





*П. А. Федотовъ. Вдовушка (масло)
Российск. Музей Академическая III.*

*P. Fedotoff, La jeune veuve (huile)
Musée Russe Alexandre III.*

П. А. ФЕДОТОВЪ

Всеволодъ Дмитриевъ

Наша задача



ЕЧАЛЬНАЯ линия судьбы Федотова протянулась далеко въ будущее... до нашихъ дней. Менѣ всего мы думаемъ сейчасъ о новыхъ триумфальныхъ аркахъ для этого мастера, наоборотъ — удастся ли сохранить все его старыя, узаконенныя временемъ, лавры? Когда теперь вглядываешься въ созданія Федотова, то силишься подавить настойчивую тревогу: да кто же этотъ художникъ, не ошибка ли исторіи, не реликвія ли, которую мы чтимъ по привычкