





П. П. Кончаловский, «Самовар» (масло).  
(Выставка «Мир Искусства» 1916 г.).

P. Konchalovskii, «Nature morte» (huile).  
(Exposition «Mir Iskoustva»).

## ПО ПОВОДУ ,ВЫСТАВКИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ'

(Гипсъ, фотографія и лубокъ)

СЕРГЪЙ МАКОВСКІЙ



ТО бы ни говорили апологеты ,Міра Искусства' о ,всепріятіи' этого союза художниковъ, о томъ, что высокая цѣль его выставокъ—объединять таланты безъ различія направленій, —не надо быть придирой или недоброжелателемъ ,Міра Искусства', чтобы увидѣть слѣдующее: на нашихъ глазахъ пути передовой живописи разошлись, какъ двѣ линіи подъ острымъ угломъ, и на одномъ пути оказались всѣ баловни изысканнаго вкуса, недавніе борцы за культуру живописи противъ академіи и передвижничества, а на другомъ—бунтари какъ разъ противъ этого ,вкуса', противъ культурнаго аристократизма, во имя новой изобразительной правды, столь же далекой отъ эстетской ,престиж', какъ и отъ ,красоты' академіи и отъ ,натуры' передвижниковъ. Если на выставкахъ ,Мірѣ Искусства' участвуютъ Ілья Машковъ рядомъ съ Сомовымъ, Кончаловскій рядомъ съ Билибинимъ, Бруни рядомъ съ Бразомъ и т. д., то это только доказываетъ неспамятность нынѣшняго поколѣнія бунтарей. Для своего объединенія, послѣдовательнаго и прочнаго, имъ не достаетъ рѣшимости, удачи и взаимнаго безпристрастія, не достаетъ, можетъ быть, и яснаго разумѣнія тѣхъ общихъ цѣлей, ради которыхъ надлежало бы сплотиться. Упомянутое расхожденіе путей отъ этого нисколько не меньше. Тутъ два искусствопониманія, два способа видѣть, двѣ непримиримыя психологіи творчества<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Конечно, критикъ (любитель искусства, коллекционеръ-электикъ) можетъ примирить все, что угодно, лишь было бы талантливо: Фидія и готтентотскій идолъ, Энгра и кустарнаго пѣтушка, тѣмъ болѣе—Рембрандта и Рафаеля, или хотя бы Александра Бенуа и... Пикассо. Но художникъ-творецъ! Если бы Рембрандтъ и Рафаель жили одновременно, развѣ могли бы они не ,бунтовать' другъ противъ друга? Развѣ для живописца—видѣть не значить исповѣдывать иѣкую вѣру, хотя бы и полусознательно? Бенуа-живописецъ, авторъ ,Крымскихъ этюдовъ' (на декабрьской выставкѣ ,Мірѣ Искусства'), не можетъ мириться съ картинами Пикассо ,послѣдней манеры'. Это противоестественно. Или онъ долженъ ненавидѣть свои собственныя произведенія? Я хочу сказать, что коллекционерство и критическое ,всепріятіе' сами по себѣ ничего не доказываютъ. Творческая рознь—дѣйственное начало искусства. Критикъ и любитель-электикъ могутъ чувствовать красоту по разному и даже одинаково любоваться картинами Бенуа и Пикассо. Но художественный союзъ—не общество любителей, а творческій организмъ. Замѣчаніе къ спору А. Бенуа съ А. Гидони—о Рембрандтѣ и ,Мірѣ Искусства' (см. ,Аполлонъ' №№ 4—5, стр. 91).

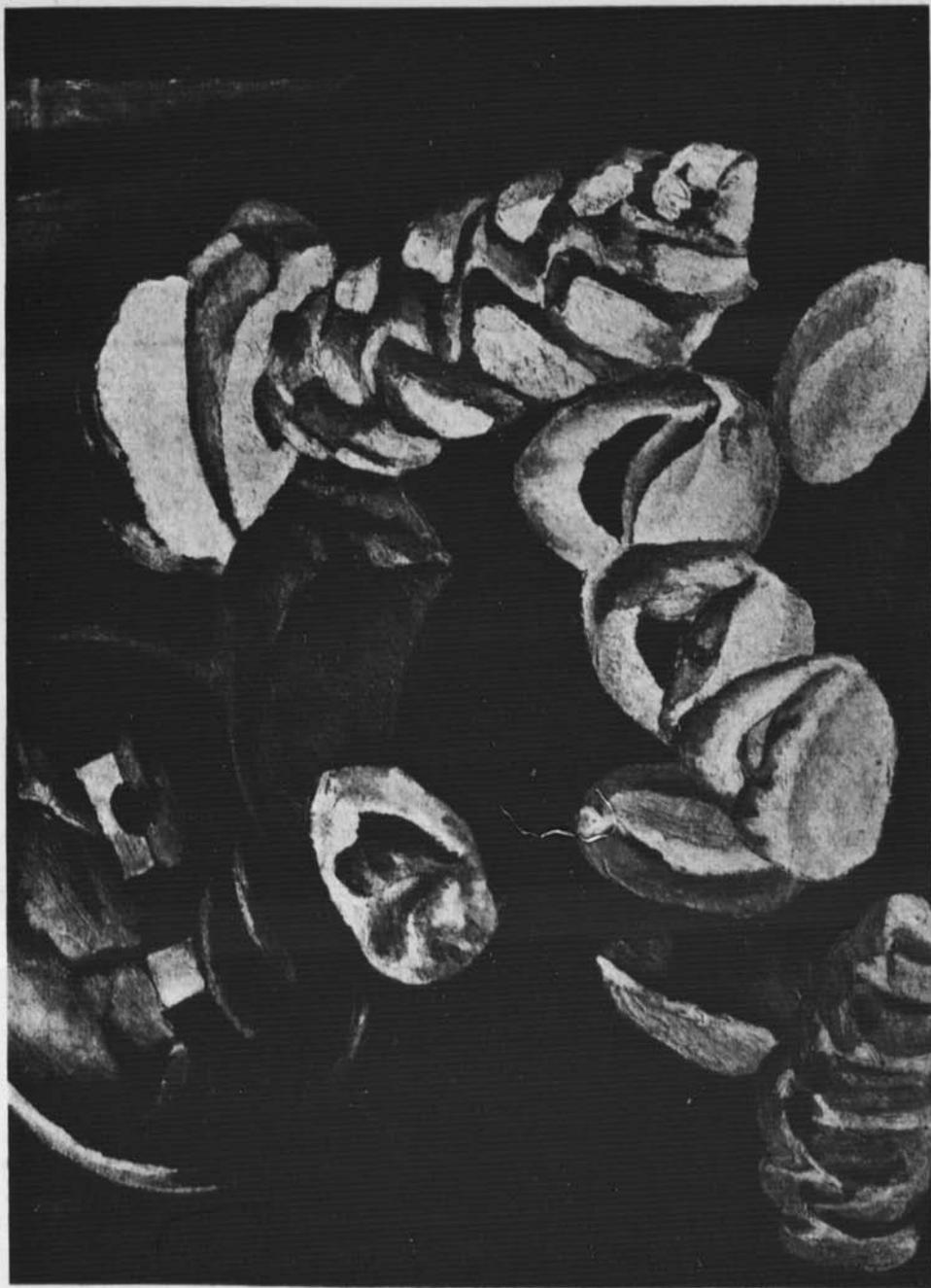
Обратно тому, что наблюдается у выразителей мѣръ-искусничества (я имѣю въ виду пренебреженіе живописной фактурой), въ творествѣ молодыхъ явно преобладаетъ принципъ чистой живописи, даже болѣе того—какая то воинствующая живописная ярость, глубоко чуждая, по существу, утонченному ретроспективизму и графicomани старшаго поколѣнія. Не отсюда ли, отчасти, всѣ крайности новаго направленія, вплоть до колористическаго грубіанства, до легкомысленнаго калѣченія формъ, до кустарныхъ ,опрощеній', отъ которыхъ дѣйствительно недалеко и до малярной вывѣски?

Этимъ буйнымъ утвержденіемъ живописнаго ремесла заинтересовывала, прежде всего, и послѣдняя петроградская выставка весенняго сезона, названная устройтельницей (г-жей Добычиной) не совсѣмъ вразумительно—Выставкой современной русской живописи<sup>1</sup>. Несмотря на то, что нѣкоторые участники ея выступаютъ одновременно и въ ,Мѣрѣ Искусства' и даже въ ,Союзѣ' (напримѣръ, Машковъ), какое здѣсь единодушіе въ ,бунтѣ'! У мѣръ-искусниковъ была изысканность, была нарядность, была графика, была стилизованная линія,—да будетъ же сила, неприкрашенная суть, устойчивая форма безъ намека на стильный завитокъ, безъ уклона къ соблазнамъ ,старинки'! У мѣръ-искусниковъ было индивидуалистическое исканіе гаммы, зыбкихъ оттѣнковъ, композиціонной вычурности,—да будетъ же искусство обобщающей формулой, какимъ то сверхличнымъ анализомъ природы, сведеніемъ живописныхъ задачъ къ закрѣпленію, грубой кистью на грубомъ холстѣ, красочныхъ объемовъ—кусковъ-сущностей трехмѣрнаго міра. Прочь румяна, улыбки, шалости, пестрота музейныхъ воспоминаній, прочь порхающая кисть и отточенный карандашъ вмѣстѣ съ прабабушкинымъ чепчикомъ и бисернымъ ретикюлемъ! Живопись да будетъ неблаговоспитанной, не оглядывающейся назадъ, демократичной, шершавой, варварской, словно вырубленной топоромъ въ масляномъ ,тѣстѣ'...

Такова, думается мнѣ, психологическая подкладка этой новой живописи (въ частности—русской), развившейся подъ прямымъ вліяніемъ Сезанна, Матисса, Пикассо. Характерно въ ней—начало сознательнаго огрубѣнія, упрощенной силы, лапидарности (по принятому уже термину—асоціація съ ,каменнымъ вѣкомъ'), какъ реакція противъ эстетства, съ одной стороны, и съ другой—какъ выводъ изъ формальныхъ исканій, порожденныхъ импресіонизмомъ<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Я говорю, конечно, не о всѣхъ и даже не о большинствѣ экспонентовъ; многіе были привлечены безъ всякихъ художественныхъ основаній,—но это не нарушило общаго впечатлѣнія.

<sup>2</sup> Импресіонизмъ—явленіе сложное, и нѣтъ почти возможности привести развитія его къ общему знаменателю. Наиболѣе устойчивый признакъ, пожалуй (отъ Мане и Дега до русскихъ эпигоновъ нашихъ дней), это—солнечная краска, воздушная гамма, и въ связи съ нею—недоказанность формы. Отсюда и гоненіе на черноту, и всѣ теоріи разложенія спектра. Увлеченіе постъ-импресіонистовъ сажеей, чернымъ контуромъ, знаменуетъ исходную точку для послѣдующаго развитія. Въ то время какъ импресіонисты, растворяя рисунокъ въ трепетахъ свѣта и цвѣта, ,прячутъ концы нитокъ', преемники Сезанна показываютъ ихъ, выдвигая наружу какъ бы самый скелетъ формы.



П. П. Коччаловский. «Хлеб на синем» (масло).  
(Выставка современной русской живописи —  
1916 г.)

P. Koutchalovski. «Pains sur fond bleu»  
(huile). (Exposition de peinture russe  
moderne).



П. П. Кончаловский. «Поднос» (масло). (Выставка  
современной русской живописи — 1916 г.).

P. Konchalovski. «Le plateau» (huile).  
(Exposition de peinture russe moderne).

Это начало, у котораго несомнѣнно глубокіе корни въ демократической и даже демагогической современности,—начало общаго, такъ сказать, международнаго порядка; во всѣхъ странахъ, подъ натискомъ гениальнаго революціонерства французовъ, наблюдается тотъ же своеобразный живописный ‚максимализмъ‘. Но для насъ, русскихъ, особенно любопытны въ отечественномъ постъ-импрессионизмѣ (еще неокрѣпшемъ, сыромъ и въ значительной мѣрѣ ученическомъ) признаки мѣстнаго и національнаго происхожденія, признаки, обнаруживающіе вліяніе на живописца и пройденной въ юношескіе годы школы, и нашей художественной культуры вообще, и всей стихіи народной жизни. Разобраться въ этихъ признакахъ, опредѣлить ихъ природу, выяснитъ съ возможнымъ безпристрастіемъ причины эстетической несостоятельности столь многаго у нашихъ ‚молодыхъ‘—не для того, чтобы бесплодно сокрушаться или же все оправдывать ‚во имя таланта‘, но чтобы приблизить зрителя къ новаторскимъ злобамъ дня и, кстати, можетъ быть предостеречь иныхъ новаторовъ отъ излишней злободневности,—кажется мнѣ задачей существенно важной.

Настало время поставить точки на і. Наша публика не понимаетъ современныхъ дерзостей кисти, настолько не понимаетъ, что и возмущаться перестаетъ; публика просто отказывается... смотрѣть (Выставку современной русской живописи‘ посѣтило менѣе 1000 человекъ). А сами дерзкіе, развѣ они отдають себѣ ясный отчетъ не въ новыхъ теоріяхъ,—теоріи наиболѣе легкое въ искусствѣ,—но въ собственныхъ достиженіяхъ? Развѣ они понимаютъ? Я думаю, что если бы понимали, то не случались бы тѣ недоразумѣнія (не нахожу другого слова), которыя обидно портятъ работы даже даровитѣйшихъ между ними...

Какъ бы то ни было, признаки нашего постъ-импрессионизма—хотя, увы, большею частью и отрицательные—даютъ ему свое, живое и простоватое выраженіе, свой, иногда по мужицки красочный, иногда по интеллигентски неряшливый обликъ. Это обстоятельство и привело меня къ нѣскольکو неожиданному подзаголовку настоящей статьи...

Гипсомъ я называю всю систему школьнаго и, въ частности, академическаго усвоенія рисунка. Какъ извѣстно, система эта отличается особой устойчивостью, и вліяніе ея на судьбы искусства поистинѣ безмѣрно. Рисованіе съ гипсовъ, и не только у насъ, справедливо почитается одною изъ основъ воспитанія художника въ принципахъ ‚правильной‘ формы, т. е. формы, усвоенной не столько глазомъ, непосредственнымъ чувствомъ объема, сколько разсудочнымъ навыкомъ. Возлюбленный академіями Европы еще со времени Ренессанса ‚гипсовый рисунокъ‘ по античнымъ образцамъ сдѣлался колыбелью изобразительныхъ пріемовъ на долгіе вѣка. Въ Россіи, столь провинціальной по части художественнаго просвѣщенія, вѣра въ него почти непререкаема до сихъ поръ, и нигдѣ, поэтому, не

бываетъ драматичнѣе положеніе художника, если онъ хѹдетъ вырваться изъ тисковъ школьной рутины. Классическій гипсъ крѣпко забить въ глаза, въ руку, въ голову; весь творческій аппаратъ покорствуетъ его внушеніямъ; форма не воспринимается свободно, индивидуально, вдохновенно, а невольнo подчиняется предвзятымъ схемамъ... И нужны нечеловѣческія усилія, чтобы разорвать эти постылыя цѣли. Драма Врубеля (навѣрное), а можетъ быть и драма Сѣрова (и сколькихъ еще мучениковъ формы!), объясняется именно борьбой со школьнымъ воспитаніемъ глаза и со всѣми его психическими послѣдствіями для художника.

Врубель и Сѣровъ... Ими владѣла ,правильная' форма, а они хотѣли формы гениальной, насыщенной творческимъ духомъ и творческой кровью! Врубель думалъ найти рѣшеніе въ узорномъ фантазмѣ и въ патетическихъ искаженіяхъ анатоміи. Сѣровъ упорно и послѣдовательно добивался стильной линіи, синтетическаго контура и умеръ, не достигнувъ цѣли. На стилизаціи какъ будто успокоилось большинство художниковъ ,Міра Искусства', но и въ ихъ исканіяхъ и превращеніяхъ—развѣ не та же неудовлетворенность?

Дѣло тутъ не въ самомъ гипсѣ, конечно, а въ несоотвѣтствіи новаго искусствовопиманія тому ,способу видѣть', который прививается школьной выучкой. Ибо что такое художественная форма, какъ не ,способъ видѣть', какъ не методъ изображенія, какъ не языкъ, на которомъ художникъ выражаетъ свое воспріятіе природы?

То гипсовое рисованіе, что положено въ основу нашего художественнаго ремесла, естественно продолжается и въ рисунокъ съ натуры. Натура втискивается въ тѣ же разсудочныя схемы. Не говоря уже о формахъ челоѣческаго тѣла (которое художникъ пріучается видѣть ,черезъ' гипсовыхъ Дискоболовъ и Лаокооновъ), всякій предметъ, будь то чашка, блюдо съ фруктами или стулъ, запечатлѣвается мозгомъ въ нѣкоемъ отвлеченіи, по указкѣ мертвыхъ правилъ. Иначе сказать, по гипсу, съ чужихъ словъ о формѣ, да еще полувиятныхъ (ибо греки чувствовали форму, конечно, не такъ, какъ позднѣйшіе формовщики Лаокооновъ, и художественный языкъ грековъ, стертый вѣками, для насъ—великая тайна), создается условный ,способъ видѣть', условная концепція пространственныхъ отношеній.

Разумѣется, эта концепція не оставалась въ теченіе вѣковъ неизмѣнной, несмотря на незыблемость школьныхъ канонovъ; но важно то, что эти каноны задерживали свободный ростъ европейскаго искусства, особенно—въ XIX вѣкѣ, послѣ расцвѣта музейной эстетики и утраты демократическими художниками Имперіи того вдохновеннаго чувства красоты, которое у великихъ мастеровъ всегда побѣждало тиранію канона (вѣдь иначе не было бы ни Рембрандта, ни Греко, ни Ватто, ни Шардена!). Но именно этотъ вѣкъ, шагнувшій такъ быстро впередъ въ новую культуру, открывшій столько историческихъ далей, впервые узнавшій гениальныя цивилизаціи Востока, долженъ былъ остро ощутить исчерпанность академической формы.

Какъ известно, это случилось въ 70-е годы. Отъ художественной статики, взлѣблянной академіями, живопись потянуло къ динамикѣ, къ измѣчивой правдѣ непосредственнаго впечатлѣнія... Возникъ импрессионизмъ.

Я упомянулъ уже о томъ, что самой устойчивой чертой импрессионизма является солнечная краска, но все же его главное завоеваніе—новая концепція формы, динамизмъ изображенія, освобожденіе рисунка отъ пресловутой школьной правильности<sup>1</sup>. Рисованіе съ натуры приобрѣло новый смыслъ. Вольности контура, допускавшіяся прежде лишь въ качествѣ альбомныхъ памятковъ, стали для художниковъ живымъ нервомъ формы; пространственныя отношенія, измѣрившіяся умственнымъ циркулемъ, сдѣлались частью зрительнаго впечатлѣнія... Тутъ — несомнѣнная связь между импрессионизмомъ и прежними великими реалистами, между Мане и Веласкесомъ, между Сезанномъ, Курбе и голландцами, между импрессионизмомъ и такъ называемой романтической школой, во главѣ съ дивнымъ Делакруа... Эти сопоставленія, которыя можно бы продолжить на много строкъ, говорятъ о чемъ то большемъ, чѣмъ живописная преемственность, о поразительномъ сходствѣ методовъ у жрецовъ 'правды' и у жрецовъ 'впечатлѣнія'.

Слѣдовательно: форма по впечатлѣнію. Этотъ боевой кличъ вдохновлялъ нѣсколько поколѣній на борьбу съ 'гипсомъ', да и въ наши дни знамя импрессионизма, хоть обветшавшее, все еще развѣвается въ передовомъ лагерѣ искусства. Но въ самомъ словѣ заключались опасности. 'Форма по впечатлѣнію'—какой поводъ для произвола, для соблазнительныхъ ересей, для самыхъ обманчивыхъ экспериментовъ! Гдѣ мѣрило доброкачественности впечатлѣнія? Гдѣ грань между тѣмъ, что можно и чего нельзя? Дѣйствительно, почти съ первыхъ же шаговъ своихъ импрессионизмъ раскололся на множество толковъ, между собою враждующихъ, противорѣчащихъ другъ другу, выдвигающихъ все новые и новые лозунги, опережающихъ все стремительнѣе пониманіе и вкусы непосвященной толпы. Ученіе

<sup>1</sup> Мнѣ вспоминается нашумѣвшій въ свое время споръ Рѣпина съ 'Міромъ Искусства' и наивное утвержденіе маститаго передвижника, что въ 'Блудномъ сынѣ' Рембранта 'слѣдокъ' нарисованъ 'неправильно'... Питомцы академіи рѣпинской складки никакъ не могутъ признать, даже за геніемъ, права отступать отъ каноничной формы во имя изобразительной силы. Импрессионизмъ, возведеніемъ этого права въ принципъ, только узаконилъ по своему завѣтъ великихъ мастеровъ прошлаго. Отмѣтимъ кстати, что эта сторона импрессионизма никогда не была достаточно оцѣнена русскими художниками; въ увлеченіи красочными новшествами, они пренебрегли рисункомъ и, такъ сказать, 'консервировали' старые академическіе навыки. Въ этомъ убѣждаешься при сравненіи французскихъ импрессионистовъ какъ съ первыми ихъ послѣдователями въ Россіи (К. Маковскимъ, Н. Ге, Куинджи, чьи пейзажи 80-хъ годовъ напоминаютъ раннихъ Моне и Ренуаровъ), такъ и съ нашими современниками—К. Коровинымъ, Головинымъ, Грабаремъ и другими plein-air'истами изъ 'Союза русскихъ художниковъ'.

о художественномъ индивидуализмѣ, о самодержавіи таланта въ всякихъ ограниченной школы и традиціи, явилось прямымъ слѣдствіемъ создавшагося положенія. Право художника на индивидуальность творчества никогда не отрицалось, но индивидуализмъ конца XIX вѣка какъ бы узаконялъ анархію...

Въ тревогѣ этой анархіи искусство обрѣтается и по сіе время. Нетрудно, однако, пристально вглядываясь въ нее, увидѣть то главное направленіе, въ какомъ совершается эволюція формы. Называя это направленіе постъ-импрессионизмъ,<sup>1</sup> я на мѣрленно избѣгаю болѣе детальныхъ ,измовъ', вродѣ ,кубизма', напримѣръ,—это лишь временные этапы на пути.

Миная подробности, можно сказать, что весь постъ-импрессионизмъ устремленъ къ обнаруженію полноцѣнной, самодовлѣющей формы, формы независимой отъ воздуха и солнца, отъ преходящихъ трепетовъ вещества: формы-объема, формы-матеріала, формы-силы. Отъ динамики живописнаго впечатлѣнія—къ живописной статикѣ *sui generis*.<sup>2</sup> Все дальнѣйшее—только выводъ. Соотвѣтственные измѣненія живописныхъ приѣмовъ, фактуры, красокъ, композиціи—слѣдствіе новаго отношенія къ формѣ; они не представляютъ ничего менѣе понятнаго, чѣмъ открытыя въ свое время импрессионизмъ *plein air*, зеленые отсвѣты на тѣлахъ, ускользящія очертанія предметовъ и т. д.

Послѣ долгаго періода этюдовъ на воздухѣ и этюдности въ картинахъ, художникъ вернулся въ мастерскую и окружилъ себя ,натюрмортами', наиболѣе постоянной, прочной природой, ,мертвой природой' брошенныхъ на блюда и скатерти плодовъ, четко выгнутыхъ музыкальныхъ инструментовъ, тяжелыхъ изломанныхъ тканей. Замкнувшись въ своей лабораторіи, онъ подошелъ вплотную къ геометріи объемовъ и къ упругостямъ вещества. Онъ околдовался ими. Все остальное показалось ему ненужнымъ, постороннимъ—литературой, психологіей, а не живописью; и въ пейзажахъ, и въ лицѣ человѣка, и въ его наготѣ онъ увидѣлъ ту же ,мертвую природу', взаимодействіе окрашенныхъ трехмѣрностей—и только. Онъ сосредоточился на новомъ воспріятіи пространства. Воодушевленный культомъ самодовлѣющей формы, онъ отвергъ законы перспективы и обратилъ композицію въ опыты объемныхъ равновѣсій. Онъ научился смотрѣть на предметы съ разныхъ точекъ зрѣнія; онъ распласталъ ихъ и вывернулъ на изнанку; онъ разрѣзалъ ихъ на куски и на поверхности... И неудивительно, что, вступивъ на этотъ путь, онъ

<sup>1</sup> Употреблявшійся мною прежде для характеристики новѣйшей живописи терминъ ,деформизма'—неудобенъ, такъ какъ предполагаетъ существованіе и о р м а л ь н о й художественной формы, что, конечно, невѣрно.

<sup>2</sup> Было бы, тѣмъ не менѣе, ошибкой видѣть въ указанномъ процесѣ какую то реакцію, какое то возвращеніе къ до-импрессионистской статикѣ. Будучи необходимымъ промежуточнымъ звеномъ въ цѣли формальныхъ исканій, импрессионизмъ, какъ форма, здѣсь не отрицается, а только завершается. Между тѣмъ ,гипсъ' и академическую натуру отдѣляетъ отъ новѣйшихъ исканій глубокая пропасть.



И. Э. Грабарь. 'Голубая скатерть' (масло).  
(Выставка 'Мир Искусства' 1916 г.).

I. Grabar. 'La nappe bleue' (huile). (Exposition  
'Mir Iskoustwa').



*И. И. Машковъ. „Natures mortes“ (масло).  
(Выставка „Миръ Искусства“ 1916 г.).*



*E. Machkoff. „Natures mortes“ (huile).  
(Exposition „Mir Iskusstva“).*

сталъ глашатаемъ живописной грубости и примитивизма. Когда желаешь добраться до костяка формы, не приходится думать о пудрѣ и румянахъ; когда воздухъ и солнце перестаютъ быть мерцающей преградой для глаза, полутонъ теряетъ смыслъ, и краска обрѣтаетъ предѣльную напряженность, и теркая чернота тѣней и контуровъ подымаетъ цвѣтовую звучность „лапидарнаго“ масла... И снова выдвинулись задачи композиціи, заброшенные, было, импресіонистами, — върѣше, задачи построения картины, какъ живописнаго равновѣсія объемовъ и плотностей... Но здѣсь я позволю себѣ маленькое отступление.

Импресіонисты, конечно, не могли обойтись безъ композиціи и даже занимались отчасти игрою силуетныхъ сочетаній у японцевъ; но это было лишь поверхностнымъ эстетизмомъ и почти не нарушало этюднаго характера живописи. <sup>1</sup> Вообще этюдность (эмпирической „культъ мгновенія“, запечатлѣніе сырыхъ кусковъ природы) была одной изъ опасностей на пути импресіонизма, которую не слѣдуетъ преуменьшать, отдавая должное великимъ французамъ второй половины XIX вѣка. Не форма сама по себѣ, хотя бы и динамически недосказанная, а форма, такъ сказать, схваченная на лету, какъ случайная вспышка зрительнаго явленія, приблизила—*hogribile dictu*—художественное впечатлѣніе къ фотографическому снимку. Какъ разъ въ ту пору (восьмидесятые годы) быстро совершенствовались способы моментальной фотографіи. Простые смертные получили возможность путешествовать съ аппаратомъ и снимать деревенскіе и уличныя виды. Моментальный снимокъ открылъ намъ много недоступнаго нашему глазу, „исправилъ“ вѣковыя неточности человѣческаго зрѣнія (взять хотя бы движеніе ногъ у скачущей лошади), облегчилъ запоминаніе подробностей природы, и это явилось серьезнымъ соблазномъ для искусства „впечатлѣній“ и „мгновенностей“. Многіе художники стали видѣть, если не эти подробности, то цѣлое—глазами фотографіи; эмпирической натурализмъ получилъ опору въ объективѣ; вырѣзокъ реальности, безъ начала и конца, съ боковыми фигурами, перерѣзанными пополамъ, сдѣлался своего рода стилемъ изображенія. Но главное, можетъ быть, все таки во внѣшнихъ фотографической перспективѣ. Подъ вліяніемъ фотографіи живописцы стали по иному воспринимать пространство, и въ итогѣ картины ихъ—пейзажъ, *intérieur*, жанръ—какъ бы подчинились механической эмпирикѣ. <sup>2</sup> Сама форма при этомъ измельчала и расплылась.

<sup>1</sup> Это уже поняли нео-импресіонисты, требовавшіе „архитектурности“ отъ композиціи (Синьякъ).

<sup>2</sup> Помню, меня это поразило на посмертной выставкѣ одного изъ гениальныхъ импресіонистовъ Франціи—Ванъ-Гога. Сочетаніе острой фантазіи, всей радуги красокъ, всей воли буйнаго мастерства, любви фламандца къ неодушевленнымъ и „японской“ любви къ неожиданнымъ деталямъ—и эта невольная покорность передъ „моментомъ“ и горбатой перспективой!

Къ слову сказать, въ одѣлкѣ импрессионистской формы, повидимому, я расхожусь съ авторомъ статьи о рисункахъ нѣсколькихъ 'молодыхъ' (въ весенней книжкѣ 'Аполлона'), Н. Пунинымъ. Говоря объ изжитости импрессионизма, о торжествѣ сезанновской матеріальности, объ очищеніи творческой воли въ искусствѣ черезъ великую пронизательность, и мощь, и ясность Пикассо, Н. Пунинъ сближаетъ между собою, какъ выразителей новаго пониманія рисунка, рядъ художниковъ, на мой взглядъ, имѣющихъ между собою мало общаго.

Наблюденія Н. Пунина мѣткі и красивы, но обобщенія его грѣшатъ произвольностью и противорѣчіями. Такъ, очень зыбки основанія, побуждающія автора противупологать импрессионизму рисунки Митурича, искусствомъ котораго я восхищаюсь не меньше, чѣмъ Пуниинъ. Онъ говоритъ: 'Форма показана линіей, направленіемъ, качество матеріала—мазкомъ. При этомъ Митуричъ не настаиваетъ на качественной характерности, еще меньше на объемѣ; для него форма въ этихъ тяготящихъ свойствахъ; онъ больше чувствуетъ, меньше мыслитъ, но всегда видитъ'. Совершенно вѣрно, но вѣдь это и есть импрессионизмъ! Правда, Пунинъ пытается провести тонкую грань между 'случайностью' импрессионистскаго впечатлѣнія и образомъ 'непрерывно мѣняющейся сущности', но тутъ же опровергаетъ себя: вѣрное чутье подсказываетъ ему, что любовь Митурича къ пейзажу 'сообщаетъ многимъ его работамъ извѣстную временность и случайность', что 'ему трудно подойти къ чистой формѣ' и т. д.<sup>1</sup> Я понимаю, что Пунину нужна эта паутина тонкостей, для того чтобы какъ нибудь приблизить Митурича къ творчеству другихъ талантливыхъ его товарищей по выставкѣ—Тырсы и Бруни, но въ дѣйствительности Митуричъ-рисовальщикъ остается импрессионистомъ, близкимъ Дега, Форену; форма его никакъ не соприкасается съ 'материализмомъ' Сезанна или Пикассо, а тѣмъ болѣе съ 'вещностью' ихъ продолжателей футуристическаго толка. Его рисунокъ, характерно-плоскостной, закрѣпляетъ на бумагѣ какъ бы измѣчивыя оболочки формы—можетъ быть и не случайныя мгновенности и мимолетности живописнаго впечатлѣнія (вѣдь это только одна, и не главная, сторона импрессионизма!), но все же—динамику, а не статику природы. Тутъ вся разница между 'реальностью, какъ становленіемъ,' и 'выраженіемъ абсолютной формы,'—понятіями, которыя Пунинъ произвольно отождествляетъ.

Рисунки Тырсы несомнѣнно ближе къ новымъ формуламъ, и въ этомъ ихъ глубокое отличіе отъ рисунковъ Митурича. Связываетъ ихъ только общее стремленіе къ чистотѣ изобразительныхъ средствъ и культурность художественнаго мышленія. Что касается Бруни, то пока трудно что либо сказать о его формѣ. Своеобразный материализмъ его живописи (напримѣръ, картина 'Радуга') и сухая абстрактность его карандашныхъ набросковъ (рисунокъ 'Елки') столь противоположны другъ другу по

<sup>1</sup> 'Аполлонъ', №№ 4—5, стр. 8—11.

эстетическому намерению, что и влѣтъ рѣшительно никакой возможности найти равнодѣйствующую его творчества.

Композиціонныя задачи постъ-импрессионизма вытекаютъ изъ существа новаго отношенія къ формѣ. Если 'гипсовая' форма порождаетъ, въ идеалѣ своемъ, академическую композицію, т. е. пластичную (можно сказать—театральную) уравновѣшенность частей картины—плановъ, группъ, движеній, позъ, архитектурныхъ и пейзажныхъ массъ, то и новая форма, ушедшая отъ импрессионистской поверхности и динамики, вызываетъ рядъ требованій композиціоннаго характера (хотя и въ нѣсколько другомъ смыслѣ этого слова). То, что я называю живопис-



И. Э. Грабарь, 'Красная скатерть' (масло).  
(Выставка 'Миръ Искусства' 1916 г.)

I. Grabar. 'La nappe rouge' (huile).  
(Exposition 'Mir Iskousstva').

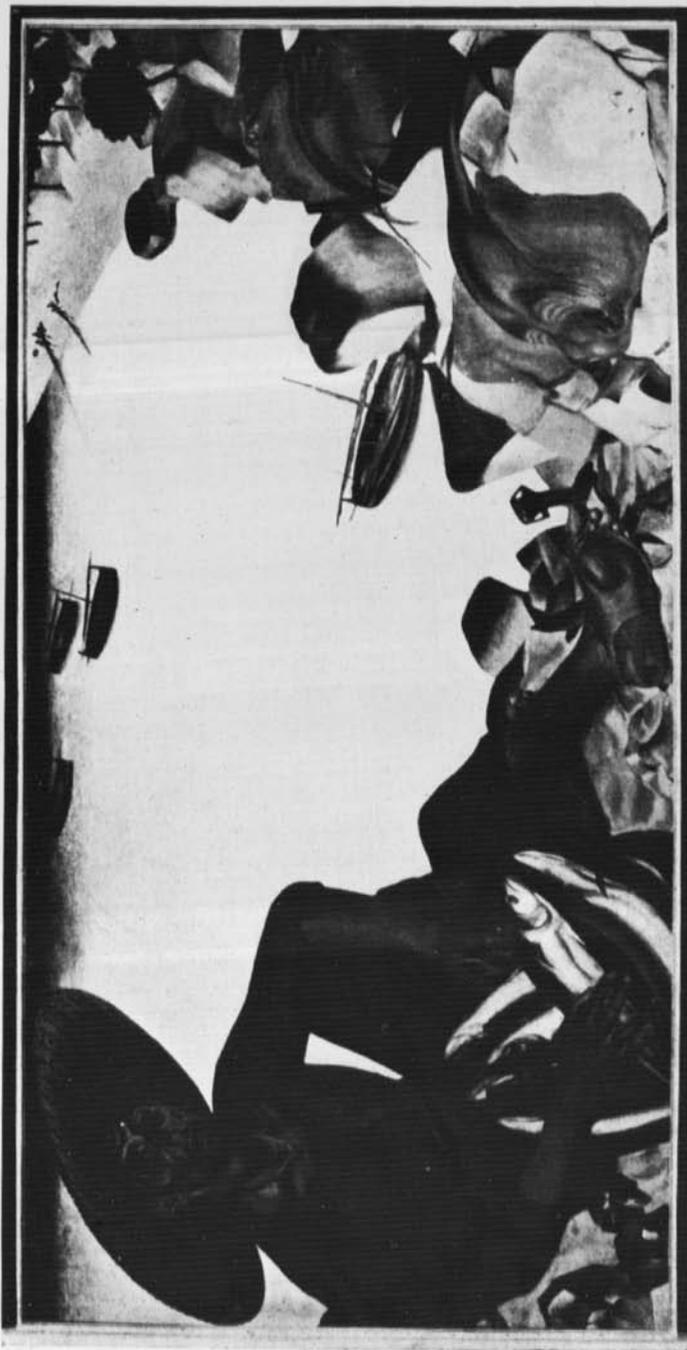
нымъ равновѣсіемъ объемовъ и плотностей, обусловлено перемѣщеніемъ вниманія художника съ поверхности предметовъ какъ бы внутрь, въ тайную сущность ихъ. Недаромъ ‚блоки‘ Сезанна кто то называлъ ‚метафизическими‘. При такомъ созерцательномъ углубленіи въ природу, внутреннюю мыслится и связь между предметами; они размѣщаются на холстѣ не по капризу случая или вкуса, а въ силу какихъ то взаимныхъ тяготѣній массъ, угаданныхъ чутьемъ художника. Это своего рода ясновидѣніе, логически недоказуемое (но что доказуемо въ искусствѣ?), привело, тѣмъ не менѣе, къ ряду чисто-разсудочныхъ построений и къ формальнымъ отвлеченностямъ, чрезвычайно осложнившимся и безъ того сложнаго намѣренія современнаго новшества. Я имѣю въ виду — кубизмъ, синхроматизмъ, лучизмъ и другія разновидности постъ-импрессионизма.

Сама по себѣ эта сложность подходовъ къ формѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, это огрубѣніе и упрощеніе приемовъ живописи (Н. Гончарова, напримѣръ, утверждала, что ей какъ то довелось написать нѣсколько десятковъ картинъ въ одинъ мѣсяць) — какой показательный симптомъ! Впрочемъ, опять таки — въ особенности для русской школы. Наши ‚молодые‘, въ создавшихся условіяхъ безудержнаго порыва ‚впередь‘, какъ будто спѣшатъ перегнать самихъ себя, лишь бы не показаться отсталыми... И вотъ ужѣ тѣсно имъ въ границахъ живописи, какъ таковой. Подъ вліяніемъ футуризма, съ его теоріями ‚проницаемости предметовъ‘, ‚четвертаго измѣренія‘, ‚множественности‘ воспріятія и т. д., они идутъ дальше, за предѣлы красочныхъ объемовъ. Вдохновляясь все болѣе и болѣе своеобразной вивисекціей природы, они приходятъ къ отрицанію цвѣта, къ полному изгнанію изъ живописи живописнаго тона, къ безцвѣтной геометризаціи (одинъ изъ періодовъ Пикассо), наконецъ — къ замѣнѣ краски кусками различныхъ матеріаловъ (обрывками газетной и обойной бумаги, кусками дерева, осколками стекла и пр.) и даже самими вещами (карманные часы, повѣшенные на картину, и вилки, воткнутыя въ холстъ, на нашихъ футуристическихъ выставкахъ — художественныя гримасы того же порядка).

Надо ли говорить, что, дойдя до этой ‚точки‘, т. е. выйдя изъ плоскости холста, художникъ тѣмъ самымъ отказывается отъ живописи *proprio sensu*, какъ бы признаетъ себя ‚сверхъ-живописцемъ‘, мастеромъ еще небывалыхъ вещныхъ комбинацій. Искусство ли это? Кто знаетъ? Навѣрное — не живопись! <sup>1</sup>

**Н**о парадоксы и контрасты современной живописи поистинѣ необычайны. За послѣднее время среди художниковъ, примыкающихъ къ ‚Міру Искусства‘, опредѣлилось теченіе, знаменующее собою нѣчто какъ разъ обратное футуризму —

<sup>1</sup> Впрочемъ, русскій футуристъ Татлинъ такъ и называетъ свои произведенія изъ раскрашенной жести, проволоки и веревокъ ‚рельефами‘ и ‚контръ-рельефами‘. Мнѣ нравится эта прямолинейность Татлина. Дай Богъ ему создать еще одну музу на новомъ футуристическомъ Олимпѣ. Только врядъ ли онъ создатель музъ.



А. Е. Яковлев. «Рыбак» (Майялора) (темпера).  
(Выставка «Мир Искусства» 1916 г.).

А. Яковлев. «Le pêcheur (détrempe)».  
(Exposition «Mir Iskousstva»).



А. Е. Яковлев. Портрет аргентинского художника Рауля Этчеварна (Mallorca) (сангина). (Выставка „Мир Искусства“ 1916 г.).

A. Yakovlev. Portrait du peintre argentin Raul Echevarna (sanguine). (Exposition „Mir Iskoustva“).



А. Е. Яковлевъ. Портретъ Ливіо Бони  
(Римъ) (сангина). (Выставка 'Миръ  
Искусства' 1916 г.).

A. Iakovleff. Portrait de Livio Boni  
(sanguine). (Exposition 'Mir  
Iskousstva').



А. Е. Яковлев. Портрет мексиканского художника Роберто Монтенегро (темпера). (Выставка „Мир Искусства“ 1916 г.).  
A. Iakovleff. Portrait du peintre mexicain Roberto Montenegro (détrempe). (Exposition „Mir Iskousstva“).

новое и яркое возрождение академической формы! Оно возникло в мастерской профессора Д. Н. Кардовского и обратило на себя общее внимание благодаря выдающейся даровитости двух блестящих представителей этого течения—Александра Яковлева и Шухаева. На страницах 'Аполлона' неоднократно воспроизводились их сангины и отдавалось должное виртуозности этих мастеров, словно возвращающих нас, наперекоръ всемъ мятежнымъ стихіямъ современности, ко днѣмъ всемогущества академіи. Надо сознаться, послѣ эпохи дилетанства, блужданій и противорѣчивыхъ опытовъ, все мы стосковались по мастерству. Инымъ критикамъ, утомленнымъ головокружительной смѣной 'измовъ', померещился въ творчествѣ Яковлева и Шухаева спасительный поворотъ къ искусству уравновѣшенному и ясному (Игорь Грабарь еще раньше прорицалъ эру нео-классики; о томъ же говорилъ Сбровъ). Словомъ, Яковлевъ и Шухаевъ вызвали большія надежды... Этими надеждамъ нельзя отказать и въ теоретическомъ обоснованіи. Искусство дѣйствительно умѣетъ возвращаться 'назадъ', чтобы, прикоснувшись къ прошлому, запастись новыми силами для грядущихъ завоеваній. Приливъ и отливъ—явленіе обычное въ художественной эволюціи. Кто рѣшится сказать, что окончательно изсякли родники воды живой въ искусствѣ классическомъ? И развѣ современной живописи не надлежитъ именно 'вернуться', чтобы не погибнуть?

По моему, ошибочность этого обоснованія заключается въ томъ, что тутъ не принята въ расчетъ, такъ сказать, 'амплитуда' возвратнаго движенія. Возвращаясь къ академіи, возрождая школьный канонъ, мы отступаемъ слишкомъ ужъ недалеко, хотя и въ диаметрально-противоположную сторону. А вчерашній день, и даже позавчерашній, скорѣе недругъ намъ, чѣмъ другъ. Самъ Яковлевъ, повидимому, это чувствуетъ, ибо примѣшиваетъ къ своему творчеству элементы, взятые у самой неканоничной современности. Композиція пейзажа въ его 'Рыбакѣ' явно тяготеетъ къ игрушечности японскихъ какемоно. Скала, на которой стоитъ аргентинскій художникъ Raul Etchevarna, совсѣмъ иконная по формѣ, а складки его одежды, надутыя вѣтромъ, окаменѣли, какъ 'кристаллы кубистовъ'. Рука со смычкомъ у Livio Voni произвольно срѣзана и сломана въ угоду импрессионистской динамикѣ и т. д.

Все это нисколько не умаляетъ достоинства яковлевскихъ произведеній, но подтверждаетъ мысль, что искусство Яковлева не столько спасительный 'возвратъ' живописи, сколько графическій стиль и стилизація... академіи. Вѣдь если Сомовъ стилизуетъ въ духѣ рококо, Добужинскій въ ампирномъ вкусѣ, а Билибинъ во вкусѣ народныхъ лубковъ, то почему бы не процвѣтать и академической стилизаціи? Въ итогѣ—все то же мѣръ-искусничество, то же эстетство, значительно болѣе виртуозное, но зато куда менѣе острое и прочувствованное, чѣмъ у старшихъ стилистовъ.

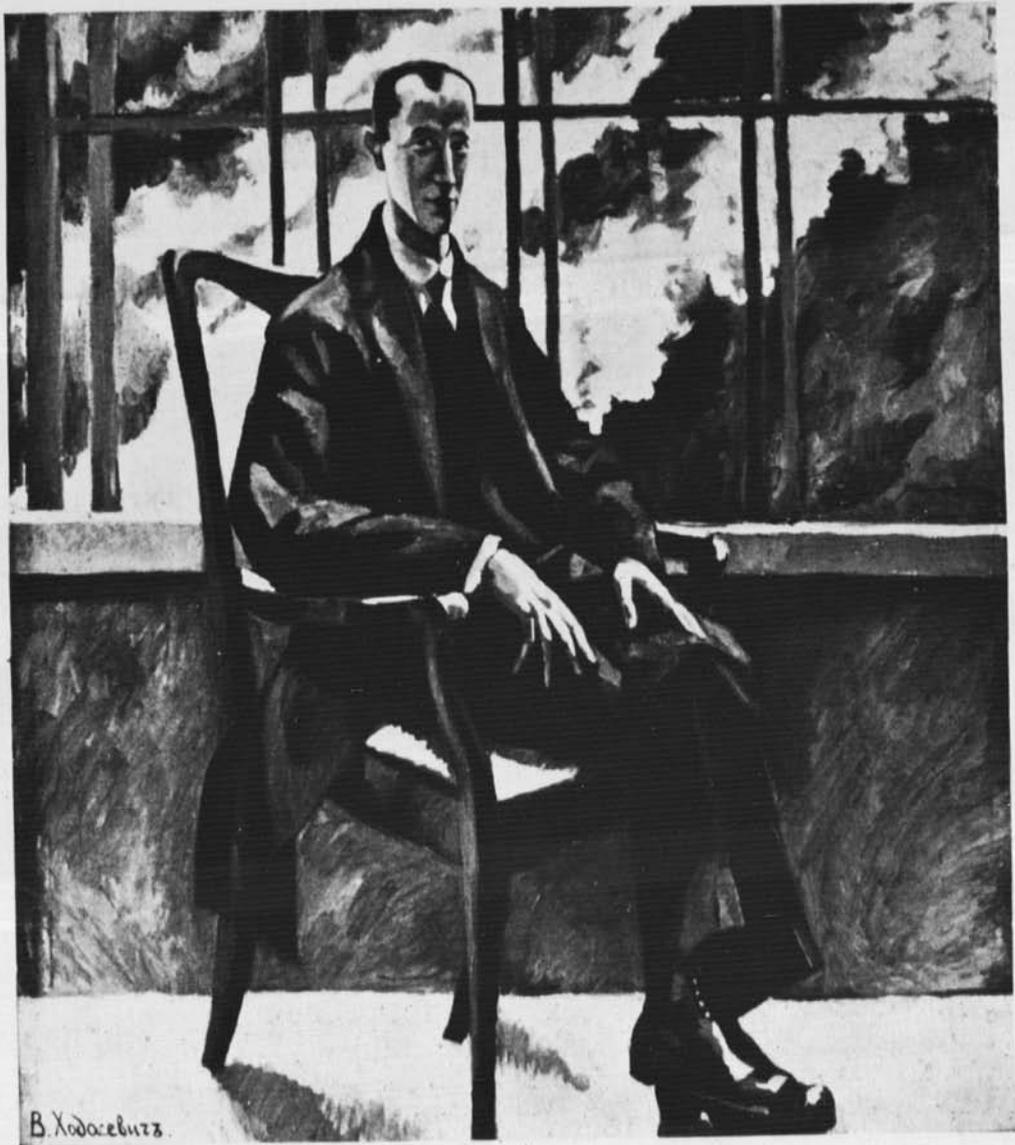
Кстати, о стилизмѣ 'Мира Искусства'. Лубокъ, о которомъ я сейчасъ упомянулъ, сыгралъ несомнѣнно большую роль во всемъ творчествѣ этой группы ху-

дожниковъ. Не надо забывать, что журналъ Дягилева началъ свою дѣятельность, настаивая особенно горячо на прелести кустарныхъ вышивокъ и маюликъ, на значеніи цвѣтистой крестьянской рѣзбы, народныхъ картинокъ и игрушекъ, словомъ—всей сказочно-милой и родной экзотики, всей узорной васнецовско-малютинской берендеевки. Дягилевъ какъ то даже обмолвился (въ статьѣ, посвященной имѣнно 'Талашкино' кн. Тенишевой) о грядущемъ русскомъ народномъ ренессансѣ... Съ тѣхъ поръ увлеченіе Васнецовымъ и Малютинымъ прошло, но игрушка и лубокъ остались и даже завоевали новыя области. Этому помогли и театръ, и книга, и національный инстинктъ...

Что болѣе всего поражаетъ иностранца хотя бы на выставкахъ 'Міръ Искусства', это—пестрота, ярничная цвѣтистость красокъ (одинъ французъ сказалъ мнѣ: *vosre art est bariolé*). У большинства художниковъ—именно цвѣтистость, а не тонъ, не *valeur*'ы. Въ этомъ сказался нашъ 'востокъ'. Онъ отразился на всей стилистикѣ 'Мира Искусства'—даже на фарфоровыхъ маіонеткахъ Судейкина и на *Louis Quatorze* Александра Бенуа. 'Востоку' не осталось чуждо и новѣйшее искусство Запада, отчасти подъ влияніемъ русскаго театра.<sup>1</sup> Недаромъ такъ увлекся Парижъ нашимъ балетомъ и пышноцвѣтными постановками Дягилева. Арханчская пестрота, лубочная яркость—такой же признакъ для современнаго колорита, какъ коричневая тѣни для живописи шестидесятниковъ и серебристо-голубыя гаммы для импрессионизма восьмидесятыхъ годовъ.

'Востокъ' повліялъ не только на краску, онъ повліялъ на форму, онъ 'одеревенилъ' и 'окаменилъ', если можно такъ сказать, изображеніе; эстетика раскрашенной игрушки, узорнаго пряника и вышитаго платка перешла и на пейзажъ и на человѣческую плоть, всему живому придала черты болѣе или менѣе откровенно выраженной кукольности. 'Лубкомъ' заразилась живопись, и мало по малу стерлись границы, отдѣляющія ее отъ книжной графики, отъ театральнаго макета или отъ самой безхитростной вывѣски 'уличныхъ дѣлъ мастера'. Какъ извѣстно, новаторы изъ 'Бубноваго вала' и 'Ослинаго хвоста' упорно отстаивали художественную цѣнность именно вывѣски; если не ошибаюсь, даже особая выставка была устроена въ Москвѣ... Въ смыслѣ 'огрубленія' живописи трудно идти дальше. Въ обоихъ случаяхъ, слѣдовательно, и въ стильномъ изощреніи 'Мира Искусства' и въ лапидарности взбунтовавшихся противъ него постъ-импрессионистовъ, лубокъ сыгралъ замѣтную роль, и прослѣдить ее можно на протяженіи всей эволюціи той новой живописи, которой посвящена настоящая статья.

<sup>1</sup> Я. А. Тугендхольдъ вѣрно отмѣчаетъ: 'Мертвая природа' Матисса похожа на звучные восточныя ковры и персидскій фаянсъ, и причудливыми арабесками кажутся его вазы, фрукты и дѣвты. Отъ наивныхъ *natures mortes* Лебо вѣетъ духомъ старинной игрушки, а фрукты Лота производить впечатлѣніе во много разъ увеличенныхъ народныхъ орнаментовъ... ('Проблемы и характеристики'. Изд. 'Аполлона', 1915, стр. 17).



В. М. Ходасевичъ. Портретъ М. Д. Бѣляева  
(масло). («Выставка современной русской  
живописи»—1916 г.).

V. Khodassévitch. Portrait de M. M. Bélateff  
(huile). («Exposition de peinture  
moderne russe»).



В. М. Ходасевич. Портрет В. Ф. Ходасевича  
(масло). (Выставка современной русской  
живописи'—1916 г.).

V. Khodassévitch. Portrait de M. V. Khodassévitch  
(huile). (Exposition de peinture moderne  
russe').

Итакъ, русскій постъ-импрессионизмъ прошелъ всѣ стадіи очерченного мною процесса (отъ Сезанна—къ Пикассо и къ футуризму), но—гуть я возвращаюсь къ моему исходному замѣчанію—прошелъ съ чисто-русской поспѣшностью, по ученически небрежно и, главное, не чувствуя подъ собою твердой почвы. Во Франціи, какъ мы знаемъ, постъ-импрессионизмъ органически выросъ изъ предыдущихъ завоеваній. Огромнымъ усиленіемъ, неутомимымъ трудомъ, преемственнымъ наращеніемъ опыта, въ воздухѣ, насыщенномъ профессиональной культурой и художественнымъ гениемъ, создавались, подъ эгидой большихъ мастеровъ, тѣ новыя живописныя дѣлности, которыя становились впоследствии ходячей монетой въ остальной Европѣ. Ничего подобнаго у насъ. Среди сотни художниковъ—ни одного мастера, все подмастерья, впечатлительные самородки-дилетанты, попавшіе въ Парижъ учениками Академіи Художествъ или Школы живописи и валяія и вернувшіеся оттуда черезъ нѣсколько лѣтъ, а то и раньше, Сезаннами и Матиссами. Но многіе и не попадали въ Парижъ: у кого же было имъ учиться или, върѣше, переучиваться? Единственная школа, процвѣтающая у насъ до сихъ поръ, повторяю, все тотъ же гипсъ, все тотъ же рѣпинскій „сѣддокъ“. Старшее поколѣніе художниковъ? Но кто изъ этого поколѣнія обнаружилъ подлинное пониманіе живой формы? Старшее поколѣніе увлеклось стилями, подражаніемъ восемнадцатому вѣку, театромъ, декоративными приключеніями или же продолжало традицію передвижническаго пейзажа и портрета (отказавшись отъ передвижническаго анекдота), воспринявъ отъ импрессионизма всего кое-какіе красочные рецепты. Почти никакихъ касаній у этого искусства ни къ Сезанну, ни къ Пикассо, ни вообще къ формальнымъ открытіямъ, конечно, нѣтъ.

Надо ли удивляться, что въ Россіи постъ-импрессионизмъ приобрѣлъ отгѣнокъ скороспѣлости, неряшества, провинциализма, сугубой кружковщины и нѣсколько смѣшного озорства? Одни названія выставокъ чего стоятъ: „Бубновый Валетъ“, „Ослиный Хвостъ“, „Трамвай В“ и т. д. Нѣличность живого таланта на этихъ выставкахъ, какъ извѣстно, не отрицалась даже во враждебныхъ имъ лагеряхъ; доказательство тому—систематическое привлеченіе въ экспоненты „Міра Искусства“ наиболѣе видныхъ представителей новаго теченія: Гончаровой, Ларіонова, Машкова, Кончаловскаго и др. Но помимо таланта, и даже большого таланта (хотя бы у названныхъ живописцевъ), въ творчествѣ ихъ—великая путаница художественныхъ методовъ и, потому, великій соблазнъ для непосвященныхъ.

Нынѣшняя „Выставка современной русской живописи“, устроенная г-жей Добычиной, подтверждаетъ это въ полной мѣрѣ. Въ рядѣ выставленныхъ работъ прежде всего бросается въ глаза незрѣлость и путаность формы: смѣшеніе „последнихъ словъ“ французскаго формотворчества и заправской академіи, сопряженіе Сезанна съ лубкомъ, Матисса—съ рѣпинскимъ натурализмомъ, и Пикассо—чуть ли не съ

Бодаревскимъ. Тутъ все перепуталось: и школьный гипсъ, и фотографія, и парижская ‚гастрономія‘, и русскій пряникъ. Именно перепуталось...

Я говорилъ уже достаточно о гипсѣ. Но раньше, чѣмъ перейти къ отдѣльнымъ произведеніямъ этой выставки, я долженъ еще остановиться немного на фотографіи, чтобы напомнить объ исключительности ея засилія въ живописи русской, въ такъ называемомъ русскомъ реализмѣ.

О томъ, какъ быстро фотографія завладѣла вниманіемъ нашихъ художниковъ, можно судить уже по нѣкоторымъ картинамъ 40-хъ годовъ, когда появились первые, туманные дагерреотипы. Я укажу, напримѣръ, на одинъ *intérieur* въ Музеѣ Александра III. Авторъ его — малоизвѣстный Пушкаревъ. Фотографическая перспектива соблюдена здѣсь до ужаса; предметы на переднемъ планѣ кажутся чудовищно большими въ сравненіи съ миниатюрной дамой на диванѣ въ задней комнатѣ; полъ стоитъ дыбомъ; всѣ линіи неудержимо торопятся къ точкѣ схода; люди въ этой падающей комнатѣ сохраняютъ равновѣсіе какимъ то чудомъ... Прошли года, и Рѣпинъ повторяетъ ту же перспективную нелѣпость въ знаменитой картинѣ ‚Не ждали‘ и еще черезъ тридцать лѣтъ—въ не менѣе знаменитой картинѣ ‚Государственный Совѣтъ‘. И дѣлаетъ это вовсе не для ‚красоты‘, не для живописнаго эффекта (мало ли, какія беззаконія допустимы въ искусствѣ), а самымъ наивнымъ образомъ, во имя объективной правды.

Фотографическая перспектива—одно изъ золъ; не меньшее зло фотографическая форма, пресловутая природа, ‚какъ она есть‘, вмѣсто природы, какъ ее видитъ и чувствуетъ художникъ. Давно установленный фактъ—писаніе иными передвижниками и академистами картинъ и портретовъ съ фотографій—есть глумленіе надъ искусствомъ, не потому что такого рода ‚плагіатъ у природы‘ чрезмѣрно облегчаетъ композицію и вводитъ зрителя въ обманъ (какъ выразился недавно одинъ изъ учителей покойнаго Крыжидкаго), а потому что художественно недопустимо перенесеніе на холстъ фотографической формы, независимо отъ того, является ли картина копіей съ фотографіи или нѣтъ. Недопустимо видѣть форму въ духѣ фотографіи; недопустимо фотографическое безразличіе къ главному и второстепенному и вовсе ‚лишнему‘ въ природѣ; недопустимо живое бездушіе фотографического объектива. Нынче это поняли даже фотографы, старающіеся обрабатывать фотографію въ духѣ живописи... Не поняли только природолюбивые художники передвижнической складки, упорно продолжающіе писать красками фотографіи!

Говоря объ импрессионизмѣ, я упомянулъ объ опасности фотографической концепціи. Можно утверждать, что почти никто изъ русскихъ художниковъ второй половины XIX вѣка этой опасности не избѣжалъ. Не избѣжали ее и наши постъимпрессионисты. Повидимому, всѣ они вынесли изъ своего ученичества не только привычку къ ‚гипсу‘, но и тяготѣніе къ фотографированію съ натуры. Нѣтъ-нѣтъ



В. М. Ходасевич. Из серии «Эскизы на библейские темы» (темпера), (Выставка современной русской живописи — 1916 г.).

V. Khodassevitch. Illustration d'un thème biblique (tempère). (Exposition de peinture russe moderne).



В. М. Ходасевич. Дѣтскій портретъ (масло).  
(Виставка „Миръ Искусства“ 1916 г.).  
V. Khodassévitch. Portrait d'enfant (huile). (Exposition  
„Mir Iskousstva“).

и свернуть от Сезанна прямо... къ Рѣпину. Если прежде живопись Бубновыхъ ваяетовъ<sup>4</sup> отпугивала намѣренной грубостью и варварской пестротой, то теперь еще болѣе поражаетъ въ ней компромисность формы, приемы синтетическаго рисунка кистью вперемежку съ ,закругленностью<sup>4</sup> гипсовой свѣтотѣни и съ самымъ дешевымъ ,реализмомъ<sup>4</sup>.

Посмотрите на портретъ Ильи Машкова—,Дама съ контрабасомъ<sup>4</sup> (№ 4 по каталогу). Примѣръ поучительный. Краски и рисунокъ Машкова, достигающіе такой декоративной, почти плакатной упрощенности и такой яркой силы въ его *natures mortes*, здѣсь въ лицѣ этой ,дамы<sup>4</sup>, въ рисунокѣ роля и контрабаса становятся передвижничествомъ, робкою выписью, цвѣтной фотографіей (хоть и съ подчеркнутымъ пренебреженіемъ законами перспективы). Далѣе—посмотрите на его же ,Двухъ натурщицъ<sup>4</sup>. Да вѣдь это—самый заправскій академическій этюдъ, одинъ изъ тѣхъ этюдовъ, какими ежегодно наполненъ циркульный залъ на ,Весенней<sup>4</sup>! И когда потомъ вглядываешься въ другихъ ,натурщицъ<sup>4</sup> Машкова, явно ,матиссовскихъ<sup>4</sup>, съ тѣлами, раскрашенными во все цвѣта радуги,—то и въ нихъ видишь ту же доморощенную академію, мучительно превосмогавшуюся, но не преодолившую. Какъ въ баснѣ: гони академію въ дверь, она влетитъ въ окно...

Все это не мѣшаетъ Машкову быть талантомъ Божьей милостью. Нѣкоторыя изъ его *natures mortes* (начавшія появляться на выставкахъ, если не ошибаюсь, съ 1908 года) поражаютъ силой живописнаго размаха и какой то ,басовой<sup>4</sup> звучностью красокъ. Притомъ очень примѣчательна та эволюція формы, которая въ нихъ наблюдается—отъ плоскостной, декоративной яркости раннихъ работъ къ уплотненной формѣ позднѣйшихъ.<sup>1</sup> Его столы, уставленные всякой сивдью, на послѣдней выставкѣ ,Союза русскихъ художниковъ<sup>4</sup>,<sup>2</sup>—несомнѣнно очень удавшаяся ,мертвая природа<sup>4</sup>. Значительно хуже оказались работы на ,Мирѣ Искусства<sup>4</sup>. Художникъ, видимо, не совладалъ съ соблазнительнымъ уклономъ въ сторону натуралистической детализаціи. Среди портретовъ Машкова заслуживаетъ всяческаго вниманія его большой ,Групповой портретъ<sup>4</sup>. Въ немъ какъ бы сосредоточены все достоинства и недостатки художника. Могущество тона, убѣдительность замысла, своеобразіе живописнаго подхода... но картина обрѣзана такъ, что диванъ слѣва хочется мысленно продолжить въ безконечность, и двѣушки сидятъ не на немъ, а словно

<sup>1</sup> Интересно сравнить эту тяжелую уплотненность въ натюрмортахъ Машкова съ импрессионистской размычатостью грабаревскихъ ,грушъ<sup>4</sup> и съ декоративной воздушностью сарьяновскаго импрессионизма.

<sup>2</sup> Здѣсь воспроизведенныя, но въ подписи—неправильное указаніе на выставку ,Миръ Искусства<sup>4</sup> вмѣсто ,Союза<sup>4</sup>.

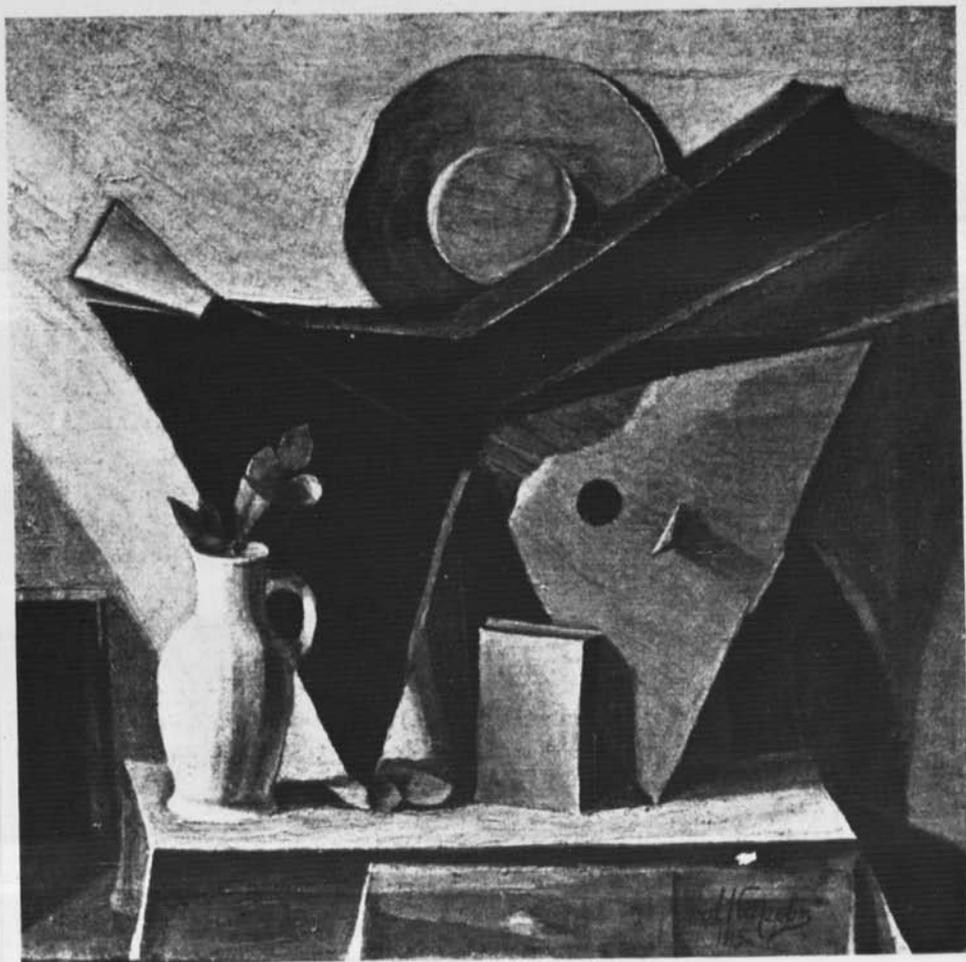
около него, и конечности ихъ нарисованы по любительски, и назойливый узоръ меандра на платьѣ средней фигуры противорѣчить общему построению. Наконецъ, развѣ по концепціи движенія, позъ, этотъ портретъ не моментальный снимокъ (разъ, два, три—снимаю!)? Другая работа Машкова, женскій портретъ въ зеленомъ платьѣ, на той же выставкѣ (№ 6 по каталогу), написанный по рецепту Матисса, можетъ быть, наиболѣе цѣльное по манерѣ произведеніе. Что касается ‚Автопортрета‘ съ ясно выраженными кубистическими намѣреніями, то и въ немъ есть большія достоинства (въ краскахъ), хотя главнаго—формы—можетъ быть и нѣтъ... ‚Талантъ органическій, черноземный и совершенно лишенный культуры‘,—по мѣткому опредѣленію Тугендхольда.<sup>1</sup> Мои укеры, въ сущности, къ этому и сводятся... Вообще, что такое ‚гипсъ‘ и ‚фотографія‘ въ живописи нашихъ новаторовъ, какъ не отсутствіе художественной культуры?

Г-жа В. М. Ходасевичъ—авторъ начинающій, и потому къ работамъ ея нельзя относиться слишкомъ строго. Она неопытна, рисуетъ слабо, и въ ея неокрѣпшемъ творчествѣ еще замѣтнѣе, чѣмъ у Машкова, указанная мною борьба разныхъ методовъ изображенія, разныхъ вліяній и увлеченій. Здѣсь уже явно: куски Сезанна и рядомъ куски Рѣпина, Зулоаги (‚Фехтовальная пауза‘, кстати сказать, наименѣе удачный холстъ). Черезъ виѣшне лапидарную форму все время просвѣчиваетъ гипсъ, пресловутые академическіе ‚планчики‘, и сбиваютъ съ толку отклоненія въ сторону довольно дешевой стилизаціи (по существу—несовмѣстимой съ началами постъ-импрессионизма). Однако въ произведеніяхъ В. М. Ходасевичъ—не только неустойчивость молодости, но и большой художественный темпераментъ съ широкимъ охватомъ. Художница смѣло беретъ за все и стремительно рѣшаетъ разнообразнѣйшія задачи: портретъ, пейзажъ, иллюстрацію, моды, фантастическія панно... В. М. Ходасевичъ, видимо, работаетъ очень быстро, что вредитъ ей чрезвычайно. Но такія оригинальныя работы, какъ портретъ М. Д. Бѣляева (хотя и тутъ не безъ фотографическаго ‚кривого зеркала‘), даютъ намъ право увѣривать въ ея талантъ.

Наиболѣе зрѣлое дарованіе, наиболѣе мастеръ на этой выставкѣ—П. П. Кончаловскій. Изъ русскихъ послѣдователей Сезанна онъ всего сознательнѣе воспринялъ завѣты великаго учителя и всего вдумчивѣе отнесся къ вопросамъ фактуры и формы. Такъ же, какъ Машковъ, Кончаловскій выставилъ цѣлую серію своихъ работъ (отдѣльная комната), принадлежащихъ къ разнымъ періодамъ.<sup>2</sup> Здѣсь и давнишнія—‚Бой быковъ‘ и жуткій, огромный, чудовищный портретъ Якулова—и работы современные, большею частью натюрморты. Въ первыхъ—замѣтно увлеченіе Матиссомъ и, вѣроятно, Ванъ-Донгеномъ; въ послѣдующихъ—преобладаетъ

<sup>1</sup> ‚Аполлонъ‘, 1916, № 1, стр. 51.

<sup>2</sup> Къ сожалѣнію, нигдѣ въ каталогѣ не указаны годы написанія картинъ. На такихъ выставкахъ, имѣющихъ характеръ отчета за много лѣтъ, подобныя указанія необходимы.



А. Е. Каревъ. „Nature morte“ (масло).  
(Выставка „Миръ Искусства“ 1916).

A. Kareff. „Nature morte“ (huile).  
(Exposition „Mir Iskoustva“).

Сезанн; наконецъ, позднѣйшіе холсты Кончаловскаго показываютъ, что послѣ всѣхъ уроковъ Парижа имъ намѣченъ самостоятельный путь, и можно надѣяться, что этотъ путь поведетъ его не по линіи наименьшаго сопротивленія, не въ пустыни кубо-футуризма, а къ берегамъ невѣдомымъ и цвѣтущимъ.

Живопись Кончаловскаго была недавно охарактеризована въ „Аполлонѣ“, какъ „широкое, размахистое построение красочной формы“. Дѣйствительно, у Кончаловскаго форма неотдѣлима отъ краски. Онъ мыслить форму цвѣтной, цвѣтъ нуженъ ему не для радости глаза, а какъ элементъ формы. Въ этомъ отношеніи очень убѣ-

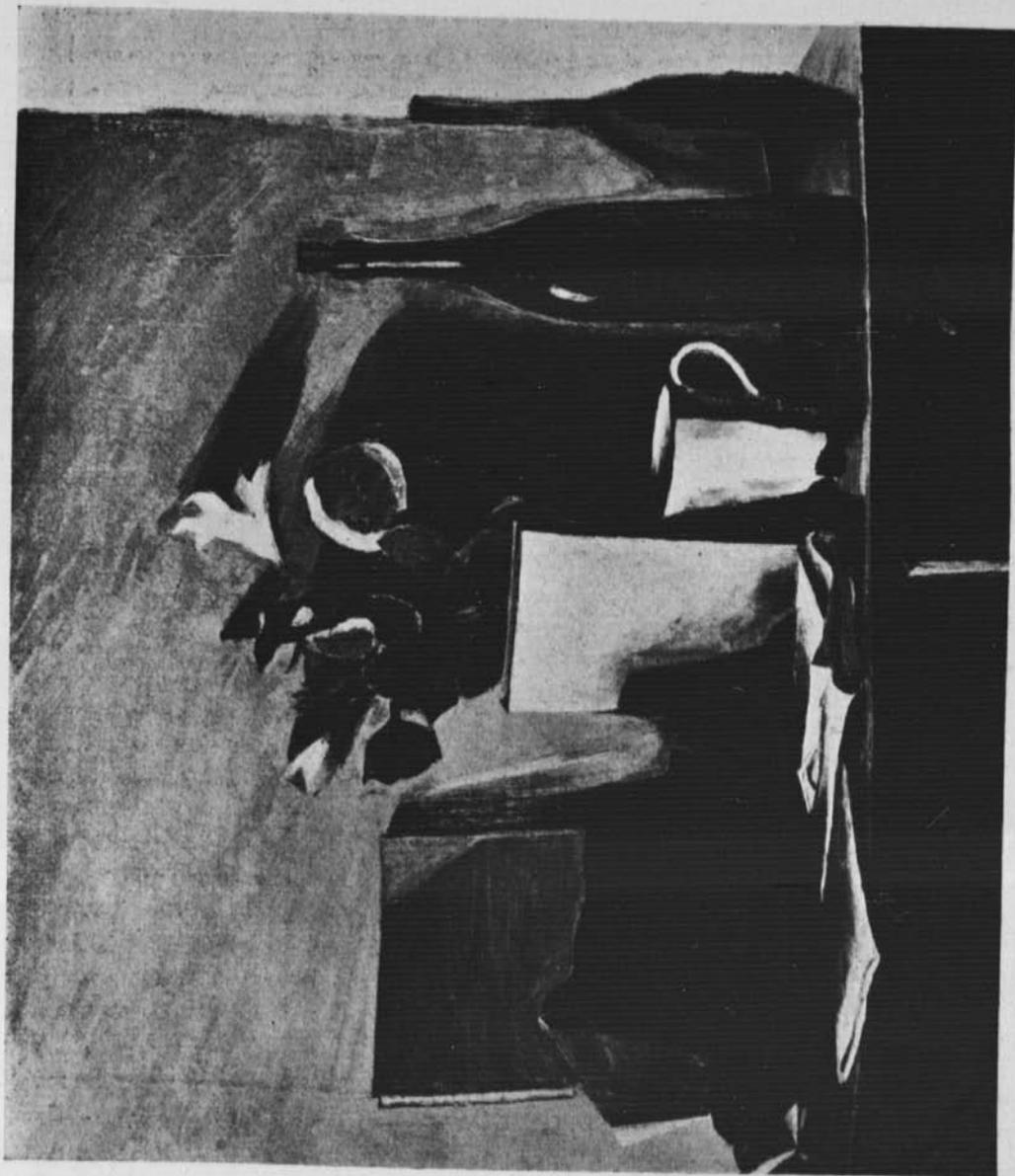
дательны его ‚Хлѣбы на синемъ‘ и ‚Хлѣбы на зеленомъ‘. Не менѣе удачны и натюрморты ‚Поднось‘ и ‚Самоваръ‘ (на выставкѣ ‚Миръ Искусства‘), мастерски написанные, съ пониманіемъ качествъ масла, какъ матеріала, и живописнаго мазка. Пріятно отмѣтить въ этихъ работахъ отсутствіе подражанія корифеямъ французскаго постъ-импресіонизма, несмотря на проникнутость завѣтами ихъ и техническія заимствованія.<sup>1</sup> Кончаловскій остается своимъ, русскимъ, я бы сказалъ даже—москвичемъ, и недостатки его, не отмѣтить которые было бы несправедливо, еще усугубляютъ это впечатлѣніе. Я вполне согласенъ съ Тугендхольдомъ, сказавшимъ, въ статьѣ уже упоминавшейся: ‚Какъ ни преданъ Кончаловскій Сезанну, въ его живописи есть мѣстами что то сырое, дряблое‘...

Мнѣ кажется опять таки, что этотъ упрекъ можетъ быть съ успѣхомъ распространенъ на большинство русскихъ художниковъ. Не ощущается ли здѣсь тотъ національный недостатокъ волевого начала, о которомъ столько разъ говорилось по отношенію къ нашимъ отечественнымъ нравамъ, къ общественной жизни, политикѣ и т. д.? Дряблость, рыхлость, разсыпчатость—органическій порокъ нашей живописи, унаслѣдованный отъ временъ лѣвовскихъ, и борьба съ нимъ—первѣйшая обязанность критики.

Въ этомъ смыслѣ очень отраднымъ явленіемъ представляется мнѣ молодой художникъ, тоже участникъ выставки, А. Е. Каревъ. Я помню его первые дебюты (еще въ 1907 году на выставкѣ ‚Вѣнокъ‘),—съ тѣхъ поръ какое интересное превращеніе! Можетъ быть, рано еще говорить о Каревѣ, какъ объ опредѣлившемся мастерѣ, но не менѣе превосходны отъ этого выставленные имъ нынче натюрморты. Они поразили меня именно четкостью своей, суровой выдержанностью гаммы, опредѣленностью построения и фактуры.

Неплохи также натюрморты В. В. Рождественскаго, на которыхъ сказывается вліяніе Кончаловскаго (трезвая и вдумчивая живопись, но непріятны мѣстами грязь и пыль въ краскахъ). Очень разнохарактерны не лишенные таланта работы А. В. Грищенко: вся лѣстница ‚измовъ‘, начиная съ импресіонистскихъ пейзажей и кончая словно вырубленной изъ дерева, какъ фетиши дикарей, ‚Красной натурщицей‘ и мало убѣдительными ‚Элементами живописно-пластическаго футуризма‘.

<sup>1</sup> Къ сожалѣнію, этого нельзя сказать о другомъ талантливомъ сезаннистѣ, А. И. Мильманѣ, не нашедшемъ еще своего отношенія къ природѣ. Кромѣ того, художникъ сдѣлалъ все, чтобы убить свои пейзажи, вставивъ ихъ въ разноцвѣтныя рамы по принципу тождества цвѣта рамы преобладающему тону пейзажа, т. е. сдѣлавъ какъ разъ обратное тому, что отвѣчаетъ художественной логикѣ.



А. Е. Каревъ, „Мертвая природа“ (масло) (Выставка современной русской живописи—1916 г.).

А. Каревъ, Nature morte (huile). (Exposition de peinture russe moderne).



*И. И. Машков. Женский портрет (масло). Вывставка  
современной русской живописи—1916 г.).*

*E. Machkoff. Portrait de femme (huile).  
(Exposition de peinture russe moderne).*

Въ заключеніи мнѣ хочется вернуться къ коренному вопросу современной эволюціи формы, къ вопросу о судьбѣ постъ-импрессионизма, русскаго и не русскаго, въ связи съ тѣмъ перерожденіемъ его въ футуристскую пластику, которое знаменуетъ собою поистинѣ небывалый катаклизмъ въ искусствѣ. Съ призракомъ распространенія этого катаклизма на всѣ области художественнаго творчества, какъ ни какъ, нельзя не считаться<sup>1</sup>. Нельзя отмахиваться отъ него выкриками, вроде 'шарлатанство', 'юродство', 'бездарные потуги', 'хулиганство' и пр., тѣмъ болѣе, что катаклизмы въ искусствѣ, какъ и на земной поверхности, не происходятъ вдругъ ни съ того ни съ сего, а подготовляются долгимъ процессомъ и подчиняются все тѣмъ же извѣчнымъ законамъ накопленія и превращенія силъ. Проблема въ томъ, насколько дѣйствіе этихъ силъ мощно и длительно: быть всемірному потоку или не быть?!

Предсказывать—вообще задача неблагоприятная, но въ данномъ случаѣ на громкія пророчества футуристовъ хочется отвѣтить доводами, законность которыхъ врядъ ли будутъ отрицать сами футуристы.

Современная культура чрезвычайно сложна. По разнымъ направленіямъ устремляется духовная энергія человѣчества, отъ старыхъ корней къ новымъ невѣдомымъ плодамъ. Искусство въ такія эпохи широко вѣтвится въ стороны, и намъ не дано знать, какая вѣтвь окажется плодоносиѣе. Задачъ много. Какая главная? Какое рѣшеніе безусловиѣе?

Конечно, очень естественно, что футуристъ, проповѣдующій футуризмъ, находитъ свое рѣшеніе единственно-возможнымъ, исключаяющимъ остальные, и предлагаетъ его, какъ спасительный выходъ къ искусству будущаго, ссылаясь на полную изжитость 'пасеистскихъ' видовъ живописи, якобы доказанную всѣми современными исканіями формы и всѣмъ смысломъ міровой культуры. На самомъ же дѣлѣ это рѣшеніе—только одно изъ возможныхъ, притомъ наиболѣе рационалистичное. Оттого, вѣроятно, и столь соблазнительное логически. Противъ логики футуризма трудно спорить, ибо діалектически живопись недоказуема. Но въ силу этого художникамъ и не слѣдуетъ черезчуръ довѣряться логикѣ. Искусство развивается, превращается, приспосабливается къ жизни путемъ иррациональныхъ творческихъ актовъ, а не путемъ алгебраическихъ выкладокъ. Сколько бы ни доказывали футуристы, строящіе свои произведенія изъ жести, дерева и проволоки, что наивное 'пасеистское' изображеніе природы красками на холстѣ изжито, исчер-

<sup>1</sup> 'Музыка шумовъ', проповѣдуемая итальянскими послѣдователями Маринетти, наше литературное 'будетляństwo', футуристская скульптура на послѣднихъ парижскихъ салонахъ, журналы вроде англійскаго 'Vlast' почти во всѣхъ европейскихъ центрахъ—все вмѣстѣ уже нельзя разсматривать, какъ случайное, преходящее явленіе. Только одного еще не достаетъ для полноты картины: футуристской архитектуры. Это угѣнительно, ибо не стануть же футуристы, завоевавъ землю, жить... въ пещерахъ.

пано и не соотвѣтствуетъ болѣе эстетическимъ потребностямъ, мы въ правѣ ждать отъ нихъ творческихъ побѣдъ, а не логическихъ доказательствъ. Между тѣмъ, футуризмъ бѣднѣ всего творчествомъ, гениальными достижениями. Едва возникнувъ, онъ обратился въ какой то спортъ, въ избобрѣтательное маніачество, въ самолюбивую погоню за успѣхомъ скандала. Какой же это выходъ для современныхъ художественныхъ поисковъ? Не вѣрнѣ ли заключить, что логика футуризма объясняется органическими болѣзнями вѣка, а не органическимъ ростомъ? Что у футуризма цѣпкіе корни въ современности, это, думается мнѣ, очевидно (не представляется ли намъ теперь проповѣдь футуристскаго кулака Маринетти и такъ поразившіе всѣхъ красочные взрывы, предметные хаосы, чудовищныя нагроможденія на холстахъ футуристовъ, за нѣсколько лѣтъ до войны, какимъ то предчувствіемъ грядущихъ разрушеній, грядущихъ насилій и динамитныхъ катастрофъ?). Но кто можетъ утверждать, что нѣтъ въ современности другихъ живописныхъ корней, которымъ суждено дать жизнь новымъ побѣгамъ, а имъ—зацѣвсти прекраснымъ, небывалымъ цвѣтомъ?

Футуризмъ—только одно изъ послѣдствій постъ-импрессионизма, чудовищная вѣтвь, лишенная, какъ я увѣренъ, листьевъ и цвѣтовъ... Но стволъ европейской живописи еще не высохъ! Иррациональная потребность въ отображеніи прекраснаго Божьяго міра такъ же присуща человѣку XX столѣтія, какъ дикарю палеолита, и каждый талантъ теперь, какъ и прежде, можетъ сказать новое, неожиданно цѣнное въ этой области человѣческаго тайнодѣйствія, не взирая ни на какія угрозы будущаго.

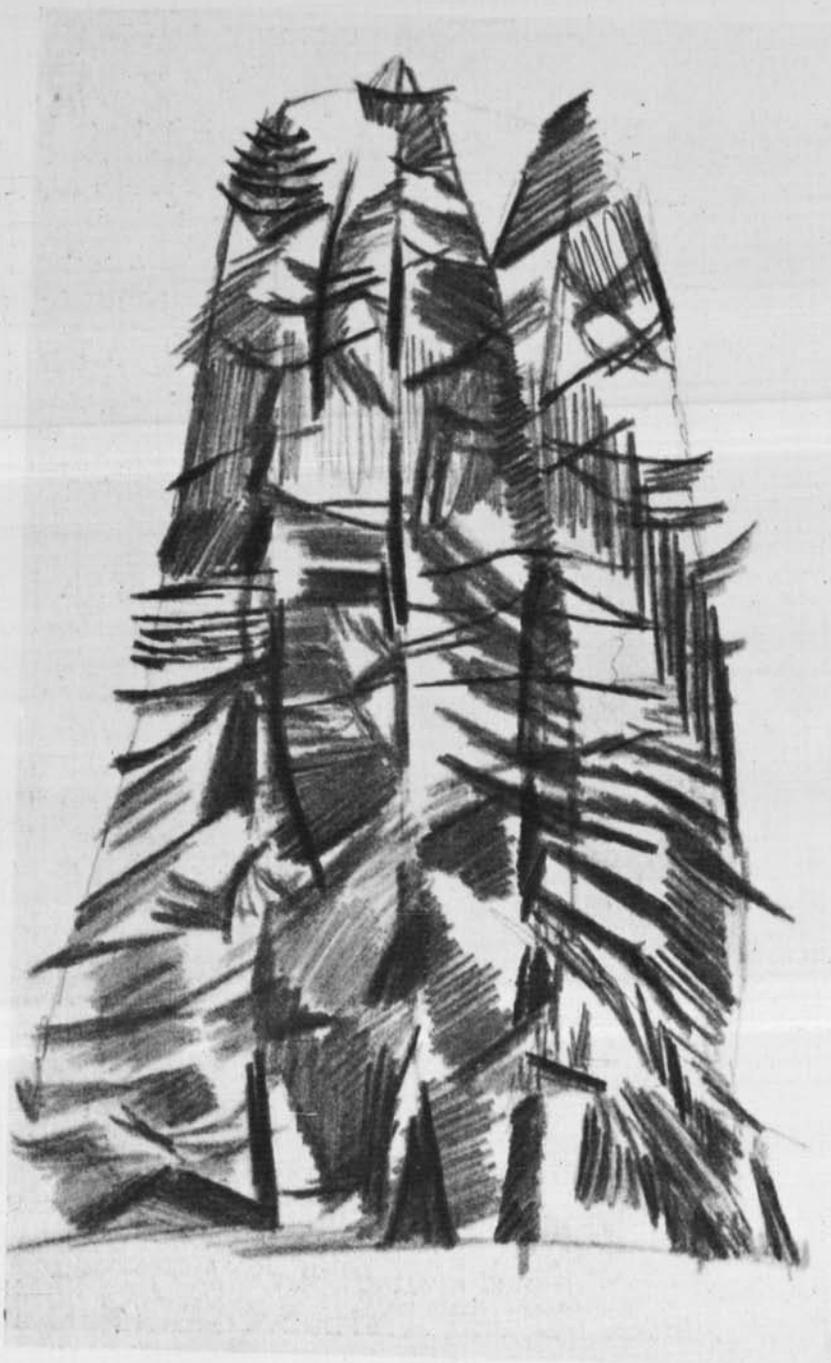
Футуристы, революціонеры во имя наступающаго царства машинъ, электичества, желѣзо-бетона и аэроплановъ, увлеченные техническими побѣдами ,новаго чело-вѣка', не хотятъ считаться съ вѣчными основами творящаго духа. Мысли ихъ слишкомъ привязаны къ землѣ, къ вещественной стихіи жизни; слишкомъ упрямо отвернулись они отъ неба и далей неземныхъ. Возлюбивъ матерію и власть разума надъ природой превыше самой природы и божественнаго смысла ея, они создали кумиръ изъ праха и ,гроба повапленнаго'. Бѣдные слуги будущаго, они отлучили искусство отъ мудрости сердца и отъ пророчествъ любви и не знаютъ, что будущее, то будущее, для котораго только и стоитъ жить, грядетъ не для нихъ. Они—послѣдніе. Кругъ замкнулся. Живопись вернулась къ культу вещи, къ деревянному идолу и ,каменному вѣку'. Новый кругъ начнется не ими...

**В**есь постъ-импрессионизмъ, какъ мы видѣли, развивался подъ ,знакомъ' вещественности. Отказавшись отъ моральнаго содержанія, даже отъ того послѣдняго намека на благоговѣнную поэтизацію природы, которая была еще въ импрессионизмѣ, живопись XX вѣка сосредоточивается на физикѣ и механикѣ зрительныхъ явленій. Она забываетъ о своей древней родинѣ, объ искусствѣ священныхъ изобра-



М. А. Сарьян. «Плоды» (темпера). (Выставка  
«Мир Искусств» 1916 г.).

М. Сарьян. «Fruits» (détrempe). (Exposition  
«Mir Iskoustva»).



Л. А. Бруни. „Еаки“—рисунок свинцовым карандашом. (Выставка „Мир Искусства“ 1916 г.).

L. Brouni. „Sapins“, mine de plomb.  
(Exposition „Mir Iskousstva“).

женій, которымъ была когда то, и матеріализуется все болѣе и болѣе. Понятіе ,чистой живописи' приобретаетъ постепенно смыслъ отвлеченнаго формотворчества. Сюжетъ, разсказъ, лирическое намѣреніе, настроеніе, словомъ—все, что можетъ косвенно напомнить о личныхъ переживаніяхъ художника, о любви его и ненависти, о надеждахъ и разочарованіяхъ, изгоняется изъ живописи, какъ ненужный и смѣшной придатокъ. Форма поглощаетъ окончательно духовность. Научный анализъ и синтезъ, вплоть до абстракцій геометріи, замѣняютъ всѣ высшія задачи художественнаго ясновидѣнія. Средство становится цѣлью.

Не надо быть пророкомъ, чтобы предвидѣть, что никакое искусство не можетъ застыть въ этой эстетикѣ физическаго и формальнаго воспріятія. Рано или поздно, оно должно сдѣлаться достойнымъ выразителемъ всего человѣка, всѣхъ міровъ, образующихъ его душу, всѣхъ стремленій, завѣщанныхъ ему культурой. Готтентотскій идолъ, можетъ быть, и выражаетъ всю темную мысль дикаря, но ,каменная баба' Пикассо только намекъ—геніальный, если хотите,—на возможности современнаго монументализма.

Матеріализація живописи въ нашъ вѣкъ—явленіе вполне понятное и даже необходимое, поскольку искусство, измельчавшее въ постыломъ эпигонствѣ, нуждалось въ исцѣленіи отъ лирическихъ гримасъ и мѣщанской сладости. Девятнадцатый вѣкъ наряду съ художественными жемчужинами завѣщалъ намъ такія горы художественныхъ отбросовъ, что нужны были героическія мѣры для противодѣйствія этой заразѣ. Живопись, вѣроятно, должна была ограничить свои задачи, сузить кругъ устремленій, почувствовать себя свободной и отъ гнета прославленныхъ именъ, и отъ дешевыхъ лавровъ толпы, для того чтобы бороться за чистоту своей совѣсти и за вѣрность живописнымъ основамъ. Съ этой точки зрѣнія нельзя отрицать крупнаго значенія постъ-импресіонистской лабораторіи. Весь вопросъ въ томъ, чтобы опыты ея и достиженія привели къ большимъ и безусловнымъ результатамъ... И тогда опять приблизится искусство къ жизни, преодолѣетъ перегородки кружковщины, сдѣлается понятнымъ для народныхъ множествъ, демократическимъ въ истинномъ смыслѣ. Оно вновь одухотворится, очеловѣчится и отвѣтитъ моральнымъ запросамъ. Ибо ,глазъ народа' никогда не помирится съ искусствомъ, только формальнымъ и въ себѣ замкнутымъ.

Въ живописномъ формотворствѣ постъ-импресіонизма, не взирая на его временную порабощенность матеріальностью, на всѣ унаочныя крайности его и футуристскіе тупики, есть хорошія зерна: они дадутъ всходы. Именно сюда, думается мнѣ, должно быть направлено наше вниманіе, при оцѣнкѣ современныхъ художественныхъ возможностей.

Это не значитъ, однако, что нѣтъ дорогъ къ будущему и въ иномъ направленіи... Эволюція мѣръ-искусничества, съ его замѣтнымъ уклономъ въ сторону прикладныхъ задачъ (театральныя постановки, иллюстрація, декоративныя панно), можетъ дать

рядъ новыхъ плодоносныхъ вѣтвей, устремленныхъ къ тѣмъ же вершинамъ большаго, еще незнаемаго стиля.

Непримиримое пока можетъ разрѣшиться въ единствѣ цѣли. Борьба и противорѣчія неизбѣжны. Но всѣ дороги ведутъ въ Римъ...

И если пути передовой живописи разошлись на нашихъ глазахъ, какъ двѣ линіи подь острымъ угломъ, то есть надежда, что эти линіи со временемъ будутъ сближаться и когда нибудь... встрѣтятся.

ПОЭТИКА ДЕРЖАВИНА<sup>1</sup>

БОРИСЪ ЭЙХЕНБАУМЪ

Яви искусствомъ чудотворнымъ,  
 'Чтобъ льды пріяли видъ людей'.

Симъ изображается вызовъ иностран-  
 ныхъ къ населенію колоній на саратов-  
 скихъ стенахъ'.

Примѣч. Г. Р. Державина къ одѣ 'Изоб-  
 раженіе Фелицы' (Акад. изд., III—611).



СЛИ исторія литературы до сихъ поръ большею частью остается  
 безсильной передъ разрѣшеніемъ первой и главной своей задачи—  
 опредѣленіемъ сущности того поэтического состава, который  
 избранъ для рассмотрѣнія, то это унижаетъ не ее самое, какъ  
 науку, а только принципы, въ ней утвердившіеся. До сихъ поръ  
 исторія литературы изучаетъ не самый предметъ, а больше и  
 охотнѣе всего—его генезисъ, условія, его окружающія и т. д.

До сихъ поръ исторія литературы остается наукой догматической и притомъ скры-  
 вающей собственную свою догматику—состояніе для всякой науки самое гибельное.  
 Каждый историкъ литературы, какую бы частность ни выбралъ онъ для своего  
 изслѣдованія, принужденъ опираться на цѣлый рядъ допускаемыхъ имъ, какъ оче-  
 видность, и потому совершенно гетерономныхъ предпосылокъ эстетическаго и—  
 болѣе того—гносеологическаго характера. Какъ бы ни замыкался онъ въ своей ча-  
 стной области, какъ бы ни былъ далекъ, на первый взглядъ, отъ эстетики и гно-  
 сеологии—эти скрытыя предпосылки проглянуть въ самомъ его методѣ, ибо въ  
 наукахъ о духѣ, еще болѣе, чѣмъ въ другихъ, нѣтъ метода самого по себѣ, виѣ  
 принципа, какъ его основанія. Нѣтъ частнаго виѣ общаго, нѣтъ анализа виѣ син-  
 тетической интуиціи. Если исторіи литературы принадлежитъ будущее, то оно опре-  
 дѣлится только тогда, когда для изслѣдователей станетъ несомнѣнной необходи-  
 мость философскаго отношенія къ своей наукѣ. Наука—не въ изобрѣтеніи 'абсо-  
 лютно-научнаго' и навсегда неподвижнаго метода, но въ живомъ и самомъ широ-  
 комъ обсужденіи его основаній.

Ни на чемъ такъ не сказалась слабость нашей литературной науки, какъ на ея  
 отношеніи къ русскому восемнадцатому вѣку. Эта область осталась совершенно за-

<sup>1</sup> Посвящаю Ю. А. Никольскому.

крытой для нея—она просто не знала и не знаетъ, какъ подойти къ этому сложному, противорѣчивому явленію. Въ іюлѣ исполнилось сто лѣтъ со дня смерти Г. Р. Державина—кто скажетъ, что его поэзія оцѣнена и осмыслена? И не характерно ли, что и здѣсь, какъ и въ изученіи Пушкина, Гоголя, Тютчева, Толстого или Достоевскаго, больше сдѣлала не академическая наука, а наука, такъ сказать, журнальная? Не странно ли, что имена Брюсова, Мережковскаго, Вольнскаго, Андрея Бѣлаго и Вяч. Иванова являются въ памяти раньше, чѣмъ скромныя имена нашихъ призванныхъ историковъ литературы? Не странно ли, что и о Державинѣ лучшее слово сказано не въ ученыхъ разсканіяхъ, а въ короткой статьѣ Б. Грифцова, напечатанной въ журналѣ „Софія“. <sup>1</sup> Опираясь на эту статью, уже легче теперь сказать о Державинѣ, пользуясь столѣтней годовщиной его смерти, что наука наша была къ нему невнимательна, несправедлива—не отъ злого умысла, а отъ бессилія. Она билась надъ тѣмъ, что есть въ Державинѣ непоэтического, обусловленнаго временемъ, а сверхвременнаго, т. е. настоящія поэтическія цѣнности ускользали изъ рукъ. Кн. П. А. Вяземскій и Гоголь сказали въ свое время о Державинѣ больше и лучше, чѣмъ вся послѣдующая литературная наука. Я думаю, что на нашемъ поколѣніи лежитъ долгъ—измѣнить направленіе, установившееся въ нашей исторіи литературы. Мы хотѣлось бы показать, какъ много въ поэзи Державина того, что осталось до сихъ поръ совершенно незамѣченнымъ въ наукѣ. Эпиграфъ, выбранный для этой статьи, можетъ служить подтвержденіемъ: Державинъ въ примѣчаніи къ замѣчательнымъ строкамъ своей оды точно пародируетъ методы будущихъ ученыхъ. И если въ самомъ поэтѣ трогательно такое безпощадное обращеніе съ собственнымъ творчествомъ, то для науки такой путь историко-литературнаго анализа просто недопустимъ.

**В**ъ поэзи Державина нѣтъ еще цѣльныхъ эстетическихъ замысловъ—этого и нельзя требовать отъ нашихъ поэтовъ XVIII вѣка. Созданіе такихъ замысловъ, опредѣляющихъ собой каждую деталь, начинается только съ Жуковскаго, обращающагося за помощью къ Западу, <sup>2</sup> а потомъ, послѣ него, цѣльность и самостоятельность замысла уже начинаетъ торжествовать въ русской поэзи. Подходить къ одамъ Державина, какъ къ цѣлому, значитъ поневолѣ задерживаться на второстепенномъ, на отвлеченномъ, и пропускать все конкретное, все главное. У Державина есть поэтическія видѣнія. Часто, почти всегда, они не имѣютъ никакого отношенія къ общей темѣ оды—и смѣшно бываетъ вспомнить, что эти строки оказались въ одѣ „На взятіе Варшавы“ или „На отсутствіе Ея Величества въ Бѣлоруссію“. Его

<sup>1</sup> № 1, январь, 1914 г.

<sup>2</sup> Я полагаю, что именно эта назрѣвшая потребность въ цѣльномъ замыслѣ заставляла Жуковскаго такъ много силъ удѣлять переводамъ и передѣлкамъ.

вдохновение проявляет себя вспышками—и иногда какія нибудь четыре строки, какъ молнія, озаряють цѣлый міръ.

Яви искусствомъ чудотворнымъ,  
Чтобъ льды пріяли видъ людей;  
Весна дыханьемъ теплотворнымъ  
Звала бы съ моря лебедей,  
Летѣли бъ съ крикомъ вереницы;  
Звучали бъ трубы съ облаковъ.

Важно ли, что эти строки, полныя настоящей напѣвности и пафоса, скрыты въ томительно-растянутой одѣ „Изображеніе Фелицы“? Нужно ли слѣдить за тѣмъ, что послѣ нихъ поэтъ, вѣрный своей темѣ заключаетъ:

Такъ въ царство бы текли Фелицы  
Народы изъ чужихъ краевъ.

Добросовѣстный Я. К. Гротъ дѣлаетъ къ этимъ строкамъ примѣчаніе, совершенно въ духѣ Державина: „Здѣсь разумѣется вызовъ иностранцевъ (манифестами 4 декабря 1762 и 22 іюля 1763) для учрежденія колоній въ малонаселенныхъ краяхъ Россіи“.<sup>1</sup> Но то, что трогательно въ устахъ самого поэта, кажется смѣшнымъ въ устахъ изслѣдователя.

Я вовсе не утверждаю, что поэзія вѣвременнона, но внутреннее ея заданіе, по существу своему, сверхвременно, ибо только въ обладаніи своимъ вѣкомъ и, тѣмъ самымъ, въ преодоленіи его—настоящій пафосъ поэта. Поэтическое видѣніе есть въ то же время и видѣніе, а не просто сновидѣніе. Система образовъ, ритмъ и самая фонетика стиха опредѣляются лежащей въ основаніи художественнаго творчества, интуиціей цѣлостнаго бытія.<sup>2</sup> Сущность поэтического творчества—не въ слѣдованіи за своимъ вѣкомъ и не въ томъ, что принято называть „вчувствованіемъ“, а въ художественномъ знаніи, которое руководитъ поэтомъ на всемъ его пути черезъ реальности его эмпирическаго опыта. Это художественное или конкретное знаніе не похоже на знаніе отвлеченное тѣмъ, что оно основано на убѣжденіи въ конкретности самой истины, и потому ему дорога каждая мелочь въ ея индивидуальномъ, особомъ состояніи. Больше того—художество поднимается надъ противоположностью особаго и общаго или типическаго, какъ и надъ противоположностью реального и идеальнаго. Поэтому такъ противорѣчива въ литературной эстетикѣ теорія типовъ, и потому же такъ бесплодны всѣ споры и разсужденія о реализмѣ, романтизмѣ, и проч. Здѣсь, по моему

<sup>1</sup> Академ. изд., I—288.

<sup>2</sup> Выраженіе принадлежитъ С. Л. Франку—см. его книгу „Предметъ знанія“ (Пгд. 1915), стр. 241.

убѣжденію, передъ историками литературы стоитъ задача полнаго обновленія терминологіи. Эти термины годятся для общей характеристики той или иной культуры, какъ выраженія опредѣленнаго ‚чувства жизни‘,<sup>1</sup> но не для спеціальнаго изученія искусства.

Мнѣ показалось необходимымъ, хотя бы въ сжатой категорической формѣ, высказать свои основанія, чтобы ясно было, чего я ищу у Державина и почему ищу именно этого, а не другого. Нужно остановиться еще на одномъ. Если вся сила художественнаго творчества—въ особаго рода знаніи, то знаніе это относится не только къ предмету творчества, но и къ его матеріалу. Матеріаль не пассивенъ—у него есть свои законы, своя жизнь, своя истина, которую художникъ долженъ открыть, чтобы научиться имъ обладать. Тутъ опять вспоминается старый и совершенно неподвижный споръ о формѣ и содержаніи, и опять сама эта неподвижность указываетъ на то, что искусство, по самому существу своему, поднимается надъ противоположностью этихъ совершенно отвлеченныхъ разсудочныхъ понятій. Эстетика до тѣхъ поръ не освободится отъ этихъ бесплодныхъ и ложныхъ построеній, пока не пойметъ своей необходимой связи съ гносеологіей и онтологіей.<sup>2</sup> Матеріаль не есть для художника только средство—это понятіе опять таки не соответствуетъ настоящей постановкѣ вопроса. Понятія средства и цѣли должны примѣняться только тамъ, гдѣ рѣчь идетъ не о знаніи, а о работѣ. Камень для художника—не средство, а кусокъ бытія, кусокъ той конкретной истины, которую ему дано открыть. Поэтому дѣло не въ ‚гармоніи формы и содержанія‘, а въ томъ, чтобы каждый разъ матеріаль неразрывно и исчерпывающе сливался съ замысломъ. Вся сущность вопроса въ томъ, что этотъ замыселъ конкретенъ, неразрывенъ съ бытіемъ, и потому онъ можетъ воплотиться только въ опредѣленномъ, обладающемъ своими особыми свойствами кускѣ бытія. Поэтому художникъ, по выраженію М. Клингера, долженъ ‚думать заодно съ матеріаломъ‘. Это и есть то, что слѣдуетъ называть стилемъ. Клингеръ дѣлаетъ очень вѣрное замѣчаніе: ‚Стоя на той точкѣ зрѣнія, что каждый матеріаль долженъ найти не только свою особую техническую обработку, но также и свое собственное духовное право, можно будетъ получить особые и плодотворныя впечатлѣнія о сущности отдѣльныхъ поприщъ искусства и о нашихъ современныхъ его состояніяхъ, которыя такъ удивительно спутаны‘.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Съ этой точки зрѣнія написана, напримѣръ, книга В. М. Жирмунскаго—‚Нѣмецкій романтизмъ и современная мистика‘, гдѣ и обоснованъ этотъ терминъ (Спб., 1914).

<sup>2</sup> Хорошая по многимъ страницамъ книга Б. Христиансена—‚Философія искусства‘ (Спб., 1911)—не справляется съ этимъ вопросомъ и ограничивается компромиссомъ, потому что совершенно не сознаетъ этой связи. Только обращеніемъ къ основнымъ вопросамъ гносеологіи и онтологіи можно освободиться отъ принциповъ психологической теоріи Фолькельта, Липса и др.

<sup>3</sup> М. Клингеръ. ‚Живопись и рисунокъ‘.

Все это относится и къ литературной эстетикѣ, къ эстетикѣ слова, еще болѣе запутанной, чѣмъ эстетика другихъ искусствъ. Слово есть опредѣленный матеріалъ, служащій въ обыденной жизни средствомъ, какъ и камень, краска, звукъ или движеніе. Перенесенное изъ области практической въ область эстетическую, оно развертываетъ всю скрытую и вѣками накопленную въ немъ жизнь — и эстетическій подвигъ художника заключается въ томъ, чтобы войти въ жизнь слова, почувствовать корни той истины, которая создала эту невѣсомую, символическую реальность. Вотъ почему такъ важно опредѣлить, что видитъ поэтъ въ словѣ, въ какомъ смыслѣ оно служитъ ему матеріаломъ. Это и значить опредѣлить его стиль. Тутъ важно изслѣдовать и фонетику, и ритмъ, потому что слово звучитъ и длится. Но такое заданіе слишкомъ увеличило бы мою работу — поэтому я останавлиюсь здѣсь только на опредѣленіи того, что можно назвать поэтикой или выраженіемъ „интуиціи цвѣстнаго бытія“ у Державина, лишь слегка коснувшись вопроса объ отношеніи его къ слову.

Слово Державина, какъ поэтическій матеріалъ, необыкновенно точно — оно у него почти теряетъ свою символическую реальность и становится какъ бы вѣсомымъ и осязаемымъ. Потому такъ явственно раздѣльны въ его поэзии разсудочная отвлеченность, которой онъ отдалъ дань въ одѣ „Богъ“, и конкретная насыщенность его настоящихъ поэтическихъ видѣній. Все отвлеченное настолько еще чуждо первобытной силѣ его творчества, что оно ни въ какой степени не становится у него поэтическимъ. Онъ наслаждается словомъ, какъ точнымъ образомъ вещи, сверкающимъ всѣми цвѣтами живой реальности. Ему еще совершенно чуждо то томленіе по слову, которое вызоветъ потомъ у Жуковского вопросъ — „Невыразимое подвластно ль выраженью?“ — и приведетъ къ утверженію Тютчева: „Мысль изреченная есть ложь“. Эстетика умолчанія, недоговоренности, намекъ совершенно ненужна ему. Онъ, какъ чернорабочій — впервые обтесываетъ почти нетронутую и безформенную глыбу русскаго языка и радуется, когда камень принимаетъ вѣкій опредѣленный видъ. Поэтому такъ необыкновенно матеріальны и радостно-точны его видѣнія. Небо онъ назоветъ „синей крутизной аэира“, а водѣ всегда скажетъ, что она „сткляная“, или представитъ водопадъ, какъ „алмазную гору“, съ которой сыплется и кипитъ внизу „жемчугу бездна и серебра“. Онъ чувствуетъ совершенную полноту слова, совершенную его адекватность явленію, когда восклицаетъ въ „Ключѣ“:

Когда въ дуги въ твои серебристы  
Глядится красная заря,  
Какіе пурпуры огнисты  
И розы пламенны, горя,  
Съ паденьемъ водъ твоихъ катятся!

Онъ лелѣетъ эту свою власть и, всматриваясь въ явленіе, видитъ равное ему по силѣ матеріальности слово. За обѣдомъ онъ смотритъ на шуку и что то шепчетъ, на вопросъ И. И. Дмитриева онъ отвѣчаетъ: „Я думаю, что если бы случилось мнѣ приглашать въ стихахъ кого нибудь къ обѣду, то при исчисленіи блюдъ, какими хозяинъ намѣренъ потчевать, можно бы сказать, что будетъ и шука съ голубымъ перомъ“<sup>1</sup>. Такъ онъ и сдѣлалъ въ „Жизни Званской“, а еще раньше онъ не менѣе точно и увлекательно приглашалъ къ обѣду:

Шексинска стерлядь золотая,  
Каймакъ и борщъ уже стоятъ;  
Въ графинахъ вина, пуншь, блестяя  
То льдомъ, то искрами, манять.

(Приглашеніе къ обѣду).

Рисуя пейзажъ Кавказа, онъ видитъ, „какъ серны, внизъ склонивъ рога, зрять въ мглѣ спокойно подъ собою рожденъе молній и громовъ“ или „какъ въ степи средь зною огромныхъ змѣй стога кишатъ, какъ блещутъ пестрой чешуею и лютъ шипя другъ въ друга ядъ“ (На возвращеніе графа Зубова изъ Персіи). У пляшущихъ дѣвушекъ онъ видитъ, „какъ сквозь жилки голубыя льется розовая кровь“, а въ первоначальномъ вариантѣ это выражено еще своеобразнѣе: „Розовый по лицамъ сокъ, и изъ косточекъ въ другія переходитъ огонекъ“ (Акад. изд., II—246). Какъ любитъ Державинъ мѣткостью и силой воспроизведенія, свойственной его слову, когда въ замѣчательномъ стихотвореніи „Развалины“ изображаетъ Киприду-Екатерину, какъ она—

На восклицającychъ смотрѣла  
Поднявшихъ крылья лебедей,  
Иль на станицу сребробокныхъ  
Ей милыхъ, сизыхъ голубковъ,  
Или на пестрыхъ, красноокныхъ  
Ходящихъ рыбъ среди прудовъ,  
Иль на собачекъ, ей любимыхъ,  
Хвосты несущихъ вверхъ кольцомъ.

Или, наконецъ, какъ великолѣпны, по власти надъ матеріаломъ слова и опять таки по его образной точности, кони въ стихотвореніи „Колесница“:

Течетъ златая колесница  
По расцвѣтающимъ полямъ;  
Сѣдлщій, правящій возница,  
По конскимъ натянувъ хребтамъ

<sup>1</sup> Акад. изд., II—638.

Блестящи вожжи, держать стройно,  
Искусствомъ сравнивая ихъ.

И дальше:

Дугой нагнувъ волнисты гривы,  
Бодрятся, рѣзвятся, бѣгутъ,  
Великолѣпный и красивый  
Видъ колесницѣ придаютъ.  
Дрожать, храпать, ушми прядутъ  
И, стиснувъ сталь во рту зубами,  
Изъ рукъ возницы вожжи рвутъ,  
Бросаются и прахъ ногами,  
Какъ вихорь, подъ собою вьютъ.

Что за могучій ямбъ, что за мощная фонетика! Совершенно былъ правъ Державинъ, хотя и считалъ себя ,весьма слабымъ эстетикомъ',<sup>1</sup> когда, объясняя заглавный рисунокъ къ стихотворенію ,Къ лирѣ', написалъ: ,онъ (поэтъ) запѣлъ то, что увидѣлъ, а не то, что хотѣлъ'.<sup>2</sup> На рисунокѣ представленъ поэтъ съ лирой, которому амуръ сзади подставляетъ ноты и закрываетъ отъ его глазъ орла, сидящаго въ сторонѣ на барабанѣ. Такъ постоянно поступала Муза съ Державинымъ и заставляла его пѣть не о ,взятіи Варшавы', а о веснѣ. Онъ самъ понималъ это, когда, отринувъ лирные громы, воскликнулъ:

Пѣть откажемся героевъ,  
А начнемъ мы пѣть любовь.

Невозможно здѣсь останавливаться на ритмѣ и фонетикѣ державинскаго стиха. Ямбъ его, уже нѣсколько изученный А. Бѣлымъ, совершенно своеобразенъ, и чѣмъ тоньше будутъ способы нашего изслѣдованія и описанія, тѣмъ больше силы и своеобразія будетъ открываться въ структурѣ его стиха. Когда мы сумѣемъ соединить (какъ это соединяется въ теоріи музыки) абстрактное представленіе о стопѣ<sup>3</sup> съ реальнымъ ритмомъ наполняющихъ и преодолевающихъ эти схемы словъ, то для насъ должно открыться многое. Пѣвительны и хорен у Державина, въ которыхъ онъ всегда восторгенъ:

О пріятный вѣтръ полдневный,  
Водъ прозрачныя струи!  
Нивы злачны! лѣсъ зеленый!  
Сладкопѣвны соловьи!

(На отсутствіе Ея Величества въ Бѣлоруссію).

Акад. изд., I—100).

<sup>1</sup> Письмо къ Мерзлякову. Акад. изд., I—653.

<sup>2</sup> Акад. изд., II—136.

<sup>3</sup> Абстракція необходима въ наукѣ о стихѣ, какъ и въ теоріи музыки. Поэтому я не могу согласиться съ отрицаніемъ стопы въ статьѣ В. Чудовскаго, напечатанной въ ,Аполлонѣ' (1915, №№ 8—9).

Иногда онъ соединяетъ хорей съ амфибрахіемъ и даже съ анапестомъ, какъ въ очаровательной своей „Ласточкѣ“—стихотвореніи, обращенномъ къ первой его женѣ, милому, веселому и изящному существу, которую Н. А. Львовъ называлъ „преизящной художницей“:

О домовитая ласточка!  
О милосизая птичка!  
Грудь краснобѣла, касаточка!  
Лѣтняя гостья, пѣвичка!

Отсюда—непосредственный переходъ къ амфибрахію:

Ты часто по кровлямъ щебечешь;  
Надъ гнѣздышкомъ сидя, поешь;  
Крыльшкками движешь, трепещешь,  
Колокольчикомъ въ горлышкѣ бьешь. <sup>1</sup>

Капнистъ былъ недоволенъ этимъ свободнымъ обращеніемъ Державина съ классическими размѣрами и передѣлалъ стихотвореніе на ямбическій ладъ:

О домовита сиза птичка,  
Любезна ласточка моя. <sup>2</sup>

Нечего говорить, что отъ этой передѣлки пропала вся прелесть державинской пьесы.

Пробовалъ Державинъ примѣнять и болѣе сложные размѣры, какъ въ одѣ „На взятіе Варшавы“, гдѣ хорей соединяются съ ямбами, образуя ритмическія паузы:

Черная туча, мрачныя крыла  
Съ дѣни сорвавъ, весь воздухъ покрыла;  
Вихрь полуночный, летить богатырь!  
Тьма отъ чела, съ носвиста пыль!

Этихъ замѣчаній достаточно, чтобы видѣть, какой своеобразной жизнью полно слово Державина, какъ владѣетъ онъ своимъ матеріаломъ, иначе говоря—какъ несомнѣнно присутствіе въ его поэзіи стиля. У Державина можно еще учиться, и я думаю, что для поэтовъ несимволической школы онъ до сихъ поръ долженъ давать много. Кто хочетъ говорить о мірѣ черезъ вещи, кто чувствуетъ реальную полноту живого слова, тотъ найдетъ въ его поэзіи много для себя цѣннаго.

<sup>1</sup> Последняя строка—анапестъ.

<sup>2</sup> Акад. изд., I—574.

Стиль не есть просто „техника“: онъ дается только тому, кто обладает цѣлостнымъ знаніемъ или интуиціей цѣлостнаго бытія. О чемъ же знаетъ Державинъ, иначе говоря—каковы основы его поэтики? Онъ слишкомъ убѣжденно и мощно говорить о своемъ вдохновеніи, чтобы можно было ему не повѣрить.

Наполнилъ грудь восторгъ священный,  
 Благоговѣнный обнялъ страхъ,  
 Пріятный ужасъ потаенный  
 Течетъ во всѣхъ моихъ костяхъ;  
 Въ весельи сердце утопаетъ,  
 Какъ будто Бога ощущаетъ,  
 Присутствующаго со мной.

(„Любителю художествъ“).

Въ „Изображеніи Фелицы“ онъ хочетъ, чтобы въ художествѣ „льды пріяли видъ лицей“. Въ другой одѣ онъ еще опредѣленнѣе рисуетъ преображенный и объединенный вдохновеніемъ міръ:

Во сладкомъ изступленіи семъ  
 Весь Сѣверъ зрится мнѣ Эдемомъ,  
 И осень кажется весной;  
 Въ кристалльныхъ льдахъ зрю лѣсъ зеленый,  
 Въ тѣняхъ ночныхъ поля златы,  
 А по сѣвгамъ цвѣты.

(Къ Калліопѣ).

И наконецъ—съ какой убѣдительною силой, съ какимъ могучимъ паэосомъ поетъ онъ о своемъ вдохновеніи въ одѣ „На взятіе Варшавы“!

И се—уже въ странахъ кристалльныхъ  
 Несусь, оставя дольний міръ;  
 Огнистый солища конь крылатый  
 Летитъ по воздуху и ржетъ.  
 Съ ноздрей дымъ пышетъ синеватый,  
 Со удицъ пѣна клубомъ бьетъ,  
 Струями искры сыплютъ взоры;  
 Какъ овны, убѣгаютъ горы,  
 И въ Божескомъ восторгѣ семъ  
 Я вижу въ тишинѣ полсвѣта!

И когда онъ изображаетъ себя лебедемъ, „необычайнымъ паренемъ“ отдѣлвшимся отъ тѣннаго міра, то сила его восторга поразительна:

Не заключить меня гробница,  
 Среди звѣздъ не превращусь я въ прахъ,  
 Но, будто ивкая цѣвница,  
 Съ небесъ раздамся въ голосахъ.  
 И се ужъ кожа, зрю, перната  
 Вкругъ станъ обтягиваетъ мой;  
 Пухъ на груди, спина крылата;  
 Лебязей доснюсь бѣлизной.

Пусть это подражаніе Горацию. Чтобы найти въ своемъ языкѣ такія слова и такіе ритмы, надо было ихъ пережить. О вдохновеніи говоритъ Державинъ и въ своемъ ‚Разсужденіи о лирической поэзій‘. Приведа сужденія ‚нѣкоторыхъ эстетиковъ‘ о вкусѣ, онъ прибавляетъ: ‚я оставляю сію высокую метафизику ихъ учености, но говорю просто, что безъ вдохновенія на струнахъ лиры нѣтъ жизни... Поистинѣ, вдохновеніе есть одинъ источникъ всѣхъ вышеписанныхъ лирическихъ принадлежностей, душа всѣхъ ея красотъ и достоинствъ: все, все и сладкогласіе отъ него происходитъ, <sup>1</sup>—даже вкусъ, хотя даетъ ему дружескіе свои совѣты и онъ отъ него принимаетъ ихъ, но не прежде, какъ тогда уже, когда успокоится; а во время пылкаго его паренія едва только издали смѣветъ приблизиться къ нему и надзирать за нимъ... Вдохновеніе, вдохновеніе, повторю, а не что иное, наполняетъ душу лирика огнемъ небеснымъ. Оно напрягаетъ всѣ ея силы, окрыляетъ, возноситъ и исторгаетъ, такъ сказать, ея бытіе изъ пелень плоти или изъ всѣхъ земныхъ предѣловъ, дабы лучше выразить и выяснить изступленное ея положеніе‘. <sup>2</sup> Кто послѣ всѣхъ этихъ свидѣтельствъ скажетъ, что Державину былъ незнакомъ паѳосъ поэтическаго ‚изступленія‘? Но что же онъ видѣлъ, когда превращался въ лебедя?

Замѣчательно, что нигдѣ не удалось Державину дать конкретно-убѣдительный образъ Смерти—онъ всегда, когда говоритъ о ней, спускается съ высоты своего видѣнія на низины отвлеченностей въ духѣ XVIII вѣка. ‚Монархъ и узникъ—сиѣдь червей‘—вотъ все, что могъ сказать Державинъ объ этой тайнѣ. Зато стоитъ ему заговорить о стихіяхъ природы или о нѣгѣ, страсти и наслажденіи—слова его загораются настоящимъ поэтическимъ огнемъ. Еще П. А. Вяземскій писалъ, что ‚поэзія Державина былъ жаркій лѣтній полдень. Все сіяло, все горѣло яркимъ блескомъ. Много было очарованія для воображенія и глазъ‘. <sup>3</sup> Онъ, дѣйствительно, былъ слишкомъ ‚плѣненъ красотою‘ (‚Признаніе‘) открывшагося передъ нимъ ‚мира природы‘ и ‚мира человеческихъ чувствъ, чтобы вѣрять смерти. Она его ужасала, но тогда онъ старался о ней забыть и звалъ друзей на лоно природы и наслажде-

<sup>1</sup> Курсивъ мой.

<sup>2</sup> Акад. изд., VII—583 и сл.

<sup>3</sup> Статья ‚Стихотворенія Карамзина‘. Собр. сочиненій, т. VII, стр. 154.

нiя, а въ иное время она просто не существовала для него. Природа открылась ему, какъ могучая игра первобытныхъ стихiй, полныхъ свѣта, огня и красокъ, и такою же первобытно-стихийной чувствовалъ онъ человѣческую душу. Настоящимъ его богомъ было солнце, которому онъ поетъ гимнъ болѣе вдохновенный, чѣмъ Богу библейскому. Можно сказать, что въ душѣ Державинъ былъ истымъ огнепоклонникомъ — съ этимъ неразрывно связывается и ,азиатская ибга' его вельможъ.

О солнце! о душа вселенной!  
О точный обликъ божества!

.....  
Порфирию великолѣпной  
Объявъ твою шаръ земной,  
Рукой даруешь непримѣтной  
Обиле, жизнь, тепло, покой.  
Орловъ лучами воскреляешь,  
На насѣкомыхъ въ тѣмѣ блестяшь...

.....  
Ты образъ добраго царя:  
Край ризы твоея—заря.

.....  
Надъ безднами и высотами  
Безъ ужаса взнося свой зракъ,  
Ты исполинскими шагами  
Отвсюду прогоняешь мракъ.

(Гимнъ Солнцу).

Державинъ недаромъ сравниваетъ себя съ тѣми тварями, которыя ,ибъ какимъ безумнымъ вождѣльнѣемъ' летать на огонь и сгораютъ въ немъ: ,и я бѣднякъ сихъ толпъ и образъ и позоръ!' (Прогулка). И если ибтъ въ немъ томленiя по всевыражающему слову, какъ у Жуковского, то настоящей эстетической его мечтой было восклицанiе въ одѣ ,Безсмертiе души':

О! если бъ стихотворство знало  
Братъ краску солнечныхъ лучей.

Другой его тоже постоянной эстетической мечтой были ,сладкопѣвны соловьи', о которыхъ онъ иблъ такъ ибжно и такъ по своему:

На холмѣ, сквозь зеленой роши,  
При блескѣ свѣтлаго ручья,  
Подъ кровомъ тихой майской пощи,  
Вдали я слышу соловья.  
По вѣтрамъ легкимъ, благовоннымъ,

То свистъ его, то звонъ летить;  
То, шумомъ заглушаемъ воднымъ,  
Вздыханьемъ сладостнымъ томить.

.....  
О, если бы одну природу  
Съ тобою взялъ я въ образецъ,  
Воспѣлъ боговъ, любовь, свободу:  
Какой бы славный былъ пѣвецъ!  
Въ моихъ бы пѣсняхъ жаръ и сила  
И чувства были, вмѣсто словъ;  
Картину, мысль и жизнь явила  
Гармонія моихъ стиховъ.

.....  
Тогда бы Нимфа мнѣ внимала,  
Боясь въ зеркало водъ взглянуть,  
Сквозь дымку бы едва дышала  
Ея высока, нѣжна грудь.

(„Соловей“).

Такимъ „славнымъ пѣвцомъ“, подобнымъ соловью, и былъ Державинъ. Въ образецъ себѣ онъ взялъ природу, потому что она полна жизни, свѣта и свободы. Безконечны были бы цитаты, если бы я захотѣлъ собрать вмѣстѣ всѣ его пейзажи. Но нельзя удержаться отъ нѣкоторыхъ, чтобы подтвердить свою мысль. Осталось свидѣтельство И. И. Дмитріева о томъ, что онъ часто заставлялъ Державина „стоявшимъ неподвижно противъ окна и устремившимъ глаза къ небу. „Что Вы задумались?—однажды спросилъ я.—„Любуюсь вечерними облаками“, отвѣчалъ онъ.“<sup>1</sup> И тутъ же рождались слова:

О день, о день благоприятный!  
Несутся вѣтромъ голоса.  
Курятся кринны ароматны,  
Склонились долу небеса.  
Лазурны тучи, краематы,  
Блισταючи рубиномъ сквозь.  
Какъ испещренный флотъ, богатый,  
Стремятся по эвиру вкось.

(„Любителю художествъ“).

Въ ясный день вода и небо сливаются въ одну непрерывную и прозрачную стихію—и поэтически-острый глазъ Державина видитъ тогда, „какъ ходять рыбы въ небесахъ и вьются полосаты флаги“. Къ этимъ строкамъ онъ самъ дѣлаетъ трогательное примѣчаніе: „Въ тихій ясный лѣтній день бываютъ видимы въ водѣ

<sup>1</sup> Акад. изд., I—367.

облака и развѣвающіеся флаги корабельные<sup>1</sup>.<sup>1</sup> Благодарность Фелицѣ<sup>1</sup> открывается картиной разсвѣта, напоминающей 'Гимнъ Солнцу'.

Какое зрѣлище очамъ!  
Тамъ блещетъ брегъ въ рѣкѣ зеленый,  
Тамъ свѣтять перлы по дугамъ;  
Тамъ стены, какъ моря, струятся,  
Сѣдымъ волнуясь ковьемъ;  
Тамъ тучи журавлей стадаются,  
Валторнъ съ высотъ пуская громъ;  
Тамъ небо всюду лучезарно  
Янтарнымъ пламенемъ блеснить.

Почему Державину постоянно нужны такія метафоры, какъ перлы, рубины, алмазы, яхонты, янтарь? Конечно, потому, что природа была для него 'роскошнымъ пиромъ'<sup>1</sup> самоцвѣтныхъ огней, потому, что для него солнце—первоначало, а все остальное—игра его лучей. Онъ настойчивъ и неудержимъ въ своей поэтикѣ стихій: 'за нами вслѣдъ летѣла жемчужная струя, кристалъ шумѣлъ отъ веселья', 'сребромъ сверкають воды, рубиномъ облака' ('Прогулка въ Царскомъ Селѣ'). Именно блескомъ и огнемъ соединяются у него совершенно разныя, враждебныя стихіи: въ разноцвѣтныхъ брызгахъ 'тонкій дождь горитъ' ('На возвр. гр. Зубова'), а въ другой пьесѣ 'сребророзовыя птицы ...съ перьевъ бисеръ отряхаютъ, разноцвѣтнѣй влажный огонь' ('Праздн. воспит. дѣвич. мон.'). Облако, спустившееся 'изъ тонкой влаги и паровъ', носится по безднѣ голубой, 'рубиномъ, златомъ испещряясь и багрянницею стелясь' ('Облако'). И какъ непреложный канонъ для художника, звучитъ замѣчательная хориамбическая строфа изъ стихотворенія 'Радуга'.

Только одно солнце лучами  
Въ капляхъ дожда, въ дождѣ отразясь,  
Можетъ писать сими цвѣтами  
Въ мракѣ и мглѣ, вѣчно свѣтясь.  
Умѣй подражать ты ему:  
Лей свѣтъ въ тьму.

Его метафоры и сравненія устойчивы—онѣ всегда рождать предметы временнаго, рождающагося и вѣчно исчезающаго міра съ его твердыми основами, съ міромъ планетъ, металовъ и неподвижно-прозрачныхъ кристалльныхъ граней.

Смотри: въ проталинахъ желтѣють,  
Какъ звѣзды, межъ снѣговъ цвѣты;

.....

<sup>1</sup> Акад. изд., I—484.

Лѣса вѣтвями помаваютъ,  
По ряну водъ стеклу мелькаютъ  
Вверхъ рыбы серебромъ.

(Къ Музѣ).

Или:

Скляныя рѣки лучемъ полудневымъ,  
Жидкому злату подобно, текутъ.

(„Лѣто“).

Въ полномъ согласіи со своей поэтикой Державинъ спрашиваетъ:

Что привлекательнѣй очамъ,  
Какъ не огня во тьмѣ блистанье?  
Что восхитительнѣе намъ,  
Когда не солнечно сіянье?  
Что драгоцѣннѣй злата есть  
Средь всѣхъ сокровищъ нашихъ тѣнныхъ?

(„Мужество“).

Кто такъ знаетъ и любить стихію свѣта и игру его въ краскахъ, тотъ знаетъ и тѣнь, тьму. Въ свѣтлый, ясный день всѣ стихіи образуютъ какъ бы одно дѣло, одинъ сліянный и нераздѣльный міръ природы въ ихъ гармоническомъ подчиненіи солнцу. Тьма разрываетъ эту связь, и стихіи вступаютъ между собою въ споръ:

Кровавая луна блистала  
Черезъ покровенный ночью лѣсъ,  
На морѣ мрачномъ простирала  
Столбомъ багровымъ свѣтъ съ небесъ,  
По огненнымъ зыбямъ мелькая.  
Я видѣлъ: въ лодкѣ нѣкто пылъ.  
Тутъ вѣтеръ, страшно завывая,  
Ударилъ въ лѣсъ—и лѣсъ завылъ.  
Изъ безднъ возстали пѣны горы;  
Брега пустыни томный стоиъ;  
Сквозь бурные стихіевъ споры  
Зіяла тьма со всѣхъ сторонъ.

(На выздоровленіе мецената’).

Тутъ невольно вспоминаются ночные стихи Тютчева, въ которыхъ воеетъ вѣтеръ ночной и поетъ пѣсню о древнемъ хаосѣ, а человѣку страшно, потому что передъ нимъ обнажена бездна, съ своими страхами и мглами. Я, вообще, думаю, что между Державинимъ и Тютчевымъ можно установить большую близость—здѣсь пролегаетъ какая то особая линія русской лирики, развивающаяся независимо отъ другихъ ея линій. Въ одѣ „На взятіе Измаила“ Державинъ рисуетъ грозную ночь,

когда ,чернобагрова буря' возлегла на лѣсъ и мчить воздухъ ,съ свистомъ, воемъ, ревомъ'. Картина растеть, становится фантастической, и передъ глазами разворачивается ,послѣдній день природы', о которомъ и Тютчевъ пророчествовалъ. <sup>1</sup>

Изъ опаловаго неба,  
Со Олимпа высоты,  
Вижу, идетъ юна Геба,  
Лучезарны красоты!  
Изъ сосуда льетъ златаго  
Въ чашу злату сѣдъ Орлу.

(„Геба“).

Представь послѣдній день природы,  
Что пролилася звѣздъ рѣка,  
На огонь пошли стѣною воды,  
Бугры взвились за облака;  
Что вихри тучи къ тучамъ гнали;  
Что мракъ лишь молнии освѣщали;  
Что громъ потрясъ всемирну ось;  
Что солнце, яглою покровенно,  
Ядро казалось раскаленно.

Огонь и вода, гармонически сочетающіеся въ лѣтнемъ пейзажѣ (недаромъ солнце выходитъ ,изъ понта голубого'), здѣсь раздѣлены и враждебны, потому что солнце покрылось мглой и стало просто раскаленнымъ ядромъ.

Природа открылась Державину, какъ цѣлостный міръ могучей и бурной матеріальности, пронизанный и одухотворенный тонкими <sup>2</sup> лучами свѣта. Поэтому солнце для него— ,душа вселенной' и ,точный обликъ божества', а тьма—хаосъ, распадъ міра на противоборствующія стихіи. Поэтому высшій его завѣтъ для художника— ,лей свѣтъ въ тьму'.

Если такова природа, то таковъ же и міръ человѣческой души. Въ ней тоже борются разныя стихіи, и только ,нѣжнѣйшей страсти пламя', свѣтъ любви дѣлаетъ ее единой и неизмѣнной. Душа сгораетъ на этомъ ,тихомъ голубомъ огнѣ' и превращается въ нетлѣнный свѣтъ духа. Смерть, какъ ни сильна она во тьмѣ, не можетъ побѣдить свѣта:

Не можетъ быть, чтобъ съ плотью тлѣнной,  
Не чувствуя нетлѣнныхъ силъ,

<sup>1</sup> Кстати, тютчевскіи образъ Гебы, кормящей Зевесова орла, былъ намѣченъ Державиннымъ.

<sup>2</sup> Недаромъ это слово такъ часто встрѣчается у Державина: ,духъ тонкій', ,тонкій дождь' и т. д.

Противу смерти разъяренной,  
Въ сраженіе воинъ выходилъ.

(„Безсмертіе души“).

Всѣ женщины Державина—Плaмиды<sup>4</sup>, и глубоко-трогательно его обращеніе къ одной изъ нихъ: „Не лобызай меня такъ страстно“ („Нинѣ“). Онъ самъ неудержимъ въ своей страсти:

Лобызаю, о б м и р а ю,  
Тебѣ душу отдаю,  
Иль изъ устъ твоихъ желаю  
В ы п и т ь душу я твою.

(„Разлука“).

Радостенъ его гимнъ женамъ, за здравіе которыхъ онъ пьетъ разные вина — за женъ румяныхъ, чернобровыхъ, свѣтловласыхъ и нѣжныхъ. Хороши и смуглянки, и бѣлянки. Державинъ — огнепоклонникъ, онъ же поклонникъ и лѣсенникъ женъ:

Признаюся, красотою  
Бывъ пѣнненнымъ, пѣлъ и женъ.  
Словомъ: жегъ любви колы пламень,  
Падалъ я, вставалъ въ мой вѣкъ —  
Брось, мудрецъ, на гробъ мой камень,  
Если ты не человекъ.

(„Признаніе“).

Въ этихъ глубоко-искреннихъ и глубоко-человѣчныхъ строкахъ сказалась со всей силой настоящая цѣлостность личности Державина и дѣйствительная ея артистичность. Любовная его лирика, въ которой Метастазій встрѣчается съ Анакреономъ и Сафо, не была для него простой манерой. Онъ, въ самомъ дѣлѣ, могъ и смѣлъ отвѣтить на гнѣвный вопросъ Феба:

Какъ! и ты уже небесныхъ  
Дѣвъ желаешь воспѣвать?  
.....  
Видѣлъ ли Харитъ предъ ними,  
Какъ подъ звукъ пріятныхъ лиръ  
Плясками онѣ своими  
Восхищаютъ горній міръ?

отвѣтить—,видѣлъ“ („Хариты“). Его Пlамиды не уступятъ ни въ чемъ древнимъ нимфамъ. Онъ зоветъ друга: „Пойдемъ сегодня благовонный мы черпать воздухъ,

другъ мой, въ садъ; а тамъ черноокая и статная Даша съ бѣлокурой Лизой пропляшутъ имъ казачка—

И нектаръ съ пламеннымъ сверканьемъ .  
Ихъ розова подасть рука.

(Другу).

Его бѣлокурая Параша ,сребророзова лицомъ; и подлинной эротикой звучать его призывныя слова:

Встань, пойдемъ на лугъ широкой,  
Мягкій, скатистый къ прудамъ;  
Тамъ подъ сѣнью дровъ высокой  
Сядемъ, взглянемъ по струямъ.  
.....  
Какъ за серебряной плотницей  
Линь златой по дну бѣжить.

(Парашѣ).

Очаровательны его ,дѣвушки россійски; при видѣ которыхъ можно забыть и гречанокъ:

Какъ, склонясь главами, ходять,  
Башмачками въ ладъ стучать,  
Тихо руки, взоръ поводятъ  
И плечами говорятъ;  
Какъ ихъ лентами златыми  
Чела бѣлыя блестятъ,  
Подъ жемчугами драгими  
Груди иѣжныя дышатъ;  
Какъ сквозь жилки голубыя  
Льется розовая кровь,  
На ланитахъ огневыя  
Ямки врѣзала любовь.

(Русскія дѣвушки).

Для его Варюши, которую онъ называетъ алмазомъ, жемчугомъ и солнцемъ, нуженъ мальчикъ иѣжный, страстный, взглядъ любви — крылатый богъ (Варюша). Живописцу Тончию онъ совѣтуетъ нарисовать его ,въ натурѣ самой грубой; но просить придать немного иѣжности:

Чтобъ жаръ кипѣлъ въ моей крови,  
А очи мягкостью блистали;  
Красотки бы по мнѣ вздыхали,  
Хоть въ платонической любви.

(Тончию).

Постоянная влюбленность — это ,нетлѣвнйя символъ'. Уже старикомъ, Державинъ изображаетъ себя раненымъ стрѣлкою Амура и прибавляетъ:

И со стрѣлкой таковою  
Шестидесятъ ужъ лѣтъ пляшу:  
Не скучаю красотою  
И любовь въ душѣ ношу.

(На пастушій балетъ').

И въ старческой его пьесѣ—,Жизнь Званская'—есть строфа, достойная Фавна:

Нѣтъ изъ кристалльныхъ водъ, купаленъ, между дровъ,  
Отъ солища, отъ людей подъ скромнымъ осбненьемъ,  
Тамъ внемлю юношей, а здѣсь плесканье дѣвъ  
Съ душевнымъ нѣжкимъ восхищеньемъ.

Послѣ этого ему можно повѣрить, что онъ, вмѣстѣ съ Горациемъ—

Вакха вдали, вѣрь мнѣ потомство, я видѣлъ:  
Межъ дикихъ онъ скалъ сѣдѣвшій, пѣть училъ нѣсни  
Нимфъ, ставшихъ вокругъ, внимавшихъ его, и вверхъ  
Завостренныхъ ушми козлюногихъ Сатировъ.  
Эво! дрожить еще сердце отъ страха;  
Ужасомъ Бога исполненно скачетъ оно  
Съ радости дикой.—Эванъ! щадь, о! щадь!  
Отъ грознаго тирса я трясуся, цѣбенѣя!  
Позволь, да пою я о дерзкихъ Тіадахъ,<sup>1</sup>  
О быстро-текущемъ винѣ, млечныхъ потокахъ,  
И медь какъ изъ утлыхъ древесныхъ, дуплистыхъ  
Шней каплетъ на землю, извиваясь струями.

(Къ Бахусу').

А кто не повѣритъ, что эти діонисійскіе клики рвались изъ собственной души Державина и въ Горациіи находили себѣ только опору, тотъ пусть прочтаетъ его замѣчательную ,Цыганскую пляску', написанную въ отвѣтъ на жалобы жеманнаго и манернаго пѣвца любви, Н. И. Дмитріева, что цыганскія пѣсни мѣшаютъ ему въ Москвѣ заниматься поэзіей:

Возьми, Египтянка, гитару,  
Ударь по струнамъ, восклицай;

<sup>1</sup> Тіады—вакханки.

Исполняя сладострастна жару,  
 Твоей всёхъ пляской восхитай.  
 Жги души, огонь бросай въ сердца  
 Отъ смуглаго лица.

Неустово, роскошно чувство,  
 Нервъ трепеть, мѣлкіе любви,  
 Волшебное заразъ искусство  
 Вакханокъ древнихъ оживи.  
 Жги души, огонь бросай въ сердца  
 Отъ смуглаго лица.

Какъ ночь—съ ланить сверкай зари,  
 Какъ вихорь—прахъ плащешь сметай,  
 Какъ птица—подлетай крылами  
 И въ длани съ визгомъ ударяй.  
 Жги душу, огонь бросай въ сердца  
 Отъ смуглаго лица.

Подъ лѣсомъ ночью сосновымъ,  
 При блескѣ блѣдныя луны,  
 Топоча по доскамъ гробовымъ,  
 Буди сонъ мертвой тишины,  
 Жги души, огонь бросай въ сердца  
 Отъ смуглаго лица.

Да вошь твой эво а ужасный  
 Вдали мѣшаясь съ воємъ псовъ,  
 Ліеть повсюду гулы страшны,  
 А сластолюбію—любовь.  
 Жги души, огонь бросай въ сердца  
 Отъ смуглаго лица.

Это ли не діонисійскій диѳирамбъ? Мертвецы, встающіе изъ гробовъ отъ топота неустовой вакханки—это ли не побѣда надъ смертію? Недаромъ такъ хорошо пишетъ Державинъ о диѳирамбѣ въ своемъ „Разсужденіи о лирической поэзіи“: „Чтобъ сочинять диѳирамбъ, надобно имѣть чрезмѣрно живое чувство, необузданное воображеніе, или родъ изступленія, для того что выраженія его должны возбуждать къ неустовымъ движеніямъ и круговымъ пляскамъ. Въ диѳирамбѣ позволяется, для живѣйшаго представленія предметовъ, присовокуплять нѣсколько словъ къ одному какому либо часто хоромъ повторяемому слову, дабы чрезъ то сила чувствъ отчасу болѣе возрастала и продолжалась до того, пока шумомъ вниманіе не оглушится и не воспламенится воображеніе.“<sup>1</sup> Такъ и написана „Цыганская пляска“—поистинѣ буйный диѳирамбъ. Державинъ прибавляетъ въ концѣ главы о диѳирамбѣ: „Не знаю я диѳирамбовъ, сочиненныхъ нашими знаменитыми лириками; но въ нѣкоторыхъ народныхъ, такъ называемыхъ цыганскихъ пѣсняхъ, гдѣ

<sup>1</sup> Акад. изд., VII—389.

прибъвается—жги, говори! вижу имъ подобіе. Въ качествѣ образца приводится та ода Горация (къ Бахусу<sup>1</sup>), которую я цитовалъ выше. Интересно здѣсь привести даты: „Цыганская пляска“ написана въ 1805 г., ода Горация—въ 1810, а „Разсужденіе“—въ 1811. Это одно показываетъ, что діонисійское буйство было въ поэзи Державина не случайно и не стилистической только вспышкой. Его вдохновеніе было, дѣйствительно, „родомъ изступленія“.

Я, вообще, думаю, что слишкомъ мало обращено вниманія на страстную любовь Державина къ античности и къ античнымъ мифамъ. Только грубо-формальное и догматическое направленіе литературной науки можетъ говорить о „ложно-классицизмѣ“ у Державина. Каждая эпоха по своему впитываетъ съ себя преданія античной культуры—по своему пережилъ ее и Державинъ. Рядомъ съ діонисійскимъ восторгомъ онъ знаетъ и аполлоновскую красоту. Я напому отрывокъ изъ оды „Праздникъ воспитаницъ дѣвичьяго монастыря“, гдѣ Державинъ, восхитясь къ „баснословнымъ временамъ“, изображаетъ свѣтлый, благовонный пиръ на Олимпѣ:

Подъ наденемъ шумныхъ воль,  
Подъ янтарнымъ небосклономъ  
Въ хладную пещеру вхоу  
И младыхъ въ ней нимфъ прекрасныхъ  
Славнымъ пиромъ, на столахъ,  
На узорчатыхъ, атласныхъ,  
Бѣлыхъ, тонкихъ скатертахъ,  
Угощающихъ пріятно  
Посѣтителей боговъ...

.....  
Какъ съ улыбкой благородной,  
Съ наклоненіемъ чела,  
Милой поступью, свободной  
Къ гостю каждая пришла;  
Принесли имъ: тѣ въ корзинахъ,  
Тѣ въ фарфорахъ прорѣзныхъ,  
Въ разнодѣтныхъ тѣ кувшинахъ,  
Въ блюдахъ серебряныхъ, златыхъ,  
Сочножелтые, багряны,  
Вкусносильные плоды,  
Въ хрусталахъ наитки хладны,  
Сладки, искрометны льды.

Тутъ же рядомъ — картины священныхъ, таинственныхъ древнихъ игръ въ храмѣ Весты, и сами жрицы еще питають „хладъ безстрастія въ крови“ и забавляются, не зная „сладостныхъ заразъ любви“:

<sup>1</sup> Одно изъ любимыхъ словъ Тютчева.

Огнь висить внутри кристалей,  
 Во треножникъ струей  
 Послѣ жертвы дымъ курится;  
 Предъ священнымъ алтаремъ  
 Каждая дѣвица зрится  
 Съ преклонившимся челомъ,  
 Скромной блещущи красою,  
 Важности святой полна,  
 Подъ прозрачною фатою,  
 Будто сквозь туманъ луна;  
 Купно все съ благоговѣньемъ  
 Жертвенникъ обходятъ вкругъ  
 И съ тимпановъ удареньемъ,  
 На колѣни паши вдругъ,  
 Передъ образомъ богини  
 Славословіе поютъ.

Когда, послѣ всего этого, мы вспоминаемъ настоящую мужественную силу его иныхъ стиховъ и весь твердый, грубоватый обликъ его личности, то не согласимся ли съ образомъ Державина — баярда, призывающаго ибжный пламень подъ желѣзныя латы и восклицающаго:

Сладостное чувство томлень,  
 Огнь души, цѣнь изъ цѣтвъ!  
 Какъ твое намъ вдохновенье  
 Восхительно, Любовь!

(Пѣнь баярда).

Я еще далеко не исчерпалъ всей поэтики страсти и наслажденія у Державина. Сколько «азиатской ибги» въ его вельможахъ, въ его «приглашеніяхъ къ обѣду» и «Похвалахъ сельской жизни». Персидскіе златошвейные шатры, драгоценныя китайскія «глины», вѣнскіе хрустали, «лакомые столы» съ горами сладостей<sup>1</sup> и ананасовъ, младыя дѣвы, которыя подносятъ вина—все это воспріето Державинимъ со всей полнотой знанія и упоенія:

Въ вертелѣ мраморномъ, прохладномъ,  
 Въ которомъ льется водоскатъ,

<sup>1</sup> Въ письмѣ къ В. В. Капнисту (4 мая 1786 г.) Державинъ проситъ 118 руб. «употребить на покушку малороссійскихъ конфетовъ», а Капнистъ потомъ спрашиваетъ его въ письмѣ, сколько вамъ надобно пудовъ и какихъ болѣе. Акад. изд., V—317. Вообще, жизнь Державина въ Тамбовѣ, какъ видно по письмамъ, полна была вельческаго изобилія и удовольствій.

На ложѣ розъ благоуханномъ,  
 Средь лѣни, нѣги и отрадъ,  
 Любовью распаленной страстной,  
 Съ молодой, веселою, прекрасной  
 И нѣжной нимфой ты сидишь.  
 Она поеть—ты страстно таешь:  
 То съ ней въ весельи утопаешь,  
 То, утомленъ весельемъ, спишь.

(Къ первому сосѣду).

Или какой восточной эротикой напоены строки въ одѣ „Атаману и войску Донскому“:

Черкешенокъ, Грузинокъ милыхъ,  
 У коихъ зарныя уста,  
 Бровь черна, жилъ по тѣлу синихъ  
 Сквозь виденъ огонь и красота,<sup>1</sup>  
 А на грудяхъ, какъ пухъ зыбучихъ,  
 Лилей кусты и розъ пахучихъ  
 Манятъ къ себѣ и старцевъ дая.

Кто станетъ спорить послѣ этого, что строфы объ умѣренности, какъ „лучшемъ пирѣ“, есть только дань рационалистической сухости „разумнаго“ XVIII вѣка, столь чуждой подлинному вдохновенію Державина? Не довольно ли прочесть его старческую „Жизнь Званскую“, чтобы увидѣть настоящій его ликъ, не прикрашенный житейской мудростью придворныхъ философовъ? Настоящая его мудрость возвышенна:

Чего въ мой дремлющій тогда не входитъ умъ?  
 Мимолеташи суть всѣ времена мечтанья:  
 Проходятъ годы, дни, ревъ морь и бурей шумъ,  
 И всѣхъ зефировъ повѣванья.

Не проходятъ только солнце и любовь, которая сильнѣе смерти. Человѣческая и, вообще, животная жизнь мелькаетъ на землѣ, какъ картины волшебнаго фонаря: „Явись! И бысть... Исчезнь! исчезъ“.

Не обавательный ль, волшебный  
 Магическій сей мѣръ фонарь,  
 Гдѣ видны тѣни перемѣны;  
 Гдѣ, веселяся ими, царь  
 Иль магъ какой, волхвъ непостижный,  
 Въ своихъ намѣреньяхъ обширный,

<sup>1</sup> Ср. въ „Русскихъ дѣвухахъ“.

Плыветъ кругъ тайно съ высоты  
 Единымъ перстомъ обращаетъ  
 И земнородныхъ <sup>1</sup> призываетъ  
 Мечтами быть, или зрѣть мечты?

(Фонарь).

Такъ заканчиваетъ Державинъ, зритель мечты, смотря съ высоты своего поэтического видѣнія на кипящую кругомъ его жизнь.

Выводы приготовлены предыдущимъ анализомъ, построеннымъ на ихъ предчувствіи. Поэтика Державина совершенно цѣлостна и оригинальна—она свидѣтельствуесть о цѣлостномъ знаніи бытія. Истина многообразна и открывается съ разныхъ сторонъ. Бытіе Державина построено на гармоніи природы и духа, на ихъ сѣйности въ огнѣ и любви. Дуализмъ свѣта и тьмы, любви и смерти еще не опредѣлился такъ, какъ это произошло потомъ у Жуковского и Тютчева (или Тургенева)—сила свѣта и красокъ затмила въ глазахъ Державина бездну тьмы и уничтоженія. Бытіе цѣлостно утверждается на подчиненіи всего міра стихіямъ свѣта и страсти. Этимъ и опредѣляется составъ его поэтики, этимъ же обосновывается и его отношеніе къ слову, не какъ къ символу только или знаку, но какъ къ точному знанію окружающаго міра. Въ поэзіи Державина, въ настоящихъ его поэтическихъ видѣніяхъ, преобладаютъ разсудочные элементы русскаго XVIII вѣка, и, внутри его самого, найдены пути къ художественной интуиціи. Державинъ хорошо зналъ направленіе своего вѣка, когда къ стихамъ своимъ дѣлалъ примѣчаніе, что «симъ изображается вызовъ иностранныхъ къ населенію колоній». Но зато онъ преодолѣлъ его или позналъ скрытую его сверхвременную сущность и сопринадлежность мечтѣ, когда воскликнулъ объ этихъ «иностранныхъ» такіа слова:

Яви искусствомъ чудотворнымъ,  
 Чтобъ льды пріяли видъ лицей.

«Ледяной» XVIII вѣкъ принялъ, въ его поэтикѣ, видъ лической мечты и утвердилъ власть свѣта и любви надъ тьмою смерти и холодомъ разсудка.

<sup>1</sup> Тоже встрѣчается у Тютчева.

ПОСМЕРТНЫЯ СТИХОТВОРЕНІЯ  
ГРАФА ВАСИЛІЯ АЛЕКСѢВИЧА КОМАРОВСКАГО

Лицо печальное твое осеребрило  
И день безсолнечный, и вечеръ темнокрылый,  
И ночь безлунную. Сіяніемъ клинка  
Мердаеть римлянки прелестная тоска,  
И лебединыя волнующія складки  
На шеѣ мраморной — торжественныгъ и сладки.

(На копенгагенскіи бюстъ Агриппины Старшей)  
1912.

Шумящіе и вѣтреные дни!  
Какъ этотъ воздухъ пахнетъ медомъ!  
Насыщенное теплымъ медомъ,  
О, лѣто позднее и вѣтреные дни!

Въ недоумѣнныя первыхъ встрѣчъ  
Какая иѣжная суровость...  
Жечь эту мудрую суровость  
Въ перегораніи преображенныхъ встрѣчъ?

Среди прохладно-синихъ травъ  
Восторгъ и грустныя улыбки!  
Восторгъ и бѣлыя улыбки  
Въ прикосновеніи прохладныхъ, синихъ травъ?

Хочу надъ блѣднымъ этимъ лбомъ  
Волось таинственную пышность,  
Твою таинственную пышность  
Хочу поцѣловать надъ блѣднымъ этимъ лбомъ!

## ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ

Я началъ, какъ и всѣ—и съ юношескимъ жаромъ  
Любилъ и буйствовалъ. Любовь прошла пожаромъ,  
Домъ на пескѣ стоялъ—и онъ не уцѣлѣлъ.  
Тогда, мечтѣ своей поставивши предѣлъ,  
Я Питеръ промѣнялъ, туманный и угарный,  
На ежедневную прогулку по Бульварной.  
Здѣсь въ дачахъ каменныхъ—гостепріимный кровъ  
За революцію осиротѣвшихъ вдовъ.  
Въ бесѣдѣ дружеской проходитъ вечеръ каждый.  
Свободой насладись—ея не будетъ дважды!  
Покоемъ лечится примѣрный царскосель,  
Гуляетъ медленно, избавленный отъ золь,  
Въ аллеяхъ липовыхъ скептической Минервы.  
Здѣсь пристань бѣлая, гдѣ Александръ Первый,  
Мечтая странникомъ исчезнуть отъ людей,  
Перчатки надѣвалъ и кликалъ лебедей.  
Имъ хлѣба бѣлаго разбрасывая крошки.  
Илюминація не зажигаетъ плашки,  
И въ бронзѣ неказистъ великій лицействъ.  
Но здѣсь надъ Тютчевымъ кружился ,ржавый листъ',  
И, можетъ, Лермонтовъ скакалъ по той алеѣ?  
Зачѣмъ же, какъ и встарь, а можетъ быть и злѣе,  
Тебя и здѣсь гнететъ какой то тайный зудъ?—  
Минуты, и часы, и мѣсяцы—ползуть.  
Я знаю: утомясь опять гнѣздомъ безбурнымъ,  
Скучая досугомъ своимъ литературнымъ,  
Со страстью жадною я душу всю отдамъ  
И новымъ странностямъ, и новымъ городамъ.  
И въ пестрой суетѣ, раскаянемъ томимый,  
Вѣдь будетъ жаль годовъ, когда я, нелюдимый,  
Упорнаго труда постигнувъ благодать,  
Записывалъ стихи въ забытую тетрадь...

\* \* \*

Какъ этотъ день сегодня странно тонокъ:  
 Слѣпительный, звенящій рядъ березъ;  
 И острое жужжанье быстрыхъ осъ  
 Надъ влажностью кораловыхъ масленокъ.  
 Сегодня облака бѣлѣютъ ярки,  
 Нагромождаетъ вѣтеръ эти арки,  
 Идешь одинъ, какъ будто жданный вождь.  
 Младенчески чему то сердце радо.  
 И падаетъ осенняя награда—  
 Блистательный, широкій, свѣтлый дождь.

1913.

\* \* \*

Мы, любопытствуя, прошли дворецъ и своды,  
 Гдѣ тѣнь внезапно леденить.  
 Но равнодушіе бездумнаго народа  
 Ихъ предразсудокъ сохранить...

Лазурная стѣна сіяетъ веселѣе,  
 Чѣмъ синій, зимній небосклонъ.  
 И Камероновы бѣлѣютъ пропелен  
 Безпечной четкостью колоннъ.

Ингерманландіи окутанныя дали  
 И елей сѣроватый цвѣтъ.  
 День этотъ солнечный, въ которомъ нѣтъ печали,  
 Но счастья—счастья тоже нѣтъ.

И всюду важныя и пышныя дороги  
 Сплелись въ себялюбивый кругъ.  
 А сѣвгомъ искрится и блещетъ скать отлогіи,  
 Равня озеро и лугъ.

Лишь вѣтеръ налетитъ и жжетъ, немного пряный,  
 И временами, снова злѣи,  
 Онъ всюду закрутитъ, тоскуя окаянно  
 Среди расчищенныхъ алей.

1913.

## АННЪ АХМАТОВОЙ

(Вечеръ и Четки)

Въ полуночи, осыпанной золою,  
Въ условіи сердечной тѣсноты,  
Надъ темною и сѣрою землею  
Вашъ эвкалиптъ раскрылъ свои цвѣты.

И утренней порой голубоокой  
Тоской весны еще не крѣпкій стволъ,  
Онъ нѣжностью, исторгнутой жестоко,  
Среди камней недоумѣнно цвѣлъ.

Вотъ славы день. Искусно или больно  
Передъ людьми разбито на куски,  
И что взято рукою богомольно,  
И что дано безчувствіемъ руки.

1914.

## СТАТУЯ

Надъ серебромъ воды и зеленью луговъ  
Ее я увидалъ. Откинувъ покрывало,  
Дыханье майское ей плечи цѣловало  
Далекимъ холодомъ растаявшихъ снѣговъ.

И равнодушная, она не обѣщала—  
Сіяла мраморомъ у свѣтлыхъ береговъ.  
Но человѣческихъ и женственныхъ шаговъ  
И милаго лица съ тѣхъ поръ какъ будто мало.

Въ сердечной простотѣ, когда придется пить,  
Я думалъ, мудрую сумбю накопить,  
Но повседневную, негаснущую жажду...

Несчастный! — Вѣчную и строгую любовь  
Ты хочешь увидеть одѣтой въ плоть и кровь,  
А лики смутные уносить каждый!

1914.

\* \* \*

Я радъ, сегодня снѣгъ! И зимнему беззвучью  
 Въ спокойномъ сердцѣ нѣтъ преградъ.  
 Въ окно высокое повсюду смотрять сучья  
 И бѣлый свѣтъ, — которому я радъ.

И знаю, смерть одолевая нѣжно,  
 Опять листы согласно зацвѣтуть.  
 И коченѣвшія печалью этой снѣжной,  
 Земля оттаеъ, травы прорастуть.

Зеленый садъ, зеленые кочевья!  
 И блеклой памятью спѣша,  
 Вернется къ вамъ, осення деревья,  
 Въ урочный часъ, вечерняя душа...

И говорливыя и роющія думы  
 Застынутъ, замкнутыя въ кругъ,  
 Гдѣ легкій хрустъ вѣтвей и сумрачные шумы,  
 Всепроникающей недугъ.

1913.

\* \* \*

Видѣлъ тебя красивой лишь разъ. Какъ дымное море,  
 Сини глаза. Счастливо лицо. Печальна походка.  
 Май въ то время зацвѣлъ, и воздухъ свѣтомъ и солью  
 Былъ растворенъ. Сіяла Нева. Тепломъ и весною  
 Робкою грудью усталые люди дышали.  
 Ты была влюблена, повинуюсь властному солнцу,  
 И ждала—а сердце, сгорая, пѣло надеждой.  
 Я же, случайно увидѣвъ только завѣсу,  
 Помню тотъ день. Тебя ли знаю и помню?  
 Или это лишь молодость—общая чаша?

1913.

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

## ИСКУССТВО И ВОЙНА

Въ Москвѣ заканчиваются работы по постройкѣ А. В. Щусевымъ храма на Братскомъ кладбищѣ. Живопись иконъ и царскихъ вратъ исполняется художникомъ Савиновымъ. —Постройка усыпальницы для офицеровъ Л.-Гв. Преображенскаго полка при полковой церкви поручена автору премированнаго на конкурсѣ Общества архитекторовъ-художниковъ проекта С. О. Овсянникову, который составилъ нѣсколько вариантовъ въ стилѣ самой церкви.

—Бѣдствія войны начинаютъ серьезно отражаться на нашихъ художественныхъ школахъ. Благодаря дороговизнѣ, дирекція школы Общества поощренія художествъ рѣшила временно приостановить дѣйствіе нѣкоторыхъ мастерскихъ, напримѣръ, архитектурной, класса по исторіи русскаго искусства и зодчества. Откладывается также открытіе декоративной мастерской. Повышеніе платы за ученіе признано неприемлемымъ, въ виду несостоятельности большинства учащихся. Въ граверной мастерской Академіи Художествъ, вслѣдствіе отсутствія дорогихъ сортовъ бумаги и вообще повышенія цѣнъ, приостановлено печатаніе гравюръ.

—Академія Наукъ и Императорская Археологическая комісія выразили готовность оказать петроградскому Отдѣлу варшавскаго Общества охраненія древностей содѣйствіе въ отысканіи эвакуированныхъ или пропавшихъ по военнымъ обстоятельствамъ предметовъ

польской старины, искусства и религіознаго культа. Кромѣ того, имѣя въ виду, что много такихъ предметовъ можетъ оказаться на станціяхъ желѣзныхъ дорогъ среди невостребованныхъ грузовъ и, поэтому, по истеченіи известнаго времени можетъ быть продано съ торговъ, Отдѣлу исходатайствовалъ въ министерствѣ путей сообщенія распоряженіе объ исключеніи этихъ предметовъ изъ публичныхъ торговъ. Принимая съ своей стороны всѣ мѣры къ отысканію названныхъ предметовъ и ихъ владѣльцевъ, правленіе Отдѣла проситъ присылать всѣ справки и свѣдѣнія, касающіяся таковыхъ, по адресу — Петроградъ, Кирочная, 34, кв. 73. Тел. 535-36.

—Въ художественной секціи Еврейскаго общества поощренія художествъ постановлено устроить аукціонъ художественныхъ произведеній въ пользу еврейскаго комитета помощи жертвамъ войны и рѣшено выпустить серію открытыхъ писемъ—репродукцій произведеній еврейскихъ художниковъ. Обществу предложено объявить конкурсъ на составленіе проектовъ синагоги для одного изъ городовъ Сибири, а также на составленіе эмблемы общества еврейской народной музыки.

## ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

На страницахъ 'Аполлона' мнѣ уже пришлось высказаться о характерѣ художественныхъ работъ А. Ѳ. Гауша. Отдѣльная выставка его картинъ и этюдовъ, устроенная

въ художественномъ бюро Н. Е. Добычиной, свидѣтельствовала по прежнему о привлекающей чертѣ художника пробовать себя все въ новыхъ и новыхъ задачахъ, что выразилось въ рядѣ красивыхъ и выработанныхъ пейзажей, этюдовъ, *natures mortes* самаго послѣдняго времени, въ новыхъ для художника, по приемамъ, рисункахъ сангиной и чернымъ карандашомъ. Всего было выставлено 200 работъ. Изъ нихъ Академіей Художествъ приобретена картина ‚Въ усадьбѣ‘ за 600 р., Обществомъ имени Куинджи—картина ‚На синемъ фонѣ‘ за 450 р. Рядъ работъ приобретенъ разными коллекціонерами, напримѣръ А. Коровинымъ, Горькимъ, Шаляпиннымъ. Всего продано 32 произведенія на сумму выше 10 т. р. Посѣтителей было 1500 человекъ.

—Устройство выставки этюдовъ, эскизовъ и рисунковъ ‚Мира Искусства‘ въ художественномъ бюро Н. Е. Добычиной, оказалось, не встрѣтило общаго сочувствія среди членовъ Общества, чѣмъ, можетъ быть, и объясняется отсутствіе работъ многихъ наиболѣе видныхъ изъ нихъ. Конечно, формально такое дѣленіе единой выставки ‚Миръ Искусства‘ на двѣ не вызывается необходимостью. Къ тому же, названіе теперешней выставки, какъ и аналогичной прошлагодной, не соответствуетъ ея содержанию: многія работы не только по существу, но даже и по размѣрамъ, могли бы появиться и на ‚большой‘. Но во всякомъ случаѣ, каждая выставка оправдываетъ себя качествомъ выставленнаго. А на настоящей немало сильнаго и интереснаго.

По обыкновенію, много утонченнаго и привлекательнаго въ работахъ Чехонина, особенно—декоративныхъ и графическихъ, на этотъ разъ отличающихся исключительной увѣренностью работы и изяществомъ своеобразной чеканки, каковы, напримѣръ, эскизы росписей и фронтисписы №№ 192 и 185. Очень виртуозны и художественны акварели Остроумовой-Лебедевой, изображающія Баку и Кисловодскъ. Художница сумѣла выискать и передать своеобразную красоту промышленныхъ построекъ въ сочетаніяхъ съ небомъ. Значительны, по обыкновенію, работы Петрова-Водкина, особенно, мастерской большой портретъ

и этюдъ ‚Городскія яблоки‘. Борисъ Григорьевъ выставилъ много виртуозныхъ рисунковъ, гдѣ въ основѣ его своеобразнаго капризнаго стиля большая связность и умѣлость въ передачѣ формы. Живопись художника также становится все дѣльнѣй и гармоничнѣй. Въ многочисленныхъ рисункахъ Добужинскаго чувствуются любопытные отбѣики новаго для него стиля. Весьма интересны и привлекательны первоначальные эскизы Кустодіева къ ‚Смерти Пазухина‘, а также нѣкоторые рисунки для картинъ. Хороши, по обыкновенію, работы Митрохина и Нарбута. Москвичи Кончаловскій и Машковъ прислали очень сильныя *natures mortes*, а послѣдній также яркіе солнечные пейзажи. Совѣмъ въ иномъ характерѣ, но интересны какъ бы по старинному изысканнымъ *natures mortes* Карева. Надо также отмѣтить работы москвичей Нивинскаго и Шапшала. Очаровательныя вещицы, украшенія для платьевъ, миниатюрныя работы изъ матерій, лентъ и бисера выставила Сомова-Михайлова. Особенно изящны менѣе яркія по тонамъ и не обремененныя бисеромъ. Въ очень живой скульптурной группѣ Обера ‚Кошачья семья‘ нѣсколько не выдержана въ пропорціяхъ и рисунокъ голова кошки. Можно бы отмѣтить и еще немало интереснаго и пріятнаго.

—Скучно было на большой посмертной выставкѣ картинъ и этюдовъ проф. В. Д. Орловскаго въ залахъ Академіи Художествъ. Большая его популярность въ 80-хъ и 90-хъ гг. объяснялась ‚симпатичностью‘ его пейзажныхъ мотивовъ, добросовѣстностью и опрятностью пейзажнаго рисунка. Но самая живопись представляется сейчасъ плачевной. Чувствуется, какое разстояніе отдѣляетъ Орловскаго отъ Левитана, предшественникомъ котораго, на первый взглядъ, можно назвать покойнаго профессора. Насколько Левитанъ въ свое время давалъ ‚душу пейзажа‘ и пейзажныхъ настроеній, настолько Орловскій былъ сухъ и холоденъ въ привлекательныхъ по левитановской простотѣ и поэтичности темахъ. Стоитъ только сравнить аналогичныя, даже тождественныя по названіямъ картины, напримѣръ, ‚Золотую осень‘, ‚Дорогу‘ (около ржи), ‚Пригорокъ‘

(№ 410), 'Свренній денець' (№ 430) и др. Тѣмъ не менѣе среди черныхъ, засушенныхъ большихъ картинъ попадаются болѣе свѣтлыя и свободныя по живописи, напримѣръ, 'Весна' (№ 456), 'Зима' (№ 458), 'Пригорокъ' (№ 464), 'Прибой' (№ 492), маленькіе непосредственныя этюды, гораздо болѣе свѣжіе и колоритныя, чѣмъ картины (напримѣръ, помѣченный 0-57). Во всякомъ случаѣ, среди фальшивыхъ, мертвыхъ академическихъ пейзажистовъ, 'зализывавшихъ' свои пейзажи въ манерѣ Кондратенка, или такихъ передвижническихъ корифеевъ, какъ Волковъ, Орловскій выдѣлялся стремленіемъ къ добросовѣстной и правдивой по мѣрѣ силъ передачѣ природы. Академической комиссіей на выставкѣ не сдѣлано никакихъ пріобрѣтеній въ виду того, что Орловскій достаточно представленъ въ академическомъ музеѣ двумя картинами—'Крымскій видъ' и 'Танцкія озера'. Ничего не пріобрѣтено и другими музеями. Продано всего на 50 тыс. руб. Посѣтителей было около 2000 человекъ.

—О двухъ 'осеннихъ' выставкахъ—на Морской, въ домѣ Общества поощренія художествъ, и на Вознесенскомъ проспектѣ, въ 'палаццо' г. Ауэра—распространяться, по обыкновенію, не приходится. Продукты гг. Беккеровъ, Васильковскихъ, Берггольцевъ, Клеверовъ, Штеберовъ изъ года въ годъ изготавливаются для рынка совершенно одинаково. Можно развѣ только отмѣтить курьезный успѣхъ этого художества (подогрѣваемый нововременской и уличной печатью) у 'бѣженцевъ' и современныхъ 'богачей'. Въ 'Вечернемъ Времени' г. Кравченко поучаетъ художественной этикѣ г. Шульце, автора 'солнечныхъ' картинъ, обидѣвшася, что большинство его произведеній забраковано жюри, и вынесшаго эту исторію на судъ журналистовъ. Мы согласны, конечно, что иначе, какъ къ 'петербурждамъ', г-ну Шульце пути нѣтъ, а также и съ аксіомой, что продажа произведеній вообще (въ частности г. Шульце да и самого г. Кравченка) отнюдь не доказываетъ, что эти произведенія художественны... Академическая комиссія по пріобрѣтенію картинъ 'не остановилась ни на одной работѣ для цѣлей пріобрѣ-

тенія'; ни одна картина также не пріобрѣтена Обществомъ имени Куинджи.

—Устроенная въ залахъ Общества поощренія художествъ послѣ 'Осенней' огромная выставка (болѣе 700 №№) работъ покойнаго московскаго художника Чиркова производитъ безотрадное впечатлѣніе качествомъ работъ, при ненужномъ ихъ обиліи. Такая сырая передвижническая живопись, какъ въ большинствѣ пейзажей и этюдовъ, ушла въ прошлое, а попытки художника въ послѣдніе годы выбиться изъ черной живописи, перейти къ plein air и импрессионизму также не оказались удачными, благодаря отсутствію непосредственнаго живописнаго дара и дилетантской невыработанности рисунка. Большія картины, изображающія Китай и Японію, фотографичны, а пейзажи, вроде 'Гарь въ тайгѣ', 'Послѣдній свѣтъ', 'Гроза', 'Горблая тайга' и др. страдаютъ абсурдами живописи. Но все таки привлекательной стороной художника были скромность и серьезность, которыя онъ, повидимому, пытался внести въ большинство своихъ работъ.

Этими качествами не блещетъ академикъ Новоскольцевъ, выставившій, при искусственномъ освѣщеніи, въ галереѣ г. Ауэра, свою старую картину 'Опричники въ домѣ земскаго' и новую—'Кончина патриарха Гермогена'. Обѣ онѣ—придуманная живая картина безъ малѣйшей, конечно, дозы историчности, написанная съ тѣмъ 'блескомъ', гдѣ выписка матерій, шифровка и фотографичность, не исключаяющія сквернаго рисунка, какъ бы рассчитаны на вкусъ публики уличныхъ газетъ и романовъ. Живописная и композиціонная пошлость 'Опричниковъ' слишкомъ очевидна, а новая картина пытается 'потрясти' трогательностью темы, абсурднымъ эффектомъ освѣщенія и сопоставленіемъ аксессуаровъ.

—Согласно постановленію собранія Академіи Художествъ, въ ея залахъ, послѣ выставки Орловскаго и отчетной ученической, съ 7 декабря по 7 января 1917 года предположено устроить посмертную выставку К. Е. Маковского, а затѣмъ посмертную выставку І. Е. Крачковскаго.

—Н. К. Рерихъ устраиваетъ выставку своихъ произведеній, въ которую войдетъ цѣлый рядъ

новыхъ большихъ картинъ, написанныхъ художникомъ въ самое послѣднее время. Весь чистый сборъ и 10% отъ продажи картинъ поступятъ въ пользу Татянинскаго комитета, который уже принялъ съ благодарностью предложеніе художника.

—Московская городская дума, согласно съ заявленіемъ председателя Совѣта Третьяковской галереи, дала разрѣшеніе присоединить къ основному собранію галереи портреты Пушкина, работы Кипренскаго, и Александра II, работы К. Маковского, раньше помѣщавшіяся въ городскомъ училищѣ имени Императора Александра II на Миусской площади. Совѣтомъ приобретены четыре работы Сомова, въ томъ числѣ картина „Передъ грозой“ и оригиналъ „Дней недѣли“. Членомъ совѣта галереи избранъ В. Д. Полбновъ.

—Неизвѣстно, какъ произведенъ комисіей изъ В. Маковского, Визеля, Дубовскаго, Котова и Липгарта отборъ картинъ Кушелевской галереи, не бывшихъ до сихъ поръ выставленными, такъ какъ онѣ въ 1863 г. были признаны имѣющими менѣе, чѣмъ второстепенное художественное значеніе. Но сдѣланное раздѣленіе на три группы вызываетъ недоумѣніе, если принять во вниманіе имена художниковъ. Въ первой группѣ, гдѣ поименованы картины, которыя признано необходимымъ выставить, значится, между прочимъ, картина покойнаго Горавскаго, во второй—среди №№, „выставляемыхъ по возможности“—двѣ картины Брейгеля (безъ знаковъ вопроса), въ третьей—среди №№, которые „признано возможнымъ не выставлять“, произведенія Л. Джордано, Скиавоне, Караччи, опять Брейгеля, Пиетро ди Кортоне, Зегерса, Фрагонара (всѣ безъ знаковъ вопроса). Допустимъ, что картина Горавскаго несомнѣнна, а картины старинныхъ знаменитыхъ мастеровъ сомнительны, но тогда это сдѣлало бы совершенно опредѣленно установить. А то, согласитесь, смѣшно: выставлять Горавскаго и не выставлять Брейгеля, Л. Джордано, Фрагонара!

—Вмѣсто покойнаго Чицова дѣйствительнымъ членомъ Академіи Художествъ утвержденъ С. Т. Коненковъ, что еще болѣе „освѣжаетъ“ художественный ареопагъ, а вмѣсто покойнаго

К. В. Лебедева кандидатомъ въ члены намѣченъ Виноградовъ. Въ академики были предложены живописцы Бобровскій, Владиміровъ (?), Вещиловъ, Н. Петровъ, Фешинъ, Химона, Шмаровъ, Стабровскій и архитекторъ Браиловскій. Какаля, по обыкновенію, смѣсь одеждъ и лицъ! Избранъ Шмаровъ.

—Вмѣсто Чицова представителемъ Академіи Художествъ въ археологическую комисію избранъ Беклемишевъ. Онъ же избранъ и въ комисію по разсмотрѣнію проектовъ зданій, памятниковъ и другихъ сооружений, присылаемыхъ на заключеніе Академіи. Членомъ въ наблюдательный комитетъ педагогическихъ курсовъ при Академіи избранъ Ѳ. Г. Беренштамъ.

—По завѣщанію М. С. Каракоза въ Академію поступилъ капиталъ въ 10.953 р. 75 к. на учрежденіе стипендіи имени покойнаго для ученика караима. Еще въ 1900 г. при Академіи была учреждена стипендія имени Айвазовскаго на проценты съ капитала 6.000 р., образованнаго асигнованіемъ Феодосійскаго городского общественнаго управленія. Запросъ Академіи, кто въ теченіе 15 лѣтъ состоялъ стипендіатомъ, оставленъ управленіемъ безъ отвѣта. Пришлось обратиться къ таврическому губернатору.

