemhet III.
(Musée du Caire).



Эгинский сфинкс. Дополненный слепок
(Мюнхен).

*Le sphinx d'Egine. Reconstruction.
(Munich).*

знакахъ, чѣмъ въ томъ, что онъ ребенкомъ ползаетъ на четверенькахъ, затѣмъ выступаетъ на двухъ ногахъ, а на старости лѣтъ прибавляется къ нимъ и третью опору — посохъ? Возможно, что — какъ полагаетъ Ильбергъ — миѳотворецъ находился тутъ подъ влияниемъ этиологии — неправильной, но соблазнительной — имени Эдипа (*Oidipus*), которое можно объяснить „вѣдающей (*oida*) про ноги (*pus*)“. Но символъ ясенъ и поразителенъ. Сфинксъ — олицетворенная загадка: „разгадай себя самого, и ты этимъ меня уничтожишь“, говорить онъ Эдипу. На то его послалъ Аполлонъ — тотъ Аполлонъ, который встрѣчалъ паломниковъ надписью на своемъ храмѣ: „Познай самого себя“.

Загадочный Сфинксъ... Мнѣ обѣ Эдипъ сроднилъ эти понятія, и они отныне стали нераздѣльны. Когда греки, много позднѣе, увидѣли настоящихъ египетскихъ Сфинксовъ у преддверій храмовъ и гробницъ — они признали и въ нихъ олицетворенія загадочности и таинственности египетской мудрости.

IV

Но все же и прежняя прелестница съ Фикійской горы, убивающая своей любовью, не исчезла безследно: она возродилась въ своей преемницѣ, въ Сфинкса. Загадочность — это одна изъ сторонъ, болѣе известная; но смертоносная красота, гибельные любовныя чары — это другая, тоже не забытая. „Сфинксами“ ѿванскими можешь смѣло называть всѣхъ гетеръ, говорить въ одной комедіи поэтъ Анаксилай, имѣя при этомъ въ виду, конечно, не строгую противницу Эдипа, а ея предшественницу, погубившую своей непреодолимой красотою столько юношей въ семивратныхъ Оивахъ.

Живучесть этого символа была поддержанна аналогіей. Та сладкая оцѣнѣлость, которая овладѣваетъ порою человѣкомъ во время сна, когда душа опутана чувственными грезами, а тѣло поконится безъ движенія, когда шевельнуться нельзя, да и не хочется — ее охотно приписывали посвѣщенію крылатаго, соблазнительнаго существа: Сирены, Инкуба, Лилиои, феи Мабъ; вотъ и Сфинксъ попадъ въ ихъ число. Потомъ человѣкъ ходилъ весь день, точно разбитый... да, онъ еще счастливо отдѣлся! Какъ она склонилась надъ нимъ, своей брезвальной жертвой, эта черноокая красавица съ ласкающей улыбкой — и какъ душила его всей тяжестью своихъ львиныхъ лапъ... Еще хорошо, что кто то въ послѣднюю минуту, слыша его тяжелое дыханіе, громкимъ зовомъ спугнулъ Сфинкса, — а то бы ему такъ и застыть наяву въ смертоносной нѣгѣ его объятій.

Такъ еще разъ преобразилось загадочное естество вѣстницы смерти. Теперь уже нечего было искать Сфинксовъ гдѣ то на Фикійскихъ горахъ — они ходили среди людей, набѣленные и нарумяненные, съ надушенными волосами, возбуждая своимъ

холоднымъ взоромъ огонь нераздѣленной страсти. Искусство прекраснаго стиля не замедлило воспользоваться этимъ преображеніемъ: оно создало нашего Сфинкса — Сфинкса Эрмитажа. Художникъ воспользовался имъ для вазочки, имѣвшей содѣржать благовонія,— ясно, для кого онъ предназначалъ свое маленькое, но изящное твореніе. И вмѣстѣ со своими благовоніями оно стало могильнымъ даромъ — въ могилѣ его и нашли. Въ чьей могилѣ? Мы этого не знаемъ. Имѣло ли его присутствіе, кроме общесимволического, еще и специальное значеніе, относящееся именно къ этому покойнику? Этой загадки намъ прелестная вѣстница смерти не разрѣшила.

V

Не ея это дѣло. Она — не разрѣшаетъ загадокъ, а ставитъ ихъ; и содѣржаніе ея загадки неизмѣнно одно и то же — „человѣкъ“.

Вглядитесь пристально въ румянную свѣжесть ея щекъ, въ томную пристальность ея взора; что прочтете вы тамъ? Навѣтъ на соперницу, на обманщицу Жизни. „О, не довѣрайся ей! У ней много свиты, много слугъ, и эти мелкие хищники — вы зовете ихъ Днями — разнесутъ тебя по частямъ, каждый незамѣтно похищая у тебя цѣнность за цѣнностью, пока не оставятъ тебя, нагого и несчастнаго, въ добычу могилѣ. Не лучше ли все отдать заразъ въ блаженной истомѣ одного смертоноснаго подѣлу?“

Такъ говоритъ она въ минуты откровенности — и тогда она сильнѣе всего нась обманываетъ. Ибо она хочетъ нась тогда увѣрить, что она — сама смерть; а она только — вѣстница смерти. Она хочетъ нась увѣрить, что за блаженнымъ сномъ въ ея объятіяхъ уже не будетъ пробужденія; но она лжетъ. Это пробужденіе будетъ, и оно будетъ ужаснымъ. Она улетитъ отъ нась такъ же, какъ прилетѣла и улетала, со смѣхомъ скажетъ: „Теперь — умирай самъ!“

Она въ образѣ Клеопатры опутала Антонія; онъ проснулся на волнахъ Актія — и, отправился умирать самъ.

Она опутала, затѣмъ, и побѣдителя Антонія, весь гордый, могучій Римъ, въ образѣ... но тутъ я, рискуя разрушить настроеніе, долженъ поставить одинъ, съ виду нелѣпый, вопросъ.

Читатель, вы способны, при мысли о бани, отвлечься отъ вѣника? Способны представить себѣ многократную истому древнеримскихъ бань — термъ Каракаллы или Діоклѣтіана — истому теплой волны, дремлющей въ бассейнахъ изъ желтаго мрамора, истому нимфѣ и вакханокѣ, улыбающихся съ высоты раскрашенныхъ сводовъ, истому южнаго солнца, заливающаго просвѣты колонадъ, истому сладкихъ винъ и сочныхъ персиковъ, нарда и розъ, листивыхъ пѣсенъ капелы и не менѣе лѣстивой рѣчи популярнаго философа-эпикурейца, приглашающаго наслаждаться

ждаться всѣми этими благами и какъ можно меньше думать о завтрашнемъ днѣ?
Если да, то вы поймете двустишіе:

Баня, вино и любовь изнуряютъ, друзья, наше тѣло;
Но составляютъ намъ жизнь — баня, вино и любовь!

и узнаете въ немъ нашего Сфинкса. И здѣсь это была только вѣстница смерти; она сама — смерть — ждала своей очереди за рубежомъ Альпъ въ лицѣ тѣхъ сильныхъ и безпощадныхъ германскихъ народовъ, о голубыхъ глазахъ и блондѣ квотѣ, недоступномъ для какихъ бы то ни было чаръ какихъ бы то ни было Сфинксовъ.

Она опутала, наконецъ, и тѣхъ потомковъ побѣжденного Рима, которые доставили латинскому гению новое торжество на берегахъ Сены, какъ это рассказалъ Эмиль Золя въ своемъ романѣ, имѣющемъ именно его своей героиней. Вы помните краткую, бѣглую, но впечатльную сцену — сцену встрѣчи Бисмарка съ этой героиней, ироническое любопытство его бѣлаго взора? Этимъ взоромъ богъ смерти призналъ свою вѣстницу: „Высасывай ихъ, сколько можешь; а за тѣмъ, что останется, я самъ приду — въ Седанъ“.

VI

Какъ далеко ушли мы отъ „отца ужаса“ древняго фараона! — Да, конечно: тотъ царственныи Сфинксъ, который попиралъ своими львиными лапами головы поверженныхъ враговъ, претерпѣлъ немало метаморфозъ, прежде чѣмъ предстать передъ нами въ своемъ послѣднемъ образѣ. Но его существо осталось неизмѣннымъ: онъ — смертоносецъ. Направленіе же, въ которомъ совершились метаморфозы, было предуказано первой, самой кореннай изъ нихъ — перемѣнной пола. Съ тѣхъ поръ какъ Смерть изъ царя-льва превратилась въ женщину-львицу, ея послѣдовательныи маски должны были всѣ перейти въ одну, окончательную, согласно кощунственной вариаціи на заключительныи слова „Faуста“:

Духъ вѣчно-женственныи —
Долу насть гнетъ.

ЛЕКІОЬ ИЗЪ ТАМАНИ
(Историческая справка)

ОСКАРЪ ВАЛЬДГАУЕРЪ



В 1869 году члену Императорской Археологической Комиссии барону Тизенгаузену удалось открыть въ большомъ курганѣ на полуостровѣ Тамани нетронутую грабителями гробницу, сооруженную изъ кирпичныхъ плитъ. Въ ней была похоронена женщина. Здѣсь не было того обилия предметовъ изъ драгоценныхъ металловъ, которое отличаетъ могилы скиѳскихъ царей: при оставѣ найденъ только одинъ золотой перстень. Зато рядъ теракотовъ первоклассной греческой работы придаетъ находкѣ выдающееся значение; можно смѣло сказать, что иѣкоторые изъ нихъ, не только по работѣ, но и по сохранности—единственны въ своемъ родѣ.

Кромѣ лекіоа—сосуда для храненія благовоннаго масла—въ видѣ сфинкса, тутъ были найдены: лекіо въ видѣ Афродиты, всплывающей изъ иѣдрѣ моря—волны внизу обозначены рельефио и окрашены въ голубой цветъ, богатыя золотыя украшенія покрываютъ шею и грудь, на головѣ діадема, украшенная розетками (волосы и діадема были позолочены); даѣ—лекіо въ видѣ сирены, исполненный въ той же техникѣ; сосудъ въ видѣ пляшущаго скиоа; сосудъ въ видѣ птицы и, наконецъ, великолѣпной моделировки статуетка женщины, одѣтой въ хитонъ, просвѣщающій ея формами, и въ плащъ, чьи простыя линіи образуютъ удачный контрастъ съ тонкими складками хитона. Всѣ эти теракоты служили сосудами для благовоннаго масла. Кромѣ того, гробницу украшали статуетки: Деметры и Персефоны, Персефоны съ Іакхомъ, Афродиты съ Эротомъ, Аполлона, на тронѣ, передъ которымъ изображенъ омфаль—шупъ земли въ Дельфахъ, Афродиты, опирающейся на колонну, и пляшущей женщины, можетъ быть, гіеродулы.

Всѣ эти изображенія стоять въ связи съ культомъ подземныхъ божествъ; главнымъ изъ нихъ, Деметрѣ и Персефонѣ, посвящены двѣ фигуры. Можетъ быть, и Сфинксу и Сиренѣ надо приписать символическое значеніе, тѣмъ болѣе, что Афродита, какъ богиня плодородія, также связана съ хтоническими божествами. Душа умершаго изображается въ видѣ Сирены; Сфинксъ въ древне-греческой народной вѣрѣ тоже связанъ съ представлениемъ о душѣ, которая можетъ быть не только покровительницей своихъ близкихъ, но и злымъ демономъ; отсюда вѣра въ вампировъ и другихъ темныхъ духовъ, пьющихъ кровь людей.

Сфинксъ—плодъ египетской фантазіи и первоначально былъ символомъ неограниченной власти фараона. Самое выдающееся изображеніе фараона въ видѣ сфинкса—

портретъ Аменемхета III изъ Таниса. Грозный ликъ могучаго владыки съ сильно выступающими скулами и энергичными, почти грубыми чертами лица какъ нельзя лучше сливаются съ мощными формами льва; выражение сверхчеловѣческой силы передано съ высочайшимъ мастерствомъ.

Уже въ Египтѣ образовался и типъ крылатаго сфинкса, который отсюда переходитъ въ Сирію и въ области крито-микенской культуры; значение его, однако, въ вѣрованіяхъ этихъ народовъ установить нельзя. Какъ художественный типъ, онъ водворяется въ архаическомъ греческомъ искусствѣ, и здѣсь представление о сфинксе, какъ о кровожадномъ призракѣ, находитъ полное выраженіе. Это доказываютъ многочисленныя изображенія сфинксовъ, похищающихъ юношей — типъ, сохранившійся до эпохи расцвѣта греческаго искусства: по преданию, на тронѣ статуи олимпійскаго Зевса Фидій изобразилъ двухъ сфинксовъ, держащихъ въ своихъ когтяхъ юношей.

Въ 1904 году Адольфу Фуртвенглеру удалось найти при раскопкахъ на о. Эгинѣ мраморную статую сфинкса, лучшее изъ дошедшихъ до насъ изображеній этого рода; она принадлежитъ къ эпохѣ строгаго стиля (около 460 года). Здѣсь съ удивительнымъ мастерствомъ присоединены и эротическія черты миѳического демона. Лицо — прекрасно, но худощаво, тощее тѣло напряжено во всѣхъ своихъ мускулахъ; чувствуется, что этотъ прекрасный демонъ въ состояніи терзать и убивать. Сочетаніе грознаго съ прекраснымъ — черта, характерная для того времени. Но Фидій смягчилъ строгій и грозный характеръ въ изображеніяхъ боговъ, какъ Софокль — могучіе образы Эсхила, а ученики Фидія, въ особенности Алкаменъ, пошли еще дальше въ этомъ направленіи. Какъ Алкаменъ превратилъ образъ Афродиты въ изображеніе прекрасной женщины, такъ и на нашемъ сфинксе исчезли грозныя черты ранихъ изображеній, и осталось лишь женственно-прекрасное, человѣческое. Этотъ легкій наклонъ головы, эти томные и задумчивые глаза, дѣйствительно, сильно напоминаютъ Афродиту Алкамена, стоявшую въ садахъ на рѣкѣ Илиссѣ и дошедшую до насъ въ кошахъ временъ римскихъ императоровъ; и другія характерныя особенности указываютъ на то же время, т. е. на послѣднюю четверть V вѣка до Р. Х.

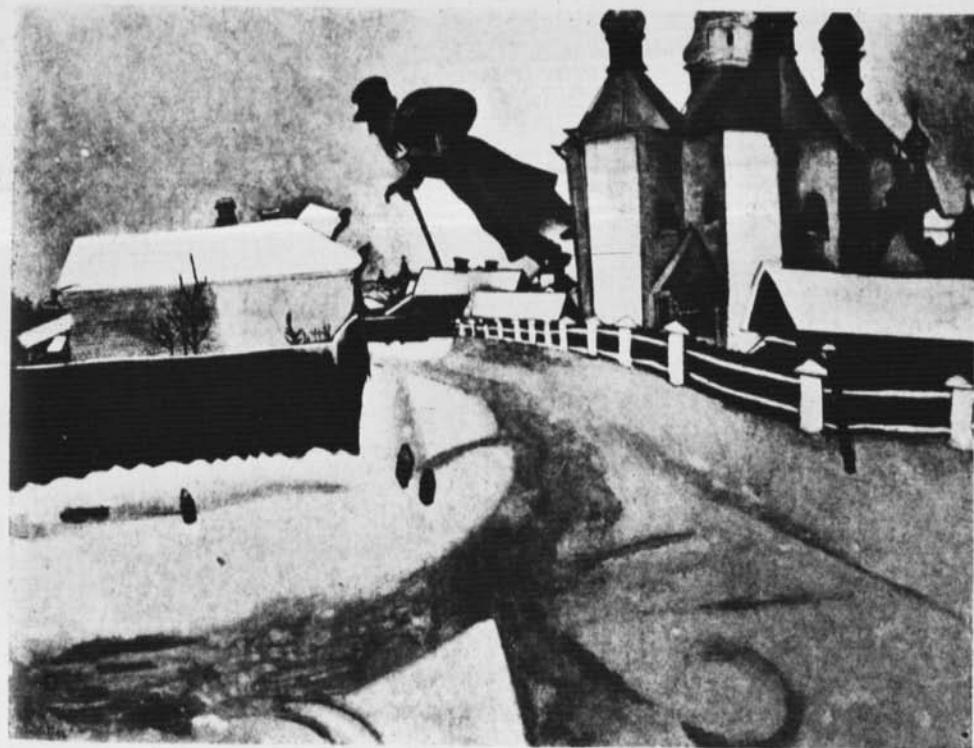
Такимъ образомъ, эта ваза вполнѣ примыкаетъ къ скульптурнымъ типамъ своего времени, причемъ, однако, мастеръ пользовался техникой, выработанной съ давнихъ поръ для керамическихъ издѣлій. Краснофигурная техника примѣнена на шейкѣ и подъ ручкой, гдѣ между крыльями втыкаются пальметки свободной формы поздняго времени; сама фигура покрыта бѣлой облицовкой съ гладко отполированной поверхностью, по которой исполненъ рисунокъ. Эту облицовку мы встрѣчаемъ уже рано въ греческомъ искусствѣ; техника эта развивается особенно на юнійскихъ фабрикахъ Востока, напримѣръ, въ производствѣ такъ называемыхъ „милетскихъ“ вазъ, но позднѣе переходитъ и въ аттическое производство, гдѣ достигаетъ совершенства; ее употребляли и рисовальщики чернофигурного стиля, но у нихъ, разумѣется, не было повода использовать бѣлую облицовку, какъ фонъ для живо-

писнаго рисунка. Въ началѣ V вѣка, однако, намъ извѣстны уже выдающіеся примѣры цвѣтного рисунка по бѣлому фону; очевидно, развитію его много способствовала и стѣнина живопись великаго Полигнота. Съ особымъ искусствомъ пользовались греческіе мастера этой техникой для украшенія лекіеовъ, посвящавшихся надгробному культу. Наконецъ, греческая керамика поддалась и вліянію скульптуры; объ этомъ свидѣтельствуетъ появленіе на вазахъ выпуклыхъ изображеній, причемъ мастера старались, вѣроятно, достичь и колористическихъ эффектовъ статуй, которыхъ въ классическое время расписывались яркими красками. Итакъ, напр. Сфинксъ, принадлежащий всесѣло керамическому искусству грековъ, все же является и представителемъ скульптуры того времени, когда высокій стиль Фидія преобразовывался подъ вліяніемъ его учениковъ.

Первое сообщеніе о находкѣ помѣщено въ Отчетѣ Имп. Археологической Комиссіи за 1869 г., стр. V сл.; подробное описание дано Стефани въ Отчетѣ за 1870 г., стр. 5 сл. Вноскѣствіи издание въ краскахъ Сфинкса и Сирены вышло въ *Zeitschrift fü bildende Kunst* (1907, стр. 172 сл.), съ текстомъ Е. М. Придика. О сфинксаѣ см. статью Ilberg'a въ *Roscher's Lexicon der Mythologie* s. v. *Sphinx*. Эгинскій сфинксъ изданъ *Furtwänglerомъ* въ *Münchener Jahrb. fü bild. Kunsf.*, I (1906), стр. 1 сл. Дальнѣшую литературу см. у Ilberg'a. О сфинксаѣ на Николаевской набережной въ Петроградѣ см. В. В. Струве—Петербургскіе сфинксы, въ Зап. Имп. Русскаго Археол. Общ. 1912.

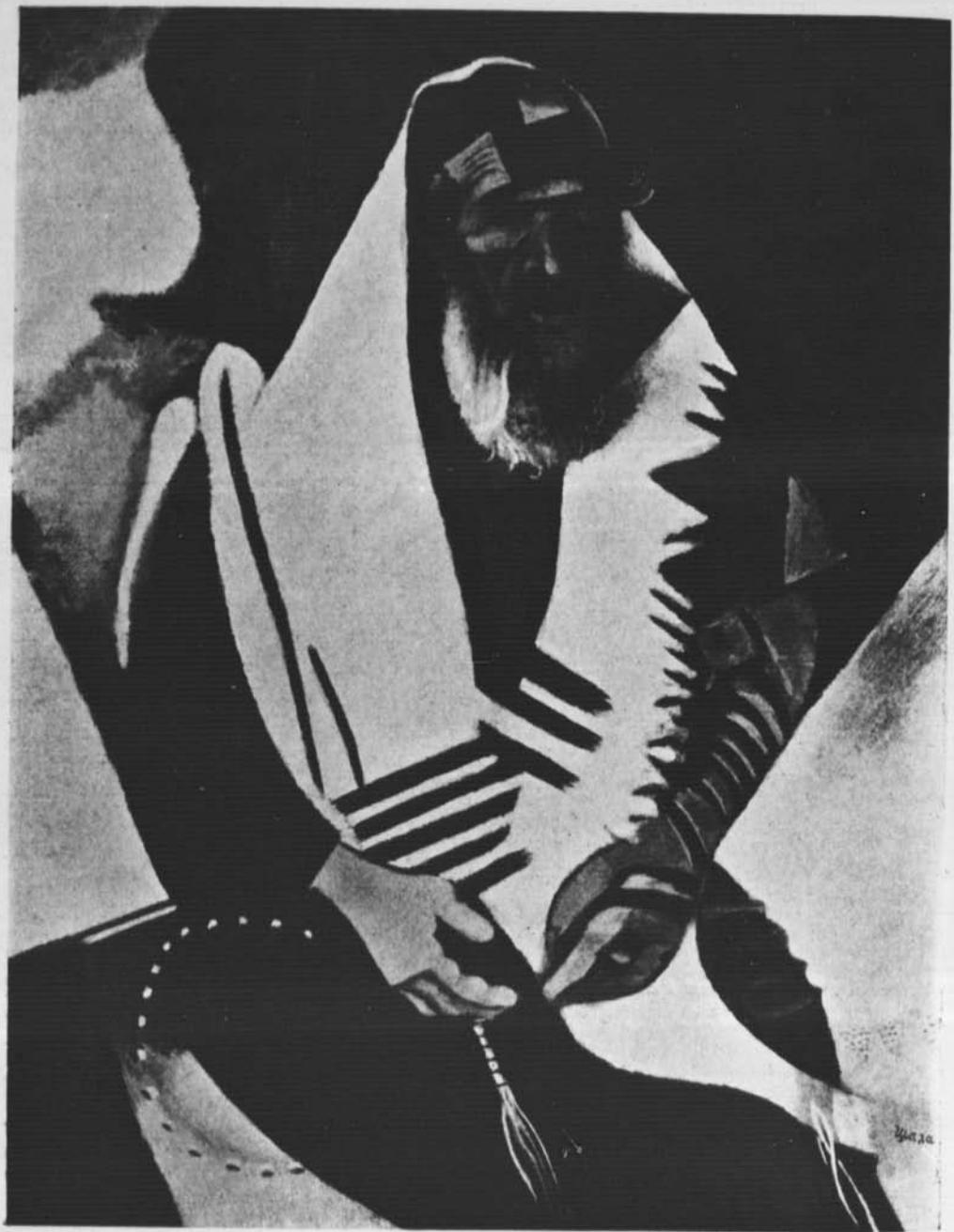
Датировка эпохой пелопонесской войны обусловливается слѣдующими соображеніями. Теракоты, найденные въ гробницаѣ, не совсѣмъ одинаковы по стилю. На сфинксе есть черты болѣе древняго стиля, т. е. времени фриза Парѳенона (около сороковыхъ годовъ V вѣка), но они появляются въ томъ уже передѣланномъ видѣ, который характеренъ для конца V вѣка. Сильно вьющіяся пряди волосъ встрѣчаются уже на фризѣ Парѳенона (см. напр. Collignon, *Le Parthénon*, табл. 85. II), но различие состоить въ томъ, что на Сфинксе—какъ и на Сиренѣ—каждая прядь больше отдѣляется отъ другой и извивается свободнѣе; такая трактовка скорѣе сходится со стилемъ скульптуръ дельосскаго храма (*Arch. Ztg.*, 40, стр. 339), т. н. Юпитера Версальскаго (Fröhner, *Notice de la sculpt. ant.*, № 31; Furtwängler, *Meisterw.*, стр. 142), и головы на повтореніи Артемиды Колонна въ Ватиканѣ (Amelung, *Vatikan*, I, Braccio Nuovo, № 92, табл. XV). Точно такъ же статуэтка Аполлона съ омфаломъ по трактовкѣ плаща напоминаетъ извилистыя формы складокъ плаща на т. н. Дионисѣ фриза Парѳенона (Collignon, *Le Parthénon*, табл. 128, № 39), но ближе къ складкамъ на фигурахъ фриза Эрхеіона (особенно Brunn-Brückmann, 31), наконецъ, трактовка складокъ на женщинѣ съ чистой наиболѣе подходитъ къ позднѣйшимъ представителямъ стиля. Афродиты въ садахъ, къ Никамъ балиострады Аенины Ники, къ Афродитѣ изъ Эпидавра (Brunn-Brückmann, 473; 34, 35; 14) и т. п.

Такимъ образомъ, датировка гробницы опредѣляется двумя послѣдними десятилѣтіями V в. до Р. Х. Остатки стиля фриза Парѳенона вмѣстѣ съ новыми элементами конца вѣка замѣчаются и на другихъ находкахъ въ той же гробницаѣ. Обломокъ группы Афродиты съ Эротомъ находитъ себѣ близкую аналогію по мотиву Эрота въ теракотовой формѣ Археологическаго музея въ Боннѣ, примыкающей къ фризу Парѳенона (Bonner Jahrb. 101, табл. VI), а теракотовое изображеніе пляшущей женщины выражаетъ стремленіе къ эффектамъ конца вѣка; она сильно напоминаетъ группу изображеній пляшущихъ менадъ, принадлежащихъ къ этому времени (Winter, *Ueber ein Vorbild neuatt. Rel.* 50. Berl. Winck.—Progr.). Пять маленькихъ вазочекъ, найденныхъ въ той же гробницаѣ, принадлежать къ концу V вѣка.



М. Шагалъ. „Въ окрестностяхъ Витебска“
(масло—1914).

M. Chagall. „Aux environs de Vitebsk“
(huile).



М. Шагал. „Молящийся еврей“ (масло—1914).

M. Chagall. *Israélite faisant la prière* (huile).

МАРКЪ ШАГАЛЬ

Я. ТУГЕНДХОЛЬДЪ

Сашъ три года—три тысячи, а можетъ быть
трижды три тысячи, годами свой вѣкъ Саша
не мѣряется.

Ремизовъ, Мака.

I



А парижскихъ выставкахъ послѣднихъ лѣтъ обратили на себя вниманіе работы молодого художника, родомъ изъ Витебска, Марка Шагала. Огненно-цвѣтистыя, какъ лубки, выразительныя до гротеска, причудливыя до ираціональнаго, онѣ выдѣлялись не только среди работъ русскихъ живописцевъ, но и на фонѣ молодой французской живописи. Помню впечатлѣніе, произведенное ими въ Осеннемъ Салонѣ, среди ,кубистическихъ‘ полотенъ Лефоконье и Делоне, этихъ новаторовъ-фауне. Тогда какъ отъ головоломныхъ кирпичныхъ построеній французовъ вѣло холодомъ интелектуализма, логикой аналитической мысли—въ картинахъ Шагала изумляла какая то дѣтская вдохновленность, иѣчто подсознательное, инстинктивное, необузданно-красочное. Точно по ошибкѣ рядомъ со взрослыми, слишкомъ взрослыми произведеніями попали произведенія какого то ребенка, подлинно свѣжія, ,варварскія‘ и фантастическія. Эти разноцвѣтныя и покривившіяся избы съ гробомъ среди улицы и пиликающимъ на крышѣ скрипачемъ, это огненно-кровавое ,Распятіе‘ съ уносящимъ лѣстницу Іудой—могли отталкивать своей грубоватой экспрессіей, первичною сюжета, крикливостью красокъ. Но не замѣтить ихъ и не вобрать въ себя ихъ острого аромата было нельзя, ибо за ними чувствовалась всепобѣждающая сила большого таланта, и таланта чужероднаго. ,Tiens, il y a quelque chose—c'est très curieux!‘ — говорили французы, и дѣйствительно, въ Шагалѣ угадывалось иѣчто европейски необъяснимое и потому ,курьезное‘, какъ казалось курьезнымъ и многое въ ,варварскія‘ полихромной музѣ русского балета.

На другой выставкѣ Шагалъ проявилъ себя произведеніями, хотя и не менѣе жестокими и загадочными по сюжету, но уже изысканными по своей полихроміи и узорности. Обезглавленные и летающіе люди, сентиментально-одухотворенные животныя, дома виѣ времени и пространства, какъ въ сладостно-дикомъ ребяческомъ сиѣ, окрасились чернью и бѣлизной, золотомъ и серебромъ, пурпурными, вишневыми и иными необычными и утонченными оттенками. Фантастика и палитра Шагала казались чрезмѣрно напряженными, нездоровыми и бредовыми, но

нельзя было сомневаться въ ихъ искренности—развѣ можно придумать нарочно такие фантомы и такія вспышки красочного жара?

Шагаль заинтересовалъ; его приняли въ лоно парижской богемы, его пригласили на выставки Амстердама, Брюсселя, Берлина. Но война остановила его быстрое восхожденіе—Шагаль очутился тамъ, откуда оно началось: въ захолустѣ русской провинціи, въ родномъ Витебскѣ. И результатомъ его возврата къ родному и близкому явилась цѣлая серія бытовыхъ эскизовъ, неожиданно реальныхъ, окрѣпшихъ и успокоенныхъ, но совершенно различныхъ. Шагаль весь еще въ поискахъ, въ мятущейся множественности, на распутьѣ многихъ дорогъ—какъ ребенокъ, передъ которымъ безконечность воздействій, хотѣній и возможностей. Но и то, что имъ уже сдѣлано, позволяетъ говорить о немъ, какъ о художественномъ явленіи. Знаю: опасно „хвалить“ молодой талантъ—какъ бы не зачудилъ навсегда и не возомнилъ себя „вундеркиндомъ“. Но нельзя и пройти, не остановившись передъ тѣмъ подлиннымъ и самороднымъ, что уже открылось и причудливо засверкало.

II

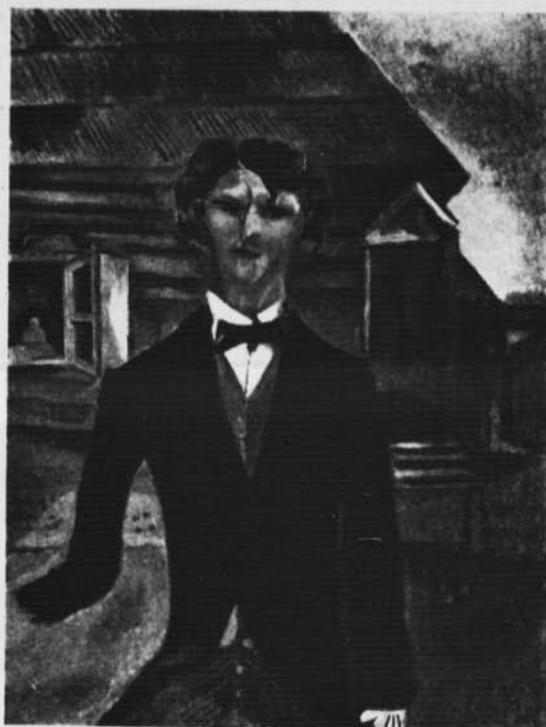
Можно ли „объяснить“ художника? Развѣ творческій духъ не вѣтъ, гдѣ и какъ хочетъ? Однако, думаю, что не только можно, но и нужно стучаться въ заповѣденную дверь и пытливо искать къ ней ключей. Сказать, что художникъ—просто таковъ, каковъ онъ есть, какимъ онъ „устроенъ“, значитъ еще ничего не сказать. Даже гениальный психологизмъ Достоевскаго пребываетъ, быть можетъ, въ причинной связи съ той минутой, которую онъ пережилъ на эшафотѣ.

Попытка „литературного“ объясненія не умаляетъ художника; наоборотъ, его художническія достоинства ущемлены тогда, когда самъ онъ настолько „анекдотиченъ“, что подобное объясненіе излишне. Шагаль можетъ быть объясненъ литературно, но самъ онъ—не рассказчикъ, не иллюстраторъ, а прежде всего живописецъ. Шагаль родился евреемъ, выросъ въ литовской провинціи, созрѣлъ въ Парижѣ. Вотъ три біографическихъ момента, поддающиеся учету въ столь, казалось бы, незакономѣрномъ явленіи, какъ шагаловскія *frôleries*. Остановимся на каждомъ изъ этихъ моментовъ.

Многое, что въ иномъ планѣ казалось бы „страннымъ“, объясняется национально—семитическимъ происхожденiemъ Шагала. Я разумѣю не только ближайшій смыслъ этого происхожденія, не только то, что Шагаль выросъ въ еврейской средѣ. Маркъ Антокольскій до конца своей жизни такъ и не научился правильно выражаться по русски, и однако Стасовъ имѣлъ полное основаніе, именно по поводу Антокольскаго, сожалѣть о недостаткѣ национального элемента въ творчествѣ „объевропеенныхъ“ евреевъ, когда писалъ—сколько они могли бы представить остальному

міру оригінальнихъ мелодій, самобутніхъ ритмовъ, характери фійшихъ вираженій и никоимъ не затронутыхъ поть душевныхъ! У Исаака Левитана было много мягкой єврейской меланхолії, но въ сущности онъ явилъ собою іную стихію семітическої души—єя способность къ перевоплощению, къ зозвучию съ окружающимъ: въ пейзажахъ Левитана нашла едва ли не высшее свое утверждение объективная печаль русской природы, воспѣтая Тютчевымъ и Бальмонтомъ. Точно такъ же Израельс и Писсарро можно назвать єреями, лишь поскольку у первого звучалаnota скорбной інтимности, а въ *plein air* въ второго теплилось что то задушевное, непохожее на позитивное безстрастіе его товарищай-імпресіонистовъ. Но эта „задушевность“ во всякомъ случаѣ не первичное, а вторичное явленіе іудейской души. Эта скорбь—исторически нажита, но не она, а радость „Пѣсни пѣсней“ лежить въ первоистокѣ израильской культуры.

Но можно ли говорить вообще о національной субстанціи єврейства въ сферѣ искусства? Развѣ не общеизвѣстно, что израильского искусства не существуетъ, ибо ветхозавѣтная религія запрещала творчество „кумировъ и подобій“, а историческія условия вѣчно-тревожной жизни не могли способствовать расцвѣтамъ и упрочніямъ красоты. Но во первыхъ, какъ замѣтилъ въ свое время тотъ же Стасовъ, установившійся взглядъ на єврейское искусство, какъ на пустое мѣсто, не соотвѣтствуетъ дѣйствительности. Со временемъ Стасова собирали и изучение єврейскихъ древностей ушло далеко впередъ, и стало несомнѣннымъ, что если творческія способности ветхозавѣтныхъ художниковъ не отложились или не дошли до насъ въ области *grand art*, то онѣ нашли свое приложеніе въ маломъ искусствѣ—синагогальной и домашней утвари, въ вышивкахъ завѣсъ и одѣяній Торы, въ золотыхъ, серебряныхъ, деревянныхъ, филиграныхъ и эмалевыхъ вещахъ, въ миниатюрахъ манускриптовъ. Религія запрещала изображеніе человѣка—художники изображали домашнихъ животныхъ (начиная съ фриза дворца Гиркона). Религія запрещала



М. Шагалъ. „Въ провинції“
(масло—1914).

M. Chagall. „En province“
(huile).

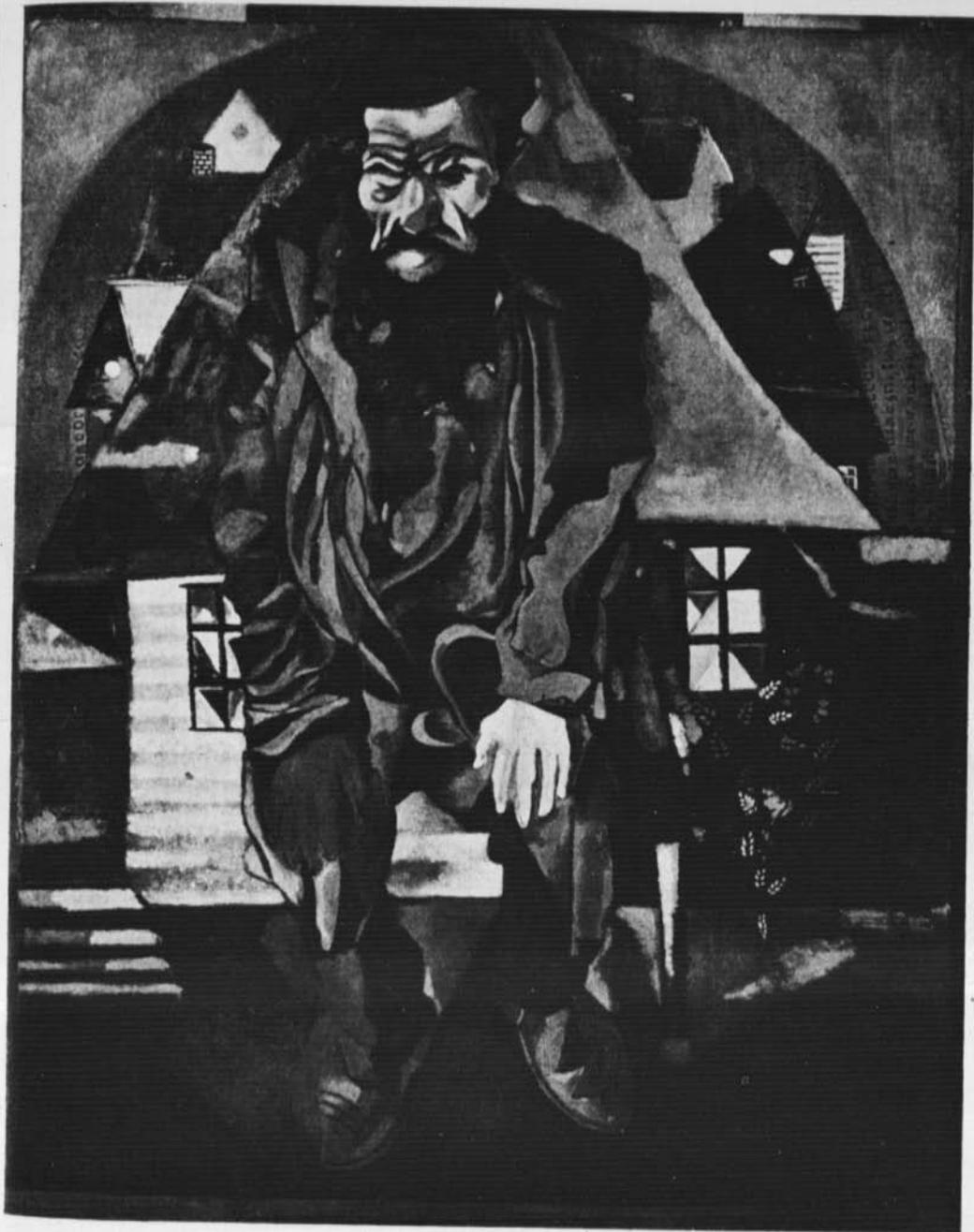
выпуклое изображение животныхъ, дабы не было соблазна кумиропоклоненія—художники изображали ихъ красками или углубленно. Именно въ животномъ и растительномъ орнаментѣ выразились декоративныя способности еврейского искусства—декоративныя потому, что иное, трехмѣрное, отношеніе къ миру было запретно. Отсюда—сверхнатуралистический его характеръ, вполнѣ соответствующий и всей метафизикѣ, наросшей на ветхозавѣтиное сознаніе. Съ другой стороны, еврейское искусство не могло не развить въ себѣ способности претворенія чужой красоты—скитальческое по своей истории, оно вобрало въ себя элементы финикийской, ассирийской, эллинистической, арабской культуры. Отсюда—его „национальная“ слабость и расовая, древняя утонченность.

Въ этомъ смыслѣ творчество Бакста—несомнѣнно „национально“. Декоративное по своей природѣ, эклектическое и притомъ не археологически, но чувственno вникающее во всѣ культуры¹, восточно-пряное по колориту и классически утонченное по своему линейному содержанію—оно является продуктомъ какого то древняго, тысячелѣтняго уготовленія, быть можетъ отблескомъ того эллинистического юдаизма, который облекъ Иерусалимъ эпохи Ирода въ пышныя одежды красоты Яфета. Вячеславъ Ивановъ въ своей прекрасной статьѣ „Tegor antiquus“ подмѣтилъ эту древнюю память въ обликѣ Бакста, хотя и прошелъ мимо его расовой древности.

То же самое, думается, слѣдуетъ сказать и о Шагалѣ. Какъ ни молодъ онъ—на немъ отяготѣло наслѣдіе вѣковъ. Именно „отяготѣло“, и чрезмѣрной тяжестью этого бремени объясняется его гипертрофированная первозданность. Это нисколько не противорѣчитъ той шагаловской дѣтскости, о которой я говорилъ въ началѣ статьи: когда ребенокъ рисуетъ глаза не въ профиль, а en face, онъ повторяетъ древній опытъ архаической мудрости. Да и не есть ли „вундеркиндъ“ вообще не что иное, какъ именно это стихійное и таинственное проявленіе чужого, вселившагося въ него и играющаго его дѣтскими пальцами, наслѣдственно накопленного опыта? Каждый изъ насть— дальновидецъ и фантастъ во снѣ; но тщетно, трезвымъ утромъ, ловимъ мы убѣгающей сонъ! Искусство Шагала—ночное; онъ умѣеть помнить сновидѣнія, а въ сновидѣніяхъ настоящее перепутано съ прошлымъ.

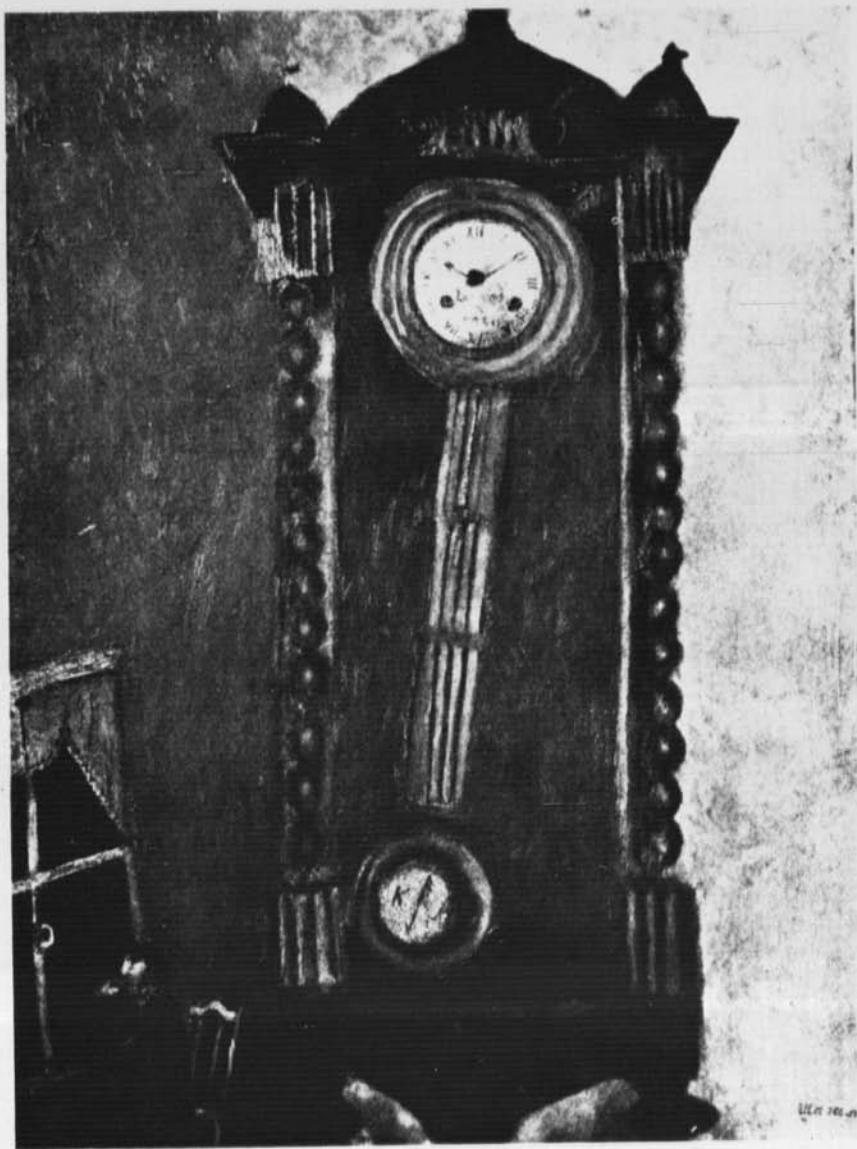
Корни шагаловской живописи уходятъ въ далекую глубь, а ея ростки овѣяны (и отравлены) современностью. Въ его остроконечныхъ избахъ и даже въ клубящихся облакахъ—словно отзвуки египетской пирамidalности. Въ его палитрѣ, которую я первоначально называлъ лубочной, есть иѣчто болѣе древнее и крѣпкое, нежели лубокъ—какая то экзотическая красочность, точно гамма сурьмы, пурпур, живыхъ

¹ Вспоминаю сказанное миѣ Бакстомъ—„я всегда ставилъ своей задачей передать музыку изображаемаго (ambiance de l'oeuvre), освободившись отъ путь археологии, хронологии и быта“. А это красочно-музыкальное вчувствованіе въ изображаемую эпоху и есть прежде всего чувственное ея восприятіе, восприятіе-асимиляція.



М. Шагалъ. 'Старикъ' (масло—1911).

M. Chagall. 'Vieillard' (huile).



M. Chagall. 'Часы' (масло — 1914).

M. Chagall. *L'horloge* (huile).

цвѣтовъ, и даже самая фактура его живописи кажется словно густо умащенной, косметически чувственной. Въ его образахъ нѣть Человѣка, запретного образа и подобія Бога (онъ не пишетъ индивидуальныхъ портретовъ), но есть люди и животныя. Люди — бѣдные, подавленные ортодоксальными завѣтами, апокрифическими страхами, суровымъ благочестіемъ. Животныя — кроткія, сентиментальныя, похожія на газелей или, наоборотъ, съ обликомъ звѣря. Какъ у Гоголя свинья рыла, такъ у него заглядываютъ въ intérieur'ы любопытныя ,рыла⁴ быковъ и телятъ, и тогда они кажутся демоническими символами грѣховнаго соблазна, нѣкогда побудившаго Аарона отлить идолъ золотого тельца у горы Синайской. Что то содомское, эротическое, напоминающее Босха и Гойю есть въ этихъ шагаловскихъ звѣриныхъ лицахъ.

Фантастика Шагала насыщена страхами и повѣрьями литовскаго еврейства, пережившаго ужасы хмельничины и польско-русскихъ войнъ и живущаго молитвенной мистикой хасидизма. Многое въ его фантастикѣ для меня темно и загадочно, какъ въ Каббалѣ. Но я чувствую въ ней, въ этихъ бездомныхъ и летающихъ людяхъ, жгучую жажду таинственнаго, мучительное отрѣшеніе отъ жизни современного гетто, ,затхлой, тонкой и грязной⁴ (Бяликъ). Конечно, происхожденіе еврѣйского мистицизма коренится въ глубинѣ восточной религіозности, но онъ расцвѣталъ паралельно съ преслѣдованіями іудаизма — на почвѣ пропасти между горькой дѣйствительностью и полетомъ мечтаній. Въ трагедіи Выспянскаго *Wesele* не смѣшилъ приглашеніе здоровой молодухи, но именно магическое заклятие мрачно-экзальтированной Рахили, дочери корчмаря, вызываетъ духовъ на свадьбу. Она пришла на свадьбу именно потому, что чувствуетъ мистику совершающагося въ этой брачной ,распѣвшейся хатѣ⁴. ,Ach ta chata rozspiewana!⁴ — говорить она поэту и первая бросаетъ въ окно вызовъ осенней ночи, зазывая ,всѣхъ, кому плохо, кого мучить страхъ, чей духъ рвется къ свободѣ⁴, явиться на свадьбу. Ибо душа Рахили, скованная бытомъ корчмы, въ надрывномъ экстазѣ тоскуетъ по яркому чуду.

Эта черная ночь, ночь заклятий и чудесъ, зіяетъ сквозь бутафорски намалеванное окно въ этюдѣ Шагала ,Часы⁴. Тяжеловѣсный маятникъ отсчитываетъ столѣтія-минуты унылой жизни, а маленькая, неуклюжая фигурка ищетъ чего то въ жуткой ночной пустотѣ...

На другомъ этюдѣ два еврея, стариkъ и мальчикъ, мечтаютъ за столомъ въ радужномъ, зелено-оранжевомъ кругѣ лампы. Грошевая лампа, дымъ, какъ древняя лампадка, пламенѣть золотомъ огня (въ которомъ библейскіе евреи видѣли эманацию Божества), и экстатически разгорается прикованный ею взоръ мальчика-еврея: онъ зритъ, быть можетъ, избавителя Мессию, обѣтованную землю... Въ творчествѣ Шагала нѣть ни литературщины, ни ,гражданской скорби⁴, но есть какая то жгучая и скорбная жажда миѳа.



М. Шагалъ. Домъ въ м. Ліозно (масло—1914).
(Собр. И. А. Морозова, въ Москву).

M. Chagall. *Une maison dans la bourgade de Liozno* (huile).
(Collection I. Morozoff, Moscow).

Но фантастика Шагала не была бы национальной, если бы она порывала съ землею, съ бытомъ. Въ ней звучитъ та же нота крѣпкаго реализма, доходящаго до гротеска, и неизбывной ирониѣ, доходящей до самонасмѣшки, которая должна была залечь въ еврейской душѣ, какъ естественная самооборона жизни, какъ инстинктъ исторического самосохраненія. Юмористическими гротесками полны средневѣковыя миниатюры еврейскихъ художниковъ; юморомъ исполнены притчи, басни, поговорки, до сихъ поръ нерасторжимы съ еврейской рѣчью. Въ стихотвореніи Бялика, изображающемъ страстное ожиданіе Мессіи, не забыты подробности грубо реальной, неуклюже смѣшной жизни:

...И служанка,
У очага полыни раздувая,
Вдругъ высунеть запачканое сажей
Свое лицо: не близится ли Мессия,
Не слышно ли могучаго раската
Его трубы...

Не такъ ждуть топота Архангела поляки у Выспянского—вѣками тщетное ожиданіе еврейства не научило ихъ сплетенію юмора съ паѳосомъ трагедіи. Вѣчный странникъ Агасевъ, котораго Шагалъ любить изображать бродящимъ по синимъ куполамъ и крышамъ русской провинціи, такъ много видѣлъ на своемъ историческомъ вѣку и ко всему привыкъ, и ничто не сокрушить его вѣчнаго прохожденія:

Toujours le soleil se lève,
Toujours, toujours
Tourne la terre où moi je cours
Toujours, toujours.

(Béranger, Le juif errant).

Именно эта, я бы сказалъ, міровая иронія и преждевременно-старческая умудренность прорывается у Шагала. И всюду, у порога домовъ, подъ хлопьями снѣга и даже на крышахъ, наигрываетъ у него старый скрипачъ, вѣчный спутникъ свадебъ и похоронъ, старую, какъ міръ, и монотонную мелодію речитативнаго напѣва... Помню мое недоумѣніе передъ этюдомъ Шагала, изображающимъ беременную бабу и беременную лошадь. Чѣмъ же я виновать, что всегда такъ бываетъ?—отвѣтилъ художникъ. Вспоминается и другая работа—То, что происходит въ домѣ—скученный еврейскій *intérieur*, гдѣ ъдятъ, молятся и рожаютъ дѣтей, а надъ всѣмъ этими, какъ во снѣ, летаютъ фантомы людей, словно падая съ разверстаго неба. Розановъ, столь односторонне приплѣшившій къ „брачной“ сути ветхозавѣтной души, усмотрѣлъ бы въ этой картинѣ Шагала синтезъ „всего Израиля“, иѣкую спальню міровой исторіи съ ея „чревомъ“ и, чадородiemъ. Но это—иѣчто другое; это—синтезъ вѣчно жизненнаго быта и рѣющей надъ нимъ фантастики. *Intérieur* Шагала, гдѣ ъдятъ, молятся и рожаютъ и гдѣ вмѣсто потолка густо синѣть небо,—та же *Chata Rozspiewana*, распѣвшаяся хата бездомно-фантастического, иѣкимъ чудомъ между небомъ и землею существующаго быта... Здѣсь мы подходимъ къ самой сущности шагаловскаго таланта, остро видѣющаго реальный міръ и чувствующаго за нимъ міръ иной. Въ циничныхъ гротескахъ Шагала—сказочность *capriccio*; въ маленькомъ провинциальному быту улавливаетъ онъ иѣкое великое бытие... Въ этомъ отношеніи ретроспективная формула Розанова „Сіонъ, Вавилонъ и Вильна“ дѣйствительно примѣнима къ Шагалу, если замѣнить Вильну Витебскомъ. Шагалъ выросъ въ тѣсномъ гетто провинціи,

и образы быта навязчиво преслѣдуютъ его даже тамъ, гдѣ онъ изображаетъ иѣжно-лирическую отрѣшенность влюбленнаго Пьетро и Коломбины. Но, очевидно, есть какой то просвѣтъ изъ „провинціальщины“, изъ своей улицы, своего дома—въ безбрежность мистического. Грязная дѣвка Альдонса вдохновляетъ не менѣе прекрасной Дульцинѣ, потому что оставляетъ мѣсто мечтѣ. Гофманъ, выросшій среди филистерьевъ, торговокъ яблоками и Кота Мура, былъ яркимъ сказочникомъ, а Гоголь нашелъ чудесныя диковины въ дичи и дури русскаго быта. Шагалъ чувствуетъ сверхъ-натуральное, тайное не только въ еврейской жизни, но и въ быту вообще. Онъ ученикъ Бакста и Добужинскаго, но, несомнѣнно, что въ смыслѣ подлинности провинціальныхъ наблюдений ученикъ превзошелъ учителя. Ибо въ „провинціальщинѣ“ Шагала нѣть графической четкости Добужинскаго, нѣть его столичнаго посмѣшиванія надъ провинціей,—но есть иѣкое душевное сопричастіе изображаемой средѣ, есть неподѣльная наивность созерцанія. Добужинскій чувствуетъ мистику большого города, въ провинціи же его плавляетъ смѣшиное или стариинное.

Шагаль чувствуетъ мистику провинціального даже въ смѣшиномъ и современному. Его провинція — сказка, сентиментальная и, въ то же время, циничная, обыкновенски нудная и, въ то же время, фантастически яркая. У него есть праздники, гдѣ расплясавшаяся трава зеленѣеть по небу и вверхъ дномъ качаются избы, и похороны, гдѣ небо затянуто чернымъ крепомъ. Его церковки, мельницы, ярмарочные балаганы, разноцвѣтныя избы — словно дѣтскія игрушки; его неуклюжіе человѣчки на свадьбахъ и похоронахъ — выразительны, какъ марionетки, и даже мертвые вещи, лампы и столы, кажутся у него таинственно живущими. Шагалъ смогъ бы осуществить на сценѣ то, въ чемъ



М. Шагалъ. „Парикмахерская“ (масло — 1914).
(Собр. И. А. Морозова, въ Москве).
M. Chagall. „Chez le coiffeur“ (huile).
(Collection I. Morozoff, Moscow).

наиболѣе нуждается современный театръ — психологическую декорацію, изъ которой быть казался бы реальнымъ и внутренне одухотвореннымъ, какъ вещи у Ремизова — сквозь призму дѣвочки Саши, ,которой три года — три тысячи, а можетъ быть трижды три тысячи‘ лѣтъ (Мака). Ибо вѣрно сказалъ Гофманъ— только „дѣтски поэтическое чувство“ можетъ ввести въ міръ истинный. Но въ первоначальномъ творчествѣ Шагала была нездоровая дѣтскость — гипертрофія ,трехъ тысячъ‘ лѣтъ и тревожная напряженность современной еврейской черты“. Точно какіе то кровавые, погромные страхи отравили его дѣтство, и фантастика его зачастую казалась горячечнымъ бредомъ больного ребенка...

IV

Парижъ оказалъ благотворное вліяніе на Шагала. Онъ остался самимъ собою, но пріобрѣлъ то, чего ему не хватало — форму. У него было съ дѣтства чувство цвета и линейного узора, но въ его образахъ не было той самой ,выпуклости‘, приближающей образы къ подобіямъ, которую издревле запретила религія. Въ его творчествѣ не было плоти, и его декоративная мистика не была достаточно убѣдительна на яву. Ему угрожала опасность остаться ,вундеркиндомъ‘, которому надо носить короткія платьица. Пребываніе въ Парижѣ, приблизивъ его къ арійскому кумиротворчеству, но не лишивъ национально-восточныхъ качествъ (красочности и орнаментальности), уплотнило его творчество обрѣтеніемъ чувства обѣмности. Каменносѣрый пейзажъ Парижа научилъ его чувствовать грани вещей въ гораздо большей степени, нежели покрывавшіяся стѣны провинціальныхъ цветистыхъ избъ. Шагаль прошелъ черезъ школу ,кубизма‘, но именно прошелъ черезъ нее, не окаменѣвъ душевно, какъ многие другие; форма не стала для него самодовѣрюющимъ фетишемъ. Показательный образецъ этого вліянія — превосходный этюдъ „Метельщика“—твѣрдая, металлически оформленная фигура среди тяжеловѣсно клубящейся провинціальной пыли. Только теперь, увидавъ Сезанна и Греко, Шагаль смогъ написать такие архитектурно-орнаментированные, нерушимые композиціонно и поистинѣ монументально-біблейскіе образы, какъ его суровый благочестивый еврей въ бѣло-черномъ талесѣ, похожій на ветхозавѣтиаго пророка, или другой, какой нибудь ремесленникъ, на фонѣ пирамидального нагроможденія избъ. Но это не значитъ, конечно, что Шагаль сталъ работать ,подъ Сезанном‘ или Пикассо—его созерцаніе вышло изъ парижского горнила во всей своей изначальной самобытности. И въ черно-бѣлой гармоніи ,Благочестиваго Ерея‘ сказалась быть можетъ въ дѣтствѣ видѣнная красота черно-серебрянаго бархата синагоги. Это вліяніе Парижа проявилось именно тогда, когда Шагаль снова пріобщился родной провинціи—по возвращеніи домой. Онъ писалъ тѣ же самые мотивы, которые захватывали его раньше, но въ нихъ сказалось уже не только „дѣтски

поэтическое чувство⁴, но и мастерство взрослого художника. Въ синекупольномъ храмѣ и покрытыхъ снѣгомъ домикахъ его ,Вѣчнаго Жида⁴—прекрасная, четкая ограниченность плоскостей. Темные, загрязненные халяты его евреевъ оформлены и расчленены твердыми скульптурными складками съ сине-ржавыми отливами. И весь шагаловскій міръ, нисколько не утративъ своей мистики, сталъ вещественно осязаемымъ: Шагаль научился видѣть сны на яву, среди трезваго дня.

Но разлука съ родиной внесла и нѣкоторую умиленность въ его созерцаніе, смягчивъ его сатирическую угловатость и криклившую цвѣтистость. Таковы витебскіе этюды 1914 года. Въ этихъ провинціальныхъ улицахъ подъ сумрачио-сѣрымъ небомъ, съ нагроможденными бревенчатыми домиками, нѣжно распущенными деревьями, наивными вывесками и бѣдными лошадenkами уже не слышно надрывнаго крика. Какая то покорная, смиренная любовь чувствуется въ нихъ. Тишиной овѣяна его ,Парикмахерская⁴,—одинъ изъ лучшихъ *intérieur*овъ, видѣнныхъ мною на выставкахъ послѣднихъ лѣтъ и заслуженно пріобрѣтенный И. А. Морозовымъ,—провинціальная парикмахерская, проникнутая кроткимъ солнцемъ, пыльнымъ воздухомъ и жалкой улыбкой дешевыхъ обоеvъ...

Облагороженіе шагаловскаго колорита особенно сказалось въ его этюдахъ витебскихъ бабъ. Вотъ баба въ желтоватомъ запунѣ, блѣдно-лиловой юбкѣ, на фонѣ сѣрої стѣны и черныхъ лохмотьевъ,—изъ этого куска жизни грубой и бѣдной Шагаль сумѣлъ сотворить изысканную легенду холодной гармоніи. Вотъ ,Гладильщица⁴ съ чернымъ узорчатымъ утюгомъ среди орнаментовъ kleenки и зеленовато-алой занавѣски—произведеніе какой то тонкой ,дегасовской⁴ красоты. Печать мастерства лежитъ и на множествѣ другихъ его этюдовъ—солдатахъ съ хлѣбами, нарисованныхъ съ изумительной увѣренностью, и гитаристахъ, смѣнившихъ прежнихъ скрипачей, и даже на серии провинціальныхъ Пьеро и Коломбинъ. Кто то сказалъ, что колориста узнаешь по сѣруму тону, и дѣйствительно сѣро-черныя гаммы Шагала свидѣтельствуютъ о его колористическомъ вкусѣ.

Шагаль остался тѣмъ же декораторомъ и орнаменталистомъ, какимъ его сдѣлала раса. Но его творчество начало освобождаться отъ наважденій; его люди перестали летать по комнатамъ. Въ самой дѣйствительности, въ правдѣ трехъ измѣреній онъ сталъ угадывать мистическую жизнь красокъ и линій. Юный и бездомный Агасоерь обѣими ногами становится на землю—сырую, теплую, плодородную. И пусть онъ попрежнему въ каждомъ произведеніи—другой, все же это приникновеніе къ матери-землѣ—надежный знакъ его творческаго расцвѣта.

Онъ долженъ сохранить свое ,гофмановское⁴, столь рѣдкое въ нашу взрослую, слишкомъ взрослую эпоху ,дѣтски поэтическое чувство⁴, свою остроту и фантастику. Но ему предстоитъ окончательно преодолѣть свою нервозность, свой ,надрывъ⁴. Когда наслѣдие ,трехъ тысячъ⁴ лѣтъ перестанетъ тяготѣть на немъ, какъ бремя, но будетъ для него эпической традиціей—его чудесное искусство станетъ религиозно-умиротвореннымъ и просвѣтленнымъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и объективно-цѣннымъ.

Dumont, *Le pont Suisse* (en forte), *Exposition blanche et noir*
n° Moscow et Petrograd.

Tchoukov, *Moscou Couleur* (couleurs), *Bismerca znameniu*
etb. Moscow et Petrograd.





Луи Легрань. Офорть изъ серии
,Танца'. (Выставка графики
въ Москвѣ и Петроградѣ).

Louis Legrand. *Arabesque ouverte. Série de la Danse* (eau-forte). (Exposition blanche et noir à Moscou et Petrograd).

НАЦИОНАЛИЗМЪ И МУЗЫКА

Ф. КИТЦНЕРЪ



Ъ МУЗЫКЪ, какъ и во всякомъ художественномъ творчествѣ, необходимо проявленіе расовой индивидуальности. Ибо культуру всѣхъ странъ и народовъ можно разсматривать только透过 naціональную призму, только сквозь дымку эстетическихъ иска-
ній націи—можетъ быть немного одностороннихъ и пристраст-
ныхъ расовыхъ особенностей.

Тургеневъ устами Лежнева такъ характеризуетъ значеніе русской національной культуры: „Россія безъ каждого изъ настъ обойтись можетъ, но никто изъ настъ безъ нея не можетъ обойтись. Горе тому, кто это думаетъ, двойное горе тому, кто действительно безъ нея обходится. Космополитизмъ—чепуха, космо-
полит—нуль, хуже нуля; вѣнч народности ни художества, ни истины, ни жизни, ничего нѣтъ. Безъ физіономіи нѣтъ даже идеального лица; только пошлое лицо возможно безъ физіономіи“.

Но если разныя стороны истины доступны созерцанію разныx народностей, то сама по себѣ истина— вѣриѣ, ея достижениe— выше національностей, выше расъ.

Исходя изъ того положенія, что познавать прекрасное можно только черезъ любовь (а кто станетъ отрицать, что любовь не беспристрастна?) и что исключительно черезъ національный колоритъ этой любви искусство возвышается до степени общечело-
вѣческаго,—мы обязаны, подобно тургеневскому герою, ставить непремѣннымъ условіемъ художественной жизни всѣхъ произведеній искусства ихъ національ-
ную зрѣлость.

Современная же русская музыка, въ планѣ своего національного облика,—полу-
призрачное тѣло химеры, обитающее на пустынномъ берегу эстетического эклек-
тизма. Въ химеричности этой повинны не создатели музыкального реализма глин-
ковской эпохи (ихъ національное лицо виѣ всякаго сомнѣнія), а лирико-эмocio-
нальный характеръ безплотныхъ потустороннихъ видѣній современныхъ русскихъ импресіонистовъ—съ одной стороны, и такъ называемые „неокласики“—съ другой. Какъ тѣ, такъ и другіе—суть плоды чужеземныхъ растеній; какъ тѣ, такъ и другіе—слишкомъ далеки отъ національной концепціи религіозно-нравственныхъ откровеній славянского племени, отразившейся въ народномъ эпосѣ и въ народ-
ной пѣснѣ.

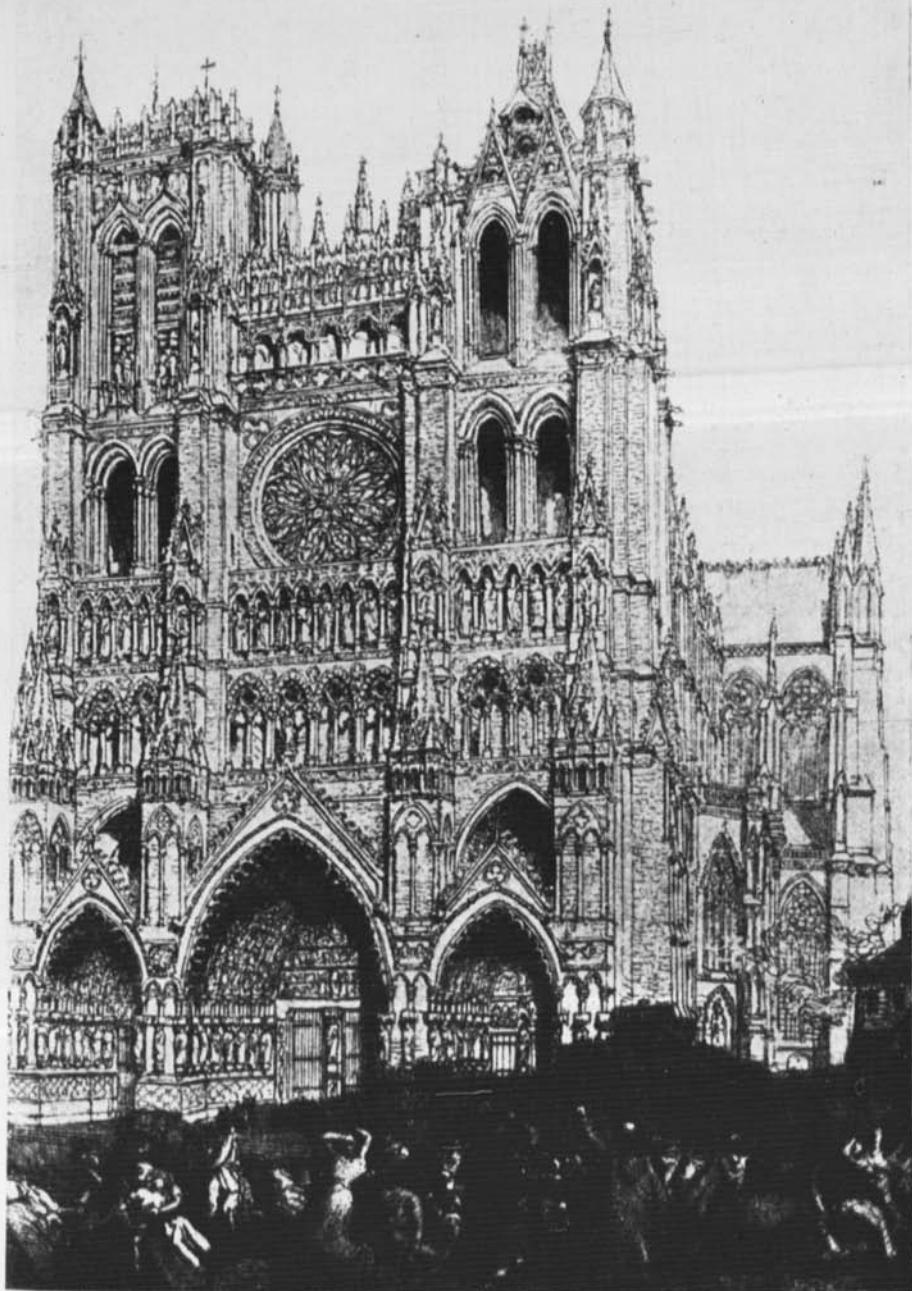
Импресіонизмъ по преимуществу продуктъ латино-романского мышленія, всегда
немногого поверхностнаго, чуждаго глубокихъ душевныхъ эмоцій, и симпатіи его

постоянно на сторонѣ позитивнаго юга. „Живопись въ себѣ“—вотъ la raison de vivre этого эстетического феномена, явившагося чужестраннымъ гостемъ въ царство „эстетического реализма“ славянской культуры, и по прихоти случая, получившаго новую жизнь отъ звуковой мудрости послѣдней.

Знаменитыя „бородинскія“ паралельныя секунды, септимы, ионы, квартовыя педали, причудливыя созвучія изъ многоярусныхъ наслойній квартъ и квинтъ, неожиданныя модуляціи, частая смѣна темповъ... все это внесло новый трепетъ въ трезвость присяжнаго академизма былой архитекторники, предвосхищая музыкальную живопись нашего эстетического „сегодня“. Кромѣ того, вспомнимъ, до какой степени мастерства довелъ оркестровую инструментовку послѣдній русскій национальный композиторъ — Римскій-Корсаковъ, который индивидуализацией инструментовъ и ихъ групповыхъ комбинацій утвердилъ автономію оркестра, сообщая ему подчасъ роль *deus ex machina*, и тѣмъ раскрылъ двери въ сферу нового самодовѣрюющаго, но уже не русскаго по существу, искусства. Вышеупомянутые принципы звуковой мозаики, созданные музыкальнымъ утилитаризмомъ воинственнаго „куклизма“, перенили и усовершенствовали современные „новые французы“ съ К. Дебюсси и М. Равелемъ во главѣ, пересадивъ ихъ цѣликомъ на свою родную почву.

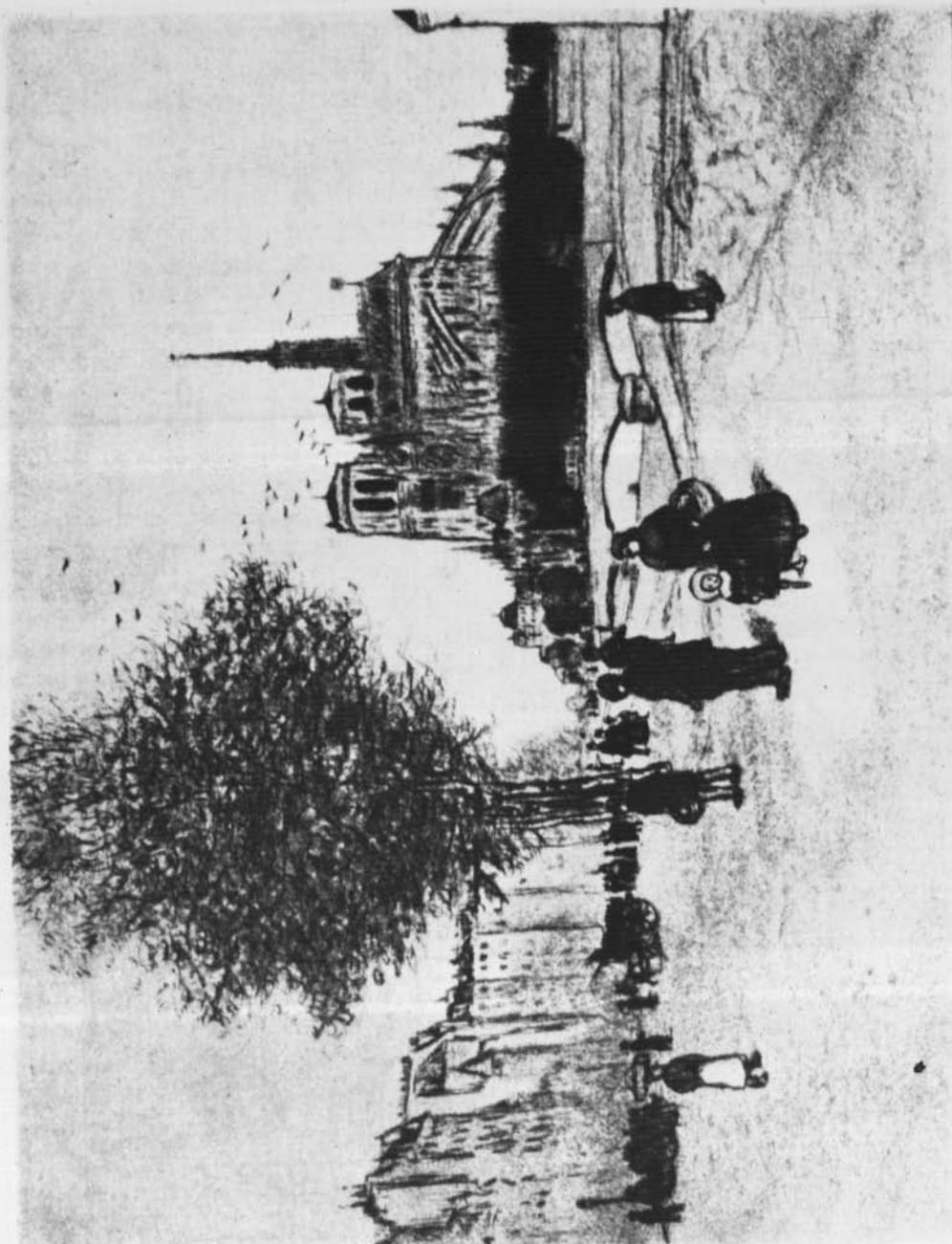
Кстати, справедливость моего предположенія относительно „нерусскаго“ характера импресіонистскаго міровоззрѣнія подтверждается еще тѣмъ, что одновременно съ русской „могучей кучкой“, творившей плоть музыкального импресіонизма Запада, во Франції самостоятельно появилось аналогичное явленіе въ лицѣ незамѣченнаго своевременно своимъ отечествомъ творчества Фанелли. Стравинскій, Штейнбергъ, Прокофьевъ, Гибсингъ... — все самые талантливые представители русского импресіонистскаго звукотворчества — несмотря на всю свою (но не народную) индивидуальность, по духу своей музыки являются лишь блѣднымъ ретроспективнымъ отзвукомъ композиторскихъ особенностей французского гения. Въ самомъ дѣлѣ, если мы подвернемъ безпристрастному критическому анализу творенія мною перечисленныхъ композиторовъ, то мы увидимъ, что ихъ музыка овѣяна типичной французской легкостью, той распыленностью и прозрачностью идей, что такъ ярко отличаетъ латино-романсскую расу, возращенную палящими лучами южного солнца. Лень, какъ символъ эмпирической дѣйствительности, обитающей въ мірѣ позитивнаго — таковъ боевой лозунгъ южанъ, чуждый лунной мудрости метафизического сѣвера, съ его вѣчными „проклятыми вопросами“. Въ ритмикѣ, динамикѣ и гармонии, въ волнахъ живого огня музыки, русскіе импресіонисты и иже съ ними растеряли всѣ связи съ народной пѣсней и поэтому въ своихъ псевдо-национальныхъ мелодіяхъ являютъ ликъ поистинѣ трагической, уподобляясь трогательной фигурѣ гениевскаго профессора, штопающаго дырки мірозданія.

Не лучше обстоитъ дѣло въ другомъ лагерѣ современныхъ русскихъ композиторовъ, по своему звукосозерцанию — „неокласиковъ“: Глазуновъ, покойный С. Танѣевъ, Василенко, отчасти Рахманиновъ и многіе другие, которые счастливо сочетали



Леперь. Соборъ въ Аміенъ (офорть).
(Выставка гравюки въ Москвѣ
и Петроградѣ).

Lepère. Notre-Dame d'Amiens (eau-forte).
(Exposition blanc et noir à Moscou
et Petrograd).



PARIS. Notre Dame de Paris. Photo by J. G. Johnson, 1890.

Photograph of the cathedral, Notre Dame de Paris, France, showing the western facade and the Seine River in the foreground.

строгія класическія формы германской критической мысли (полифоническую мудрость Баха) съ фривольными, эксцентричными гармоніями „новыхъ французовъ“.

И эти композиторы (прямые продолжатели Чайковского) глубоко самобытны, и они, подобно нашимъ импресіонистамъ, обогатили архитектонику музыкальной рѣчи новыми звуковыми завоеваніями: но, въ то же самое время, и они и национальны, точище—„ненародны“; ибо исходная точка ихъ звукосозерцаній—виѣ русского народного эпоса, виѣ гармоніи, порожденной споромъ между истиной и правдой. Паѳосомъ своего музыкального мышленія неокласики продолжаютъ въ своихъ твореніяхъ идеологію русской безнародной интелигенціи, отстаивавшей до послѣдняго трагического момента вполнѣ солидную на видъ твердыни, созданныя изъ марева, „ново-европейской“ философской мысли. Они—национальны, но особенной, специфической чертой русской интелигенціи, отдѣляющей народъ отъ кающихся дворянъ 60-хъ годовъ: это—передвижники съ налетомъ футуризма.

Позитивный путь, по которому шла феноменалистическая и ультра-рациональная культура Запада, привелъ насъ къ современной міровой катастрофѣ, разрушившей весь идеиній фундаментъ русского „просвѣщенного западничества“. Эту трагическую судьбу самого популярного и блестящаго умственнаго теченія конца XIX и начала XX вѣка раздѣляетъ и современная русская музыкальная литература, въ лицѣ эстетического наслѣдія Чайковского. Я не случайно упомянулъ о влияніи Чайковского на музыку современныхъ русскихъ неокласиковъ: неоклассическая музыкальная литература является логическимъ выводомъ изъ звуковой мудрости Чайковского¹, какъ типичнаго идеолога „музыкального западничества“, въ противовѣсъ „кучкистамъ“, которые пропитаны духомъ былого „славянофильства“ и музыка которыхъ превратилась въ самодовѣющу звуковую живопись безъидеинаго импресіонизма. Не слѣдуетъ забывать, что Чайковскій является не „наивнымъ“ (въ античномъ смыслѣ), естественнымъ обладателемъ народной мудрости въ области звука, чemu мы были свидѣтелями по отношенію къ „кучкистамъ“, а лишь тоскующимъ интеллигентомъ, тщетно стремящимся къ обладанію этой мудростью.

Итакъ, неокласики космополитичны въ силу своей идеологической предпосылки, импресіонисты же грѣшатъ космополитизмомъ безъидеиности: что лучше—пусть решить читатель. Одно лишь несомнѣнно: что и импресіонисты и неокласики принадлежать къ сонму тѣхъ дантовскихъ „нейтральныхъ“ ангеловъ, которые не настолько добры, чтобы войти въ двери рая, но, въ то же время, и недостаточно злы, чтобы попасть въ адъ...

И вотъ, изъ хаоса космополитизма выдѣляется исполинскій образъ Скрябина, возвышающийся надъ собственною природою и *in Deum transit*.

Здѣсь я позволю себѣ въ двухъ словахъ коснуться болѣе специально архитектоники скрябинскихъ созвучий.

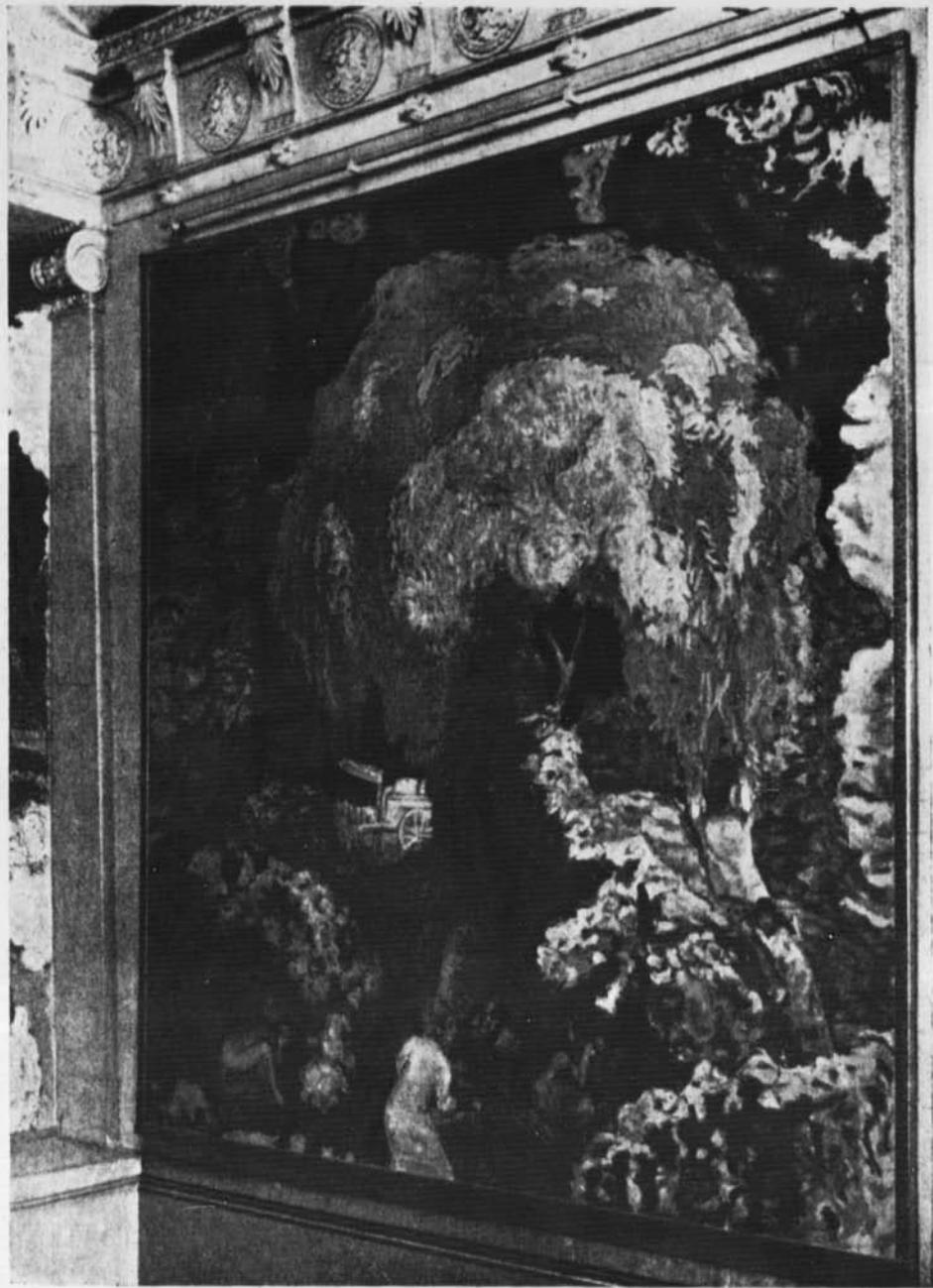
¹ Недаромъ онъ напоминаетъ въ своихъ твореніяхъ Тургенева.

Принявъ въ волны своихъ художественныхъ достиженій сначала Шопена (до 3-й сонаты включительно), а затѣмъ и Листа, какъ провозвѣстника новой мудрости о ладахъ, — Скрябинъ, незамѣтно для самого себя, поднявшись на крыльяхъ творческой интуїціи, открылъ новый, ему одному присущій принципъ мелодического и гармонического мышленія.

Въ основѣ всей его звуковой системы, проводимой имъ съ особенной настойчивостью и послѣдовательностью, съ первыхъ же симфоній, вплоть до синтетическихъ гармоній послѣднихъ описовъ, — лежитъ гамма изъ шести верхнихъ тоновъ натурального звукоряда, образующагося изъ обертоновъ (8, 9, 10, 11, 13 и 14) основного тона, которые расположены въ акордахъ не по терціямъ, какъ это учитъ теорія, а по квартамъ. Вычеркнутая (12-й обертонъ) изъ музыкального обихода его композицій квинта повела къ уничтоженію доминанты и квинтового круга и, следовательно, тѣмъ самымъ нарушила правильное теченіе благополучной жизни старой архитектоники, опрокинувъ всѣ бытнія представлѣнія о пресловутой тональности. C-fis-b-e-a-d — таковъ синтетический акордъ „Прометея“, второе обращеніе котораго и открываетъ эту величайшую въ исторіи музыкального творчества поэму. Скрябинъ признавалъ упомянутое мистическое созвучіе за консонансъ въ томъ смыслѣ, что оно дозвѣть себѣ, не требуя разрѣшенія, въ то время какъ по старой теоріи оно является сильнѣйшимъ диссонансомъ, тогда какъ совершеннымъ консонансомъ можетъ быть лишь мажорное трезвучіе, построенное на 4-мъ, 5-мъ и 6-мъ обертонахъ. Такъ какъ акордъ Скрябина содержитъ въ себѣ вдвое больше тоновъ, чѣмъ трезвучіе (6 вмѣсто 3-хъ), то и вспомогательныя и проходящія ноты въ мелодическомъ рисункѣ почти отсутствуютъ, чѣмъ и облегчается взаимное контрапунктированіе мелодій, и темы — напримѣръ, „Прометея“ — нерѣдко сочетаются по 4, 5, 6 заразъ. Вотъ эти то синтетической гармоніи, состоящія изъ высшихъ обертоновъ, пронизанныхъ каскадомъ мелкихъ тематическихъ образованій, другъ въ друга трансформирующихся, — и суть та гармоническая квинтэсенція, присущая звукосозерцанію Скрябина, которая такъ характерна въ „Поэмѣ Огня“ и которая раскрыла передъ нами цѣлые міры новыхъ возможностей въ области выраженія нашихъ душевныхъ эмоцій.

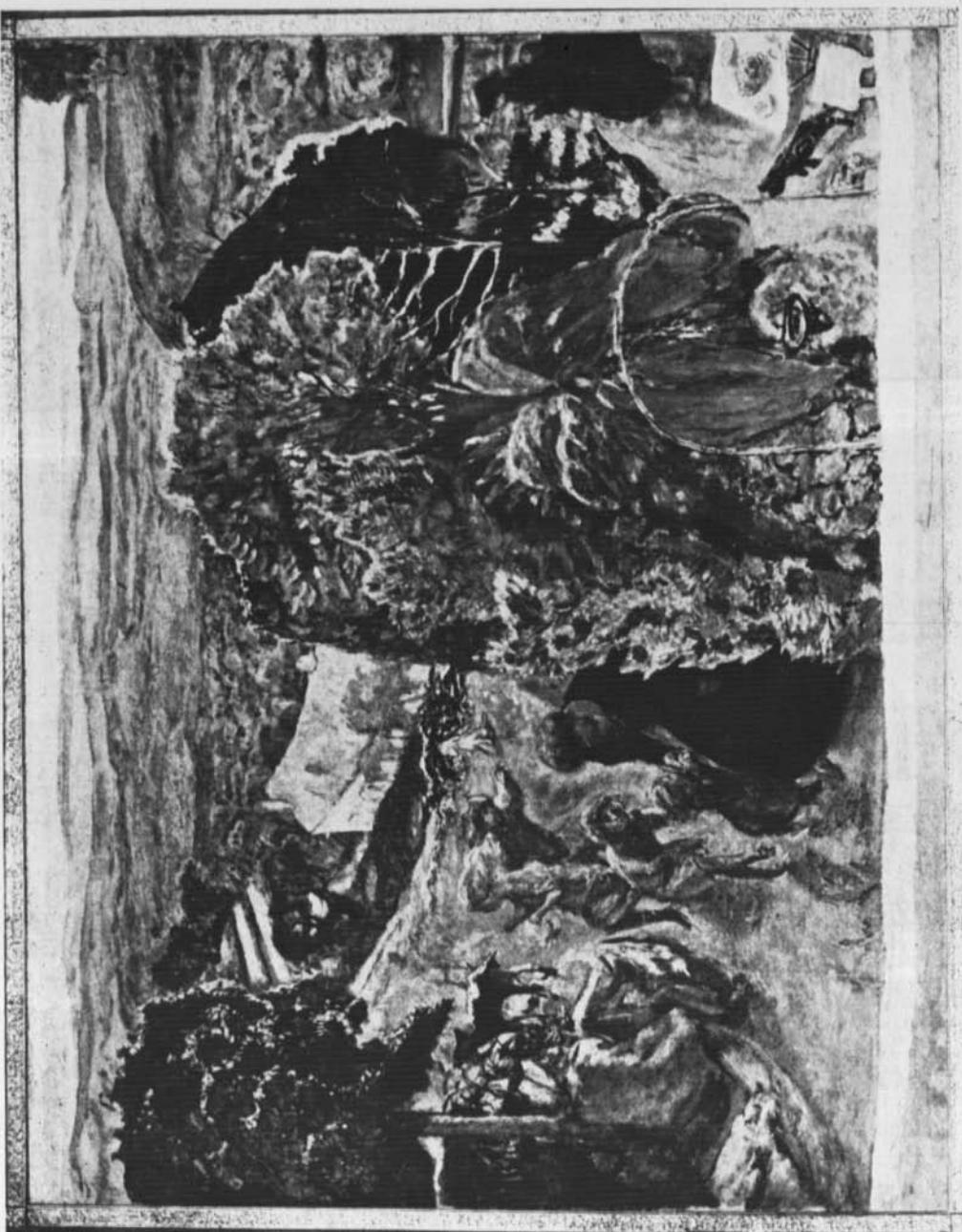
Но звукотворчество Скрябина не завершилось, золотая нить жизни-сказки порвалась, и мы, кинутые имъ въ пустыни эстетическаго индивидуализма, остановились на полпути, не будучи въ состояніи подняться до діонисійской мудрости истиннаго народнаго генія. Правда, за послѣднее время Скрябинъ усиленно работалъ надъ созданиемъ грандіозной мистеріи, и какъ знать — можетъ быть это именно и было то, что необходимо грядущему, недаромъ мечталъ онъ постоянно о синтезѣ¹; но... жизнь героя — бѣзпокойство богамъ. Въ сферѣ же существующаго — слишкомъ

¹ Вспомнимъ неудавшуюся клавіатуру свѣта, *tastiera per luce*, которая должна была усилить „прометеевскій“ огонь его величайшей поэмы.



Ж.-Э. Вюйард. Декоративное панно въ домѣ
И. А. Морозова, въ Москвѣ.

J.-E. Vuillard. Panneau décoratif dans l'hôtel
J. Morozoff à Moscou.

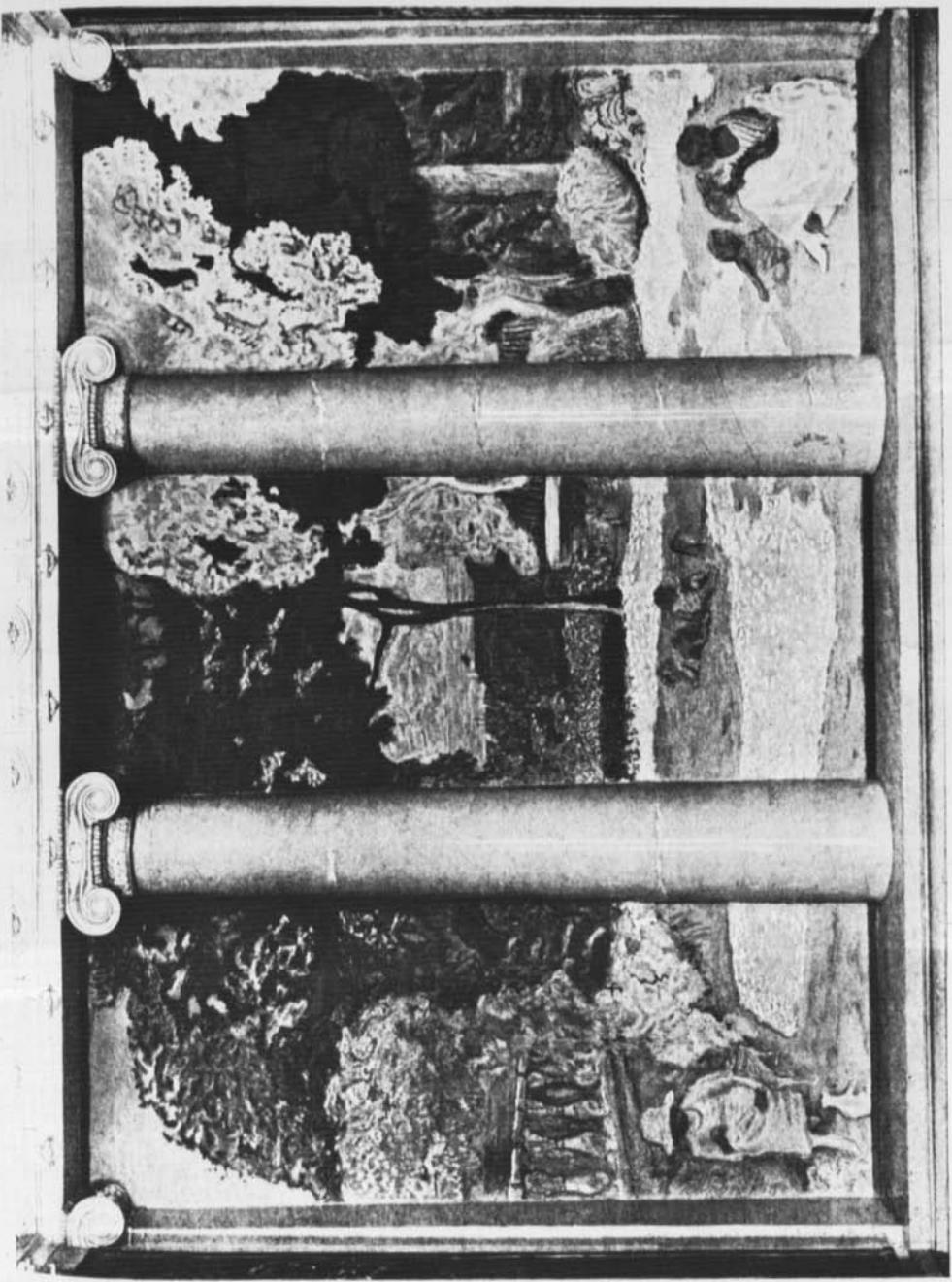


26. ♀. Bougainvillea, *leptophylla*,生于木上。
Hill A., Monumental Wood.

J.-E. Vauquelin. *Parc des plantes de l'Institut*.

J.-E. Vuillard. Panneau décoratif dans l'hôtel
J. Morozoff à Moscou.

Ж.-Э. Вуарье. Декоративное панно в отеле
И. А. Морозова, 68 Москва.





Ж.-Э. Вюйар. Декоративное панно въ домъ
И. А. Морозова, въ Москвѣ.

J.-E. Vuillard. Panneau décoratif dans l'hôtel
J. Morozoff, à Moscou.

интимна и изысканна муга Скрябина, слишкомъ неуловимы, тонки и обманчивы его гармоніи, слишкомъ ядовита и зла его музыка, слишкомъ женственна она. Необходимо помнить, что „эстетическому реализму“ глинковской эпохи, ея жизненной правдѣ, Скрябинъ противопоставляетъ фактъ—свое „я“, свою насыщку и свою дерзость, въ высшей степени индивидуальную, далекую отъ откровеній цѣлой націи.

Личныя переживанія, вѣриѣ—творческій эгоцентризмъ, культивируемый эпохой нашего эстетического „вчера“, сегодня уже нась не въ силахъ удовлетворить, ибо кажется намъ мелкимъ, незначительнымъ, неудущимъ къ дѣлу общаго объединенія. Насъ уже не удовлетворяетъ ни „тончайшее ковырянье“ въ „эмпирической поздрѣ“ Мусоргского, ни самодовѣрюющая игра звуковыхъ арабесковъ безъидейнаго импресіонизма, ни вѣчная рабская зависимость неокласиковъ отъ Запада, ни, наконецъ, индивидуальная глубины и сложный надрывъ иныхъ и многихъ...

Намъ теперь необходима дерзость коллектива, художественное примѣненіе его творческихъ силъ,—опять тоскуемъ мы по синтезу, какъ одному изъ видовъ соборнаго дѣйства. Опять мы ищемъ въ катарсисѣ этого дѣйства обѣтованную землю национальнаго могущества,—гдѣ бы послѣдня завоеванія техники гармонично сочетались съ внутренней сущностью и идеальными вершинами славянской расы. Итакъ, гдѣ же, въ концѣ концовъ, истинная физіономія націи, гдѣ, спросимъ мы, тогъ путь къ национальному благополучію въ области звука, по которому прослынетъ триумfalnaya колесница грядущаго дня?

Тутъ, на мой взглядъ, отвѣтъ ясенъ: путь лежитъ черезъ Скрябина, черезъ дружескій союзъ между синтетическими гармоніями квартовыхъ шестизвучий „Прометея“ (порожденіе чисто славянской мудрости) и наивной русской народной пѣснѣ, этой „De profundis“ национальнаго самосознанія. Созерцая творчество Скрябина сквозь призму той иманентной критики, которая одна только и способна отдать сверхвременное отъ временнаго, возвѣщаю живое и отbrasывая отжившее,—мы хотимъ примѣнить то же крылатое изреченіе, которое иѣогда было брошено по адресу Канта, и къ Скрябину; „Понять Канта значитъ преодолѣть его“. Да, понять Скрябина, выявить ликъ его творчества, нарисовать тональную монограмму сокровеннѣйшаго существа этого музыкальнаго колоса—значитъ сопричаститься великихъ таинствъ национально-музыкальнаго мышленія и тѣмъ... преодолѣть тиски „творческаго эгоцентризма“ скрябинской эпохи во имя единой великой идеи вселенской соборности, которая придетъ черезъ славянство.

О СТИХЪ ,ПѢСЕНЬ ЗАПАДНЫХЪ СЛАВЯНЪ¹

Б. Томашевский



ТИХЪ ,Пѣсенъ Западныхъ Славянъ¹ по своему виѣшиему строю занимаетъ особое мѣсто въ пушкинскомъ творчествѣ. Съ одной стороны, стихи ,Пѣсенъ¹ не поддаются разложенію на однообразныя стопы, на ямбы или на хореи, какъ большинство стиховъ Пушкина. Съ другой стороны, при всей видимой ,вольности¹ своей формы, стихи эти отличаются какою то особенной гармоничностью, совершенно не производя впечатлѣнія рубленой, риѳмованой прозы, какъ стихи ,Сказки о попѣ и его работнике Балдѣ. Очевидно, въ нихъ есть какою то ритмъ, подчиненный своимъ законамъ равновѣсія. Каковы же эти законы?

Говорить сейчасъ о законахъ русского стиха рисковано. За послѣднее время — приблизительно съ 1910 г., времени опубликованія статей А. Бѣлаго о русскомъ стихѣ—въ литературѣ все чаще и чаще раздаются голоса, отрицающіе „школьную метрику“, весь тотъ материалъ, которымъ располагали изслѣдователи ритма прежде. И если раньше только особо неодаренные люди не могли ,отличить ямба отъ хорея¹, если раньше всѣ соглашались въ оцѣнкѣ однихъ и тѣхъ же ритмическихъ явлений, то нынѣ не только трудно встрѣтить такое согласіе, но даже самыя понятія „ямба и хорея“ иногда отрицаются.

Тѣмъ страннѣе встрѣтить единодушіе въ оцѣнкѣ стиха ,Пѣсенъ Западныхъ Славянъ¹. Межъ тѣмъ стихъ этихъ ,Пѣсенъ¹ всѣми опредѣлялся однообразно.

Пушкинъ не первый писалъ стихами такого строя. До него еще А. Востоковъ перевелъ изъ сборника Вука Караджича иѣсколько пѣсень. Три пѣсни были напечатаны въ ,Сѣверныхъ Цѣвѣтахъ¹ на 1825 годъ.

Стихъ, которымъ пользовался Востоковъ, близокъ стиху ,Пѣсенъ¹ Пушкина:

Дѣвушка съ юношой крѣпко любились,
Одной водой они умывались,
Однимъ полотенцемъ утирались.
И никто не зналъ о томъ все лѣто.

¹ Краткое изложеніе доклада, читанного въ О-вѣ Редакторей Художественного Слова 28 января 1916 г.

Опредѣляетъ же свой стихъ въ примѣчаніяхъ къ этимъ переводамъ Востоковъ такъ: „Въ Сербскомъ подлинникѣ размѣръ хореической пятистопный съ пресѣченіемъ на второй стопѣ: — — — | — — — | — . Чтобы сохранить силу подлинника, переводчикъ не счелъ за нужное рабски подражать сему размѣру, неупотребительному у насъ, и для русскаго слуха, можетъ быть, иѣсколько утомительному. Онъ предпочелъ русскій размѣръ о трехъ удареніяхъ съ хореическимъ окончаніемъ“ (курсивъ вездѣ мой. Б. Т.). Это опредѣленіе, данное Востоковымъ своимъ стихамъ, перешло и на пушкинскій стихъ „Пѣсенъ“. Такъ, академикъ Ф. Е. Коршъ называетъ этотъ строй „вольными трехударными стихами съ женскимъ окончаніемъ“, Валерій Брюсовъ находитъ въ этихъ стихахъ по „три значимыхъ выраженія“, С. Бобровъ въ своей брошюре „Новое о стихосложеніи А. С. Пушкина“ называетъ стихъ „Пѣсенъ“ „трехстопнымъ трехдольнымъ паузникомъ“. Всѣ эти опредѣленія сходятся между собой въ томъ, что „Пѣсни“ написаны стихомъ „вольнымъ“, т. е. не разлагающимся на однообразныя стопы, и что въ каждомъ стихѣ — три ударенія.

Такое рѣдкое единодушіе въ оцѣнкѣ ритмическихъ явлений, казалось бы, является залогомъ правильности этой оцѣнки. Но провѣрка приводить насъ къ иному заключенію. Недавно въ выпущенномъ послѣ смерти автора сочиненіи бар. Д. Г. Гинцбурга „О русскомъ стихосложеніи“ настойчиво проводилась мысль, что почти во всѣхъ русскихъ стихахъ — три ударенія. Авторъ находилъ, что въ слѣдующихъ стихахъ вездѣ — три ударенія:

Былъ вѣчеръ. Небо мѣркло. Вѣды
Струились тихо. Жукъ жужжалъ...

а также:

Долготерпѣніе судьбы...

или

Отъ Урала до Дуная...

Такимъ образомъ, для установленія единства принципа трехъ удареній автору приходится иной разъ считать неударяемыми цѣлые слова, иной разъ считать ударяемыми предлоги и находить по два ударенія въ одномъ словѣ...

Съ большей ли легкостью находятся три — и только три — ударенія въ стихахъ пушкинскихъ „Пѣсенъ“? Возьмемъ начальные стихи XIV—„Сестра и Братья“.

Два дубочка выростали рядомъ,
Межъ ними тонковерхая елка;
Не два дуба рядомъ выростали,
Жили вмѣстѣ два братца родные,
Одинъ Павель, а другой Радула...

Очевидно, для того, чтобы насчитать по три ударенія въ каждомъ стихѣ, придется слова, набранныя разрядкой, считать неударяемыми. Но и тогда мы въ недоумѣ-

ни остановимся передъ пятымъ стихомъ. Если считать неудоряемымъ слово ,одинъ‘, тогда по симетрии слѣдуетъ считать неудоряемымъ и слово ,другой‘,— и у насъ останется только два ударенія. Если же слова ,одинъ‘ и ,другой‘ ударяемы,—тогда въ этомъ стихѣ насчитаемъ четыре ударенія.

Законъ трехъ удареній въ одинаковой мѣрѣ приложимъ (или неприложимъ) какъ къ стиху ,Пѣсень‘, такъ и къ стихамъ, разобраннымъ бар. Гинцбургомъ, т. е. къ четырехстопному хорею и ямбу и къ инымъ тоническимъ строямъ. Ясно, что та особенность стиха ,Пѣсень‘, которую и Коршъ и другіе думали охарактеризовать этимъ указаниемъ на три ударенія, есть та же особенность, которую бар. Гинцбургъ думалъ найти во всѣхъ русскихъ стихахъ. Троичность удареній—это просто фикція, основанная на томъ, что въ русской литературѣ еще не выяснено точно, что такое метрическое удареніе, т. е. удареніе, учитывающееся при сложеніи стиха.

Здѣсь я не буду разбирать вопроса о метрическихъ удареніяхъ, такъ какъ моей цѣлью вовсе не является опроверженіе теоріи бар. Гинцбурга. Ясно одно,—что стихъ ,Пѣсень Западныхъ Славянъ‘ еще не имѣеть определенія и характеристики его не найдено. Попытаемся найти эту характеристику инымъ путемъ и для того посмотримъ, откуда произошелъ стихъ ,Пѣсень Западныхъ Славянъ‘. И у Востокова и у Пушкина онъ употреблялся при переводахъ сербскихъ пѣсень или при подражаніяхъ имъ.¹ Это наводить на мысль, не является ли сербскій размѣръ прототипомъ пушкинского?² И въ самомъ дѣлѣ, неразъ въ пушкинской литературѣ сближали эти размѣры Коршъ, Л. Н. Майковъ и другіе.

Размѣръ сербскихъ пѣсень описанъ Востоковымъ. Вотъ образецъ подобныхъ стиховъ на русскомъ языке—Изъ славянского міра³ А. Майкова:

Полюбилась эта рѣчь султану,
И вѣѣль онъ старцу-патріарху,
Чтобы спровіль для царя подарки
И вручилъ ихъ посланцамъ московскимъ.²

Слѣдуетъ сознаться, что дѣйствительно стихъ этотъ иѣсколько монотоненъ и не передаетъ силы подлинника, и арднаго склада. Пушкинъ именно ради сохраненія силы подлинника долженъ былъ сдѣлать отступленія отъ этого метра.³

¹ Здѣсь не буду возвращаться къ вопросу о мистификаціи Мериме. Достаточно того, что Пушкинъ обращался къ сербскимъ источникамъ. ,Сестра и Братья‘ переведено съ сербскаго, и притомъ стихъ этого перевода не отличается отъ стиха, какимъ переданы пѣсни изъ ,Guzla‘.

² А. Майковъ вообще не соблюдалъ цезуры послѣ 4-го слога. Здѣсь я привелъ стихи съ соблюдениемъ цезуры, какъ ближе стоящіе къ описанному Востоковымъ размѣру.

³ Около этого времени Пушкинъ писалъ: ,Много говорили о настоящемъ русскомъ стихѣ. А. Востоковъ опредѣлилъ его съ большою ученостію и смѣлостію. Вѣроятно, будущій нашъ эпический поэтъ изберетъ его и сдѣлаетъ народнымъ‘ (,Мысли на дорогѣ‘, 1833 г.).

Отступления сводились къ слѣдующему: во первыхъ, Пушкинъ отказался отъ принципа неподвижной цезуры. Отъ обязательной сербской цезуры отказывались и другие переводчики — какъ А. Майковъ, или какъ иѣменскій авторъ Talvij, переводы котораго имѣлись въ библиотекѣ Пушкина. Такой отказъ Пушкина отъ обязательности остановки на четвертомъ слогѣ понятенъ еще потому, что незадолго до того Пушкинъ весьма рѣшительно освободился отъ обязательности такой же цезуры въ пятистопномъ ямбѣ.

Мало того, Пушкинъ допустилъ, наряду съ обычнымъ исчезновенiemъ удареній (т. е. замѣнѣ хорея пиррихіемъ — стопой, состоящей изъ двухъ неударяемыхъ слоговъ), также сдвигъ удареній, замѣну хорея ямбомъ, ритмические перебои. Перебои известны русской поэзіи и до Пушкина. Вотъ характерные примѣры изъ стиховъ Радищева: въ четырехстопномъ ямбѣ допускаются стихи такого строя:

Исходить съ видомъ всегда злобнымъ...
Себѣ всякъ сѣть, себѣ жнетъ...

То же наблюдается и въ четырехстопномъ хорѣ:

„Иѣтути, моя овсяника!“
Говорить ей младой пастырь...

или

Бѣжитъ къ радости великой.

Такими „перебоями“, или „сдвигами ударенія“, Пушкинъ широко пользовался въ „Шѣснѣхъ“. Но при этомъ онъ связалъ себя иѣкоторыми правилами.

Пушкинъ не допускалъ перебоя на второй стопѣ. Возможно было выпаденіе ударенія этой стопы (пиррихіи), — стихи типа:

Выросла трава сквозь ея кости.

Но невозможно, чтобы за третьимъ неударяемымъ слогомъ слѣдовалъ слогъ ударяемый (при сохраненіи полного счета десяти слоговъ). У Пушкина не встрѣчалось стиховъ, вродѣ вышеприведенного стиха А. Востокова:

Одной водой они умывались.

Такимъ образомъ — если Пушкинъ и не всегда соблюдалъ цезуру сербского подлинника, то во всякомъ случаѣ заключительную стопу первого сербского полустишія онъ оставилъ неизмѣнной, такъ же какъ и заключительную стопу стиха: Пушкинъ строго сохранялъ женское окончаніе стиха.

Допустимъ искусственное дѣленіе стиха на два полустишия, относя къ первому двѣ первыя стопы, а ко второму три послѣднія. Тогда правила, соблюдавшіяся Пушкинымъ, можно формулировать такъ: въ одномъ полустишии допускался только одинъ ,перебой‘.

Перебой на первой стопѣ не затрагивалъ совершение внутренняго строя стиховъ: первые два слога стиха вообще лежать какъ бы за предѣлами его, являясь чѣмъ то вродѣ ,запѣвки‘, и строй этихъ двухъ слоговъ не имѣть особаго значенія. Вотъ примѣры стиховъ съ перебоемъ на первой стопѣ:

Сестра брату съ плачомъ отвѣтъ...
Одинъ Павель, а другой Радула...
Невѣстушка по Богу сестрица...

Во второмъ полустишии рѣдки перебои на 4-й стопѣ. Но чрезвычайно много перебоевъ на третьей стопѣ, причемъ почти всегда такой перебой сопровождается выпадениемъ ударенія (пиррихіемъ) на четвертой стопѣ; получаются стихи такого рода:

Сталь Елицу допытывать Павель...
Напослѣдокъ ей ножъ подарили.

Иногда такой перебой второго полустишия сочетается съ перебоемъ на первой стопѣ—напримѣръ:

Сестру братья любили всѣмъ сердцемъ.

Перебои такого рода создаютъ впечатлѣніе трехстопнаго анапеста. И хотя такихъ строкъ въ ,Пѣсняхъ Западныхъ Славянъ‘ менѣе трети, онѣ приводили иныхъ къ ошибочному заключенію, будто въ основѣ этихъ ,Пѣсень‘ лежитъ трехстопный анапестъ. Этимъ не ограничиваются всѣ вольности, которыя допустилъ Пушкинъ. Всѣ описанныя отступленія отъ пятистопнаго хорея не измѣняютъ числа слоговъ — т. е. требуютъ, чтобы стихъ былъ десятисложный. Но въ ,Пѣсняхъ‘ лишь три четверти всѣхъ стиховъ насчитываютъ десять слоговъ. Въ остальныхъ или девять, или—чаще—одиннадцать (чрезвычайно рѣдко больше, почему стихи съ числомъ слоговъ свыше одиннадцати я считаю ошибочными).

Казалось бы, такой ,произволъ‘ слогового содержанія стиховъ ,Пѣсень‘ опровергаетъ предположеніе о происхожденіи стиха изъ простой тонической схемы. Но если посмотрѣть поближе, то окажется, что эти отступленія закономѣрны, и основаны на томъ, что Пушкинъ пользовался опять таки тѣми ритмическими приемами, какими пользовались и до него.

Возьмемъ примѣръ стиха съ соблюдениемъ цезуры:

Гдѣ попала | капля ея крови...

Первое полустишие имѣть женское окончаніе. Но у Пушкина былъ навыкъ къ мужскимъ цезурамъ (въ пяти и шести стопиомъ ямбъ). Что же должно произойти, если первое полустише приметъ мужское окончаніе? Возможенъ тогда такой строй:

Коли жъ ты | не вѣришь моей клятвѣ...

Но тогда второе полустише становится ямбическимъ, что противорѣчитъ характеру стиха (и данный стихъ, поэтому, слѣдуетъ считать безцenzурнымъ). Или же придется воспользоваться тѣмъ пріемомъ, какой примѣнилъ Третьяковскій въ стихахъ своихъ:

Дѣломъ бы однимъ стихи | не были на диво
Знайтесь съ дружными людьми | живучи правдиво.

То есть, допустивъ мужское окончаніе первого полустишія, слѣдуетъ начать второе полустише снова хореемъ. Тогда ,сербскій' метръ приметъ такую форму:

Въ головахъ | ножъ висѣть злаченій.

Благодаря такому пріему, второе полустише сохраняетъ свою первоначальную форму, а первое сокращается до трехъ слововъ.

Таковъ, за чрезвычайно рѣдкими исключеніями, строй девятисложныхъ стиховъ въ ,Пѣсняхъ'.

Что касается одиннадцатисложныхъ стиховъ, то вотъ какъ объясняется ихъ появление: произношеніе часто расходится съ ореографіей. Мы пишемъ ,тысяча', а читаемъ ,тысча' — въ два слога. Счетъ слововъ, основанный на подсчетѣ пишущихся гласныхъ, не всегда правиленъ. Въ русской рѣчи многія группы гласныхъ въ произношеніи комкаются, пары гласныхъ превращаются въ односложные дифтонги. Въ пушкинскомъ произношеніи — во всякомъ случаѣ, въ томъ простонародномъ языкѣ, которымъ Пушкинъ писалъ эти ,Пѣсни' — такими дифтонгами слѣдуетъ признать всѣ двусложные флексіи прилагательныхъ. Слѣдуетъ считать, что въ смыслѣ счета слововъ для Пушкина одинаково звучало, какъ ,молада Павлиха' — такъ и ,молода Павлиха', какъ ,бѣлу руку' — такъ и ,бѣлое тѣло'. По крайней мѣрѣ, Пушкинъ ставить и тѣ и другія формы въ аналогичныхъ случаяхъ:

Захворала молодая Павлиха...
Лютъ страждеть молоды Павлиха...
Дернуль онъ сестру за бѣлу руку...
Гдѣ осталось ея бѣлое тѣло...

Въ данной пѣснѣ (XIV) только эти два раза Пушкинъ написалъ прилагательный въ краткой формѣ „молода“, „блѣду“. ¹ Во всѣхъ остальныхъ случаяхъ онъ пишетъ прилагательный съ полнымъ окончаніемъ, но это не вліяетъ на ихъ словоющую цѣну. Оцѣниваль же двусложныя окончанія прилагательныхъ Пушкинъ, очевидно, какъ односложные,—чѣмъ и объясняется его любовь и въ послѣдніе годы творчества къ употребленію въ правильныхъ тоническихъ стихахъ, гдѣ требуется согласованіе произношенія съ начертаніемъ, прилагательныхъ краткаго окончанія. Въ XIV пѣснѣ почти всѣ прилагательные безъ исключенія слѣдуетъ читать, какъ будто у нихъ окончаніе кратко. Тогда возстановится правильность стиховъ, напримѣръ:

Прошло мало послѣ того времена...
Не веди ты меня къ бѣгу дому...

Такъ же слѣдуетъ считать односложными полногласные корни (т. е. вмѣсто точного произношенія „серебряный“, „вороного“—приближаться къ произношенію „серебряный“, „вороного“), мѣстоименія, имѣющія на сербскомъ языке и въ простонародныхъ говорахъ односложные формы (своему=свому, тебѣ=ти) и т. д.

Всѣ одиннадцатисложные стихи заключаютъ въ себѣ такія сомнительныя пары словъ, имѣвшія въ произношеніи Пушкина силу одного слога. Только поэтому вводилъ ихъ Пушкинъ въ „Пѣсни“, и они не претили общему ритму его стиховъ. Таковы основы ритма пушкинскихъ „Пѣсенъ“. Трудно предположить, что Пушкинъ сознательно подчинялъ всѣмъ этимъ правиламъ свой стихъ. Вѣриѣ—это осуществлялось несознательно, въ процессѣ творчества.

Итакъ, стихъ „Пѣсень“—не произвольный, фантастический метръ, какимъ его иногда изображали. Это пятистопный хорей съ нѣкоторыми весьма ограниченными отступлениями отъ точной хореической схемы.

II

Всѣ наблюденія эти исходили изъ сравненія живого слова съ иѣкоторой схемой—съ тоническимъ пятистопнымъ хореемъ. Но какъ же согласовать это съ современнымъ отрицаніемъ тоники, стопы и всего „школьнаго“ багажа русской теоріи стихосложенія? Приходится считаться съ провозглашеніемъ съ одной стороны силабического строенія русского стиха, а съ другой—строенія „сказового“, занесшаго исключительно отъ словесныхъ выразительныхъ формъ стиха, а не отъ какихъ либо законовъ тоники.

¹ И допустилъ это, вѣроятно, по недосмотру.



С. А. Соринъ. Портретъ М. К. Ушкова
(пастель—1915).

S. Sorine. Portrait de M. Ouschkoff
(pastel).

Предыдущимъ я старался реабилитировать тоническую схему. Миѣ кажется, она имѣть большое преимущество передъ иными схемами по той наглядности, съ которой возможно представить всѣ различные виды стиха „Пѣсень Западныхъ Славянъ“. Но вѣдь возможно, что этой роль этой схемы и ограничивается, что это только фикція, служебная гипотеза, не болѣе того.

Возразить, что на самомъ дѣлѣ стихъ пѣсень—просто силабический десятисложникъ, и всѣ указанныя мной формы его случайны и не происходятъ искажение отъ пятистопного хорея, какъ не происходить отъ трехстопного анапеста.¹

Но что же такое силабическое строеніе стиха?

Русское стихосложеніе—не количественное стихосложение. Число слоговъ не создаетъ ритмического впечатлѣнія въ нашемъ восприятіи. Число слоговъ постоянно въ русскихъ стихахъ,—но это числовое постоянство не есть самодовѣрюющій принципъ, а есть результатъ осуществленія тонической схемы. Тоническая схема—это ритмическая колебанія, сопровождающія поэта въ творчествѣ. Это отнюдь не впечатлѣніе, получающееся изъ реального расположения словъ, не результатъ осуществленіи поэтической рѣчи, а наоборотъ, предпосылка такого осуществленія. Не ритмъ вытекаетъ изъ словочередованія, а слова располагаются въ томъ или иномъ порядкѣ подъ давленіемъ ритмоощущенія поэта. Въ русской поэзіи (а можетъ быть и не только русской) это ритмоощущеніе основано на смѣнѣ удареній и неударяемыхъ слоговъ, а не на безразлично количественномъ восприятіи ряда слововъ. И старое русское стихосложение не было чисто количественнымъ, исключительно „силабическимъ“. Теоретики стиха тогда считали его такимъ, подмѣтить не основной признакъ стиха, а лишь вторичный, производный. И сознательные, „сочиненные“ стихи того времени, понятно, были только „силабическими“ стихами, т. е. вовсе не стихами. Но даже формы стиховъ, формы цезуръ и детали стихотворной техники того времени обнаруживаются, какъ поэты творили подъ давленіемъ какой то неосознанной тонической схемы. Тредьяковскій первый осозналъ эту тоническую схему и перешелъ отъ силабического „тринадцатисложника“ къ „хорейскому гекзаметру“, сохранивъ при этомъ силабическое содержаніе стиха. Реформа Тредьяковскаго была не только реформой стихосложения, но и разоблаченіемъ русского силабизма.

Итакъ—количественный признакъ, „силабическая“ цѣльность произведенія есть результатъ осуществленія въ словѣ ритмоощущенія поэта. Но всякое осуществленіе есть искашеніе. Не только „мысль изреченная есть ложь“, не только разсказать душу невозможно,—невозможно въ словѣ осуществить и тѣ формы, къ которымъ стремится поэтъ. Изъ всѣхъ стихій, къ которымъ обращался творецъ-художникъ, слово—самая выразительная, но и самая непокорная стихія. Въ живописи и осо-

¹ Происхожденіе стиха „Пѣсень“ изъ трехстопного анапеста защищаетъ С. Бобровъ своей теоріей трехдольного паузника.

бенно въ музыкѣ художникъ осуществляетъ свой замыселъ, пользуясь искусственными, созданными для такихъ осуществлений средствами. Слово созидалось не для поэзіи, по крайней мѣрѣ не только для поэзіи. Реальная форма слова, та, какую изучаютъ лингвисты, филологи, заключаетъ въ себѣ не только тѣ элементы, которые подчиняются художнику творцу, но также и тѣ, которые живутъ помимо его замысловъ, самостоятельной жизнью. Чтобы перейти отъ абстрактнаго ритмического ощущенія къ реальному ритму живого слова, слѣдуетъ принять рядъ ограничительныхъ условностей, слѣдуетъ закрыть слухъ для многихъ явлений и все внимание направить только на стороны, полезныя въ творчествѣ.

Тоническая схема поэту не можетъ точно осуществиться. Живая рѣчь можетъ ее передать только несовершенно. Кроме того, это осуществление носить всегда условный, конвенціональный характеръ, понятный для ограниченного круга лицъ и ограниченной эпохи. „Силабическими“ стихами мы называемъ тѣ, въ которыхъ наше ухо не улавливаетъ тонической схемы, въ которыхъ нарушены тѣ условности, къ которымъ мы привыкли. Слѣдовательно, силабизмъ есть не болѣе, какъ степень свободы нашего стихосложенія. Силабические стихи не нарушаютъ тонической схемы,—они лишь уклоняются отъ общепринятыхъ условностей, допуская такъ называемые „перебои“ ритма. Но перебои ритма, синкопическое движение, существуютъ и въ музыкаѣ, — однако такъ существуетъ, и музыкальный счетъ не отрицается.¹

Силабизмъ есть только степень свободы въ стихѣ. Абсолютно силабический стихъ, т. е. абсолютно вольный, перестаетъ уже быть стихомъ, превращаясь въ прозу, нарѣзанную на отрывки по виѣшнему признаку и не имѣющіе общаго ритма.

Отмѣчу иное направление въ современной литературѣ о ритмѣ, — это направление, строящее стихъ на „сказѣ“. Говорить—стихъ распадается не на стопы, а на слова, стихъ живеть „сказомъ“. Этимъ наукѣ о ритмѣ ставится въ зависимость отъ изученія звуковыхъ формъ живой рѣчи. Знать что либо о ритмѣ можетъ лишь чтецъ.

Но до сихъ поръ считалось неяснымъ, какъ слѣдуетъ читать стихи. Русское драматическое искусство обвиняли въ томъ, что оно не выработало правильной традиціи въ чтеніи стиховъ, обвиняли артистовъ сцены въ томъ, что они читкой нарушали ритмическое строеніе стиховъ. Слѣдовательно, предполагалось, что стихотворный ритмъ извѣстенъ и неизвѣстно лишь, какъ слѣдуетъ его воспроизвести голосомъ. Нынѣ же изъ такой сомнительной формы воспроизведенія стиха, какъ читка, строится ритмъ.

¹ Какъ примѣръ, интересенъ As-dur'ный вальсъ Шопена, гдѣ мелодія слѣдуетъ счету $\frac{6}{8}$, напоминающему двухстопный дактиль, а аккомпанементъ выдержанъ въ $\frac{3}{4}$, что соответствуетъ трехстопному хорею.

Нѣть — ритмъ такъ же не вытекаетъ изъ сказа, какъ не вытекаетъ онъ вообще изъ реальныхъ формъ стиха. Наоборотъ, и сказъ, и живыя, словесныя формы вытекаютъ изъ ритма, испытываются на себѣ постоянное вліяніе ритма. Логическій, живой ритмъ рѣчи, ея естественное теченіе не совпадаютъ съ ритмическимъ строеніемъ стиха. Извѣстны и закрѣплены специальной терминологіей несовпаденія логического строенія стиха съ ритмическимъ. Существуютъ явленія enjambement, „переноса“, весьма часто логическое теченіе рѣчи вопреки правилу Буало не совпадаетъ съ дѣленіемъ стиха цезурой и т. д. Очевидно, одно — ритмъ логическій, и другое — ритмъ стихотворный. Чтеніе испытываетъ на себѣ (или должно испытывать) вліяніе и того и другого ритма. Чтеніе стиховъ должно быть осмысленно, это правда. Но, съ другой стороны, и чисто метрические эффекты не должны затушевываться. Должна чувствоваться цезура, должны звучать риэмы. И часто ритмъ стиха указываетъ, какъ слѣдуетъ расположить по силѣ логическія ударенія, что оттѣнить голосомъ. Возможны строчки, которыя одинаково умѣщаются въ стихахъ разнаго ритма. Вотъ ямбъ:

Всегда гнететь, всегда страшить
Невѣдомый рокъ человѣка...

а вотъ амфибрахій:

Всегда и гнететь, и страшить
Невѣдомый рокъ человѣка...

Вторыя строки словесно тождественны — но онѣ разнятся по ритму. И голосъ испытываетъ вліяніе ритма. Въ первомъ случаѣ главное повышение падаетъ на „невѣдомый“, во второмъ на „рокъ“.

Не ритмъ рождается изъ сказа. Наоборотъ — сказъ долженъ умѣть осуществлять ритмъ.

Повторю — ритмъ не продуктъ виѣшнихъ средствъ выраженія. Ритмъ предсуществовалъ выраженію, ритмъ сопровождалъ художника въ творчествѣ.

Лишь мы, лишенные возможности познать художника иначе, какъ воспринимая чувственныя формы его созданій, мы принуждены по виѣшимъ признакамъ, въ экспериментѣ, возстановлять первоначальное ритмоощущеніе творца.

Но глубоко ошибаются тѣ, кто принимаетъ этотъ процессъ возстановленія при воспрѣятіи за процессъ созиданія ритма и полагаетъ, что ритмъ механически рождается изъ виѣшихъ формъ поэтическаго произведения.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Во Франции уже около года действует Общество „Арри aux Artistes“, цель которого оказать помощь художникамъ-иностраницамъ. Среди нихъ немало русскихъ, буквально го-ло дающи хъ. Во главѣ французского Общества—Роденъ, инициаторомъ была одна американская писательница. Устроены убѣжище и столыяя, открыта мастерская русскихъ игрушекъ. Выставка этихъ игрушекъ, сдѣланыхъ художниками, имѣла очень большой успѣхъ.

На Фонтанкѣ, въ частномъ помѣщениі, въ пользу инвалидовъ- поляковъ Польскимъ обществомъ вспомоществованія жертвамъ войны устроена „выставка произведений искусства“, которая открыта два раза въ недѣлю и продолжится до 31 марта. Какъ всѣ подобныя выставки, гдѣ собраны художественные произведения изъ разныхъ коллекцій, она не отличается систематичностью, но представляетъ тѣмъ не менѣе много интереснаго и цѣннаго, въ особенности, пожалуй, въ отдѣлѣ художественныхъ предметовъ (немало очень хорошихъ старинныхъ вещей, образцы мебели, старинный саксонскій фарфоръ, вышивки, вазы, замѣтная дарохранительница католической церкви и пр.) и въ отдѣлѣ старыхъ мастеровъ. Здѣсь, впрочемъ, помимо отличныхъ и подлинныхъ портретовъ Розлина, Токе, Виже-Лебренъ, Лампи, К. Брюллова, Венеціанова, есть произведения, приписываемыя Гвидо

Рени, Сальватору-Роза, Мурильо, Пуссену, даже Рембранду и др., которыхъ могутъ считать подлинниками только ихъ наивные собственники. Въ отдѣлѣ современныхъ художниковъ то, что хорошо, и даже очень, не ново, а то, что ново, по большей части не особенно хорошо. Рядъ извѣстившихъ портретовъ работы Рѣшина и Сѣрова, и тутъ же, на почетномъ мѣстѣ, на особленіи щитѣ, не особенно хорошие военные эскизы г. Кравченка (сколь невыгодное для послѣдняго соображеніе!). А затѣмъ рядомъ съ преобладающими, тоже по большей части извѣстными по выставкамъ работами художниковъ „Мира Искусства“ и „Союза“—Анисфельда, Александра Бенуа, Бродского, Гауша, Калмакова, Е. Лансере, Рериха, Рылова, Судейкина, Туржанскаго и др.—мирно уживаются произведенія Богданова-Бѣльского, И. Мясѣдова, Скалопа и др. Въ отдѣлѣ польскихъ художниковъ есть работы, бывшія до сихъ порь мало извѣстными, но преобладаютъ давно знакомыя картины Семирадскаго, Ционглиницкаго, Бакаловичей, Брандта. Среди работъ иностранныхъ художниковъ—гравюры Дебюкура, извѣстная картина Габриеля Макса. Выставка, такъ сказать, подвижная: однѣ работы должны замѣняться другими.

Во флигелѣ Аничковскаго дворца, въ помѣщениі Кабинета Его Величества (кстати, интересно отѣлывающемся въ классическомъ стилѣ архитекторомъ Бѣлобородовымъ) устроены выставка и распродажа работъ Фарфорового и Стеклянаго заводовъ въ пользу лазарета при

заводахъ. Среди этихъ работъ немало пріятнаго, особенно по части скульптуры, авторами которой являются, напримѣръ, Сомовъ (извѣстная группа „Влюбленные“), Судьбининъ, Оберъ, Кузнецова и др. Вообще, производство завода несомнѣнно улучшается. Надо только пожелать, чтобы художественная сторона дѣла была окончательно передана въ руки подлинныхъ, а не случайныхъ художниковъ. Распродажа шла очень хорошо. Кстати, на объявленный заводомъ годовой конкурсъ проектовъ художественныхъ фарфоровыхъ и хрустальныхъ издѣлій всего поступило 19 рисунковъ и 3 скульптурныхъ модели. Премія въ 500 руб. присуждена за проектъ вазы подъ девизомъ „Картишъ“, въ 300 р.—за проектъ чайного сервиса подъ девизомъ „Кругъ“ и въ 200 р.—за проектъ туалетного прибора подъ девизомъ „Ольга“. Авторами оказались А. Крамаревъ, В. Теляковскій и К. Келеръ.

На одномъ изъ собраний Общества архитекторовъ—художниковъ Л. Сологубомъ были показаны его многочисленные интересные наброски и рисунки войны, которые авторъ (ушедший добровольно на войну въ самомъ ея началѣ) испытывалъ съ натуры.

Въ помѣщеніи гимнастического зала училища св. Петра начались занятія въ художественно-ремесленныхъ мастерскихъ для увѣчныхъ воиновъ—иконописной, столярной и рѣзной.

По порученію Главнаго совѣта всероссійскаго общества памяти русскихъ воиновъ, павшихъ на войнѣ, Обществомъ архитекторовъ—художниковъ объявленъ конкурсъ на составленіе проектовъ церкви—памятниковъ (на мѣстахъ боевъ и кладбищахъ) вмѣстимостью въ 400 человѣкъ, въ стилѣ русскомъ или русской классики. Срокъ представленія проектовъ—20 апреля 1916 г. Назначены три преміи: въ 750 р., 500 р. и 300 р. Въ составъ экспертовъ избраны Бѣляевъ, Котовъ, И. Лансере, Лялевичъ, В. Покровскій, М. Преображенскій, Тамановъ, кромѣ представителей Общества памяти русскихъ воиновъ—Матрѣ и Мышиловскаго.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДѢЛЯ

Выставка „Миръ Искусства“ въ Москвѣ посѣтило 12 тысячъ человѣкъ, картина продано на 20 тысячъ. На выставкѣ передвижниковъ было 9000 человѣкъ, картина продано на 30 тысячъ. Въ члены товарищества избраны Зарубинъ и Фешинъ.

На выставкѣ мозаикъ для Исаакіевского собора въ Академіи Художествъ ежедневно давались объясненія, почти читались лекціи завѣдующимъ, Н. Бруни. Мозаики нашли себѣ яркую защиту на страницахъ „Архитектурно-художественного Еженедѣльника“ въ статьѣ г. Мунтца, который находитъ академическую работу въ смыслѣ близости къ оригиналамъ „почти совершенной“. Можно, конечно, только удивляться нетребовательности сотрудника специального художественного органа. На недоумѣній вопросъ г. Мунтца, что же дѣлать, если не копировать въ мозаикѣ исчезающіе оригиналы, отвѣтъ отчасти даетъ въ „Биржевыхъ Вѣдомостяхъ“ П. Гнѣдичъ, по словамъ которого увѣковѣчивать мозаикой произведения Верещагинахъ (въ Храмѣ Спасителя), Невзорова, Вениговъ и К— грѣхъ передъ искусствомъ, и исаакіевской комиссіи сперва надо замѣнить живописные оригиналы болѣе соответствующими художественными произведеніями, а потомъ уже воспроизводить ихъ мозаикой. Слишкомъ очевидна абсурдность увѣковѣченія слабыми копіями слабыхъ оригиналовъ.

Академической комиссіей для музея Академіи Художествъ на выставкѣ „Союза русскихъ художниковъ“ приобрѣтены „Базаръ“ К. Коровина, „Въ усадьбѣ“ Жуковскаго и картины покойнаго Первухина „Утро“ и „Площадь св. Марка“, на передвижной—„Прощальные осеніе лучи“ Бакшеева (за 500 р.) и портреты работы Шульгинова (за 500 р.) и Ю. Рѣпина (за 1500 р.), на весенней—5 этюдовъ Пинегина. Обществомъ имени Куинджи приобрѣтены на выставкѣ „Союза“, „Послѣдніе дни“ Туржанскаго, на передвижной—„Изумрудъ весны“ Бялыницкаго-Бирули (за 600 р.), „Май“ Жуковскаго (за 1000 р.), „Тучи“ Келина (за 200 р.), „Рѣдкій экземпляръ“ В. Маковскаго (за 1000 р.), „Игрушки“ Морана.

вова (за 1200 р.) и „Отецъ“ Фешина (за 300 р.), на весенней—портретъ Бѣляшина и пейзажъ Лаховскаго.

На выставкѣ „Миръ Искусства“ Музеемъ Александра III приобрѣтены „Зима“ Митурича, „Хроность“ Нарбута, Академіей Художествъ—„Груши“ Грабаря, „Заль“ Добужинскаго, „Масленица“ Кустодіева, рисунокъ № 128 Лансере и портретъ-миниатюра Чехонина. Нельзя не отмѣтить прогрессъ въ приобрѣтеніяхъ Академіи Художествъ, что, конечно, объясняется удачнымъ пополненіемъ состава ея комисіи.

— На выставкѣ картинъ Маневича академической комисіей приобрѣтена картина „Paris. Au parc de Montsouris“, обществомъ имени Куинджи—два произведенія за 900 р. Выставку посѣтило около 2000 человѣкъ, картина продано приблизительно на 600 р.

— Всего только одинъ день была открыта ученическая выставка „Новой художественной мастерской“, помѣщающейся въ д. № 23 на 4 линіи Вас. Остр., где преподавателями состоять Добужинскій, Е. Лансере и въ самое послѣднее время А. Яковлевъ. Въ выставленныхъ работахъ, этюдахъ съ натуры и эскизахъ, было немало интереснаго. Ученикамъ представлена большая самостоятельная практика до десяти часовъ въ день. Особенность школы-мастерской по типу аналогичныхъ парижскихъ въ томъ, что отъ 5—7 час. вечера здѣсь ставится для крошки натура, чѣмъ, кромѣ учениковъ, могутъ пользоваться всѣ желающіе за тридцатикопѣечную плату.

— Въ московской галерѣ Лемерсье была устроена выставка художественной промышленности, удачная, по отзывамъ московскихъ газетъ. Прежде всего устроители, по-видимому, задались цѣлью представить ретроспективно абрамцевское производство, причемъ были собраны работы Врубеля. Другія выставленныя работы были разнообразны: вышивки, чеканка, филигрань, рисунки цвѣтковъ, цѣлыя комнаты съ бронзой, мебелью и пр.

— Н. К. Рерихъ при школѣ Общества поощрѣнія художествъ организованъ „Музей русского искусства“. Въ члены Совѣта, кромѣ самого организатора, входятъ преподаватели

школы—Рыловъ, Химона и др. Въ музѣѣ сей-часъ уже до 200 произведеній, пожертвованныхъ художниками и коллекціонерами Бурцевымъ, Вейнеромъ, наследниками М. П. Боткина, Обществомъ имени Куинджи. Музей непрерывно пополняется. Особенно цѣннымъ вкладомъ явится въ будущемъ коллекція С. П. Крачковскаго, где собрано до ста небольшихъ по размѣрамъ, но по большей части очень привлекательныхъ работъ художниковъ „Мира Искусства“ и „Союза“. Преобладаніемъ тѣхъ и другихъ вообще опредѣляется характеръ музея. Такъ, въ немъ уже есть или поступать въ ближайшемъ будущемъ работы Александра Бенуа, Билибина, Бобровскаго, Врубеля, Гауша, Добужинскаго, Замирайло, Кардовскаго, Кустодіева, Е. Лансере, Линдеманъ, Митрохина, Нарбута, Петрова-Водкина, Рериха, Рылова, Соловьева, Сѣрова, Цюнглинскаго, Шуко, Щусева, А. Яковleva и др. Но есть также и работы крупныхъ старыхъ мастеровъ, напримѣръ, Гваренги, Кипренскаго, К. Брюллова, Крамского, Ф. Васильева, Саврасова, Шишкина, Куинджи и пр. Организаторы не ограничиваются привлечениемъ работъ только бывшихъ учениковъ школы или художниковъ, имѣвшихъ то или иное касательство къ Обществу поощрѣнія художествъ. Виѣшний видъ музея пока довольно скромный, благодаря небольшимъ размѣрамъ большинства произведеній и тѣснотѣ временного помѣщенія. Но, думается, со стороны организаторовъ было вполнѣ разумно не держать собранного въ кладовыхъ, дожидаясь нового помѣщенія, которое настоятельно необходимо для разросшихся предприятій Общества и его школы.

На ежегодный всероссийскій конкурсъ Общества поступило 57 художественныхъ произведеній. Юбилейная премія въ 2000 р. присуждена художнику Кадникову,—премія по исторической живописи въ 400 и 200 р.—М. Авидову и Д. Кучумову, премія по бытовой живописи въ 300 и 200 р.—Лаховскому и С. Шелковому, премія по пейзажной живописи имени Куинджи въ 1000 р. осталась неприсужденной, премія по живописи на фарфорѣ получили О. Гейлеръ и Т. Занднина, по рѣзбѣ изъ дерева—Н. Гиппіусъ и В. Андрусовъ, по лѣпкѣ—Блохъ

и Манизеръ. Какимъ архаизмомъ вѣтъ отъ всѣхъ этихъ рубрикъ! По обыкновенію, выставлена только картина, получившая юбилей-премію—'Принесла обѣдъ', жалкое, типично-передвижническое произведеніе со скверно рисованными позирующими фигурами. Было ли это произведеніе лучшимъ изъ худшихъ, сказалось ли въ его выборѣ безвкусіе самой экспертизы, одинаково нелѣпой представляется затрата столь крупной для нуждающагося общества суммы на подобное премированіе.

Столь же плачевно, по обыкновенію, и при-
сужденіе премій на весенней выставкѣ, гдѣ, напримѣръ, первой преміи удостоена неизвѣстно за что картина Горбатова, третій—безграмот-
ный этюдъ, г-жа Люкомъ и г. Вильгакъ; шестой и восьмой—совсѣмъ слабые пейзажи. Премированы, конечно, обычные любимицы—бр. Колесниковы, Вещиловъ и др.

— Состоялся рядъ засѣданій комисіи, организованной при Эрмитажѣ по вопросу о реставраціи художественныхъ произведеній въ связи съ недавними газетными статьями относительно армитажныхъ реставрацій. Въ составъ комисіи, подъ предсѣдательствомъ гр. Д. И. Толстого, вошли Александръ Бенуа, Вейнеръ, Грабарь, гр. Зубовъ, Кардовскій, Нерадовскій, Остроруховъ, Рерихъ, Трубниковъ, С. Шидловскій, Шавинскій и др.

— Указавъ на то, что расцѣнка старинныхъ и современныхъ художественныхъ произведеній очень возросла, И. Грабарь просилъ московскую городскую думу увеличить ежегодный кредитъ на покупку художественныхъ произведеній до 50 тыс. руб. Финансовая комисія возстановила кредитъ на будущій годъ, увеличивъ асигновку отъ города съ 15 до 20 тыс. руб. и разрѣшивъ затратить на покупку художественныхъ произведеній 2 т. р. изъ суммъ, вырученныхъ отъ продажи каталоговъ и открытыхъ писемъ. Такимъ образомъ, общій бюджетъ на приобрѣтеніе въ будущемъ году возрастетъ съ 20 до 34 тысячъ.

— Мы уже сообщали о сырости въ московскомъ музѣѣ Александра III. Особенно пострадали залы Фидія, надгробныхъ рельефовъ и Нюбидъ. О причинахъ и сѣдѣствіяхъ высказывается особыя комисія изъ специалистовъ, но

поговариваются уже и о назначеніи особый комисіи для выясненія виновныхъ.

— Въ 'Саратовскомъ Вѣстнике' подъ общимъ заглавіемъ 'Саратовская пинакотека' помѣщены рядъ статей-фельетоновъ С. Гилярова, обстоятельно знакомящихъ съ произведеніями старинныхъ европейскихъ мастеровъ, находящихся въ музѣѣ. Характеръ статей свидѣтельствуетъ, насколько и въ провинціи сейчасъ силенъ интересъ къ искусству и возросло желаніе основательно съ нимъ знакомиться. Вопросъ обѣ организации хорошихъ провинціальныхъ музеевъ, подобныхъ Радищевскому, становится все болѣе и болѣе насущнымъ.

— Вотъ, по обыкновенію пестрый, списокъ лицъ, рекомендуемыхъ членами Академіи въ академики: Шмаровъ; Бобровскій, Владиміровъ, Н. Петровъ, Вещиловъ, Стабровскій, Фешинъ, Химона и архитекторъ Браиловскій. На соисканіе званія художника разрѣшено представить картины 9 ученикамъ и 8 вольнослушателямъ Высшаго художественного училища. Къ концу 1915 года въ училищѣ числилось 358 учащихся, изъ нихъ 203 (въ томъ числѣ 82 вольнослушателя) на живописно-скульптурномъ отдѣленіи и 155 на архитектурномъ. Собраниемъ Академіи, согласно предложенію П. Ю. Сюзора, постановлено ходатайствовать, чтобы ученицамъ, оканчивающимъ курсъ архитектурного отдѣленія Высшаго художественного училища, были предоставлены права учениковъ, т. е. право производить постройки и пр. По сѣмѣтъ, составленной Академіей, на содержаніе пенсионеровъ въ 1916 г. асигновано 26.000 руб., на 4 тысячи больше, чѣмъ въ 1915 г. Продолжено заграничное пенсионерство А. Яковлеву, давшему отчетъ о своей художественной деятельности заграницей, въ видѣ многочисленныхъ работъ сангиной и масляными красками. Этотъ пенсионеръ давно уже на много переросъ большинство своихъ академическихъ опекуновъ; между тѣмъ постановлено сообщить ему ихъ мнѣніе: не одобряется большая картина и синхронитально признаются достоинства въ другихъ работахъ.

— Совѣтъ Московского художественного общества, въ 'Новомъ Времени' № 14336, весьма обстоятельно, по пунктамъ, отвѣчаетъ на по-

мѣщеннную въ той же газетѣ статью Владимира Маковскаго по поводу предположенного перехода московскаго Училища живописи, наянія и зодчества изъ вѣдомства Императорскаго двора въ вѣдомство министерства торговли и промышленности. Оказывается, что инициатива этого перехода принадлежитъ самому министерству двора, а министерство торговли намѣreno вполнѣ сохранить существующій характеръ училища, какъ преслѣдующаго чисто художественный цѣль, и даже расширить въ этомъ смыслѣ его программу. Слѣдовательно, нѣтъ и рѣчи о превращеніи училища въ „заведеніе прикладного характера“. Голосовыми оказываются также утвержденія В. Маковскаго, будто бы училище—гнѣздо упадочныхъ теченій и не выпускало послѣднее время крупныхъ художниковъ. Возросшіе расходы и необходимость увеличенія бюджета объясняются ростомъ всего учрежденія за послѣдніе годы. Любопытѣе всего, что В. Маковскій долженъ быть бы, какъ членъ Академіи, ознакомиться со всѣми приводимыми разными изъ отчетовъ, представляемыхъ Обществомъ въ Академію. Вѣроятно, это было труднѣй, чѣмъ написать голосовую статью.

— Въ Обществѣ защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины кн. А. В. Оболенскимъ и архитекторомъ Вальтеромъ былъ сдѣланъ подробный иллюстрованный отчетъ о возстановленіи Ферапонтова монастыря. Главныя и самыхъ необходимыхъ работы по ремонту уже окончены, на что израсходовано 85 т. р., и замѣтательный памятникъ русского искусства спасенъ.

— Въ Тенишевскомъ залѣ, кромѣ ряда лекцій В. Я. Курбатова о французскомъ искусствѣ, состоялись еще лекціи гр. В. П. Зубова, Искусство при дворѣ папы Юлия II; живо изложенная и очень хорошо иллюстрованная діапозитивами, и И. Я. Гинцбурга, Скульптура у евреевъ>.

— Деятельность бюро защиты авторскихъ правъ при Обществѣ имени Куинджи можетъ начаться очень скоро въ виду того, что Общество по уставу имѣть право открывать такія учрежденія. Въ члены правленія Общества избраны Богдановъ-Бѣльскій, Вроблевскій, Дудинъ, Зарубинъ, Химона, Эберлингъ и др.

— Печальное событие — сгорѣлъ со всѣми формами и оригиналами существовавшій десять лѣтъ художественно-керамической заводъ Гольдвейна и Ваудина. Имъ, между прочимъ, исполнены работы для петроградской соборной мечети, для облицовки кронштадтскаго собора и ливадійскаго дворца, образъ Чехонина на стѣнѣ церкви-памятника дома Романовыхъ и др.

— † 19 января скончался академикъ Л. Е. Дмитриевъ-Кавказскій, род. въ 1849 г., художникъ-граверъ, исполнившій много работъ, оригинальныхъ и съ картинъ другихъ художниковъ, и преподаватель, имѣвший собственную школу.

— † 6 марта скончался отъ тяжкаго недуга Василий Ивановичъ Суриковъ (род. въ 1848 г.), вдохновенный авторъ „Ермака“, „Боярыни Морозовой“ и ряда другихъ картинъ на историческихъ темы. Творчеству этого большого художника будетъ, въ ближайшемъ будущемъ, посвящена „Аполлономъ“ подобная статья.

А. Р—66.

ВЕСЕННЯЯ и ,ПЕРЕДВИЖНАЯ·

Намъ уже приходилось, кажется, указывать, что отчеты о весеннихъ выставкахъ должны по справедливости помѣщаться не столько въ художественной хроникѣ, сколько въ хроникѣ несчастныхъ случаевъ. Несчастному случаю этого года предшествовала борьба двухъ художественныхъ теченій: какихъ то „общинниковъ“ и куинджистовъ. Художественные принципы, исповѣдываемые куинджистами, какъ известно, заключаются въ томъ, что мѣста на выставкѣ и преміи желательно получать куинджистамъ. Молодая „Община“ отстаиваетъ другое искусствопониманіе: мѣста и деньги сдѣлуетъ получать „общинникамъ“...

Какъ сообщаютъ, молодое искусство одержало победу при выборахъ въ члены жюри, результатомъ чего явилось выдѣленіе старыхъ мастеровъ, участниковъ въ дѣлѣ, уже изнемогающихъ подъ тяжестью славы и премій.

въ конференцъ-залъ—для эстетического воспитанія подростающаго поколѣнія.

Въ осталномъ помѣщеніи, 'общинники' размѣстили представителей второго художественнаго направлениія, т. е., 'еще не получившихъ премій', принявъ, по принципу, 'непротивленія злу', хотя бы по одной работѣ отъ каждого претендующаго на славу и деньги. При этихъ обстоятельствахъ неизвѣстно, что на выставку проскользнуло нѣсколько не совсѣмъ скверныхъ холстовъ, какъ напримѣръ: портретъ Ильина, одинъ изъ пейзажей Никуліна, кое какіе наброски Пинегина и, пожалуй, портретъ Звѣрева.

Ось осталънъ мы не будемъ писать. Не хочется разочаровывать художниковъ, указывая имъ на то, что безграмотно нарисованный и скверно раскрашенный еврей не приобрѣтаетъ художественной цѣнности, даже если онъ молится 'о дарованіи побѣды Россіи', что даже отъ портрета Шаляпина или Бехтерева мы ждемъ какихъ либо достоинствъ, помимо таланта и извѣстности изображенныхъ лицъ, и что изображеніе самыхъ прекрасныхъ лѣвушекъ Малороссіи на фонѣ самаго прекраснаго неба можетъ быть все-же 'отвратительнымъ'.

На передвижной выставкѣ—опять на тѣхъ же мѣстахъ, въ томъ же помѣщеніи, почти тѣ же работы.

Стоитъ посмотрѣть на Рѣпина; не для того, конечно, чтобы почувствовать величие или ужась войны въ грязно написанной и пошлой картинѣ, но для того, чтобы вспомнить о портретѣ Рѣпинѣ, умѣющемъ проявить чрезвычайную остроту характеристики даже сквозь густой слой блесковатой, грязной краски.

Къ несчастью, эта блесковатая грязь перешла по наслѣдству и къ Юрию Рѣпину, художнику несомнѣнно даровитому, работы которого, вмѣстѣ съ портретомъ Малютина, 'Отцомъ' Фешина и нѣсколькими, правда, уже давно видѣнными, пейзажами Балыницкаго-Бирули, единственно достойны упоминанія. Конечно, выдѣлиться на фонѣ произведеній Волкова, Бодаревскаго, Вл. Маковскаго и—новинка выставки—парфюмерного творчества Тихова—не особенно большая заслуга...

Н. Р.

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

(На выставкахъ 'Мира Искусства' и 'Союза')

Кажется, нѣть въ искусствѣ ничего болѣе противоположнаго, чѣмъ живопись и графика. Различіе по существу—въ задачахъ, въ художественныхъ средствахъ, во всемъ подходѣ художника къ изображенію на плоскости. Искусство живописца—прекрасная вещественность природы: цветъ и свѣтъ, измѣнчивыя ризы земной матеріи, но также и характеръ ея поверхностей, и вѣсъ, и плотность, и, наконецъ, вещественность самой фактуры. Живопись—не только для глазъ и не только черезъ зрѣніе; здѣсь къ художественному восприятію примѣшиваются ощущенія осознательныя и даже вкусовые: 'живописная кухня'—совсѣмъ не голая метафора!

На противъ, графика—искусство отвлеченное, дематеріализованное. Въ чистомъ видѣ она легко обходится безъ цвета, а если и пользуется красочными сочетаніями, то какъ болѣе или менѣе условной раскраской, имѣющей мало общаго съ живописными valuegами. Природа въ графическомъ перевѣдѣ какъ бы теряетъ вѣсъ, плотность, всѣ свойства, доступныя чувственной провѣрѣ, и стремится 'уйти' изъ трехъ материальныхъ измѣреній, чтобы лучше слиться съ тою поверхностью, на которой зачертаны, какъ чисто зрительное отвлеченіе. Отсюда—роль штриха въ графикѣ, обводящей линіи, темныхъ и свѣтлыхъ пятенъ, рисуночнаго узора, начертательной выразительности и, наконецъ, несущественность фактуры въ прямомъ смыслѣ (хоть почему, признавая механическое повтореніе въ гравюрѣ или книжномъ рисункѣ первомъ, въ картинѣ мы цѣнимъ именно ея неповторимость).¹

¹ Конечно, фактура—понимая въ этомъ случаѣ материальное участіе художника въ данномъ предметѣ искусства—не вполнѣ утрачивается и при механическомъ повтореніи (например, въ гравюрѣ—выборѣ бумаги, качествѣ оттиска отъ руки и т. д.), но въ сравненіи съ фактурой картины, съ обработкой ея поверхности, это все же—только тѣнь, какой то

Фактура живописного произведения является итогом чрезвычайно сложнымъ. Различие фактур у разныхъ художниковъ зависитъ и отъ художественного материала (масло, темпера, акварель и т. д.), и отъ степени техническаго умѣнія, и отъ индивидуальныхъ навыковъ (густое, жидкое письмо, движение и качество мастика и пр.), и въ то же время—отъ большаго или меньшаго проникновенія мастера въ сущность природы, въ таинственную материальность ея, въ окружающую настъ плоть творенія... Все вмѣстѣ даетъ живопись! И какъ бы ни были многообразны средства и приемы художниковъ, и неодинакова ихъ техническая подготовка, и различно приближеніе къ натурѣ (всевозможныя школы и толки, отъ крайняго реализма до кубистического упрощенія формы)—понятіе живописной фактуры, живописи, какъ таковой, едва ли можетъ вызвать сомнѣніе. Живопись—не отвлеченіе, не раскраска, не графика, и хорошая живопись есть хорошая живопись, а плохая живопись бываетъ часто отъ того, что художники, по неопытности или недостаточному пониманію своего искусства, смѣшиваютъ живописный и графический 'подходы' къ природѣ, къ изображенію ея на бумагѣ или на холстѣ.

Я повторю соображенія, вѣроятно общезвестныя, но истинность ихъ за послѣднее время такъ часто колебалась нашими художниками передового лагеря, что пересмотръ этихъ чрезвычайно важныхъ вопросовъ, такъ сказать, на живыхъ примѣрахъ представляется мнѣ небезполезнымъ.

Смѣшеніе живописи и графики—явленіе показательное для того художественного направления, которое принято именовать 'Миръ Искусства': ибо такое направление—а не только Общество выставокъ, очень широкое по своимъ художественнымъ вкусамъ—несомнѣнно существуетъ, и видѣніе его на судьбы современной русской живописи не подлежитъ спору. Можно было бы составить цѣлую галерею весьма талантливыхъ произведений 'Мира Искусства', представляющихъ яркіе образцы

minimatum, грань, за которой уже начинается чистѣйшее промышленное производство.

именно такой полу-живописи, или вѣрѣ—почти-живописи, живописи, смѣшанной съ графикой, живописи, похожей на книжную иллюстрацію, хотя и не расчитанной на книгу, живописи, напоминающей старинныя раскрашенныя гравюры, живописи, пользующейся всѣми преимуществами графического отвлеченія, но вмѣстѣ съ тѣмъ созданной масломъ и темперой, живописи, необыкновенно легко переходящей въ театральный эскизъ, въ обложку для журнала, въ любую декоративную фантазію прикладного характера, живописи, увлекающей вкусомъ, стилемъ, находчивостью, капризнымъ изощреніемъ, разнообразiemъ темъ, неожиданностью 'подхода', и въ то же время не обладающей достоинствами подлинно живописныхъ произведеній.

На мой взглядъ, отчасти именно этими чертами 'Мира Искусства', въ тѣсномъ смыслѣ, объясняются тѣ 'нападки' со стороны различныхъ художественныхъ лагерей, на которые сѣтуетъ Александръ Бенуа въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ въ 'Рѣчи'.¹ Маститый критикъ находитъ незаслуженнымъ это недоброжелательство, сдѣлавшееся какимъ то ordre du jour, по отношенію къ Обществу, объединившему какъ ни какъ въ теченіе почти двадцати лѣтъ все наиболѣе даровитое и значительное въ русской живописи, и недумѣваетъ, какимъ образомъ даже 'Аполлонъ', продолжающій отчасти дѣло дягилевскаго журнала и воспроизводящій работы 'миръ-искусниковъ', допускаетъ на своихъ страницахъ отзывы, явно и 'скрытно' враждебные 'Миру Искусства'.² Я далекъ, конечно, отъ того, чтобы считать эти отзывы непогрѣшимыми (какой кри-

¹ 26 февраля.

² Кстати сказать, я вынужденъ горячо противостоять противъ совершенно недопустимаго выраженія въ другомъ фельетонѣ А. Бенуа ('Рѣчи', 4 марта), гдѣ одна изъ статей 'Аполлона' о Е. Е. Лансере названа 'родомъ скрытаго паскавиля'. Надо ли говорить, что подобныхъ статей 'Аполлонъ' вообще не помѣщалъ, а тѣмъ болѣе—о Лансере, творчество которого журналь глубоко чтѣть, хотя и не раздѣлять безусловно восторговъ А. Бенуа по адресу этого 'геніального иллюстратора', какъ онъ выражается.

тикъ не заблуждался?), но для меня совершенно ясно, что надо различать 'Миръ Искусства', какъ выставку съ программой, дѣйствительно очень широкой, какъ Общество, чутко отзывающееся на художественный явленія современности, какъ культурное средоточіе русского искусства, отъ того специфического направления, которое не перестаетъ давать новые и новые ростки и начало котораго связано съ именами создателей 'Мира Искусства', въ томъ числѣ и Александра Бенуа. Вопросъ идеть здѣсь не о личностяхъ, не о партійныхъ спорахъ, не о талантѣ того или другого мастера (о не-талантахъ стоитъ ли говорить?); вопросъ идеть о правильности пути къ вершинамъ живописи и обѣ опасности дурныхъ вліяній.

То, что я называлъ смѣшеніемъ живописи и графики, явленіе отрицательное не столько въ творчествѣ зачинателей этого направления,—волшебниковъ ретроспективизма, книжного украшенія и декорационного стиля,—сколько въ творчествѣ ихъ невольныхъ и вольныхъ послѣдователей, какъ будто имѣющихъ мало общаго съ первоначальнымъ 'Миромъ Искусства' и, однако, воспитанныхъ, вздѣланныхъ его прѣдѣромъ и его пристрастіями.

Таковъ — Александръ Яковлевъ, выставившій на нынѣшнемъ 'Мирѣ Искусства' иѣсколько прѣмѣтныхъ картинъ темперой и масломъ и рисунковъ сангиной ('Рыбакъ', 'Портрѣтъ мексиканского художника' и др.). На первый взглядъ, что общаго между дѣйствительно поражающимъ мастерствомъ Яковлева, мастерствомъ рисунка, виртуознымъ выявленіемъ линіи и формы, такимъ непривычнымъ въ нашъ вѣкъ импресіонистской расплывчатости и забвенія Академіи, и иѣсколько дилетантской приблизительностью рисунка хотя бы у Добужинскаго или Бенуа? Что общаго между интимностью и теплотой этихъ всегда трепетныхъ, хоть и не всегда безупречныхъ съ точки зрѣнія школьнаго умѣнія, художниковъ — и необычайной холодностью Яковлева, самоувѣренno, какъ то неукоснительно 'строящаго' свои изображенія, съ явнымъ тяготѣніемъ къ монументальному стилю? А между тѣмъ, общее увидѣть нетрудно, если

примѣнить къ Яковлеву мѣрило художественной фактуры. Яковлевъ—мастеръ безусловно одаренный, очень интересный, очень культурный, но его живописи положительно не достаетъ... живописи! По искусствоощущенію онъ больше графикъ, чѣмъ живописецъ, графикъ—хоть и въ монументальномъ масштабѣ. Отсюда эта холодность: пониманіе красокъ и письма, не какъ живой плоти изображаемой формы, а какъ иѣкою цѣлостного отвлеченія. Отсюда и эклектический астетизмъ. Развѣ не поражаетъ, напримѣръ, сходство упомянутой картины 'Рыбакъ' (кстати, прекрасно скомпанованной, не говоря уже о великолѣпномъ рисункѣ) съ... японской гравюрой? Та же декоративная четкость линіи, та же обобщенная раскраска, то же преобладаніе стиля надъ вещественностью. Смотришь на этотъ мастерски 'построенный' холстъ и ясно чувствуешь, что здѣсь краски могли бы быть безъ ущерба замѣнены другими, подобно деревянной гравюрѣ, гдѣ тона оттисковъ можно съ успѣхомъ варьировать, окрашивая доски различными составами. Словъ иѣть, японская гравюра весьма 'живописна', но именно—какъ графика, т. е. понимая 'живописность' метафорически, а отнюдь не въ смыслѣ фактуры. Въ дѣйствительности принципы ксилографіи и живописи—совсѣмъ разные, такъ же какъ принципы скульптуры или архитектуры... Яковлевъ хочетъ быть пionеромъ большого искусства, большой живописи и онъ кое что воспринялъ отъ современныхъ монументалистовъ, напримѣръ, отъ Ходлера (впрочемъ, и Ходлера врядъ ли можно считать истиннымъ представителемъ grand art, такъ же какъ и многихъ современныхъ иѣмцевъ, претендующихъ на это званіе), но его подходъ къ природѣ, въ сущности, подходъ 'малаго', а не 'большого' искусства. Я уѣренъ, что если уменьшить размѣръ 'Рыбака' до величины гравюры—произведеніе только выиграетъ... Сангины Яковлева гораздо живописнѣе, и это тѣмъ болѣе заставляетъ жалѣть о невѣрномъ, въ концѣ концовъ, направлениіи даровитаго художника.

Essem.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ПЕТРОГРАДСКИЕ ТЕАТРЫ

Эпизодически бытова драма Винченко „Ложь“, шедшая въ бенефисъ вторыхъ артистовъ, закончила длинный списокъ новыхъ пьесъ, поставленныхъ за истекшій сезонъ Александринскимъ театромъ. Въ дальнѣйшемъ новыхъ постановокъ не намѣщается, предстоять только возобновленія. Въ мартѣ и апрѣлѣ будутъ возобновлены: „Волки и овцы“ (для цикла спектаклей, посвященныхъ Островскому), „Два брата“, сценическая формула романтической драмы, предложенная Лермонтовымъ, и новая пьеса З. Гиппиусъ, разрабатывавшая тему борьбы молодого поколѣнія со старымъ, „Зеленое Кольцо“.

Съ отѣздомъ Рошиной-Инсаровой въ отпускъ, какъ говорятъ, роль Катерины въ „Грозѣ“ переходитъ къ Коваленской. Этого нельзя не приѣтствовать; Коваленская, послѣ мастерски законченного исполненія роли инфанта Фернандо въ „Стойкомъ принцѣ“, дѣлаетъ значительные успѣхи, развивая свою сценическую индивидуальность и вступая на трудный и тернистый путь россійской трагической актрисы...

Истекшій сезонъ не внесъ ничего нового во внутренніе распорядки нашего академического театра. Все остается по старому. Случайность въ составленіи репертуара и въ распределеніи ролей попрежнему мѣшаетъ руководителямъ поднять сценическое искусство на должную высоту и освободить его отъ „касовыхъ“ интересовъ и отъ привязанности къ пьесамъ quasi - бытового театра.

Театръ Суворина послѣ „Адріены Лекувреръ“ Скриба поставилъ довольно много новыхъ пьесъ. Среди душераздирающихъ и сенсационныхъ драмъ гг. Шиманскихъ и Фальковскихъ изъ постановокъ этого театра заслуживаются быть отмѣченными двѣ пьесы: „Женщина и зеркало“ и „Марьинъ долгъ“.

Первая — написана молодымъ итальянскимъ драматургомъ Нино Оксиліа и разрабатывается сценический сюжетъ, тождественный съ пьесой Дюма-сына „La dame aux camélias“. Содержание ея составляетъ исторія о томъ, какъ юноша Джино Косиліа полюбилъ одну прекрасную даму, Марію Лучіани, любовницу богатаго се-

натора. Экспозиція пьесы итальянского драматурга почти совпадаетъ съ началомъ трогательной исторіи о куртизанѣ Маргаритѣ Готье и молодомъ кавалерѣ Арманѣ Дюваль, но дальнѣйшее развитіе основной темы у Нино Оксиліа существенно разнится отъ пьесы Дюма. Тамъ явственно обозначается мотивъ приближающейся смерти, который и приводить къ катастрофѣ. Здѣсь же въ развитіи сценическаго дѣйствія не послѣднее мѣсто отведено новому персонажу, театральному аксессуару, зеркалу, которое безжалостно отражаетъ убогій нарядъ и потускнѣвшую красоту своей хозяйки и приуждаетъ ее вернуться къ своему богатому покровителю. Трагический финалъ Дюма замѣненъ финаломъ трагикомического характера: сенаторъ дозволяетъ Маріи продолжать связь съ молодымъ Джино.

Несмотря на цѣлый рядъ недочетовъ самой архитектоники пьесы, „Женщина и зеркало“ трогаетъ напряженностью сценическаго дѣйствія. Основа фабулы повидимому — автобиографическая, что подтверждается прологомъ, сочиненнымъ С. М. Надеждинымъ. Пьеса и прологъ поставлены въ той условной манерѣ, какъ принято изображать на картинахъ Венецію въ эпоху поздняго возрожденія. Очень забавно поставлено введеніе къ первому акту пьесы, когда на сцену, передъ занавѣсомъ, съ лентами и бубенчиками врывается толпа веселыхъ карнавальныхъ персонажей, съ пѣнѣемъ, хлопушками и гитарами. Главныя роли были распределены между Б. С. Глаголинымъ и А. А. Сувориной, которые сумѣли отыскать многогранность отдельныхъ сценическихъ положений.

Постановка на сценѣ суворинского театра пятиактной драмы Н. Каржансаго „Марьинъ долгъ“ очень показательна, какъ примѣръ увеличенія руководителей петроградскихъ театровъ пьесами, такъ или иначе примыкающими къ „символическимъ“. Нѣть сомнѣнія, что сейчасъ ощущается недостатокъ въ пьесахъ новыхъ авторовъ. Эпигоны бытowego театра перестали удовлетворять даже ограниченный вкусъ средняго зрителя. Желаніе показать что то новое и вмѣстѣ съ тѣмъ незнаніе театральныхъ традицій и истинныхъ

путей нового театра, отсутствие сценического вкуса приводят многих руководителей театров к постановкам таких пьес, где аллегория принимается за символъ, а смѣшие сценическихъ стилей—за первы фантастики, элементы действительно необходимые для подлинного театрального представлениія. 'Марьинъ доль' Н. Каржанского принадлежитъ къ числу подобныхъ пьесъ. Здѣсь въ одно сценическое цѣлое, безъ помощи какихъ бы то ни было промежуточныхъ звеньевъ, соединены такие театральные персонажи, какъ инженеръ, конторщица, юрисконсультъ строительныхъ работъ и кумахи, лихорадки, двѣнадцать сестеръ и т. д. Печальное состояніе нашихъ театровъ заставляетъ петроградскихъ театраловъ мечтать... о лучшемъ будущемъ. Только этимъ обстоятельствомъ и можно объяснить большое число диспутовъ, лекцій и докладовъ, посвященныхъ новому театру. Докладчики (Евреиновъ, Юрьевъ, О. Сологубъ, Арабажинъ) пытаются вскрыть причины, приведшія къ упадку русское сценическое искусство, и нарисовать слушателямъ, согласно своимъ эстетически-театральнымъ предпосылкамъ, тотъ идеальный театръ, въ создание которого они искренно вѣрять. Въ значительной мѣрѣ умалляетъ цѣнность ихъ теоретическихъ построений и въкоторая сбивчивость понятій, отсутствие точныхъ опредѣленій и стремленіе во чтобы то ни стало къ излишнимъ обобщеніямъ.

Желаніе иѣкоторыхъ театральныхъ новаторовъ создать свой собственный театръ приуждастъ ихъ въ силу многихъ обстоятельствъ отказаться отъ многочисленной аудитории, уйти въ иѣдра земли и тамъ основать 'театръ подземныхъ классиковъ', имена драматурговъ котораго неизвѣстны и врядъ ли скоро будутъ извѣстны широкимъ слоямъ петроградской театральной публики.

Въ концѣ марта въ Петроградѣ, въ подвалѣ одного изъ домовъ на Царицыномъ лугу открывается театръ 'Звѣздочетъ', стѣны зрительного зала котораго расписаны Б. Григорьевымъ, С. Судейкинымъ и А. Яковлевымъ. Художественною частью вѣдаетъ докторъ Дарпертурттъ, основатель 'Дома интермедій' въ 1910 г. Театръ открывается постановкой пан-

томмы 'Шарфъ Коломбины' съ декорациими и костюмами С. Судейкина. Старая исторія о томъ, какъ Пьеро любилъ Коломбину, а она, невѣрная, вышла замужъ за Арлекина,—можетъ положить основаніе театру подземныхъ классиковъ', въ репертуаръ котораго включены пьесы Тика ('Котъ въ сапогахъ'), Клоделя, Матерлинка, Стриндберга, К. Миклашевскаго, М. Кузмина и др.

Театръ, повидимому, преслѣдуетъ реальное осуществленіе иѣкоторыхъ сценическихъ проблемъ, разрѣщенныхъ по новому современному теоретическому мыслю. Судя по репетиціямъ 'Шарфа Коломбины', петроградскимъ театраламъ предстоитъ увидѣть новый сценический вариантъ этой пантомимы. Театръ обладаетъ исполнителемъ исключительныхъ данныхъ, молодымъ актеромъ Щербаковымъ, который, изображая бѣднаго Пьера, проводить роль въ манерѣ преувеличенной пародіи.

Въ заключеніе—отмѣтимъ прошедшіе съ большими успѣхомъ первые закрытые спектакли 'Кукольного Театра', театра марionетокъ. Была поставлена въ стихотворномъ переводе Георгія Иванова, по эскизамъ Н. Калмакова и съ музыкой О. Гартмана французская пьеса XVII вѣка въ трехъ интермедіяхъ—'Силы любви и волшебства'. Открытие этого интереснаго театрика, организованнаго трудами Ю. Л. Слонимской и П. П. Сазонова, театрика, которому несомнѣнно предстоитъ будущее, состоялось въ особнякѣ А. Ф. Гауша (на Англійской набережной). Прекрасными исполнителями—пѣвцами явились Зоя Лодій и Н. Андреевъ.

В. С.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Концерты Кусевицкаго

Два январскихъ концерта Кусевицкаго не содержали какихъ либо новинокъ, но зато первый изъ нихъ принесъ, въ видѣ пріятной неожиданности, исполненіе героической симфоніи Бетховена, исполненіе, еще разъ подчеркнувшее всю безмыслинность бойкота, которому

подвергнуто было творчество величайшего изъ геніевъ музыкального искусства только потому, что онъ принадлежитъ къ отдаленной эпохѣ германской истории. Вънiemъ титанической мощи, какимъ то своеобразнымъ трепетомъ жизненности проникнута была передача симфоніи Кусевицкимъ. Замѣчательны въ этомъ исполненіи вышелъ финалъ, соединяющій характеръ вариаций съ тематическимъ построениемъ сонатной формы и представляющій поэтому огромную трудность для дирижера. Но такія трудности, повидимому, только разжигали Кусевицкаго, и надо было испытать на себѣ всю непрекаемую силу его дирижерства, чтобы понять, какія горнія высоты человѣческой мысли знаменуетъ собой героическая симфонія Бетховена.

Съ иной стороны, чуткимъ понимателемъ звукового пейзажа, показалъ себя Кусевицкій при передачѣ «Ноктиорновъ» Дебюсси, восхитительно сыгранныхъ, подъ его управлениемъ, оркестромъ. Помѣщенный между Дебюсси и Бетховеномъ віолончельный концертъ Сенъ-Санса не показался на этотъ разъ чрезмѣрно растянутымъ и нуднымъ, лишь благодаря отмѣнно артистичной игрѣ Іосифа Пресса, одного изъ лучшихъ віолончелистовъ нашихъ дней.

На шестомъ концертѣ Кусевицкимъ исполнены были прекраснѣйшая изъ русскихъ симфоній, «богатырская» симфонія Бородина, его же проникнутый фантастическими чарами финалъ изъ «Млады», и сюита изъ «Жаръ-Птицы» Стравинскаго, находившагося въ первую пору своего творчества подъ несомнѣннымъ влияниемъ творца, Игоря. Нынѣ, когда эти вліянія уступили мѣсто вполнѣ личнымъ приемамъ, не утеряли своего острого музыкального интереса и первыя произведения Стравинскаго, въ особенности партитура «Жаръ-Птицы», пасквозь проникнутая духомъ народной сказки. Отрывки изъ балета, проявляющіе въ полной мѣрѣ характерные черты Стравинскаго — его тяготѣніе къ изысканнымъ оркестровымъ краскамъ и деликатнымъ гармоническимъ сочетаніямъ, умѣніе пользоваться крохотными темками, сплетающимися въ причудливые звуковые узоры — были виртуозно переданы дирижеромъ. Солистка концерта, Нежданова,

съ обычнымъ мастерствомъ исполнила пріятный по своей мелодической линіи и гармоническимъ подробностямъ «вокализъ» Рахманинова, а также арію изъ оперы «Франческа да Римини». Очень жаль, что въ отвѣтъ на требование повтореній пѣвица нашла возможнымъ спѣть рядъ пошлѣшихъ салонныхъ произведений, чередуя ихъ съ такими шедеврами, какъ «Звонче жаворонка пѣніе» Римского-Корсакова и «Спящая царевна» Бородина.

Концерты Зилоти

Послѣдний концертъ Зилоти представлялъ интересъ умѣренный. Изъ двухъ новинокъ, входившихъ въ программу, примѣчательной можно назвать лишь музыку Штейнберга къ «Принцесѣ Маленѣ». Чудесно инструментованные отрывки ея, отвѣчающіе настроеніямъ текста (особенно красивъ визоль второй картины съ выпетенными въ оркестровую ткань женскими голосами) исполнялись уже однажды при постановкѣ этихъ сценъ на матерлинковскомъ спектаклѣ въ «Театрѣ музыкальной драмы». Вторая новинка, симфоническая поэма «Валинерія», впервые представившая на суль петроградскихъ музыкантовъ, принадлежитъ перу молодого автора, А. Губенка. Странное название поэмы заимствовано композиторомъ изъ восьмой главы матерлинковскаго «Разума цвѣтковъ», повѣстующей о трагическомъ бракѣ водныхъ растеній. Самый текстъ бельгійского поэта, ни красотой, ни убѣдительностью образовъ не отличающейся, наврядъ ли представляеть благодарный материалъ для музыкального воплощенія. При отсутствіи же особой прелести въ приемахъ оркестровки и острой гармонической изобрѣтательности композитора, туманная программа Матерлинка потеряла всякий художественный смыслъ и обратилась въ мертвый грузъ для всей звуковой поэмы. Но если забыть о программныхъ намѣреніяхъ Губенка, получается музыка, хорошо звучащая, отмѣченная печатью несомнѣнного дарования и вкуса (преимущественно въ заключительномъ эпизодѣ).

Въ противоположность музыкѣ Штейнберга и Губенка, третій концертъ Рахманинова ничѣмъ

рѣшительно не затронулъ нашего музыкального воображения, оставивъ въ душѣ лишь чувство горькой досады на автора, расточающаго свой Божій милостью талантъ на создание такихъ внутренне безодержательныхъ, но вицѣнѣе эффектныхъ произведений. Блестящая игра самого композитора оказалась безсильной разсѣять туманъ раздраженія, которое вызвала эта музыка... Но стоило зазвучать вступительнымъ тактамъ прелестной испанской рапсодіи Равеля, мастерски проведенной Зиноти, чтобы щедро вознаградить слушателей за предыдущее испытаніе...

Восхитительной оркестровой сказкой французского импресіониста закончился нынѣшний кругъ золотьевскихъ концертовъ, и мы хотѣли бы усмотрѣть въ этомъ залогъ того, что и въ будущемъ сезонѣ все молодое, талантливое въ музыкальномъ искусствѣ найдетъ радушный приемъ и благожелательное отношеніе со стороны энергичнаго дирижера.

Концерты Музыкального Современника¹

Къ концу близятся и шесть вечеровъ русской музыки, устроенные въ текущемъ году редакціей „Музыкального Современника“. Въ програмѣ четвертаго и пятаго вечеровъ, наряду съ произведеніями, оставляющими длительное о себѣ воспоминаніе, прошла вереница безплотныхъ музыкальныхъ тѣней, быстро исчезнувшихъ изъ нашего музыкального сознанія. Къ числу первыхъ мы относимъ ярко талантливыя вокальные пьесы В. Г. Каратыгина—Чашу жизни² (на слова Лермонтова), очень интересную по своей гармонической фактурѣ, и ярмарочную сценку „Квашонка“ (на текстъ старинной перегудки), при всей своей затѣянности подлинно выражавшую размашистый, старобытный юморъ. Обѣ каратыгинскія пьесы, въ превосходномъ исполненіи Бутомо-Названовой, чрезвычайная музыкальность и богатыя вокальные средства которой дали ей возможность преодолѣть исключительныя трудности „Квашонки“, были тепло встрѣчены слушателями. Артистично переданъ былъ Бутомо-Названовой также и рядъ романсовъ Губенка,

Артынова, Штрейхеръ и Гречанинова (съ сопровожденіемъ струнного квартета).

,Бурю пегодованія³ одной части слушателей и восторгъ другой вызвало первое исполненіе фортепіаннѣхъ „поэзій“ Н. Обухова. Причина этого возмущенія заключается въ той гармонической основѣ, которую примѣняетъ для своей музыки молодой авторъ. Фортепіаннѣя сочиненія Обухова сплошь построены на двѣнадцатизвучіяхъ (встрѣчающихся, впрочемъ, уже у Шенберга), причемъ для пишущаго эти строки осталось неяснымъ, возможно ли признать за нихъ иные стороны творческаго дара, кроме действительно необычайного чутья къ звукосочетаніямъ, совершенно новымъ для нашего слуха. Остальные номера — квартетъ Карновича, солидный и скучный по фактурѣ и гдѣ то за свою музыкальную благодѣность премированный, блѣдноватые фортепіаннѣя наброски Айсберга, превосходно сыгранные Полоцкой-Емцовой, отнюдь не располагаютъ къ какимъ либо критическимъ размышленіямъ.

Немного подлинно яркаго даѣтъ также и пятый вечеръ „Современника“, для котораго подобранными оказались произведенія, объединенные общимъ уклономъ въ сторону умбреннаго модернизма—уви!—никакой художественной радости, „святой искры Божіей“ уже не таящаго. Благороднымъ чувствомъ красоты, хотя и безъ остро впечатляющихъ чертъ, овѣяна фортепіанская лирика Акименка (исполнитель—авторъ), известная живость художественного воображенія присуща и двумъ вокальнымъ произведеніямъ Черепинна—Разлучница⁴ и Колдунокъ⁵ (въ превосходной передачѣ А. Д. Мейчикъ), но желаніе автора быть своеобразнымъ спорить съ действительной наличностью этого качества въ творческомъ талантѣ Черепинна. Отличное впечатлѣніе произвели три романса Юлии Вейсбергъ (исполнители—М. Бранъ и П. Курзнеръ), изъ коихъ болѣе значительными являются прелестная „Лунная сказка“, отмѣченная чрезвычайнымъ изяществомъ мелодической линіи и деликатной звучностью сопровожденія (струнныій квартетъ, арфа и флейта), и превосходно задуманная драматичная баллада „Борьба съ судьбой“.

Камерные концерты

Три вечера Зои Лодий, данныхъ прославленной пѣвицей въ текущемъ сезонѣ совмѣстно съ Ириной Миклашевской, представляютъ весьма цѣнныій вкладъ въ сокровищницу художественныхъ впечатлѣній настоящаго года. Вокальное мастерство пѣвицы, соединяющее законченность технической и художественной отдали, неизмѣнно привлекаетъ на эти концерты обширный кругъ цѣнителей камерного искусства. Вечера текущаго сезона посвящены были Зоей Лодий — Ф. Шуберту и Брамсу (1-й концертъ), Даргомыжскому и Римскому-Корсакову (2-й концертъ) и сѣвернымъ композиторамъ (3-й концертъ). Вокальная творенія раннихъ романтиковъ, настроенія сдержанной грусти, нѣжной созерцательности, чуть-чуть тронутыя болѣзней хрупкостью — область душевныхъ переживаній, въ передачѣ которыхъ Зоя Лодий не знаетъ себѣ равныхъ. Особая интимность ея прелестнаго голоса способна въ полной мѣрѣ воплотить пѣнительную сладость большинства романсовъ Даргомыжского и Шуберта, болѣе идеального исполненія которыхъ почти невозможно себѣ представить. Содержаніе программъ Зои Лодий, какъ всегда, свидѣтельствовало о просвещенномъ вкусѣ артистки. Изъ Шуберта ею выбранъ былъ рядъ вокальныхъ шедевровъ, почти совсѣмъ незнакомыхъ широкому кругу слушателей („Баллада о цѣвѣахъ“, оп. 123, „Послѣдняя колыбельная“, „Mio ben ricordati“). Послѣдний нѣмецкій романтикъ, Брамсъ, по духу столь близкій геніальному своему предшественнику, Шуберту, удачно представленъ былъ любовно сплетеннымъ вѣнкомъ изъ лучшихъ пѣсень („Сербская“, „Чешская“, „Пѣсни дѣвушки“, „Ода Сафо“, „Feldesinsamkeit“). Среди романсовъ Римскаго-Корсакова пѣвицѣ лучше всего удались „Горними тихо летѣла душа“ и интимная вокальная поэма „Цвѣтокъ засохшій“.

Наименѣе интересной по музыкальному своему содержанію, хоть и въ смыслѣ художественности передачи, оказалась первая часть вечера, посвященного сѣвернымъ композиторамъ. Съ большой тщательностью Зоей Лодий выбранъ былъ довольно обширный списокъ

произведеній финскихъ, норвежскихъ, шведскихъ, датскихъ авторовъ, и не вина талантливой артистки, что въ области вокальной лирики скандинавскіе народы не выдвинули, за блестящимъ исключеніемъ Григса, ни одного крупнаго творца. Какія страницы подлинной поэзіи, какая свѣжая, по новому цѣльная и одухотворенная красота заключены зато въ собраниіи григовскихъ романсовъ, своимъ гармоническимъ своеобразіемъ оказавшихъ немалое влияніе на судьбы современного музыкального искусства!

На рѣдкость обдуманной и содержательной программой подарила наше молодая талантливая пѣвица З. Артемьеву. Концертъ посвященъ былъ французскимъ и русскимъ авторамъ, начиная съ Лолли, кончая Стравинскимъ, причемъ каждый композиторъ представленъ былъ произведеніями, имѣющими интересъ музыкальной свѣжести и, вмѣстѣ съ тѣмъ, выявляющими существенные черты творческой личности. Такъ, Лолли представлена была арией Венеры изъ лирической трагедіи о Тезебѣ (1675). Рамо — восхитительными колоратурами соловья („Rossignol amougueux“ de Горѣга „Hippolyte et Aricie“), Берлозъ — остроумиѣйшей „Villanelle“, Сезарь Франкъ — глубоко вдохновенной Procession, его ученикъ Шоссонъ — прелестнымъ „поклюномъ“ и элегантными „бабочками“, Дебюсси — „Забытыми напѣвами“ и молодой авторъ Delage, появляющейся впервые на петроградскихъ концертныхъ программахъ, чрезвычайно интересной индуской поэмой („Un sapin isolé“). Изъ отечественной музыкальной антологии артисткой выбраны были „Финскій заливъ“ и „Уснули голубыя“ Глинки, геніальная „Пѣснь рыбки“ Даргомыжскаго, „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ и „Горными тихо летѣла“ Римскаго-Корсакова, „Лума за думой“ Метнера, одинъ изъ лучшихъ романсовъ этого автора, изысканиѣйшій „Голубь“ и „Пастораль“ Стравинскаго — поистинѣ безупречный выборъ, отвѣчающій самыхъ строгимъ требованіямъ музыкального вкуса!

Переданы были З. Артемьевой произведения французскихъ и русскихъ авторовъ удивительно закончено, въ высшей степени изящной, тонкой вокальной манерой. Деликатное ли-

рическое сопрано хрустальной чистоты, благородство музыкального выражения, техническое мастерство и какая то особая кристаллическая ясность душевного строя сочетаются у молодой певицы въ художественное явление рѣдкой гармонической красоты.

Прекрасному впечатлѣнію этого концерта не мало содѣйствовала Н. И. Голубовская, съ большимъ вкусомъ исполнившая партію рояля. М. Оленина д'Альгеймъ, уже давно не посѣвшая Петрограда, дала въ теченіе января и февраля три вечера пѣсни. Непререкаемое обаяніе ея имени, знаменующаго цѣлую эпоху въ исторіи русскаго вокального искусства, не могло не придать ея нынѣшнимъ выступленіямъ значенія 'большихъ дней' нашей музыкальной жизни. Артистка исполнила рядъ любопытныхъ старо-французскихъ и старо-англійскихъ баладъ, произведенія Глинки, Даргомыжскаго, членовъ 'могучей кучки', Шопена (пѣсни котораго, однако, далеко не достигаютъ художественной значительности его фортепіаныхъ произведеній), Берліоза, Дебюсси (среди нихъ замѣчательныя балады на старо-французскіе тексты). Я иѣсколькими строками выше говорилъ о 'цѣлой эпохѣ' въ русскомъ вокальномъ искусствѣ, означенованной именемъ Олениной д'Альгеймъ, но при оцѣнкѣ исполненія артистки меньше всего приходится принимать во вниманіе вокальную красоту передачи. Голосъ Олениной д'Альгеймъ, довольно пепрѣятнаго сухого тембра, лишенный гибкости, наврядъ ли способенъ доставить чисто звуковое наслажденіе. Самая же манера пѣнія свидѣтельствуетъ о полномъ отсутствіи заботы о какомъ либо вокальномъ мастерствѣ. Но наряду съ этимъ въ каждомъ спѣтомъ Олениной романсы чувствуется такой размахъ художественной фантазіи, такое умѣніе подчинять стихію звуковъ требованиямъ поэтическаго выраженія, что 'музыкальной бесѣдѣ' знаменитой артистки со своими слушателями нельзя отказать въ чрезвычайной впечатляющей силѣ, заставляющей забывать о несовершенствѣ ея чисто пѣвческой стороны. Если въ нашей лѣтописи до сихъ поръ замѣчается рѣшительное преобладаніе вокальныхъ концертовъ, то, во имя установлений иѣкото-

раго равновѣсія, мы можемъ отмѣтить въ этомъ сезонѣ, совершенно лишенномъ притока иностраннѣхъ артистическихъ силъ, отрадный ростъ художественныхъ событий въ области отечественного піанизма. Къ числу послѣднихъ мы относимъ закончившейся въ февралѣ кругъ лекцій-концертовъ М. Н. Бариновой, посвященныхъ изслѣдованию музыкального творчества, примѣнительно къ фортепіанной литературѣ за три столѣтія. Въ программахъ этихъ концертовъ — рядъ полновѣсныхъ жемчужинъ фортепіанной литературы, по поводу которыхъ высокоталантливой піанисткой было высказано немало интересныхъ замѣчаній, основанныхъ на прочномъ теоретическомъ знаніи и большомъ преподавательскомъ опыѣ. Исполненіе же лекторомъ всего обширнаго материала давало, за исключеніемъ иѣсколькіхъ частностей, впечатлѣніе, близкое къ музыкальному совершенству, доступному лишь избраннымъ въ этой области искусства. Особенно хорошо сыграны были Бариновой изящныя 'галантныя' пьесы эпохи Рамо и Куперена, глубокомысленные страницы 'Wohltemperiertes Clavier' I. С. Баха, большинство пьесъ Шуберта и Вебера и геніальная фортепіанская видѣнія Листа, которая піанистка передаетъ сть оттѣненіемъ всей романтической красочности, присущей этой музыкѣ. Великолѣпно, съ точки зрѣнія виртуозности, ярко и сочно исполнены были также 'Картинки съ выставки' Мусоргскаго. Чрезвычайная художественная значительность подобныхъ объединенныхъ идеиными замысломъ концертовъ даетъ намъ полное основаніе выдѣлить ихъ изъ безконечной вереницы фортепіаныхъ вечеровъ за многие предыдущіе сезоны. Превосходнымъ понимателемъ фортепіанного стиля и художникомъ высокаго музыкального вкуса показалъ себя молодой піанистъ А. К. Боровскій, давшій въ нынѣшнемъ году фортепіанный вечеръ съ программой, на рѣдкость интересной. Въ основу ея положенъ былъ искусно сплетенный вѣнокъ изъ наиболѣе иѣжныхъ и благоухающихъ твореній Скрябина (рядъ прелюдій изъ оп. 15, 16, 31 и 37), съѣтомъ проникнутая четвертая соната, рѣтѣe *allé* и глубоко значительный, озаренный по-

выми гармоническими откровениями эскизъ „Vers la flamme“ (оп. 72), въ звуковомъ воплощении которыхъ Боровскій достигаетъ жуткой близости къ музыкальному образамъ, запечатлѣннымъ въ нашей памяти игрой самого автора. Исключительное техническое мастерство, красота удара, богатство динамическихъ оттѣнковъ, присущія исполненію Боровскаго, дали ему возможность легко преодолѣть величайшія трудности превосходной второй сонаты Гла-зунова и остроумнѣйшаго скерцо Прокофьевъ (оп. 12, № 10), сыгранного имъ въ головокру-жительно быстрымъ темпомъ.

Значительное оживленіе замѣчается также и въ области „настоящей“ камерной музыки. Среди многочисленныхъ вечеровъ, посвященныхъ этой благороднейшей отрасли музыкального искусства, на первомъ мѣстѣ отмѣчу концертъ петроградскаго тріо, удѣленный произведеніямъ Бетховена, Брамса и Маньяра—авторовъ, глубоко родственныхъ по духу. Тріо Маньяра, одного изъ виднѣйшихъ представителей новоклассического теченія въ современной французской музыкѣ, почти совершенная новинка для петроградской публики (оно исполнялось всего лишь однажды, на „вечерахъ современной музыки“). Партитура его не содержитъ моментовъ особой впечатляющей остроты и потому не сразу можетъ быть одѣнена слушателями, которымъ иные страницы тріо могли показаться не слишкомъ яркими и интересными. Но какая глубина зрѣлой музыкальной мысли, какая живая, одухотворенная игра творческой фантазіи кроется за непривѣтливой „брамсовской“ сухостью Маньяра! Его „не-яркость“ — это сдержанность высоко-культурного мастера, влюбленного въ чистую форму и сознательно избѣгающаго подчеркнутыхъ эмоциональныхъ оттѣнковъ. Кое гдѣ въ музыкѣ Маньяра встрѣчаются эпизоды, лишенные художественной выразительности, но, къ счастью, такія страницы, составляющія лишь небольшую долю тріо, безсильны нарушить очарование пѣвучей части и своеобразного скерцо, построеннаго на прихотливо развертывающейся мелодіи. Какая то загадочная игра свѣтотѣней проходитъ черезъ музыку этихъ частей, придавая ей характеръ жуткой фантастики...

Исполнено было это нелегкое тріо, такъ же, какъ и произведения Бетховена и Брамса, членами нового музыкального содружества (Э. А. Чернецкой-Гешелинъ, Б. Виткинымъ и Д. Зиссерманомъ) стройно, съ тонкимъ чувствомъ формы, пластично въ художественномъ отношеніи. Такая прекрасная передача, основанная на полномъ художническомъ сланіи артистовъ, участвующихъ въ тріо, способна доставить несравненное наслажденіе.

Уже послѣ составленія настоящей хроники нами получено было извѣстіе о кончинѣ маestro profесора петроградской консерваторіи Ливерія Антоновича Саккетти. Слишкомъ значительны заслуги покойнаго передъ лицомъ русской музыкальной культуры и слишкомъ обиленъ плодотворнымъ научнымъ трудомъ долгий жизненный путь, имъ пройденный, чтобы по отношенію къ первому русскому историку музыкального искусства мы могли ограничиться небольшой замѣткой. Предполагая въ сѣдующемъ номерѣ „Аполлона“ дать обстоятельный некрологъ Л. А. Саккетти, мы закончимъ эти строки „Лѣтописи“ выраженіемъ скорби по поводу тяжелой утраты, понесенной отечественной наукой о музыкѣ.

Евгений Браудо.

ПІСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

Несмотря на войну, давно уже московское общество не удѣляло такъ много вниманія искусству, какъ за истекшій мѣсяцъ. Я разумѣю споръ о Третьяковской галерѣ, обиліе многолюдныхъ выставокъ. Что касается первого, то всѣ перипетіи его уже извѣстны читателю по газетамъ. Подчеркну лишь одно обстоятельство, на мой взглядъ не совсѣмъ понятое петроградскими художниками — въ Москвѣ рѣчь шла не столько о достоинствахъ или недостаткахъ И. Э. Грабаря, сколько о допустимости или недопустимости музейной реформы вообще, и въ этомъ смыслѣ споръ о Третьяковской галерѣ разросся до вопроса важности принципіальной.

Получилась довольно своеобразная перемѣна ролей: въ то время, какъ художники, не до-

вольные перевѣской, старались отстоять чистовладѣльческий характер галереи и нашли неожиданного защитника въ лицѣ С. А. Котляревскаго, печатно заявившаго, что галерея и искусство не имѣютъ ничего общаго съ „политикой“, всѣ остальные, отстаивавши е principle' музеяного обновленія, должны были апеллировать къ общественности и утверждать связь новѣйшаго музеевѣдѣнія съ интересами широкой публики. Что вопросъ перешелъ именно въ эту плоскость, доказывается тотъ фактъ, что статья Котляревскаго нашла поддержку на столбцахъ... „Московскихъ Вѣдомостей“, попутно обрушившихся на все молодое русское искусство, а музеевѣдѣніе вообще объявлено было на диспутѣ Общества графическихъ искусствъ „тевтонскимъ“ вандализмомъ...

Переходя къ выставкамъ, остановлюсь прежде всего на наименѣе интересной изъ нихъ—выставѣ К. А. Стабровскаго. Не знаю, какое впечатлѣніе произвела она на стоячихъ цѣнителей, но у насъ, въ Москвѣ, творчество Стабровскаго попало въ особенно невыгодныя для себя условія, очутившись среди двухъ огней — Чурляниса и Денисова. Сопоставленіе этихъ трехъ имѣнь, на первый взглядъ стремящихся къ одной и той же цѣли, было весьма показательно. Чурлянисъ, будучи въ Варшавѣ, учился въ школѣ Стабровскаго; у Стабровскаго есть произведения, напоминающія Чурляниса. Таковы его циклы изъ экскурсій на вулканъ Pico-de-Teide, гдѣ лѣдистыя видѣнія женщинъ встаютъ съ земли цѣльми процессіями, и „Шестіе грозы“, гдѣ могильные кресты вздымаются цѣльмъ боромъ, и „Жители мора“, гдѣ спруты, рыбы и коралы скользятъ въ водной прозрачности.

Но какъ все это бѣдно въ сравненіи съ Чурлянисомъ! Тамъ, гдѣ у Чурляниса—ритмъ, у Стабровскаго — однообразіе шеренги; гдѣ у Чурляниса—замыслы музыкальные, у Стабровскаго—заданія чисто описательныя (въ каталогѣ названія рыбъ приведены въ скобкахъ полатыни, а пейзажи Канарскихъ острововъ сопровождены географическими разъясненіями) или литературно-алегорическія. Та самая „литературщица“, которой вовсе нѣтъ въ твор-

чествѣ визіонера Чурляниса, заполнила собой живопись Стабровскаго, несмотря на то, что технически онъ — болѣе умудренный художникъ, нежели самоучка Чурлянисъ. Пріемъ Стабровскаго довольно простъ: онъ пишетъ реальный пейзажъ, дополняетъ его стилизованный молнией или облаками, въ которыхъ, какъ въ загадочныхъ картинахъ для дѣтей, можно различить фигуры скачущихъ рыцарей — и называетъ его „Шестіе грозы“, а такъ какъ міровая гроза уже разразилась, то шестіе грозы называется еще и „предчувствіемъ грядущихъ событий“. Или кладетъ женщину на кровать, а затѣмъ ее же, но безъ сорочки, изображаетъ поперекъ лежащей фигуры, въ видѣ призрака, наполняетъ комнату лиловатыми мыльными пузырями — и называетъ это „переходомъ въ другой міръ“. И даже такой чудесный живописный мотивъ, какъ внутренность стариннаго костела со скульптурной рѣзьбой и расписными стеклами, становится скучнымъ подъ кистью Стабровскаго („Скорбь души“), точно такъ же, какъ изглаживается ею всякая couleur locale видѣнныхъ имъ красотъ природы. Его Канарскіе острова, Испанія, Италия, Швеція — почти однородныя олеографіи, гдѣ отдѣльные хорошие куски тонутъ въ общей банальности колорита. Творчество Стабровскаго — типичный продуктъ вѣнскаго сецесіонизма, международнаго салона. Столь банально-использованный мотивъ польскаго костела показываетъ, какъ мало национальнаго духа въ этомъ польскомъ художникѣ и его мноетворчествѣ. И вѣнчанее сходство съ Чурлянисомъ не умаляетъ послѣдняго, но наоборотъ еще болѣе возвышаетъ ученика, преодолѣвшаго и превзошедшаго своего учителя.

Въ противоположность „шикарному“ технику Стабровскому, В. И. Денисовъ и на этотъ разъ, послѣ пятнадцатилѣтней своей дѣятельности, кажется довольно беспомощнымъ и корявымъ художникомъ. Въ его рисункахъ—деформація не только сознательнаго субъективиста, но и нетвердаго рисовальщика; въ его колоритѣ — много невоспитаннаго вкуса. Ибо попрежнему Денисовъ хочетъ все взять „нутромъ“ и до всего дойти своимъ умомъ. Но все же и на

этот разъ побѣждаетъ сырья и неотесанная сила его художнической самобытности, его таланта. И горько становится отъ того, что и самъ Денисовъ, и особенно его апологеты направляютъ этотъ талантъ въ недоступную ему сферу философскихъ раздумий, на путь огромныхъ, монументальныхъ полотенъ, которыхъ требуютъ не только одной значительности эмоціи, но и завершенности формы. У насъ всегда такъ — или художника не признаютъ вовсе, или внушаютъ ему, что онъ — гений и духовидецъ, и что учиться ему не за чѣмъ. Большая полотна — какъ разъ Ахиллесова пята всей ретроспективной денисовской выставки. Сколько прекрасной музыкальности въ его небольшихъ, слегка расцевѣнныхъ акварелью, бисерно-тонкихъ рисункахъ 1908 и 1910 гг., 'Снѣ', 'Плачъ' и 'Композиція' (пробѣгѣтъ Третьяковской галереей). И какъ мало монументальности въ его огромномъ 'Вѣстникѣ побѣды' (1915), запутанно сложномъ, или въ 'Вѣстнике моря', гигантской фигурѣ съ измѣтымъ рисункомъ, или въ столь же дряблыхъ по формѣ акропольскихъ 'Богиняхъ'. Стихія Денисова — не пластичность, но узоръ и краска. Это особенно явственно въ 'Ледѣ', где такъ красивъ холодно-лиловый коверъ фона и такъ беспомощна сама Леда. Но и въ своемъ цѣвѣточествѣ Денисовъ неровенъ, какъ человѣкъ, творящій однимъ 'нутромъ' — вѣдь и вкусъ нуждается въ культурѣ. Превосходны его ранніе жемчужно-мозаичные пейзажи, вродѣ 'Марева' (собств. Ф. И. Шехтеля); хороша и лѣдистая голубизна 'Зимы', превосходны и недавніе 'Дубки', заслуженно купленные Третьяковской галереей — въ нихъ много взвихренного движенія и сочно-свѣжей красочности; богатъ и насыщенъ бронзово-желтый тонъ его 'Богини', 'Гайаваты' и даже женской фигуры въ 'Вѣстнике побѣды'; декоративно и патетически взяты его судальскія колокольни. Но въ другихъ пейзажахъ красочность Денисова впадаетъ въ криклисть или приторность, а насыщенное богатство той же 'Богини' расходится дешевыми эффектами лиловыхъ колоннъ. Неубѣдительна алая окраска его 'Вѣстника моря' и портрета, и даже среди мелкихъ акварелей Денисова, на раду съ ку-

сками, достойными Ренуара, есть цѣлая серія... открытокъ.

На общемъ, крайне разнокачественномъ фонѣ денисовской выставки, и особенно среди его человѣческихъ образовъ, выдѣляется одно прекрасное достижениe — 'Пророкъ' (1912). Въ супервой вертикальной вытянутости его и въ торжественно великолѣпномъ созвучіи пурпур, синевы и бронзы есть дѣйствительный и высокій паѳосъ. За эту одну картину можно многое 'принять' въ Денисовѣ, по тѣмъ настойчивѣе хочется, чтобы художникъ преодолѣлъ, наконецъ, дилетантизмъ своего творчества и научился дисциплинировать его.

Именно подъ знакомъ устремленія къ этой дисциплинѣ находится выставка московского салона 'Единорогъ', собравшая молодежь, проникнутую идеалами нео-классицизма. Правда, и здѣсь есть разнообразіе самыхъ противоположныхъ вкусовъ, начиная съ приторно-экзотическихъ стилизаций подъ персидскую миниатюру Миганаджана и импресионистски этюдныхъ по существу своему восточныхъ полотенъ Николая Григорьева и кончая пантилистическими работами Климова (увлеченного, очевидно, мозаикой Монтчелли) и еще болѣе 'французыстой' данью Сезанну — Рыбакова и кубизму — Франкетти! Однако, не этими экспонатами опредѣляется центръ тяжести 'Единорога' — онъ въ живописи Захарова, Яковлева, Камзолкина и Зайцева. Болѣе того — если бы меня спросили, что наиболѣе характерно для 'Московского Салона', я бы сказалъ: старинно-ovalная рама. Овальная композиція — и у Захарова, и у Зайцева, и у г-жи Агапьевой. Ибо дѣйствительно характерно то, что, возрождая классицизмъ, Захаровъ и Яковлевъ возрождаютъ и моды *à la* Рембрандтъ, Рубенсъ и Тиціанъ а изображая наготу 'Діаны и Актеона', Яковлевъ придаетъ ей отпечатокъ одутловатой и тривіальной наготы крѣпостныхъ дѣвокъ Венецианова. Не столько классическое мірочувствіе, сколько классическая мода увлекаетъ этихъ художниковъ, тѣмъ обездѣнивая всю формальную значительность ихъ исканій. И. Захаровъ — безусловно талантливый художникъ, съ немалой культурой и знаніемъ ремесла живо-

писи. Его большое панно „Осень“ превосходно по своей итальянской композиции и знаменито краскамъ декамероновскихъ дамъ. Интересно и многое другое среди выставленныхъ имъ работы и, прежде всего, портрет г-жи Орель, напоминающій своей надменной позой сѣровскій портретъ, но сѣровскій портретъ, преображеній и возвеличеній классицизмомъ.

Однако, въ эффектномъ колорите портрета гораздо больше какого то европейского модерна, нежели grand art. Наоборотъ, въ другихъ работахъ Захарова поблескивающіе рыцари и дамы въ рембрандтовскихъ шляпахъ написаны съ точной имитацией жидкой и теплой манеры старыхъ мастеровъ. И если портрет г-жи Орель кажется недостаточно классическимъ, то эти рыцари и дамы бароко угрожаютъ крайностью, обратной Денисову—холодомъ музейности, избытокъ рецептуры. Нео-классический лозунгъ „назадъ къ картинѣ“—превосходная вещь; но поскольку онъ приводитъ и къ старииности палитры и техники—значеніе его умаляется до стилистического курьеза.

Въ этомъ смыслѣ гораздо жизненнѣе исканія Зайцева, въ „дамѣ съ розами“ котораго есть живописность не стилизованныя, а въ „Вечерѣ“ много и венеціановской тишины, и любочнай яркости, и современного *plein air*.

Всѣ эти выраженія относятся и къ исканіямъ Евгения Камзолкина. Его картины на библейскія темы („Любовь Іакова“, „У Марены и Маріи“ и др.), написанныя намѣренно-зализанной, глянцевитой и жидкой манерой—скучны, какъ олеографіи, и ничего кромѣ пренебреженія къ „академизму“ не внушаютъ. Зато его восточные сюжеты, насыщенные бархатистой и сумрачной красочностью, останавливаютъ на себѣ вниманіе. Таковы „Дворецъ Гамилькара“, „Въ Храмѣ“, „Черному Солнцу“ и эскизы декораціи къ „Саломѣѣ“ Уайлъда. Хороши по широтѣ и равновѣсію композиціи и „Облака“. Камзолкинъ—художникъ съ несомнѣннымъ интереснымъ „я“.

Таково впечатлѣніе отъ главныхъ дѣятелей „Единорога“: монументально-композиціонные заданія ихъ заслуживаютъ уваженія, но должно отмѣтить и уже намѣчающееся перегибаніе

палки въ сторону техническаго стилизма. У насъ всегда такъ: или денисовское „утро“, или чрезмѣрная музейность...

Между этими Сциллой и Харибдой безусловно отрадное впечатлѣніе производить выставка XXII Московскаго Товарищества. Правда, въ противоположность рѣзко выраженной физиономіи „Единорога“, она совершенно безпринципна и электика: тутъ каждый—во что гораздъ. Но, говоря объ ея отрадности, я разумѣю тѣ хорошіе живописные куски, которые попадаются здѣсь. Въ сущности, такова *raison d'être* Московскаго Товарищества: будучи почти всегда беспартійнымъ, оно неразъ выявляло молодыя стремленія русскаго искусства, про-кладывая имъ дорогу впередъ и служа какъ бы этапомъ къ другимъ выставкамъ. На этотъ разъ Московское Товарищество распахнуло свои двери даже передъ побѣгами модернизма, передъ эпигонами Матисса, каковыми является Кронъ, или добросовѣтными и очень культурными, „сезаннистами“, какъ Фаворскій. Ноту чисто парижской красочности, струю „Осениаго Салона“ вносить сюда и живопись Шапшала и Иванова, особенно послѣдняго, который упивается сырими и сѣрыми красками вплоть до какой то добровольной расхлябанности дѣла. Его клоуны, красные на сѣромъ—остры и выразительны. Но и среди общей массы экспонатовъ находишь куски, радующіе задачами чисто живописными—у Глаголовой, Головой, Зимарева, Ограновича, Каменскаго, Энгельса, Гольдингеръ. Хорошо представлены на этотъ разъ Симонович-Ефимова съ ея узорно-яркими арабесками бабъ и Ефимовъ съ его выразительными фаянсовыми бабами, которымъ я однако предпочитаю его же рисунки—эскизы къ скульптурѣ.

Отмѣчу еще нѣсколько произведеній В. Э. Борисова-Мусатова, которая собрало и выставило Московское Товарищество въ ознаменованіе десятой годовщины смерти своего бывшаго члена. Правленіе выставки заслуживаетъ благодарность за то, что оно показало одинъ изъ шедевровъ Мусатова—этюдъ къ „Изумрудному ожерелью“, принадлежащій Ф. И. Шехтелью. Но въ общемъ случайный и бѣдный подборъ мусатовскихъ произведеній, въ число ко-

торыхъ къ тому же вкрадась одна явная подделька, вызываетъ и опредѣленную досаду.

Я. Т-дѣ.

НОВЫЯ КНИГИ

В. С. Федіна. А. А. Фетъ (Шеншинъ). Матеріалы къ характеристику. П. 1915. 146 стр. Ц. 1 р.

Заглавіе обѣщаетъ больше, нежели авторъ далъ. Передъ нами просто рядъ случайныхъ статей о Фетѣ, заключенныхъ въ одну обложку. Эта безсистемность сильно портитъ книгу, но коренней недостатокъ автора—это его страстная любовь къ цитатамъ. Трудно бываетъ рѣшить, хочетъ ли авторъ просто дать обзоръ написанного Фетомъ на затронутыя въ этой книжѣ темы, или же онъ желаетъ также дать и эстетическую оценку, какъ на это намекаетъ подзаголовокъ — „матеріалы къ характеристикѣ“. Это обилие цитатъ, съ которыми самъ авторъ плохо справляется, завершено поистинѣ чудовищнымъ критическимъ приемомъ, очевидно ведущимъ начало изъ эмпирической эстетики А. Бѣлаго. Авторъ въ статьѣ „Флора и фауна въ поэзіи Фета и Тютчева“ рѣшаются произносить сужденія эстетического порядка исключительно на основаніи статистическихъ данныхъ о томъ, сколько разъ у Фета (и Тютчева) встрѣчаются имена животныхъ и растений. Всякую подобную попытку найти объективный приемъ для эстетическихъ оценокъ, приемъ, устраниющей эстетическое восприятіе и все сводящий къ простымъ подсчетамъ и выкладкамъ, слѣдуетъ осудить самымъ рѣшительнымъ образомъ. И точные науки не только не избѣгаютъ субъективнаго критерія, но даже разсматриваютъ многія явленія только въ ихъ дѣйствіи на человѣческое восприятіе. Тѣмъ законнѣе субъективизмъ въ эстетической критикѣ, и тѣмъ опаснѣе здѣсь увлеченіе механическимъ „объективизмомъ“. Въ поэзіи рѣшающее, если не единственное, значеніе имѣть эстетическая дѣйственность произведения. А что же намъ сможетъ разъяснить въ этомъ смыслѣ статистика употребленія Фетомъ словъ вродѣ

„борзая“, „крыса“, „мохъ“? Вѣдь все это—вторичные признаки творчества, и по нимъ восходить къ общестетическимъ оцѣнкамъ недопустимо. Таблицы Федины характеризуютъ Фета, скорѣе какъ помѣщика, чѣмъ какъ поэта. И въ поэтической дѣйственности фетовскихъ изображеній природы можно усомниться хотя бы потому, что Фетъ не замѣчалъ дѣйствія въ природѣ, избѣгалъ воспѣвать движение, жизнь природы, будучи поэтомъ состоянія, не сливался съ движениемъ, а наоборотъ старался остановить избранное мгновеніе, любилъ неподвижность, вѣчность—въ смыслѣ вѣчной остановки, вѣчнаго покоя. Не потому ли и авторъ старается отѣбляться отъ вопроса о природѣ у Фета своей формальпой статистической фауны и флоры и системой множественныхъ цитатъ; не потому ли онъ долго и скучно описываетъ всѣ стихи Фета о горномъ пейзажѣ и изъ этого описанія извлекаетъ только такой выводъ: „горы не играютъ значительной роли въ стихотвореніяхъ Фета“. Даже статья о значеніи ароматовъ въ поэзіи Фета не приводить читателя къ высказанному авторомъ заключенію („поэзія Фета пропитана благоуханіемъ“), а скорѣе даетъ характеристику человѣческихъ особенностей Фета, указываетъ на запасъ его личныхъ впечатлѣній. Статья о „мукахъ Слова“ эстетически самостоятельна. Но и здѣсь авторъ тономъ катехизиса толкуетъ Слова Фета, считаясь лишь съ логическимъ ихъ смысломъ, и здѣсь все время рѣчь идетъ о „текстахъ“, о томъ, какъ ихъ понимать и какъ ихъ примирить между собой. Авторъ забываетъ, что рѣчи поэзіи имѣютъ прежде всего не логическую, а изобразительную цѣль. Часто Фетъ жалуется на безсиліе слова только ради изобразительныхъ цѣлей. Такъ, словами „невыразимая красота“ мы не производимъ оцѣнки нашихъ выразительныхъ средствъ, а, наоборотъ, стараемся этимъ описать красоту. Правда, у Фета наряду съ такими нѣсколько наивными жалобами на безсиліе слова встрѣчаются и утвержденія иного характера—отчасти объясняемыя неприспособленностью Фета къ изображенію движений, отчасти носящія дидактический характеръ, и въ нихъ Фетъ перестаетъ быть лирикомъ

(какъ въ стихахъ „Напрасно“ и вообще во всѣхъ, написанныхъ стилемъ слишкомъ популярного стихотворенія „Измученъ жизнью“). Для оцѣнки проблемы о „мукахъ слова“ необходимо различать элементъ дидактическій отъ элемента лирическаго и чисто изобразительного, тогда и весь вопросъ представитъ въ иномъ видѣ.

Къ книгѣ приложена библіографія — „Литература о Фетѣ“ и „Проза Фета“. Списокъ литературы о Фетѣ производить странное впечатлѣніе. Авторъ указываетъ, что вмѣсто „десятака другого источниковъ о Фетѣ“, обычно указываемыхъ, онъ внесъ въ этотъ списокъ около трехсотъ. Но эти „источники“ сводятся часто къ простому упоминанію имени Фета. Такъ, авторъ четыре раза ссылается на „Аполлонъ“. Но здѣсь упоминанія Фета всегда были случайны: напримѣръ, достаточно было В. Чудовскому написать, что Некрасовъ не сумѣлъ быть поэтомъ, какъ Фетъ“ (Ап. 1913, № 7, стр. 49), чтобы это мимолетное упоминаніе Фета было зафиксировано библіографическимъ спискомъ Федины. Но неужели имя Фета въ русской литературѣ было упомянуто только триста разъ? Почему же нѣть ссылокъ, напримѣръ, на „Вѣсы“, где имя Фета упоминалось довольно часто? Наряду съ этимъ отсутствуютъ указанія на цѣлыхъ статьи, посвященные Фету (например, не указана статья С. Трубачева о Фетѣ въ „Русскомъ Биографическомъ Словарѣ“, и не использована приложенная къ ней библіографія).

Въ общемъ, изъ статей Федины составилась книжка слабая, незрѣлая, и единственнымъ ея достоинствомъ является интересно написанный, хотя и не новый, очеркъ „Происхожденіе Фета“.

Б. Т.

ОБЩЕСТВО РЕВНИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННАГО СЛОВА

Засѣданіе 12 декабря въ первой части своей было посвящено (подъ предсѣдательствомъ Н. В. Недоброво) собесѣданію по общей теоріи стихосложенія. Исходной точкой въ извѣст-

ной степени послужила только что передъ тѣмъ напечатанная въ „Аполлонѣ“ статья Валеріана Чудовскаго, утверждениія которого были подвергнуты критикѣ.

Вячеславъ Ивановъ, начавшій пренія, основнымъ явленіемъ стихосложенія считаетъ „ритмическую волну“, природа коихъ существенно музыкальна. Особенное значеніе для образования этихъ „волнъ“ имѣтъ стремление нѣкоторыхъ стопъ переходить въ другія стопы, такъ, ямбъ — въ пронъ четвертый, а хореевъ — въ пронъ третій; благодаря этому, четырехстопные ямбъ и хорей, которые Вячеславъ Ивановъ считаетъ диметрами, имѣютъ два основныхъ ударенія.

Проф. Ф. Ф. Зѣлинскій предостерегъ противъ логической несостоительности обычнаго теперь противоположенія понятій „ритма“ и „метра“, указавъ, что первое изъ нихъ есть понятіе родовое, а второе — видовое въ одной и той же классификаціи. Правильнымъ путемъ въ теоретическомъ извѣясненіи русского стихосложенія онъ считаетъ учесть всѣхъ второстепенныхъ удареній, которые имѣются во многихъ словахъ паряду съ главнымъ ударениемъ, и возникающіе отсюда перебои. Такъ, онъ считаетъ, что русский ямбъ изображаетъ хоріямбами въ предѣлахъ одного слова.

Проф. Е. В. Аничковъ призывалъ къ примѣненію исторического метода и доказывалъ, что, въ частности, история англійской поэзіи можетъ быть плодотворно использована для объясненія русского стихосложенія.

Н. В. Недоброво сдѣлала критическую сводку высказанныхъ мнѣній; защищая принципъ свободы поэтическаго творчества, онъ осудилъ теоретическіе попытки свести теорію къ слишкомъ простымъ утвержденіямъ, не покрывающимъ богатства поэзіи.

Вторая часть вечера была, по обычаю „Академіи Стиха“, отдана слушанію (подъ руководствомъ проф. Зѣлинскаго) стиховъ. Свои произведения читали Вячеславъ Ивановъ, Федоръ Сологубъ, Н. Гумилевъ, О. Мандельштамъ, М. Лозинскій, Владимиръ Плятъ.

Въ засѣданіи 28 января (подъ предсѣдательствомъ Валеріана Чудовскаго) былъ заслу-

шанъ обширный и обстоятельный докладъ Б. В. Томашевского о стихосложеніи пушкинскихъ Пѣсень Западныхъ Славянъ, краткое изложеніе котораго печатается статьей въ настоящей книжкѣ.

Въ послѣдовавшихъ затѣмъ преніяхъ Н. В. Недоброво примѣнилъ къ разбираемымъ Пѣснямъ свою, отчасти уже имъ изложенную, отчасти нынѣ разрабатываемую теорію о слабо-тонической природѣ русскаго стиха; онъ считаетъ, что въ стихи „Пѣсень“ входятъ слабические отрѣзки. Основной заботой Пушкина онъ признаетъ соблюденіе постояннаго разнообразія въ ритмѣ, почему поэтъ, какъ высчиталъ докладчикъ, и избѣгаетъ столь тщательно повторенія подрядъ одинаковыхъ строкъ.

Сергѣй Радловъ указалъ, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ докладчикъ основывалъ свою классификацію на спорныхъ опредѣленіяхъ ритмовки. Валеріанъ Чудовскій, считая осторожность докладчика излишней, признаетъ стихъ „Пѣсень“ ясно выраженнымъ „пятистопнымъ хореемъ“, осложненнымъ вполнѣ закономѣрными и гораздо менѣе запутанными, чѣмъ кажется, перебоями и паузами. Господствовавшее до сихъ поръ воззрѣніе, что подобный „народныи“ стихъ опредѣляется тремя логическими удареніями на строчку (что породило и совершенно несостоятельное истолкованіе Сергѣя Боброва),—такое же странное недоразумѣніе, какъ и утвержденіе, что „книжные“, „пятистопные“ хорей или ямбъ имѣютъ пять метрическихъ удареній; теоретики напрасно подходили съ двухъ разныхъ концовъ къ явленію, не замѣчая его единства. „Русалку“ и „Бориса Годунова“ можно также читать съ тремя „логическими“ удареніями на строчку. Въ частности, Анна Ахматова уже перекинула мостъ между этими двумя иными типами стихосложенія, ибо, развивая „книжный“ пятистопный хорей, она дала прекрасныи стихотворенія, которыхъ толь же г. Бобровъ признаетъ тождественными по метру съ „народнымъ“ пазузынымъ размѣромъ „Пѣсень“.

Litotes.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Изъ за военныхъ событій до насъ лишь теперь, со значительнымъ опозданіемъ, дошла вѣсть о кончинѣ въ Гаагѣ престарѣлаго мариниста Гендрика Виллема Месдага, послѣднаго изъ руководящей группы голландскихъ живописцевъ прошлаго столѣтія, во главѣ которой, рядомъ съ покойнымъ, стояли Израельсъ, братья Марисъ и Антонъ Мовъ. Г. В. Месдагъ родился въ Гронингенѣ въ 1831 г. и лишь въ возрастѣ 35 лѣтъ окончательно ликвидировалъ свои торговыя занятія, чтобы стать профессиональнымъ художникомъ и посвятить себя исключительно маринѣ. Въ расцвѣтѣ своего таланта онъ пользовался крупнымъ успѣхомъ, и Р. Мутерь въ свое время причислилъ его къ лучшимъ европейскимъ живописцамъ моря.

Современному поколѣнію Месдагъ болѣе известенъ, какъ основатель галереи его имени въ Гаагѣ, принадлежащей къ достопримѣчательностямъ голландской столицы. Колекціи Mesdag-Museum'a были собраны покойнымъ живописцемъ совместно съ его супругой, художницей Вань-Гутенъ-Месдагъ, и въ 1903 г. цѣликомъ подарены родной странѣ. Главную цѣнность галереи составляетъ великолѣпное собрание картинъ, особенно же эскизовъ и этюдовъ великихъ французскихъ мастеровъ второй и третьей четверти минувшаго столѣтія—Делакруа, Коре, Милле, Курбе, Діаза, Теодора Руссо, Ж. Дюпре, Добини, Монтичелли и др. Особенно Добинъ здѣсь блестяще представленъ двумя десятками полотенъ поздняго его периода. Кромѣ того, тутъ представлены характерными произведеніями почти всѣ голландские художники XIX вѣка, и привлекаетъ вниманіе прекрасная коллекція предметовъ прикладного искусства, преимущественно восточнаго.

Пятый за время войны выпускъ ежемѣсячника „L'Art et les Artistes“, посвященный областному искусству Эльзаса, приноситъ новый скорбный списокъ погибшихъ на фронѣ французскихъ художниковъ и юнитей искусств. Тутъ, увы, значится нѣсколько небезызвѣстныхъ талантливыхъ имёнъ, а также сынъ

знаменитаго керамиста Огюста Делаэршъ (Delaherche) и польскій рисовальщик Стефанъ Терликовскій, поступившій добровольцемъ во французскую армію. Замѣтимъ кстати, что лишь текущая война надлежашимъ образомъ почтила память автора марсельезы, Жозефа Руже де Лиль (1760—1836), издавшаго знаменитый гимнъ въ 1790 г. подъ заглавіемъ 'Chant de guerre de l'armée du Rhin'. Прахъ вдохновленного поэта-музыканта въ прошломъ году съ большой торжественностью былъ перевезенъ въ парижскій Пантеонъ.

Инварскій выпускъ 'The Burlington Magazine' отчасти даетъ отвѣтъ на вопросъ о содержании нѣмецкихъ художественныхъ журналовъ за время войны, который мы здѣсь неоднократно затрагивали. Лондонскій ежемѣсячникъ пока приводить только содержание самыхъ тяжеловѣсныхъ и строго научныхъ періодическихъ изданий по истории искусства, какъ 'Repertorium für Kunsthissenschaft' и 'Monatshefte für Kunsthissenschaft' или полуофициальный 'Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen', не касаясь болѣе современныхъ нѣмецкихъ художественныхъ журналовъ. Судя по библиографіи поименованныхъ изданий, характеръ ихъ остался прежнимъ, и на первый взглядъ даже не замѣтно какого либо отраженія войны въ длинномъ перечинѣ ихъ специальныхъ статей. При болѣе внимательномъ ихъ просмотрѣ, однако, бросается въ глаза полное отсутствіе темъ и вопросовъ изъ истории англійского и французского искусства—о русскомъ и въ обычное время крайне рѣдко писалось въ этихъ журналахъ!—которое нарядъ ли является случайнымъ. Такъ какъ нѣмецкая библиографія впервые теперь появилась въ 'Burlington Magazine', то продолженіе ея, вѣроятно, пойдетъ въ слѣдующихъ номерахъ англійского журнала.

Въ настоящее время, конечно, еще нѣтъ возможности точно опредѣлить, въ какихъ формахъ всемирная война отразилась на искусствѣ, какія она въ совокупности вызвала художественные явленія и какихъ художниковъ особенно выдвинула. Но уже сейчасъ очевидно, что ея художественное наслѣдіе будетъ огромно въ одномъ направлениі—въ области графики.