—Первая комната академическаго музея, или послѣдняя, если считать съ другого конца, является сейчасъ наглядной иллюстраціей того дисонанса, который внесли въ характеръ академическихъ приобретений свѣжія силы, хотя бы прошлогодними покупками. На однихъ и тѣхъ же стѣнахъ, рядомъ съ работами Александра Бенуа, Врубеля, Грабаря, Добужинскаго, Коровина, Кустодіева, Е. Лансере, Рѣпина, Сомова, Сѣрова красуются плачевныя академическія програмы пенсіонеровъ послѣднихъ лѣтъ—Мясоедова, Савицкаго и даже Степашкина (убогая „Фрина“).

—Нельзя не воздать должнаго дѣятельности Академіи Художествъ и избранной ею комисіи съ Н. П. Кондаковымъ во главѣ по борьбѣ за Новгородъ. То, что творится сейчасъ около Новгорода, является образцомъ одного изъ самыхъ невѣроятныхъ вандализмовъ нашего времени и въ то же время безпримѣрной у насъ,

единодушной, страстной борьбы заинтересованных в охранѣ старины учреждений, общества и художественныхъ дѣятелей. Укажу на замѣчательныя резолюціи Академіи Наукъ, Академіи Художествъ, Археологической Комисіи, Московскаго архитектурнаго общества, Общества архитекторовъ-художниковъ, Общества защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины, на печатныя выступления Рериха, Грабаря, Передольскаго и др. Убѣдительно выяснено огромное историко-художественное значеніе исключительнаго историческаго вида, уродуемаго сейчасъ новой желѣзной дорогой, церкви Спаса Нередицы, которой грозитъ гибель. Выяснено, что никакого препятствія не существовало, для того чтобы дорога могла обойти городъ съ другой стороны. И тѣмъ не менѣе лучшія культурныя силы страны были побуждены группой инженеровъ и матеріально-заинтересованныхъ новгородскихъ обывателей, прикрывшихся флагомъ государственной необходимости. „Есть отъ чего въ отчаянье прийти!“

—Невѣжество по части старины и искусства, равнодушіе къ нимъ у насъ такъ велики, что официальная санкція Института исторіи искусствъ гр. В. П. Зубова представляется важнымъ актомъ въ области столь необходимаго у насъ художественнаго образованія. Министромъ утвержденъ новый уставъ Института, согласно которому курсъ обученія въ немъ будетъ трехлѣтній, преподаваемые предметы раздѣляются на отдѣлы: русское и византийское искусство, древнее искусство, западноевропейское искусство, исторія и теорія музыки. Помимо систематическихъ курсовъ, организуются практическія занятія и курсы для преподавателей среднихъ учебныхъ заведеній. Въ совѣтъ профессоровъ въ настоящемъ учебномъ году входятъ, кромѣ самого директора: Д. В. Айналовъ, О. Ф. Вальдгауеръ, В. Т. Георгиевскій, Н. А. Гильзе-фанъ-деръ-Пальсъ, В. Я. Курбатовъ, В. Н. Ракинъ и Д. А. Шмидтъ. —Историко-филологическій факультетъ Психологическаго института постановилъ ввести курсъ исторіи искусства. Для чтенія лекцій по античному искусству приглашенъ Б. В. Фармаковскій. На будущій годъ намѣчено

пригласить А. И. Анисимова для чтенія курса по русскому искусству.

—Число учениковъ, поступившихъ въ школу Общества поощренія художествъ, значительно болѣе прошлагодняго. Фирмой „Изографъ“, состоящей при Обществѣ, подъ наблюденіемъ В. А. Щавинскаго изготовлены краски, по качеству не уступающія заграничнымъ. Первый транспортъ ихъ предназначенъ для учащихся въ школѣ. По предложенію Н. К. Рериха, въ комитетѣ Общества обсуждался вопросъ о художественныхъ аукціонахъ, устраиваемыхъ въ маломъ залѣ. Предположено просматривать поступающія на аукціоны картины, которыя должны быть подписаны именами настоящихъ авторовъ или причислены къ картинамъ авторовъ неизвѣстныхъ. Въ комисію для просмотра избраны Гильдичъ, Зарубинъ и Рерихъ. Въ комисію по разработкѣ плана изданія историческаго очерка по случаю приближающагося столѣтія существованія Общества избраны предѣвателемъ Рерихъ и членами Билибинъ, Матѣ, Маховскій и Румановъ. Рядъ художественныхъ аукціоновъ уже состоялся въ маломъ залѣ Общества: наиболѣе интересными были 9-й художественный аукціонъ картинъ, акварелей, рисунковъ, индусскихъ и персидскихъ миниатюръ, гравюръ, литографій, фарфора и тканей и устроенный 30 октября уже по новымъ правиламъ аукціонъ старинныхъ лубочныхъ картинокъ, японскихъ эстамповъ, гравюръ и рисунковъ старыхъ мастеровъ.

—Въ музей современнаго искусства при школѣ Общества поощренія поступили пожертвованія Рериха: три его рисунка и акварель, эскизъ Гойзаго, три рисунка и акварель архитектора Шапошникова, два рисунка Чемберса, акварель Лукомскаго, скульптура Стеллецкаго. Вдовой ген. Фабриціуса пожертвованы картина Пнина „Игра въ шашки“, картина академика Орловскаго, портретъ П. П. Семенова-Тянь-Шанскаго. Музей, столь обогащенный недавно коллекціей покойнаго С. П. Крачковскаго, еще не поступившей въ его помѣщеніе, быстро растетъ.

—Бюро при Обществѣ имени Кунинджи работало нормальными условіями авторскаго вознагражденія за воспроизведеніе художествен-

ныхъ произведеній, съ фальсификаціей которыхъ Общество намѣрено вести борьбу. Разрабатывается имъ также планъ 'Ежегодника', который будетъ выходить по частямъ—4 раза въ годъ. Въ немъ будутъ помѣщаться репродукціи картинъ, появляющихся на разныхъ выставкахъ, свѣдѣнія о выставкахъ, музеяхъ, Академіи Художествъ и пр. Въ общемъ собраніи вопросъ объ устройствѣ выставки картинъ членовъ Общества рѣшенъ въ положительномъ смыслѣ. Послѣ 'бурныхъ преній' были приняты пожеланія комисіи изъ г.г. Бродскаго, Бучкина, Дудина, Кудрявцева, Курилка, Тихова и Шмарова, чтобы выставки подъ флагомъ Общества имени А. И. Кунджи вели борьбу съ существующимъ направлениемъ торгашества и безпринципности въ искусствѣ. Бурность преній понятна, ибо борьба эта для многихъ или нѣкоторыхъ членовъ можетъ оказаться самоубійственной.

Общество имени Кунджи отложило до окончания войны разсылку картинъ, приобретенныхъ имъ для провинціальныхъ музеевъ.

—Въ собраніи Общества архитекторовъ-художниковъ М. С. Лялевичемъ былъ сдѣланъ докладъ—'Академикъ архитектуры М. М. Перетковичъ, его архитектурно-художественная дѣятельность', иллюстрированный выставленными работами и снимками съ построекъ покойнаго. Лялевичъ остановился на болѣе крупныхъ его сооруженіяхъ, каковы—домъ Вавельберга, зданіе Торгово-Промышленнаго банка, домъ министерства торговли и промышленности, городской домъ на Кронверкскомъ проспектѣ и др., гдѣ, по словамъ докладчика, покойный постоянно искалъ новыхъ формъ творчества.

—Наслѣдниками гр. И. И. Толстого предложено В. А. Шуко составить проектъ усыпальницы на могилѣ покойнаго, въ Невской Лаврѣ, а министромъ путей сообщенія ему же поручена внутренняя отдѣлка церкви при министерствѣ, плафонъ для которой будетъ написанъ декораторомъ Аллегри.

† Въ Москвѣ скончался К. В. Лебедевъ, известный историческій живописецъ, членъ товарищества передвижныхъ выставокъ, а въ Лучинѣ подъ Москвой—Н. В. Мещеринъ, да-

ровитый, но мало выставившій художникъ-пейзажистъ левитановской складки. Его скромныя работы появлялись на выставкахъ 'Союза русскихъ художниковъ'.

А. Р—въ.

## ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

Нашъ академическій театръ открылся 'Двумя братьями', поставленнымъ въ первый разъ на сценѣ Маринскаго театра въ январѣ 1915 года (спектакль Литературнаго фонда).

Общій характеръ постановки остался прежній, только отчасти измѣнился составъ исполнителей. Теперь, какъ и два года тому назадъ, театральная критика въ большинствѣ отнеслась отрицательно къ постановкѣ этой драмы, почему то считая ее юношескимъ и незрѣлымъ опытомъ поэта. 'Два брата'—едва ли не самое законченное и самое совершенное достиженіе Лермонтова въ театрѣ, гдѣ скрещиваются всѣ мотивы его творчества. Между тѣмъ, основная тема драмы—борьба страстей—необычайно ясна и разработана простѣйшими средствами театральной изобразительности, причемъ достигнута исключительная сила напряженности сценическаго дѣйствія. Характеры дѣйствующихъ лицъ мастерски очерчены, психологическая правда ихъ поступковъ подчинена законамъ сценической правды.

'Два брата'—сценическая формула того русскаго романтическаго театра, о которомъ мечтали Лермонтовъ, Пушкинъ, Гоголь и традиціи котораго оборвались вмѣстѣ съ ихъ смертью.

Насколько удачной была сценическая формула Лермонтова, можно судить по сравненію ея съ первыми драматическими опытами французскихъ романтиковъ и съ нашей отечественной мистеріей Кюхельбекера 'Ижорскій' (1835 г.), гдѣ авторъ смѣшалъ воедино міръ реальный съ міромъ фантастическимъ, окруживъ своего героя свитой inferнальныхъ театральныхъ персонажей (кикиморы, шишиморы, саламандры, Титанія, Ариель).

А. Я. Головинъ и В. Э. Мейерхольдъ, повидному, ставя „Двухъ братьевъ“, имѣли намѣреніе показать зрителямъ схематическую архитектуру дермонтовской драмы и всю обаятельность ея сценическихъ образовъ. Согласно съ этимъ заданіемъ, декорации служили только фономъ, усиливающимъ или ослабляющимъ то или иное сценическое положеніе. Артисты старались не столько переживать, сколько чувствовать все происходящее на сценѣ.

Этотъ методъ сценической постановки „Двухъ братьевъ“ критика отвергла.

Затѣмъ въ этомъ театрѣ возобновили „Плоды просвѣщенія“. Блестящая комедія Толстого предстала передъ петроградскими театрами въ новой постановкѣ Е. П. Карпова, въ которой, какъ справедливо замѣчаетъ одинъ изъ критиковъ, „новаго ничего нѣтъ“. Все по старому, все какъ прежде, только играютъ значительно хуже. Но это не по винѣ актеровъ. Режисеръ не сумѣлъ найти надлежащихъ темповъ, не сумѣлъ спаять воедино всѣ отдѣльныя сценическія положенія и даже не совѣмъ правильно роздалъ роли (артистѣ трагическаго дарованія Н. Г. Коваленской поручена незначительная роль легкомысленной Бэси). Получились длиноты, образы толстовской сатиры поблекли, и на сцену по временамъ прокрадывался злѣйшій врагъ всякой комедіи—скука. Изъ исполнителей слѣдуетъ отмѣтить Н. П. Шаповаленку, создавшаго мастерски законченный рисунокъ маленькой роли стараго повара, мирно доживающаго свои дни на печкѣ въ барской кухнѣ.

Что сказать о третьей новой постановкѣ Александринскаго театра? „Невѣста“ Г. Чулкова написана хорошимъ русскимъ языкомъ. Ея содержаніе много занимательнѣе содержанія другихъ пьесъ, увидѣвшихъ свѣтъ рампы нашего академическаго театра. Но, къ сожалѣнію, она написана человѣкомъ, чуждымъ театру, совершенно незнакомымъ съ условіями и особыми законами сценическаго искусства. Отсюда длиноты, повторенія и преобладаніе діалога надъ дѣйствіемъ.

Для открытія въ Михайловскомъ театрѣ возобновили „Венеціанскаго купца“. Пьесу разыграли въ значительно болѣе серьезныхъ

тонахъ, чѣмъ слѣдуетъ; къ тому же у режисера спектакля замѣчалась излишняя склонность къ натурализму, методу сценическаго истолкованія, мало пригодному при постановкѣ комедій Шекспира.

Обновленный Суворинскій театръ проявляетъ усиленную дѣятельность. За истекшіе съ начала открытія сезона полтора мѣсяца въ немъ поставлено, если считать утренніе спектакли, восемь пьесъ. Спектакли рѣзко различаются на хорошіе и очень плохіе.

Театръ открыли чеховской „Чайкой“. Играли какъ то странно, по особому. Пожалуй, скорѣе хорошо, чѣмъ плохо. Того левитановскаго впечатлѣнія, которое мы получали на спектакляхъ московскихъ художниковъ, не было. Взамѣнъ этого С. М. Надеждинъ, ставившій „Чайку“, далъ почувствовать зрителямъ сильнѣе внутреннюю драму Нины Зарѣчной и Треплева. Фонъ исчезъ, остались на виду только главные персонажи.

Можетъ быть, этому неволью содѣйствовала своеобразная игра нѣкоторыхъ артистовъ Суворинскаго театра, которыхъ режисеръ былъ вынужденъ отвести на второй планъ, чтобы не выйти изъ основного общаго тона, обязательнаго при постановкѣ пьесъ Чехова. Нину Зарѣчную играла г-жа Мунтъ, хорошо знакомая петроградскимъ театрамъ по театру В. Э. Комиссаржевской (на Офицерской ул.). Прекрасный голосъ, хорошая техника, надлежащій художественный вкусъ—отличительныя черты ея артистической индивидуальности. Первые два акта ей болѣе удалось, чѣмъ два послѣдніе. Она чрезвычайно трогательно прочитала монологъ декадентской пьесы Треплева. Сцена послѣдняго акта ею проведена какъ то вяло, неопредѣленно. Можетъ быть, здѣсь виновато недостаточное число репетицій.

Послѣ „Чайки“ были поставлены характерныя для Суворинскаго театра пьесы: Константинова „Ея превосходительство Настасьюшка“ и Шиманскаго „Милый Хамъ“. Первая—средній театральнй анекдотъ для невзыскательной публики, вторая—съ потугами на сенсацію, неряшливое издѣіе нашей оскудѣвшей драматургіи. Изъ утреннихъ спектаклей слѣдуетъ

отмѣтить постановку 'Гамлета' и 'Единственнаго наследника' Реньяра.

Режисеръ М. Муравьевъ и художникъ Я. Гуредкій, ставя шекспировскую трагедію, повидимому, пытались уйти отъ обычнаго шаблона спектаклей для учащейся молодежи и создать нѣчто новое. Ихъ попытка окончательно не удалась. Спектакль слѣдуетъ признать исключительнымъ по своей безграмотности и отсутствію художественнаго такта и вкуса. Трагедія шла со значительными купюрами. Выкинуты: первая сцена (тераса въ Эльсинорѣ) и послѣдняя (приходъ Фортинбраса),—необходимыя для пониманія особой архитектуры шекспировскихъ комедій. Система желтыхъ и синихъ занавѣсокъ и тряпочекъ, почти всегда примѣняемая Я. Гуредкимъ, какъ методъ сценическаго украшенія, не могла передать зрителямъ представленія ни о тронномъ залѣ въ Эльсинорѣ, ни объ архитектурныхъ особенностяхъ старо-англійскаго театра, гдѣ актерами исполнялась комедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ'.

Къ тому же, поставить помость на сценѣ—еще не значить разрѣшить сложную проблему примѣненія двойной шекспировской сцены. Пьеса была поставлена, что называется, никакъ'. Не было ни общаго основнаго тона, ни mise en scѣne, ни темповъ. Все было представлено случаемъ. Постановкѣ вполнѣ соответствовало исполненіе.

Значительно болѣе удачной была постановка 'Единственнаго наследника'. Жанъ-Франсуа Реньяръ послѣ Мольера занимаетъ первое мѣсто среди французскихъ комическихъ писателей 'Великаго вѣка'. Мастерски владѣя сценической формой, приобрѣтшей имъ, повидимому, во время его работъ для итальянскаго театра, онъ умѣлъ создавать занимательнѣйшія комедіи, разрабатывая самыя несложныя сценическія положенія. Приключенія молодости, вѣчныя скитанія, пребываніе въ плѣну у алжирскихъ корсаровъ не могли пройти безслѣднымъ для характеристики его творчества. Герои его комедій—авантюристы, точно такіе же, какъ и авторъ, ихъ создавшій. Въ его комедіяхъ вовсе отсутствуютъ честные люди. Въ аморализмѣ неоднократно упрекали Реньяра

современники, и ему неразъ приходилось оправдываться въ своихъ 'préfaces' и 'la critique', ко многимъ своимъ пьесамъ.

Артисты Суворинскаго театра въ достаточной мѣрѣ весело разыграли 'Единственнаго наследника'. Режисеръ С. М. Надеждинъ придавъ постановкѣ необходимыя формы комическаго спектакля XVIII в., снабдивъ появленіе Криспена музыкальной интермедіей. Игра артистовъ были облегчена присутствіемъ на сценѣ традиціонныхъ театральныхъ аксеуаровъ (кресло больнаго, столъ со скатертью, ширмы). Двѣ сцены, заимствованныя Реньяромъ изъ итальянскаго театра—ссора Жеронта съ аптекаремъ Клисторелемъ и появленіе Криспена въ костюмѣ племянника (капитана изъ Неаполя), были режисеромъ и артистами сценически разработаны и украшены многими шутками, свойственными и приличными театру'.

'Привалъ комедіантовъ' на Царицыномъ лугу, не оправдавшій возлагавшихся на него надеждъ—стать театромъ 'подземныхъ классиговъ', открылся въ концѣ октября. Во главѣ его теперь стоятъ, какъ говорятъ, Н. Н. Евреиновъ и Н. В. Петровъ. Театръ открылся арабской сказкой М. А. Кузмина 'Зеркало дѣвъ'. 29 октября, въ день десятилѣтняго юбилея М. А. Кузмина, были поставлены: 'Сказаніе о Сильванѣ, Дорабель и Мирабель' и 'Выборъ невѣсты', съ декорациями Н. Альтмана и С. Судейкина. Къ сожалѣнію, изъ труппы этого театра ушелъ Н. Щербаковъ, пантомимный актеръ исключительныхъ данныхъ, въ прошломъ году выступавшій въ роли Пьеро въ пантомимѣ 'Шарфъ Коломбинъ'.

Заканчивая наши замѣтки о петроградскихъ театрахъ, мы не считаемъ для себя возможнымъ обойти молчаніемъ одно прискорбное явленіе, очень характерное для общей оцѣнки внутренняго распада нашихъ театральныхъ круговъ. Въ чрезвычайно серьезной и мало освѣдомленной въ вопросахъ театра газетѣ 'Рѣчь' напечатана статья бар. Н. В. Дризеня 'Дѣла александринскія'. Ея авторъ за существующіе порядки въ Александринскомъ театрѣ рѣзко нападаетъ на Н. А. Котляревскаго, который, по его мнѣнію, одинъ за все

ответственен и один во всем повинен. Прежде всего, это не вполне отвечает действительности. Н. А. Котляревский никогда не был управляющим труппой: он только занимал и занимает постъ завѣдывающаго репертуаромъ. При его содѣйствіи поставлены: 'Заложники жизни', 'Зеленое кольцо', 'Стойкій принцъ'. Имъ организованы въ Михайловскомъ театрѣ русскіе спектакли, являющіеся ячеюкой, изъ которой со временемъ можетъ возникнуть обновленный академическій театръ.

Бар. Дризень сожалеетъ о томъ, что въ настоящее время первенствующее положеніе въ театрѣ перешло отъ актеровъ къ режисурѣ. Онъ, одинъ изъ основателей 'Стариннаго театра', строитъ свое обвиненіе противъ Н. А. Котляревскаго на языкѣ провинціального профессионала: въ Александринскомъ театрѣ не замѣщены ампуа *ingénue, jeune premier, grande coquette*.

Бар. Дризень укоряетъ В. Э. Мейерхольда, что онъ искажаетъ текстъ авторовъ. Ему досадно, что въ передѣлку къ Мейерхольду попадаютъ такія величины, какъ Н. С. Васильева, Е. Н. Рощина-Инсарова.

Можно признавать Мейерхольда, можно его отрицать, какъ сценическаго дѣятеля, но не слѣдуетъ забывать, что онъ вмѣстѣ съ А. Я. Головиннымъ въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ пребыванія на казенной сценѣ неуклонно проводилъ идею созданія академическаго театра хорошаго вкуса. Въ этомъ — большая заслуга ихъ обоихъ передъ русскимъ театромъ.

Бар. Дризень привѣтствуетъ назначеніе Е. П. Карпова главнымъ режисеромъ Александринскаго театра и высказываетъ предположеніе, что онъ сумѣетъ влить въ него живую воду. Мы этого не думаемъ. Е. П. Карновъ для этого 'слишкомъ опредѣленная фигура'.

Бар. Дризень, защищая актеровъ вполне сложившихся, не замѣчаетъ или, вѣрнѣе, не хочетъ замѣтить театральную молодежь, роль которой такъ значительна въ Александринскомъ театрѣ и которая одна можетъ создать свои новые пути, свои новыя традиціи. Убѣждать въ этомъ бар. Дризена не составляетъ нашей задачи. Въ театрѣ, какъ и во всякомъ другомъ искусствѣ, одна формула продол-

жаетъ оставаться неизмѣнной: 'Старое старится, а молодое растетъ'.

Вл. С.

## МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Бетховенскій квартетный циклъ

Осенній музыкальный сезонъ открылся въ настоящемъ году необычайно рано, въ началѣ сентября. И если первый же концертъ оказался художественнымъ событіемъ настолько значительнымъ, что залъ консерваторіи не могъ вмѣстить толпы желающихъ приобщиться къ музыкальнымъ наслажденіямъ самаго возвышеннаго порядка, то въ этомъ нельзя не видѣть знаменія времени, особенно располагающаго души къ воспріятію серьезнаго, глубокомысленнаго искусства художника, чья музыка на протяженіи цѣлаго столѣтія не утратила способности покорять сердца. Я говорю о бетховенскомъ циклѣ (изъ 12 камерныхъ вечеровъ), устроенномъ квартетомъ имени герцога Г. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго къ двадцатилѣтню артистической своей дѣятельности.

Коллективный юбиларъ имѣетъ, несомнѣнно, большія заслуги въ дѣлѣ распространенія классической музыки, и нѣсколько словъ историко-біографическаго характера объ артистахъ, входящихъ въ составъ квартета, и объ его концертной дѣятельности кажутся вполне уместными на страницахъ нашей лѣтописи наиболѣе яркихъ явленій текущей музыкальной жизни. Квартетъ основанъ былъ въ 1896 году герцогомъ Георгіемъ Георгіевичемъ Мекленбургъ-Стрелицкимъ, человѣкомъ разносторонне образованнымъ и горячимъ приверженцемъ классическаго музыкальнаго искусства. Такое направленіе художественныхъ вкусовъ основателя квартета предопредѣлило и самый характеръ дѣятельности этого артистическаго содружества. Во главу угла квартетомъ была поставлена пропаганда классическихъ образцовъ камернаго искусства, и въ дальнихъ побѣдкахъ по необъятной русской провинціи вплоть до отдаленнѣйшихъ уголковъ Сибири 'мекленбургцы' всегда оставались вѣрными высокимъ

музыкальнымъ завѣтамъ, во имя которыхъ созданъ былъ квартетъ. Насколько значительной была его просвѣтительная роль, можно судить хотя бы по общему подсчету концертовъ, данныхъ квартетомъ въ Россіи и за границей и превышающихъ внушительное количество 800 выступлений. Въ настоящемъ составѣ имѣется лишь одинъ представитель перваго квартетнаго ансамбля, открывшаго свою славную художественную дѣятельность 31 октября 1896 года камернымъ утромъ въ Ораніенбаумскомъ дворцѣ, виолончелистъ С. Э. Буткевичъ. Н. И. Кранцъ вступилъ въ его составъ въ 1901 году, К. К. Григоровичъ и В. Р. Бакалейниковъ въ 1909—1911 годахъ.

Бетховенскій циклъ, коимъ квартетъ пожелалъ ознаменовать свою долговѣтную работу на пользу отечественной художественной культуры, задуманъ чрезвычайно широко и охватываетъ почти все творческое наслѣдіе Бетховена въ области камерной музыки. Пока состоялось шесть концертовъ, на которыхъ исполнены были квартеты ор. 18 (F-dur, D-dur, A-dur, G-dur), ор. 59 (F-dur, C-dur), ор. 95 (F-moll), ор. 130 (B-dur), ор. 133 (большая fuga), ор. 132 (A-moll), струнный тріо ор. 9 (G-dur, D-dur), посмертныя B-dur и Es-dur, фортепіанна тріо ор. 70 (D-dur, Es-dur), одно изъ первыхъ тріо Бетховена ор. 1 (C-moll), соната для скрипки и фортепіано G-dur и рядъ его вокальныхъ произведеній (духовныя пѣсни, циклъ Lieder, въ томъ числѣ 'Къ далекой возлюбленной'). Какъ видно изъ заглавія, —собрание прекраснѣйшаго, поистинѣ вѣчнаго, что создано было гениальнымъ композиторомъ. Свою монументальную задачу квартетисты и приглашенные ими пѣвцы и піанисты разрѣшили превосходно, съ воодушевленіемъ истиннаго піетета передъ памятью величайшаго изъ музыкантовъ. Пластично и ясно предстали передъ слушателями зодческія соотношенія бетховенскихъ квартетныхъ частей, въ полномъ соотвѣтствіи съ ихъ глубокимъ эмоциональнымъ содержаніемъ. Чудесная звучность инструментовъ, благородная техническая законченность исполненія и дѣйствительно идеальная сыгранность артистовъ, простирающаяся на тончайшіе отбѣнки передачи — существен-

нѣйшая причина того небывалаго успѣха, какой сопровождалъ первую часть цикла. Изысканное, нѣсколько жеманное изящество первыхъ произведеній Бетховена, коренящихся еще въ характерѣ гайдн-моцартовскаго стиля, нѣсколько меньше отвѣчаетъ индивидуальности квартета (при такомъ гармоничномъ сліяніи художественныхъ вкусовъ и приемовъ игры четырехъ артистовъ можно съ полнымъ правомъ говорить о личныхъ особенностяхъ ансамбля), чѣмъ глубочайшее идейное содержаніе его послѣднихъ загадочныхъ вдохновенныхъ, дающихъ такой широкій просторъ домысламъ изслѣдователей. И если при такомъ совершенномъ исполненіи становится яснымъ, что многіе титаническіе броски и формальные новшества Бетховена нынѣ уже превзойдены дальнѣйшимъ развитіемъ музыкальнаго искусства, то, съ другой стороны, при каждомъ новомъ прослушаніи какого либо изъ послѣднихъ квартетовъ Бетховена (особенно B-dur'наго ор. 130, исполненнаго 'мекленбургцами' съ первоначальнымъ финаломъ, грандіозной фугой), мы не можемъ не почувствовать всей внутренней жизненности, мірового величія его пророческой музыкальной мысли, еще нынѣ составляющей основу всего звуковоспріятія нашихъ дней.

Чрезвычайно удачный подборъ солистовъ немало способствовалъ блеску этого художественнаго предпріятія, культурно-музыкальное значеніе котораго не можетъ не быть признано самымъ восторженнымъ образомъ каждымъ дѣнителемъ и любителемъ искусства. Въ шести первыхъ концертахъ приняли участіе наиболѣе видные петроградскіе камерные піанисты (А. И. Зилоти, Э. А. Чернецкая-Гешедина, Л. Николаевъ, И. А. Венгерова, С. Рабцевичъ - Познанская) и пѣвцы (О. Бутото-Названова и А. Д. Александровичъ). Если выбирать изъ превосходныхъ исполнителей, то я бы сказалъ, что самое сильное впечатлѣніе на меня лично произвела въ данномъ циклѣ С. Рабцевичъ-Познанская, законченная, полная благородства и проникновенной простоты игра которой полностью осуществляетъ идеалъ камерной интерпретаціи Бетховена. Не менѣе художественно значи-

тельной была передача партн фортепиано въ D-dur'номъ тріо ор. 70 А. Зилоти, мѣстами оставившая желать лишь теплоты, изящнымъ, но какъ то слишкомъ сдержаннымъ—исполнение талантливой Э. А. Чернецкой-Гешелиной (тріо ор. 70 № 2), безукоризненной въ смыслѣ звукового воплощенія граціознаго стиля тріо ор. 1—игра П. А. Венгеровой. Рѣдкое художественное наслаждение доставила, какъ высокой поэтичностью передачи, такъ и превосходнымъ подборомъ ‚Lieder‘, О. Н. Бутомо-Названова, пѣвица, общающаяся выработаться въ выдающуюся исполнительницу классической вокальной музыки. Превосходно справился со своей нелегкой вокальной задачей (циклъ ‚Къ далекой возлюбленной‘) А. Д. Александровичъ. Духовныя же пѣсни Бетховена не совсѣмъ отвѣчаютъ его голосовымъ даннымъ.