Не говоря уже о цѣлой лавинѣ благотворительныхъ марокъ и открытыхъ писемъ, лубковъ, карикатуръ и т. п., художественный плакатъ, заchaшій за послѣдніе годы, почерпнуль изъ войны новые живительные соки. У насъ, къ сожалѣнію, приходится констатировать развѣдь лишь количественный расцвѣтъ военного плаката, ясно показавшій, что въ Россіи пока почти совсѣмъ нѣтъ прирожденныхъ даровитыхъ плакатистовъ или—какъ хочется вѣрить—что мы не умѣемъ ихъ отыскивать и использовать. Зато, напримѣръ, въ Англіи потребность въ яркой рекламѣ при вербовкѣ солдатъ дала, между прочимъ, толчокъ для создания цѣлой серии великолѣпныхъ плакатовъ Франка Бренгвина, которые занимаютъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ графикѣ текущей войны (плакатамъ Бренгвина будетъ посвящена отдельная статья въ одной изъ ближайшихъ книжекъ 'Аполлона').

Благодаря войнѣ, знаменитымъ сталъ вдругъ голландскій карикатуристъ Луи Рамакерсъ (Raemakers), имя котораго до недав资料о вре-
мени рѣдко кто зналъ въ Европѣ. Какъ часто бываетъ въ жизни, художникъ обязанъ своей внезапной славѣ не только таланту, но и случайнѣмъ обстоятельствамъ, а именно гибѣю нѣмецкаго правительства, выступившаго съ официальнымъ протестомъ противъ ядовитыхъ карикатуръ на Вильгельма II, его союзниковъ и жестокости нѣмецкой арміи, которыя Рамакерсъ періодически помѣщались въ амстердамской газетѣ 'De Telegraaf'. Часть этихъ шаржей была воспроизведена въ отдельномъ выпуске парижскаго издания 'La Grande Guerre par les Artistes' и действительно обнаруживаетъ въ Рамакерсѣ оригиналную фантазію, развѣдающую иронію и тотъ трагикомический паѳосъ, безъ котораго немыслима бичующая карикатура политического характера. Зато голландскій художникъ, кажется, не обладаетъ ярко индивидуальной фактурой, всегда отличающей настоящихъ великихъ карикатуристовъ.

Черезъ нейтральныя страны теперь довольно уже регулярно просачиваются болѣе или менѣе подробныя свѣдѣнія о художественныхъ дѣлахъ въ оккупированной Польшѣ. Какъ ока-

зывается, художественная жизнь не совсѣмъ замерла въ Варшавѣ, и въ залахъ „Общества поощрения художествъ“ недавно состоялось открытие годичного „Салона“, гдѣ, между прочимъ, цѣлую коллекцію своихъ скульптуръ выставилъ Генрихъ Глиценштейнъ. Проживающій постоянно въ Римѣ польскій скульпторъ какъ разъ передъ началомъ войны привезъ эту коллекцію въ Варшаву, откуда она потомъ должна была послѣдовать въ Москву и Петроградъ. Другая выставка исторического характера, въ память 1830 — 1831 годовъ, была устроена въ стариинномъ дворцѣ князей Мазовецкихъ, недавно восстановленномъ въ прежнемъ своемъ видѣ. Оживленную дѣятельность развиваетъ художественный совѣтъ при городскомъ управлѣніи, разрабатывая, между прочимъ, подробный проектъ организаціи городского музея, планы расширенія города и т. п.

Въ январскомъ выпускѣ „The Studio“ интересная статья Т. М. Вуда знакомить насъ съ внутренней жизнью Национальной галереи въ Мельбурнѣ. Благодаря дарственной записи нѣкоего Альфреда Фельтона, этотъ счастливый австралийскій музей для покупки художественныхъ произведений располагаетъ ежегодно суммою около 75.000 р., а со временемъ эти проценты возрастутъ до 125.000 р., считая английскій фунтъ по нормальному, а не военному курсу. Галерея имѣть въ Лондонѣ своихъ представителей въ лицѣ извѣстныхъ художниковъ, историковъ и дѣятелей искусства, и съ ихъ помощью мельбурнскому музею удалось уже приобрѣсти полотна Ватто, Рейнольдса, Реберна, Констебля, Коро, Моне, Пюви де Шаванна, Сислея и много видныхъ новѣйшихъ. Изъ области „Rossica“ приходится прежде всего отметить двѣ выставки русскихъ художниковъ за океаномъ. Въ Художественномъ Клубѣ въ Филадельфіи недавно состоялась выставка скульптуръ князя Паоло Трубецкого, а на годичной выставкѣ въ Pennsylvania Academy of Fine Arts въ томъ же городѣ впервые появилась коллекція театральныхъ эскизовъ и рисунковъ Льва Бакста, равно какъ его проектовъ современныхъ дамскихъ нарядовъ. Излишне говорить, что бакстовскія работы и въ Америкѣ имѣли крупный успѣхъ.

Въ январскомъ номерѣ „Burlington Magazine“, г. Бизлей помѣстилъ небольшое изслѣдованіе о находящейся въ Императорскомъ Эрмитажѣ аттической вазѣ съ изображеніемъ Ахилла и Поликсены. Въ „Studio“ за тотъ же мѣсяцъ г. С. Н. Wright знакомить англійскихъ читателей съ росписью В. М. Васнецова въ кievскомъ соборѣ Св. Владимира. Съ этой статьей, однако, случился конфузъ, такъ какъ среди иллюстрацій фигурируютъ, какъ произведения Васнецова, два снимка съ композиціи П. А. Сѣдомскаго — „Христосъ на Крестѣ“ и „Входъ Господень въ Йерусалимъ“!

P. Ettinger.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ

Многоуважаемый г. редакторъ!

А. Н. Бенуа въ своей статьѣ „За Миръ Искусства“ („Рѣчи“, 26 февраля) нашелъ возможнымъ допустить по адресу нѣкоторыхъ сотрудниковъ Вашего журнала, въ томъ числѣ по моему, выраженія, имѣющія характеръ скорѣ личной полемики, чѣмъ спора по существу. Между тѣмъ, интересно и важно именно существо вопроса.

Такъ какъ постоянной цѣлью „Аполлона“ является выясненіе тѣхъ идеиныхъ оснований, на которыхъ покоятся и мое отношеніе къ нынѣшнему „Миру Искусства“, какъ объединенію художниковъ, — я надѣюсь, что Вы не откажете дать мѣсто на страницахъ Вашего журнала прилагаемому обращенію къ его читателямъ. Разбирая въ немъ вышеизложенную статью А. Н. Бенуа, а равно и дополняющей ее фельетонъ того же автора, о розни среди художниковъ въ той же газетѣ (11 марта), и намѣренно оставляя въ сторонѣ всякий личный споръ, какъ бы онъ ни былъ въ данномъ случаѣ естественъ, я считаю существенно нужнымъ выяснить съ возможной полнотой поставленный А. Н. Бенуа вопросъ объ „Аполлонѣ“ и „Мирѣ Искусства“ и надѣюсь, что высказываемыя мною мысли не окажутся

въ противорѣчіи съ основными взглядами редакцій.

Въ названныхъ мною статьяхъ А. Н. Бенуа устанавливаетъ слѣдующимъ образомъ характеръ, *Аполлона*. Сколько бы ни старался *Аполлонъ* казаться задорнымъ, смѣшнымъ, самодовольствующимъ, онъ такой же парнасіецъ (даже смѣшино на этомъ пастивать, говоря о самомъ *хозяинѣ Парнаса*), какъ и *Миръ Искусства*. Это журналъ-музей, а не журналъ-лагерь. Это продолжатель культурнаго дѣла, *сводки*, сбора, примиренія, а не новый борецъ за новые идеалы. Въ основѣ *Аполлона* лежитъ благоразуміе, отъихъ, *otium cum dignitate*, принципъ справедливаго, *каждому свое*, а не воинствующая, убѣжденностъ, не яростъ фанатизма... Именно убѣженій неминуемо несправедливыхъ, по яркихъ и для данного момента, для жизни даннаго момента необходимыхъ убѣженій не хватаетъ, *Аполлону*... А между тѣмъ намъ иужна яркость пропаганды, нашему художественному миру иуженъ кромѣ *Аполлона*, и *Діонисъ*...

Въ этихъ строкахъ больше единства и послѣдовательности въ учетѣ психологіи такихъ широкихъ аудиторій, какъ читательскія массы распространенныхъ газетъ, чѣмъ внутренней связности со всѣмъ тѣмъ, что писалъ и еще пишетъ А. Н. Бенуа. Въ нихъ есть и правда, и натяжка, и преувеличеніе, и забвеніе раньшего сказанного, и неправильное освѣщеніе. Разберемся, гдѣ—что.

Правда въ томъ, что *Аполлонъ* не есть журналъ-лагерь. Я думаю, онъ не могъ бы имъ быть, если бы и хотѣлъ. Единственный журналъ современного искусства въ Россіи, при недостаткѣ у насъ художественной культуры, при продолжающемся пренебреженіи къ искусству, не можетъ быть журналомъ-лагеремъ. Онъ скорѣе убѣжище, если хотите, *бѣсть*, куда приходятъ люди, включившіе искусство въ кругъ душевнѣйшихъ своихъ помысловъ и переживаний такъ же, какъ, напримѣръ, наши религіозные и вѣрующіе интелигенты разныхъ лагерей и партій приходятъ въ религіозно-философское общество. Не итти же имъ, объединеннымъ любовной тревогой за красоту въ культурѣ своей страны, въ газету, которая

наряду съ фельетонами изысканѣйшаго знатока искусства печатаетъ передовыя статьи, въ коихъ законъ о сохраненіи памятниковъ старины и произведеній искусства сравнивается съ горемыкінскимъ законопроектомъ о прачечной при юрьевскомъ университѣтѣ. На мой взглядъ, если одинъ сотрудникъ *Аполлона*, при одѣнкѣ художественныхъ явленій, вѣрѣнъ культурно-исторической точкѣ зрѣнія, въ то время, какъ товарищъ его стоитъ на точкѣ зрѣнія эстетической или субъективно-индивидуалистической, — это печально для каждого изъ нихъ, но это прямое и необходимое слѣдствіе общаго недостатка нашей культуры вообще, и художественной въ частности, еще лежащей оазисами, безъ прослойки въ общую духовную толщу страны. Выходить ли изъ этого *бесты* защитники и апологеты красоты въ общую культурную жизнь страны,—намъ рѣшить не дано. Можетъ быть, черезъ два-три года, черезъ десятилѣтіе недавніе сотрудники *Аполлона* встрѣтятся врагами въ разныхъ художественныхъ журналахъ, представляющіхъ различныя художественные направления? Какъ быль бы радостенъ этотъ день, смѣю думать, и *хозяину Парнаса*! Есть ли у нихъ, молодыхъ людей, нужная для того силы, мы не знаемъ. Можетъ быть, ихъ дастъ имъ опытъ, работа, убѣжденностъ. Если не они—придутъ другіе. Въ тотъ день, хочу вѣрить, никто изъ сотрудниковъ единственного пока художественного журнала не станетъ поддерживать потерянное смыслъ дѣло, сознать его исчерпанность, помянуть теплымъ словомъ гостепріимный кровъ *Аполлона* и будеть по своему бороться за свое дѣло, какъ боролся прежде, когда приходилось, можетъ быть, неумѣло, но искренно, ставить первыя вѣхи или расчищать дорогу будущимъ установщикамъ вѣхъ на пути, гдѣ отжившіе авторитеты, гдѣ мертвѣючія начинанія не всегда справедливо поддерживались авторитетомъ опытныхъ и искусственныхъ художественныхъ критиковъ.

Натяжка заключается въ томъ, будто *Аполлонъ* есть журналъ-музей. Захватывая не только рождающееся искусство, но и художниковъ установившихся, *Аполлонъ*, думается

миѣ, осуществляетъ необходимое культурное заданіе. По основнымъ предпосылкамъ въ однѣхъ „музейныхъ художниковъ“ ,Аполлонъ“ весьма часто близко подходилъ ко взглядамъ самого А. Н. Бенуа. Онъ не сливался съ ними, насколько я могу судить, чаще всего во имя безпристрастія и, еще, во имя иного прогноза будущаго, тамъ, где А. Н. Бенуа становился консервативнымъ, въ смыслѣ охраненія и поддержания дорогой ему художественной ячейки, сливая съ интересами ея будущія судьбы всей художественной культуры нашей страны.

Преувеличенія... по стоять ли о нихъ говорить,— они такъ характерны и, если угодно, даже поплаты въ общей художественной дѣятельности критика, „пропагандиста“ опредѣленной художественной группы. Гораздо важнѣе забвеніе прежде сказанного и неправильное освѣщеніе опредѣленныхъ явлений.

Намъ нужень „Діонисъ“, а не „Аполлонъ“. Вотъ новый тезисъ А. Н. Бенуа, когда то открывшаго журналъ, который онъ называетъ „Парнасомъ“, статьей, озаглавленной „Въ ожиданіи гимна Аполлону“ („Аполлонъ“, 1909, № 1). Въ этой статьѣ А. Н. Бенуа устанавливаетъ мифологическое и внутреннее сродство Аполлона и Діониса. Для него они—два лица единаго начала. Ради нихъ „нужно молиться о вдохновеніи, о томъ, чтобы Свѣтотатель (тогда „Аполлонъ“) потребовалъ къ священной жертвѣ. И нужно еще молиться о томъ, чтобы гимнъ этотъ не былъ „красивой литературой“, а подлинной частью жизни, вѣриѣ въ саму жизнь (курсивъ мой).¹ Мало говорить и думать прекрасное; надо еще выявлять красоту, надо постоянно рождать ее. И мало рождать ее въ неодушевленныхъ кристализованныхъ образахъ; нужно, чтобы прекрасное двигалось и сплеталось со всей дѣятельностью человѣка“. Въ томъ же номерѣ редакція „Аполлона“ писала: „Никъ грядущаго Аполлона нельзя увидѣть. Мы знаемъ только, что это ликъ—не греческій, съ чертами застывшими въ боже-

ственномъ іератизмѣ, и не ликъ Возрожденія, а современный,— всѣми предчувствіями новой культуры, нового человѣка обѣянный ликъ. Потому и невидимый намъ. Потому и желанный. Для искусства самое страшное—мертвый образецъ“. Въ этомъ же предисловіи редакція утверждала возможность разныхъ идеологическихъ оттѣнковъ—общественнаго, этическаго, религиознаго—у будущихъ своихъ сотрудниковъ.

Пусть искусство соприкасается со всѣми областами культурной сознательности,— отъ этого оно не менѣе дорого намъ, какъ область самостоятельная, какъ самоцѣльное достояніе наше, источникъ и средоточіе безчисленныхъ сіяній жизни“.

Это было всего шесть лѣтъ тому назадъ. Кто же скорѣе измѣнилъ своимъ обѣщаніямъ: редакція или авторъ, гимнъ? Сотрудники „Аполлона“, какъ прежде, такъ и теперь, каждый исходя отъ иныхъ идеологическихъ оттѣнковъ,—ищутъ Аполлона—Діониса, ищутъ ликъ, обѣянный всѣми предчувствіями новой культуры, нового человѣка, потому и невидимый имъ, потому и желанный, памятуя, что самое страшное для искусства—мертвый образецъ. Не потому ли Сезаннъ, Гогенъ, французские импрессионисты, кубисты, а изъ русскихъ такие художники, какъ Петровъ-Водкинъ, Сарьянъ, Альтманъ, привлекали вниманіе журнала? Это, конечно, было вѣрное служеніе Аполлону—Діонису. Если служеніе было слабымъ, въ этомъ виноваты силы отдѣленыхъ сотрудниковъ, но не ихъ стремленія. Естественно была бы помощь А. Н. Бенуа, его поддержка, а не то, что онъ теперь дѣлаетъ. Его удары были бы сильны, быть можетъ, рѣшающи, если бы не заключали въ себѣ измѣнѣнія тѣмъ молитвамъ, какими онъ прежде молился. Ссылка на Діониса сегодня звучитъ въ устахъ А. Н. Бенуа неубѣдительно. Какъ слу-
чилось, что раскололся единый прежде ликъ, и кому будетъ служить А. Н. Бенуа, когда другіе пойдутъ во храмъ Діониса? Аполлону ли? Нѣтъ, ибо Аполлонъ не только сродникъ, но духовный братъ-близнецъ Діониса.

На торжественномъ, многимъ еще памятномъ засѣданіи Сѣѣза художниковъ, А. Н. Бенуа

¹ Вся ли жизнь и для всей ли жизни теперешней „Миръ Искусства“, да и личная дѣятельность Бенуа, какъ критика и художника?

заявилъ: „Господа, признаюсь, я просто усталъ отъ индивидуализма, отъ творчества въ разброль, отъ художественного хаоса (курсивъ Бенуа). Скучнымъ казалось недавно академическое безличное творчество начала вѣка, но я бы сказалъ, скучище пынѣшиаго творчества безграницной пустоты, несмѣтныхъ личныхъ крошечныхъ выявленій, ничего не можетъ быть!“¹

Мы привѣтствовали тогда А. Н. Бенуа, мы воодушевленно встрѣтили тогда его выступление въ стѣнахъ официальной Академіи.

Чему служить „Аполлонъ“ статьями разныхъ своихъ сотрудниковъ? Онь доказываетъ необходиность „сводки“, сбора всѣхъ положительныхъ приобрѣтеній художественной нашей культуры и отмѣчає все, на чёмъ лежитъ печать „крошечныхъ личныхъ выявленій“, „внутренней пустоты“, „мертваго образца“. Покуда это касалось энгионовъ „передвижничества“ и даже московскаго „Союза“ критика дозволялась. Когда сотрудники „Аполлона“ съ полнымъ признаніемъ дѣятельности отдѣльныхъ художниковъ „Мира Искусства“ констатируютъ тѣ же печальные признаки въ жизни „Мира Искусства“, какъ цѣлаго, Юпитеръ мечеть громы. Что дѣлать: мы боимся громовержца, но отъ того Кругликова рядомъ съ Петровымъ-Водкинымъ не станетъ намъ понятнѣе, какъ и Бразъ рядомъ съ Гончаровой. Именно потому, что это называется „художественнымъ хаосомъ“ и „творчествомъ въ разброль“. И бѣше того: это есть совмѣщеніе несовмѣстимаго — таланта, порыва, стремленія къ своему пути съ творчествомъ „безграницной пустоты“ и „крошечными личными выявленіями“.

Есть ли это — только наше мнѣніе? Пусть А. Н. Бенуа вспомнить статью одного изъ культурныхъ нашихъ критиковъ, идеяного зачинателя журнала „Мира Искусства“, Д. В. Философова, о той выставкѣ „Мира Искусства“, где были впервые представлены „молодые“ и „лѣвые“ художники, где Д. В. Философовъ сравнивалъ роль ихъ въ близкомъ его сердцу художественному объединенію съ юными силами

прекрасной Ависаги, живившей своею молодостью драхмѣющаго царя Соломона. Въ этой статьѣ „близкаго“, можно сказать „своего“, не заключались ли въ потенціи тѣ же грозные признаки, которые въ разросшемся видѣ отмѣчаютъ теперь „Аполлонъ“?

Что же дѣлаетъ Бенуа? Вмѣсто отвѣтовъ по существу, вмѣсто точнаго и яснаго утвержденія иѣкотораго руководящаго, объединяющаго „Миръ Искусства“ принципа, или же — признания, что такого принципа нѣть, но что „Миръ Искусства“ есть въ настоящее время одно изъ профессиональныхъ объединеній вродѣ, напримѣръ, Союза драматическихъ писателей, причемъ одни изъ его участниковъ талантливы, общественно и художественно значительны, другіе не талантливы или даже бездарны и незначительны, — А. Н. Бенуа не разбираясь въ существѣ возраженій отдѣльныхъ оппонентовъ, бросаетъ имъ всѣмъ упрекъ, что надо не критиковать, а радоваться, надо подходить къ вещамъ съ интересомъ любовнымъ для собственной радости. Развѣ это возраженіе, развѣ это не отходъ отъ спора? Пусть А. Н. Бенуа признается, что въ „Мирѣ Искусства“ надо приходить, какъ въ выставочное бюро, и мы будемъ отѣлять на этихъ выставкахъ злаки отъ пшеницы, не интересуясь самимъ бюро. Но вѣдь этого нѣть. Вѣдь А. Н. Бенуа утверждаетъ за „Миромъ Искусства“ значеніе центра нашей художественной жизни и хочетъ это значеніе за нимъ сохранить. Въ такомъ случаѣ, пусть онъ скажетъ ясно и определенно, почему этотъ центръ — „Миръ Искусства“, а не другая выставка, не „Союзъ“, напримѣръ? Когда „Союзъ“ еще не откололся, „Миръ Искусства“, — уже и тогда не бывшій направленіемъ, школой, единимъ художественнымъ движениемъ, — дѣйствительно, представлялъ наибольшее въ Россіи объединеніе талантливыхъ и развивающихся художниковъ. Теперь же, когда „Миръ Искусства“ распался, почему Бразъ „прѣмлется“, а Пастернакъ отвергается, почему Гаушъ — въ предѣлахъ „раздѣляющаго“ искусства, а Коровинъ — за этими предѣлами? Это несправедливо. Въ основѣ такой оѣнки лежитъ простая, необоснованная кружковщина. Слишкомъ много береть на себя

¹ Труды 2-го Съѣзда художниковъ. Петроградъ. 1911—12 г. Изд. 1914 г.

А. Н. Бенуа, приглашая зрителя „радоваться“ quand même на пынъшныхъ выставкахъ „Mира Искусства“. Зритель, если это—зритель сознательный, чуткий, съ определеннымъ представлениемъ о задачахъ художественной культуры, въ правѣ спросить: — что же утверждается? Этотъ вопросъ для него обязательенъ во имя прежнихъ заслугъ „Mира Искусства“, съ имечемъ которого для насъ связывается борьба съ сюжетомъ, тенденціозностью, литературцией въ искусствѣ, со всѣмъ тѣмъ, что погубило передвижниковъ, уведя ихъ отъ чистаго радованія самодовѣющими заданіями художественного творчества. „Mиръ Искусства“ въ исторіи русской живописи отмѣтилъ себя борьбой за свѣтъ, за краску въ картинѣ, за непосредственность творчества, выдвинувъ проблему стиля на рубежѣ вѣка.

Теперь надо имѣть мужество — сознаться: группа идеиныхъ зачинателей „Mира Искусства“ исполнила свою историческую задачу,— полно или обрывчато, объ этомъ судить не намъ; это скажется черезъ десять, можетъ быть, лѣтъ. Теперь имъ остается—до конца, каждому въ отдельности, выявить свою индивидуальность, хотя есть уже признаки и того, что многимъ — къ чему имена? — сказать больше нечего,—но только не пытаться „объять необъятное“.

Совершается неизбѣжное. Группа идеиныхъ основателей „Mира Искусства“ повторяетъ самихъ себя; вѣриѣ, — иѣкоторые среди нихъ еще идутъ впередъ въ предѣлахъ уже намѣченныхъ творческихъ путей, говоря послѣднія, но уже не новыя слова; имъ остается восполнить свою богатую индивидуальность, добавить послѣдніе штрихи къ уже даннымъ характеристикамъ. Это — самые талантливые. А другіе, менѣе яркіе, помня начало своей карьеры, самыя цѣнныя ея мгновенія, мертвѣютъ въ повтореніи этихъ мгновеній. Тогда, въ началѣ, ихъ художественная карьера сошлась съ нарожденiemъ проблемы стиля. Въ томъ, что стиль, „большое искусство“ не родились, въ этомъ, конечно, не они виновны, а условия нашей общественности, нашей культуры. Въ томъ, что въ поискахъ нового стиля они обратились къ прошлому, также нѣть

ихъ вины. Это явленіе универсально и психологически всегда понятно. Но въ томъ, что изъ за нихъ народился и консервируется штампъ реставраціи, „мертвый образецъ“, — въ этомъ они виновны. За то, что когда этими художниками руководила еще теплота непосредственного чувства, радость первой находки, они открыли намъ прелесть старины, — мы признательны. Но за то, что вотъ уже сколько времени, насъ кормятъ необоснованными реминисценціями великихъ, но далекихъ эпохъ,—за это мы не можемъ быть имъ благодарны. Намъ надоѣли ампирные intérieurs, мы исчерпали жеманную скрипильность XVIII вѣка, Версаль и Тріанонъ пройдены нами вдоль и поперекъ, и мы хотимъ родной красоты. Мы тоскуемъ о современномъ ликбискусствѣ, овѣянномъ всѣми предчувствіями новой культуры, новаго человѣка...

Во дни великой борьбы, въ предчувствіи переворотовъ, еще невиданныхъ, мы говоримъ, что всякая Реставрація — мертва, даже тогда, когда она, какъ старая кокетка, притягиваетъ къ себѣ за руку молодость. Молодости отдаимъ — надежды, а устарѣлая прелестница не обманетъ насъ слоемъ румянъ, самыхъ яркихъ. Изъ сочетанія зачинателей „Mира Искусства“ и новаторовъ ничего не вышло. Кажется, впрочемъ, эта попытка можетъ считаться оставленной. Послѣдніе выборы членовъ „Mира Искусства“ въ этомъ смыслѣ весьма показательны. Альтмана („Ависагу“) забалотировали и выбрали профессора Академіи Кардовскаго.

Профессоръ Кардовскій имѣть большія заслуги, которыхъ никто не оспариваетъ, но при всемъ его опытѣ, мастерствѣ и учительскомъ авторитетѣ, онъ самъ—несомнѣнnyй представитель реставраціи въ искусствѣ. Альтманъ—художникъ неустановившійся, не опредѣлившій себѣ, но онъ долженъ быть Ависагой „Mира Искусства“ вмѣстѣ съ другими молодыми своими товарищами. Его отвергли. Этимъ многое сказано. Можетъ быть, для „Mира Искусства“, какъ художественного объединенія, это даже полезно, можетъ быть, это поможетъ ему стать неоакадеміей, вродѣ академіи Гонкуровъ, когда то очень револю-

ционной, протестовавшей, а теперь успокоенной, признанной и немножко окаменелой, которую львиные французские писатели давно отвергают.

Что делать? Заратустра съ вершины горы долженъ быть съизъйти. Въ этомъ словѣ есть и другой смыслъ, болѣе печальный. Этого послѣдняго смысла А. Н. Бенуа боится. Онъ хочетъ отодвинуть печальный конецъ, спорить противъ личностей, а не противъ взгляда, отвѣчаетъ на частности, а не на существо, ссылается на Рембрандта, который „搜集ировалъ Рафаэля“.¹ Но предвидѣнія грознаго будущаго — для всѣхъ одинаковы. Построить ли лидеръ „Мира Искусства“ свое объединеніе при равненіи „нальво“, отъ чего онъ, повидимому, отказался, или останется въ предѣлахъ нынѣ намѣщающагося міроискусническаго, прогрессивнаго блока², — и въ томъ и въ другомъ случаѣ настоящее художественное объединеніе не состоится. Его убить тѣ самыя неосторожныя слова, какими обмолвился А. Н. Бенуа на съѣздѣ художниковъ. А объединеніе принесетъ незнамая, но предвидимая нами могучая волна Возрожденія, идущаго на смыту Реставраціи, которую ледѣть нынѣшній „Миръ Искусства“, становящійся все опредѣленіе на путь... реакціи.

Александръ Гидони.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Архивъ села Карабихи³. Письма Н. А. Некрасова и къ Некрасову. Примѣч. состав.

¹ Утвержденіе А. Н. Бенуа, котораго мы не могли провѣрить въ извѣстной намъ серьезной литературѣ о Рембрандѣ. Инвентарь собрания картинъ и рисунковъ Рембрандта, проанныхъ съ аукціона въ Амстердамѣ въ 1656 году, ни одной работы Рафаѣля не содержитъ. Кнакфуса, повторяющаго сомнительнаго Хубракена, нельзя брать въ расчетъ.

- Н. Ашукинъ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 2 р. 50 к.
- К. Д. Бальмонтъ.—Ясень. Видѣніе дерева. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 2 р.
- А. Биленинъ.—Роза во льду. Стихи. Изд. „Факель“. П. 1916. Ц. 1 р.
- Б. Верхоустинскій.—Утренняя звѣзда. Изд. „Лукоморье“. П. П. 1 р. 50 к.
- Зоя Кананова.—Таинственная жизнь. Этюды. П. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- Федоръ Коммисаржевскій.—Театральная прелюдія. М. 1916. Ц. 1 р. 60 к.
- К. Кизеветтеръ.—Историческіе отклики. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 2 р. 50 к.
- Я. Линцбахъ.—Принципы философскаго языка. Опытъ точнаго языкознанія. П. 1916. Ц. 2 р. 50 к.
- Константинъ Липскеровъ.—Песокъ и розы. Стихи. Изд. „Альциона“. М. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- В. В. Маяковскій.—Флейта позвоночникъ. Изд. „Взглядъ“. П. 1916. Ц. 50 к.
- Иванъ Новиковъ.—Межу двухъ зорь. (Домъ Орембовскихъ). Романъ въ двухъ частяхъ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 2 р.
- Софія Парнокъ.—Стихотворенія. П. 1916. Ц. 1. 25 к.
- Очарованный странникъ.—Альманахъ весенний. 1916 г. П. Ц. 35 к.
- Рудинъ.—Двухнедѣльный журналъ. П. 1915—1916. №№ 1—3.
- Сборникъ „День торговыхъ служащихъ“. Защитникъ родины. И.-Новгородъ. 1916. Ц. 30 к.
- Эдуардъ Старкъ.—Сокровища Императорскаго Эрмитажа. (Картинная галерея). Изд. П. П. Сойкина. П. 1915. Ц. 50 к.
- Георгій Стадебель.—Записки съ того свѣта. П. 1916. Ц. 25 к.
- М. Сукинниковъ.—Женщины. Письма къ неизвѣстному. П. 1916. Ц. 1 р. 20 к.
- Р. Тугендхольдъ.—Проблема войны въ міровомъ искусствѣ. Изд. Т-ва И. Д. Сытина. М. 1916. Ц. 2 р. 50 к.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. Ф. ЗВЛІНСКІЙ — Сфинксъ	1
Оскаръ Вальдгауэръ — Лекіеъ изъ Тамани (Историческая справка)	8
Я. Тугендхольдъ — Маркъ Шагалъ	11
Ф. Китцнеръ — Национализмъ и музыка	21
Б. Томашевскій — О стихѣ ,Пѣсень Западныхъ Славянъ'	26

Бо

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ — Искусство и война. Выставки и художественные дѣла	36
Н. Р. — ,Весенняя' и ,Передвижная'	40
Essem — Живопись и графика (На выставкахъ ,Мира Искусства' и ,Союза')	41
Вл. С. — Петроградские театры	44
Евгений Браудо — Музыка въ Петроградѣ	45
Я. Т-ль — Письмо изъ Москвы	50
Б. Т. — Новые книги	54
Litotes — Общество ревнителей художественного слова	55
P. Ettinger — Художественные вѣсти съ Запада	56
Александръ Гидони — Письмо въ редакцію	58
Книги, поступившія въ редакцію	63

РЕПРОДУКЦІИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ТРЕХЦВѢТНЫЯ АВТОТИЦІИ:

Аттическій лекіеъ съ Таманского полуострова. Сфинксъ. (Императорский Эрмитажъ).
С. А. Соринъ — Портретъ М. К. Ушкова.

АВТОТИЦІИ:

Сфинксъ—портретъ Аменемхета III (Каирскій музей). — Эгинскій сфинксъ. Дополненный слѣпокъ (Мюнхенъ).
М. Шагалъ — ,Въ окрестностяхъ Витебска'; ,Моляційся еврей'; ,Старикъ'; ,Часы'.
Дюпонъ — ,Мостъ Сюлли'. Луи Легранъ — Офорть изъ серии ,Танца'. Леперъ — Соборъ въ Амiensѣ. Раффаэлло — Соборъ Богоматери въ Парижѣ. Ж.-Э. Вюйаръ — Четыре декоративныхъ панно въ домѣ И. А. Морозова, въ Москвѣ. Б. Д. Григорьевъ — И. Е. Репинъ; ,Пейзажъ'.

РЕПРОДУКЦІИ ВЪ ТЕКСТѢ

АВТОТИЦІИ:

М. Шагалъ — ,Въ провинції' (стр. 13), ,Домъ въ м. Ліозно' (стр. 16), ,Парикмахерская' (стр. 18).