#### Концерты Зилоти

Основнымъ номеромъ перваго симфоническаго концерта была чудесная ‚пасторальная‘ симфонія Глазунова, седьмая по времени, но несомнѣнно первая по мастерству письма, превосходно проведенная авторомъ. Миѣ рѣдко приходилось слышать такую пластичную передачу контрапунктической игры въ andante симфоніи, соединяющемъ скорбную выразительность съ фактурой, основанной на свободномъ, смѣломъ переиждненіи тематическихъ элементовъ въ предѣлахъ этой части. Изъ остальнаго музыкальнаго содержанія этого симфоническаго вечера мы выдѣлимъ блестящее исполненіе B-moll'наго концерта Чайковскаго и двухъ органныхъ прелюдій Баха (Es-dur и E-moll) А. И. Зилоти, а также первое исполненіе балетной сюиты Ф. Акименка. Последнюю новинку хотѣлось бы отмѣтить сочувственными словами. Наряду съ привлекательными чертами, подтверждающими общее чрезвычайно симпатичное впечатлѣніе, оставляемое характеромъ дарованія композитора, музыка сюиты Акименка содержитъ, однако, моменты весьма рискованные съ точки зрѣнія хорошаго вкуса, присущаго въ значительной мѣрѣ автору. Наибольше пріятенъ по гармоническому содержанію (близкому къ француз-

скому импрессионизму звуковъ) первый отрывокъ, остальные же два находятся въ опасномъ сосѣдствѣ съ графарѣтной балетной музыкой, довольно сомнительнаго достоинства. Второй абонементный концертъ (первый названъ былъ общедоступнымъ) обрадовалъ насъ двумя интересными новинками, одной—въ области симфоническаго творчества (‚Осеннее‘ Прокофьева), второй—въ иной области, области вокальнаго исполненія. ‚Осеннее‘—симфоническій эскизъ, по времени сочиненія непосредственно слѣдующій за поэмой ‚Сны‘ молодого автора, о которой миѣ уже приходилось писать на страницахъ настоящей гбтошисы. Такъ же, какъ и ‚Сны‘, поэма эта полна призрачныхъ образовъ, расплывчатыхъ красокъ (многіе приемы инструментовки точно нарочно смѣшиваютъ оркестровыя краски до полной стертости инструментальныхъ тембровъ), иждныхъ, лишенныхъ остроты гармоній, безвольно трепетныхъ звуковъ. Какъ эскизъ, ‚Осеннее‘ производитъ неотразимо обаятельное впечатлѣніе, заставляя испытать всю жуткую сладость медленнаго, покорнаго увяданія природы. Прокофьевъ нигдѣ не впадаетъ въ дряблую слащавость, по недоразумѣнію принимаемую обыкновенно за выраженіе лирическаго склада русской творческой души. Увѣренность въ себѣ и какое то особенное здоровое существо его таланта съ первыхъ же шаговъ оградили юнаго композитора отъ всякихъ признаковъ духовной зависимости, столь неизбежной для начинающихъ авторовъ. Вторая ‚новинка‘, выступленіе московской пѣвицы Н. Кошицъ, также можетъ быть отнесена къ ряду наиболее цѣнныхъ художественныхъ впечатлѣній начавшагося сезона. Тонкое изящество передачи, совершенно безукоризненная вокальная техника и красивое сопрано, теплой и мягкой звучности, таковы музыкальные дары, которые привезла намъ изъ Москвы Н. Кошицъ. Къ сожалѣнію, намъ пришлось услышать ее впервые въ двухъ оперныхъ отрывкахъ, не ярко выражающихъ художественную индивидуальность артистки—камерной пѣвицы по преимуществу. Поэтому мы откладываемъ дальнейшее сужденіе о московской гостьѣ до ея собственнаго вечера, въ которомъ, мы надѣемся,

Н. Кошицъ дастъ намъ возможность всесторонне ознакомиться съ характеромъ ея художественнаго исполненія.

### Симфоническіе и камерные концерты

Въ основу программы перваго симфоническаго собранія П. Р. М. О. положена была мысль о чествованіи памяти В. В. Стасова, что явствовало изъ сопоставленія двухъ основныхъ номеровъ программы—'Бури' Чайковскаго и 'Шехерезады' Римскаго-Корсакова, отлично проведенныхъ Н. А. Малько. Музыкальный же блескъ настоящаго вечера сосредоточился на выступленіи П. О. Коханскаго, сыгравшаго концертъ Чайковскаго чрезвычайно элегантно и съ рѣдкимъ техническимъ мастерствомъ. Съ особенной виртуозной законченностью имъ исполненъ былъ весьма несимпатичный по музыкѣ финалъ концерта въ такомъ быстромъ движеніи, въ какомъ намъ его до сихъ поръ еще не приходилось слышать.

Изъ числа камерныхъ концертовъ, обозначившихъ начало осенняго сезона, особенно заслуживаетъ быть отмѣченнымъ первый Clavier-Abend Э. А. Чернедой-Гешеллиной, превосходной пианистки, отмежевавшей себѣ область классической фортепианной музыки, передаваемой ею безупречно въ техническомъ отношеніи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, чрезвычайно одухотворенно и поэтично. Иныя художественныя задачи, повидимому, занимаютъ творческое воображеніе юнаго пианиста А. Дубянскаго, составившаго программу исключительно изъ произведеній Скрябина и Шимановскаго, представителя новой польской школы, еще почти совершенно незнакомаго петроградской публикѣ. Прослушанная мною впервые соната настолько сложна и обильна музыкальными мыслями и образами, что для окончательнаго сужденія о ней необходимо детальное ознакомленіе съ ея нотнымъ текстомъ. Общее впечатлѣніе отъ фортепианныхъ пьесъ Шимановскаго, а также трехъ его новѣйшихъ скрипичныхъ поэмъ (слышанныхъ мною въ превосходномъ исполненіи П. О. Коханскаго и Г. Нейгауза на музыкальномъ со-

браніи въ частномъ домѣ), свидѣтельствуетъ о чрезвычайной изысканности музыкальной фантазіи польскаго автора и его тонкомъ ощущеніи инструментальной краски, но за многими вліяніями нѣмецкихъ и французскихъ импрессионистовъ какъ то не видно сразу подлиннаго творческаго облика композитора. Во всякомъ случаѣ, произведенія Шимановскаго возбуждаютъ острый интересъ и желаніе болѣе частаго ихъ появленія на концертныхъ программахъ.

О начавшемся циклѣ лекцій-концертовъ М. Н. Бариновой, а также о новыхъ оперныхъ постановкахъ—въ слѣдующемъ номерѣ 'Лѣтописи'.

*Евгеній Браудо.*

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Въ наше время, когда тысячами гибнутъ молодые, цвѣтущіе жизни, странно читать о людяхъ, прожившихъ почти столѣтіе! Въ такомъ возрастѣ, 97 лѣтъ отъ роду, въ августѣ мѣсяцѣ скончался французскій художникъ Анри Гарпиньи (H. Harpignies, род. 1819 г.), ровесникъ плеяды великихъ барбизонцевъ, къ которымъ онъ отчасти примыкалъ въ своемъ творчествѣ. Гарпиньи не принадлежалъ къ руководителямъ живописи XIX вѣка, но числился въ передовыхъ ея отрядахъ,—онъ, между прочимъ, былъ однимъ изъ экспонентовъ знаменитаго Salon des Refusés 1863 года,—и его здоровый, сочный талантъ занимаетъ опредѣленное мѣсто въ исторіи новѣйшаго французскаго пейзажа.

Благодаря условіямъ военнаго времени, до насъ съ сильнымъ опозданіемъ дошла вѣсть о смерти другаго художника, американскаго живописца Джона Уайта Александра (J. Wh. Alexander, род. въ 1836 г.), сыгравшаго очень видную роль въ художественной жизни Соединенныхъ Штатовъ. Въ послѣднемъ десятилѣтіи прошлаго вѣка покойный Александръ, вмѣстѣ съ болѣе значительными Уинслеромъ и Сарджентомъ, составляли троицу особенно популярныхъ въ Европѣ американскихъ художниковъ, и его широко написанные, колоритные, но излишне салонныя женскіе портреты съ успѣ-

хоть появлялись на больших международных выставках, сгруппировавших вокруг себя представителей тогдашнего 'нового' искусства, съ тѣхъ поръ, впрочемъ, уже порядкомъ устарѣваго. Кромѣ многочисленных портретовъ, оевге Александра заключаетъ и циклы декоративныхъ панно, исполненные для зданія института Карнеги въ Питсбургѣ и библиотеки Конгресса въ Вашингтонѣ.

Упомянутыя боевыя выставки конца XIX столѣтія были эпохой наиболѣ шумныхъ успѣховъ и окончательнаго признанія творчества Родена, славѣ котораго теперь воздвигается особый храмъ. Маститый скульпторъ принесъ въ даръ родинѣ всѣ свои художественныя произведенія и коллекціи, оцѣненные въ общемъ на сумму свыше двухъ миліоновъ франковъ, для устройства спеціального музея въ бывшемъ дворцѣ Бирона въ Парижѣ. Въ этотъ Musée Rodin, во главѣ котораго пока единолично будетъ стоять самъ престарѣлый мастеръ, войдутъ около 300 его изваяній, изъ нихъ свыше ста въ мраморѣ и бронзѣ, и богатѣйшее собраніе его изумительныхъ рисунковъ и эскизовъ. Пожертвованныя же коллекціи Родена состоятъ изъ почти двухъ тысячъ образцовъ древне-египетской, греческой, римской скульптуры и античной керамики, равно изъ небольшого собранія картинъ выдающихся современныхъ живописцевъ, преимущественно французскихъ.

Закрытые съ начала войны парижскіе музеи теперь частью постепенно открываются или готовятся къ открытію; во всякомъ случаѣ, внутренняя ихъ жизнь ничуть не прекратилась. Въ Луврѣ хранитель Андре Мишель приступилъ къ болѣ систематическому размѣщенію французской скульптуры XIX столѣтія и въ нѣсколькихъ отдѣльных залахъ сосредоточилъ принадлежащія музею произведенія Рюда, Бари и Карпо. Одновременно Л. Бенедитъ произвелъ довольно радикальную перестройку въ Люксембургскомъ музеѣ, отдавъ здѣсь нѣсколько залъ исключительно графическому искусству новѣйшихъ французскихъ мастеровъ. Въ одной изъ этихъ залъ соединены коллекціи акварелей Гюстава Моро, рисунковъ Пюви де Шаванна и листы разной техники Альбера Бенара, другая—цѣлкомъ посвящена замѣчательному графику Огюсту Леперу, а третья—заполнена подготовительными рисунками—этюдами длиннаго ряда покойныхъ и еще здравствующихъ живописцевъ.

Въ области художественнаго книжнаго рынка, кромѣ возобновленія парижской Gazette des Beaux Arts, слѣдуетъ указать на новыи выпускъ журнала 'Les Arts et les Artistes', посвященный Лотарингіи ('La Lorraine affranchie'), которой французское искусство обязано, среди другихъ, двумя такими гениальными мастерами, какъ Клодъ Желе-Лорренъ и Жакъ Калло. Отмѣченные здѣсь въ свое время военные картоны голландскаго рисовальщика Луи Ремекерса, художественное значеніе которыхъ въ общемъ сильно преувеличено, теперь опубликованы въ роскошномъ изданіи лондонской Fine Art Society. По случаю трехсотлѣтія кончины Шекспира журналъ 'Studio' издалъ небезынтересный, богато иллюстрированный выпускъ подъ заглавіемъ 'Shakespeare in Pictorial Art', знакомящій съ отраженіями шекспировскихъ драмъ, преимущественно въ англійской живописи и иллюстраціи.

P. Ettinger.

#### КНИГИ ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

С. Ауслендеръ. — 'Сердце воина'. П. 1916. Ц. 2 р. 60 к.

'Альманахъ музъ'. 1916. Изд. 'Фелана'. П. Петръ Виденъевъ. — 'Миги радостей и печалей'. Стихи. П. 1916. Ц. 60 к.

'Гюлистанъ'. Кн. 2-я. М. 1916.

Иванъ Евдокимовъ. — Старинныя Краснобаярскія печи. Изд. Вологодскаго О-ва изученія Сѣв. края. Вологда. 1916.

## СОДЕРЖАНІЕ

Сергѣй Маковскій— По поводу 'Выставки современной русской живописи'. Гипсъ, фотографія и лубокъ . . . . .	1
Борисъ Эйхенбаумъ— Поэтика Державина . . . . .	23
Графъ Василій Алексѣевичъ Комаровскій— Посмертныя стихотворенія . . . . .	46

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ— Искусство и война. Выставки и художественныя дѣла . . . . .	51
В. С.— Петроградскіе театры . . . . .	56
Евгеній Браудо— Музыка въ Петроградѣ . . . . .	59
P. Ettinger— Художественныя вѣсти съ Запада . . . . .	62
Книги, поступившія въ редакцію . . . . .	63

## РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

### Автотипы:

П. П. Кончаловскій— 'Самоваръ'; 'Хлѣбы на снѣгъ'; 'Поднось'. И. И. Машковъ— Групповой портретъ; Автопортретъ. И. Э. Грабарь— 'Голубая скатерть'. И. И. Машковъ— 'Natures mortes'. А. Е. Яковлевъ— 'Рыбакъ'; Портретъ аргентинскаго художника Рауля Етчеварна; Портретъ Ливіо Бони; Портретъ мексиканскаго художника Роберта Монтенегро. В. М. Ходасевичъ— Портретъ М. Д. Бѣлаева; Портретъ В. Ф. Ходасевича; Изъ серіи 'Эскизовъ на библейскія темы'; Дѣтскій портретъ. А. Е. Каревъ— 'Мертвая природа'. И. И. Машковъ— Женскій портретъ. М. А. Сарьянъ— 'Плоды'. Л. А. Бруни— 'Елки'.

## РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

### Автотипы:

И. Э. Грабарь— 'Красная скатерть' (стр. 9). А. Е. Каревъ— 'Nature morte' (стр. 17).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1917 ГОДЪ

(VIII ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЬ

# АПОЛЛОНЪ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

На годъ — 20 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 25 руб.

Полугодовая подписка, а также подписка въ разсрочку

въ 1917 году не принимаются.

Редакція и контора: Петроградъ, Разъѣзжая, 8.

**В**ъ 1917 г. (ВОСЬМОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, — кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), — при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ. По примѣру минувшихъ лѣтъ, въ журналѣ, посвященномъ исключительно Искусству, помѣщаются статьи по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современное творчество въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ заграницы; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада.

## С О Т Р У Д Н И К И :

Художественно-критическій отдѣлъ: А. Анисимовъ, Б. Апрепъ, А. Бакши, О. Вальдгауеръ, Вс. Войновъ, Макс. Волошинъ, А. Гидони, Вс. Дмитріевъ, Алекс. Ивановъ, Е. Кузьминъ, Г. Лукомскій, Сергій Маковскій, Н. Машковцовъ, П. Нерадовскій, Н. Пунинъ, Н. Радловъ, Н. Романовъ, А. Ростиславовъ, Я. Тепинъ, Я. Тугендхольдъ, П. Филатовъ, П. Эттингеръ, А. Эфросъ и др.

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

Отдѣлъ музыки: Е. Браудо, Ѳ. Гартманъ, Вл. Держановскій, В. Каратыгинъ, Б. Яновскій и др.

Литературный отдѣлъ: Анна Ахматова, Ю. Балтрушайтисъ, Александръ Блокъ, Paolo Vuzzi, Н. Гумилевъ, Jean de Gourmont, Вячеславъ Ивановъ, Георгій Ивановъ, М. Лозинскій, О. Мандельштамъ, Б. Томашевскій, М. Тумповская, Валеріанъ Чудовскій, Георгій Чулковъ, В. Шилейко, Б. Эйхенбаумъ и др.

Вслѣдствіе крайнихъ затрудненій въ доставкѣ иллюстраціонной бумаги, въ 1917 году журналъ печатается въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ; подписка закрывается въ апрѣлѣ.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковскій.

# АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

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

## Изданы слѣдующія книги:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сергій Маковскій.—'Страницы художественной критики'. Книга третья. Ц. 3 р.

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

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

Н. К. Чурлянисъ.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Вячеслава Иванова и Валеріана Чудовскаго. Ц. 3 р. (Распродана).

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

Андрей Рублевъ.—Иллюстрированная монографія. Статья Н. Пуннина. Ц. 3 р. (Распродана).

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

Н. Н. Сапуновъ.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Максимиліана Волошина, Ѳедора Коммисаржевскаго, Н. Пуннина, Я. Тугендхольда и В. Н. Соловьева. Ц. 4 р.

К. С. Петровъ-Водкинъ.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи А. Ростиславова и Всеволода Дмитріева. Ц. 3 р. (Распроданъ).

## Выйдутъ въ теченіе зимы:

Ѳедотовъ.—Иллюстрированная монографія. Статья Вс. Дмитріева. Ц. 4 р.

Александръ Ивановъ.—Иллюстрированная монографія. Статья Н. Машковцова. Ц. 4 р.

Сергій Маковскій.—'Страницы художественной критики'. Книга четвертая. Ц. 5 р.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1916—17 г. (второй годъ изданія)  
НА ЖУРНАЛЬ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННОСТЬ,

издающийся въ Петроградѣ, подъ редакціей А. Н. Римскаго-Корсакова, при ближайшемъ участіи Ю. Вейсбергъ, Игоря Глѣбова, В. Г. Каратыгина, проф. П. П. Лапина, А. В. Оссовскаго, П. П. Сувчинскаго и Ю. Д. Энгеля.

«Музыкальный Современникъ» не органъ партійный въ какомъ бы то ни было смыслѣ этого слова, а органъ музыкальной культуры въ Россіи.

«Музыкальный Современникъ» выходитъ въ видѣ: а) книжекъ «Музыкальнаго Современника» (размѣромъ отъ 5 до 6 листовъ), выпускаемыхъ 8 разъ въ году (съ сентября по апрѣль) и иллюстрируемыхъ нотными примѣрами и художественными репродукціями (эскизы декораций, костюмовъ, портреты музыкальных дѣятелей, художественныя карикатуры и т. д.), и б) хроники «Музыкальнаго Современника», выходящей отъ 2-хъ до 4-хъ разъ въ мѣсяцъ и состоящей изъ справочнаго отдѣла и рецензій, мелкихъ статей, замѣтокъ и пр.

Въ предстоящемъ 1916—17 г. предложены, между прочимъ, къ напечатанію слѣдующія статьи:

Арс. Авраамовъ, Грядущая музыкальная наука и новая эра въ исторіи музыки.—И. С. Айбергъ, Проблема музыкальнаго воспитанія въ современной музыкальной школѣ.—Е. М. Браудо, Наука о музыкѣ и университеты; В. Ф. Бахъ, его жизнь и творчество; Итальянскіе музыканты въ Россіи; Начатки музыкально-теоретической литературы въ Россіи.—С. Бугославскій, Материалы и замѣтки по исторіи русской музыки XVII—XVIII вв.—Проф. С. К. Буличъ, Исторія фортепьянной литературы въ Россіи; Прадѣлушка русскаго романа.—Е. М. Вълшебъ, О романсѣ Римскаго-Корсакова.—Кн. С. М. Волконскій, Оперная музыка въ Россіи.—Я. Я. Гандшинъ, Изъ исторіи органа въ Россіи.—М. Гаинскій, Очерки изъ исторіи дирижерскаго искусства.—Игорь Глѣбовъ, О романтизмѣ Мусоргскаго; Значеніе творчества А. Д. Кастальскаго. Предчувствія и прозрѣнія.—Дробицкѣвъ, Современное положеніе церковной музыки у старообрядцевъ.—И. Н. Загорный, Педагогическія статьи.—В. Г. Каратыгинъ, О «Сорочинской ярмаркѣ» Мусоргскаго; О «Хованщинѣ» Мусоргскаго.—М. С. Керзина, Мои воспоминанія о «Керзинскомъ кружкѣ».—Иванъ Кургуанъ, Изъ записокъ бродячаго музыканта.—Проф. И. И. Лапинъ, Мусоргскій и Достоевскій; О комическомъ въ музыкѣ.—С. М. Майкапаръ, Сіамская музыкальная система.—И. Металловъ, Изъ церковно-пѣвческой старины; Что такое церковное пѣніе?—А. В. Оссовскій, Эволюція звукозаписанія; Забытый гений (К. Мортелерди); Англійскіе виргиналисты.—В. В. Пасхаловъ, Шопень и польская народная музыка.—А. Б. Преображенскій, Историческія основы стили русскаго церковнаго пѣнія. Древне-русская музыкальная терминологія.—И. И. Рейтманъ, Педагогическія статьи.—А. Н. Римскій-Корсаковъ, Очерки по исторіи музыкально-критической мысли въ Россіи. I. А. Н. Сѣровъ. II. В. В. Стасовъ. III. Г. Ларошъ; О принципахъ художественныхъ оперныхъ постановокъ; Слово и звукъ у Мусоргскаго.—С. Б. Розовскій, О прошломъ и настоящемъ еврейской музыки; О гармоническомъ дуализмѣ (въ характеристикѣ Риманъ-Эттингенсовской гармонической системы).—Л. Л. Сабанѣевъ, О воспріятіи музыки; Ультрахроматическая ориентировка; О психологіи гармоній.—Л. О. Саминскій, Основы искусства дирижированія.—Тибо, Введеніе музыкальной нотации у славянъ.—К. Шедловъ, О осенней Рагманинова.—Б. Шаецеръ, Къ вопросу о сущности музыки; Орфизмъ.—Ю. Д. Энгель, Римскій-Корсаковъ и Вагнеръ; О музыкальной критикѣ.—В. В. Ястребцевъ, Анализъ музыкальной картины «Садко».

Трѣмъ книгамъ предстоящаго года редація предполагаетъ придать характеръ специальныхъ выпусковъ, связанныхъ—въ каждомъ случаѣ—внутреннимъ единствомъ основной темы. Эти выпуски будутъ посвящены: 1) Жизни и творчеству М. П. Мусоргскаго; 2) Русской церковной музыкѣ и 3) Оперѣ и русскому оперному творчеству.

Съ первой книжки будетъ продолжена печатаніемъ переписка М. А. Балакирева и А. Н. Римскаго-Корсакова, съ примѣчаніями проф. С. М. Лапунова.

Подписная цѣна на годъ 15 р. (за границу 25 р.). При подпискѣ въ конторѣ журнала допускается разсрочка: при подпискѣ—6 р., 1-го декабря—5 р. и 1-го февраля—4 р. Цѣна комплекта журнала за 1915—1916 г. (безъ 1 и 2 книгъ)—15 р. Цѣна отдѣльнаго № журнала—2 р., «Хроника»—25 к. Переменная а.р.—50 к. Подписной годъ считается съ сентября. Лица, подписавшіяся на журналъ послѣ 20 сентября, будутъ получать «Хронику» лишь съ очереднаго выпуска.—Подробный проспектъ съ программой журнала, спискомъ сотрудниковъ и намѣченныхъ статей высылается по первому требованію бесплатно.

Адресъ Редакціи и Главной Конторы: Петроградъ, Свѣчной пер., 2, кв. 12. Тел. 6-43-07.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЕЛЛАНА»

## „Альманахъ Музъ“ на 1916 г.

При участіи: (†) Иннокентія Анненскаго, Б. Анрепа, Анны Ахматовой, Валерія Брюсова, Сергѣя Гедройцъ, Ал. Герцыкъ, Н. Гумилева, Вячеслава Иванова, Георгія Иванова, Рюрика Иванова, А. Кондратьева, М. Кузмина, Константина Лисскерова, Е. Г. Лисенкова, Константина Ляндау, О. Мандельштама, Н. В. Недоброво, Вл. Нелединскаго, Вл. Пяста, Бориса Садовскаго, А. Скалдина, М. Струве, Марины Цвѣтаевой, В. Чернявскаго и Тихона Чурилина.

Обложка, фронтиспись, титульный листъ и концовка работы С. В. ЧЕХОНИНА.

Альманахъ отпечатанъ въ количествѣ 1100 экземпляровъ, изъ которыхъ 100 нумерованныхъ на лучшей (японской) бумагѣ. Цѣна простаго экз. 5 р., нумерованнаго—10 р.

Адресъ книгоиздательства: Петроградъ, Фонтанка, 23, кв. 3.



ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1917 годъ.

(5-й годъ изданія)

НА ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ и ПОЛИТИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

# „СЪВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“

ИЗДАВАЕМЫЙ ВЪ ПЕТРОГРАДЪ.

Въ 1917 году журналъ будетъ издаваться по прежней программѣ и при участіи прежнихъ сотрудниковъ въ отдѣлахъ художественной литературы (беллетристика, стихи), литературной критики, искусства, театра, науки, философіи, религіи, политики, общественной жизни, народного хозяйства.

ВЪ ЖУРНАЛЪ УЧАСТВУЮТЪ:

Н. Д. Авксентьевъ, М. Адамовъ, Анна Ахматова, Г. Адамовичъ, П. И. Бирюковъ, І. М. Бикерманъ, Н. Бромлей, Н. Брюдлова-Шаскольская, Н. Быховскій, М. А. Брагинскій, Л. М. Брамсонъ, И. Брусловскій, Ив. Бунинъ, Б. Веселовскій, В. В. Водовозовъ, Иванъ Вольный, Зин. Венгерова, Н. Венгровъ, М. Вишнякъ, Б. Вороновъ, А. Гвоздезь, Я. Гевирцъ, А. Герцыкъ, С. І. Гессенъ, А. Г. Горифельдъ, Н. Л. Геккеръ, Н. С. Гумилевъ, П. К. Губеръ, А. Я. Гуревичъ, Ю. Делевскій, членъ Гос. Думы В. И. Дзюбинскій, Сер. Есенинъ, С. Ефремовъ, В. М. Жирмунскій, Е. Замятинъ, Д. О. Заславскій, В. М. Зензиновъ, И. И. Игнатовичъ, Дм. Илимскій, В. Каратыгинъ, В. Керженцевъ (Нью-Йоркъ), А. А. Кипенъ, Н. Н. Киселевъ, Д. М. Койгенъ, чл. Гос. Думы А. Θ. Керенскій, Евг. Колосовъ, Б. Кржевскій, М. Кузминъ, Григорій Ландау, проф. Н. И. Лащинъ, Андр. Левинсонъ, К. Линскеровъ, М. Лурье (Стокгольмъ), Н. Машковцевъ, Н. А. Морозовъ, Ив. Новиковъ, проф. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, Н. П. Огановскій, С. Я. Парнокъ, Н. Н. Пунинъ, Мих. Павловичъ (Парижъ), Андрей Полянинъ, А. Н. Римскій-Корсаковъ, А. М. Ремизовъ, Я. Л. Сакеръ, С. Н. Сергѣевъ-Ценский, пр.-доц. А. А. Смирновъ, Е. Сталинскій, Θ. А. Степпунъ, проф. Е. В. Тарле, К. А. Треневъ, Я. Тугендохольдъ, Югурта, П. Юшкевичъ, Л. Б. Хавкина, Мар. Цвѣтаева, Мар. Шагинянъ, Ник. Шаниръ, Ив. Шмелевъ, П. Ю. Шмидтъ, Б. М. Энгельгардтъ, А. Чапыгинъ, Н. В. Чайковскій, С. И. Чацкина, Б. Н. Черненковъ, Викторъ Черновъ, Элизисъ, Ив. Шмелевъ, Б. Яковенко и др.

## ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1917 г.

Съ доставкой и пересылкой: на годъ—10 р., на 6 мѣс.—5 р., на 3 мѣс.—2 р. 50 к.  
За границу на годъ—14 р., на 6 мѣс.—7р.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ главной конторѣ журнала—Петроградъ, Загородный пр., 21, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Отдѣленіе конторы журнала „СЪВЕРНЫХЪ ЗАПИСОКЪ“ въ Москвѣ:  
Книгоиздательство „ЗАДРУГА“, М. Никитская, 29, кв. 6.

Книжные магазины за комиссію удерживаютъ 50%.

Систематическій и именной указатель къ журналу „Съверныя Записки“ за 1913—1915 гг. высылается за 10-коп. марку.



О Т К Р Ы Т А П О Д П И С К А Н А  
„АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ЕЖЕНЕДЪЛЬНИКЪ“

ВЪ 1917 ГОДУ (IV ГОДЪ ИЗДАНИЯ).

Издание Императорскаго Общества Архитекторовъ-Художниковъ.

Петроградъ, Императорская Академія Художествъ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

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

«Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ» рекомендованъ Ученымъ комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія для библиотекъ техническихъ училищъ.

Подписная цѣна на „Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ“ на годъ съ 1 Января 1917 г. по 1 Января 1918 г. четырнадцать рублей съ пересылкой и доставкой.

Цѣна отдѣльнаго номера 50 к., увел. 1 р. При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка. Для учащихъ безъ доставки 12 р. Переменная адреса 50 к.

За полнымъ израсходованіемъ комплектовъ подписка на 1916 годъ прекращена.

Имѣющіеся комплекты за I и II годы изданія можно получать въ редакціи по 10 руб. за экземпляръ.

Денежные переводы адресовать: Императорскому Обществу Архитекторовъ-Художниковъ, Петроградъ, Императорская Академія Художествъ.

Статьи и рукописи адресовать: Въ редакцію журнала „Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ“, Петроградъ, Тучковъ пер., д. № 11, кв. № 9.

Редакція оставляетъ за собою право сокращать и исправлять принятые къ печати статьи и замѣтки, если противное не оговорено авторомъ при присылкѣ статьи.

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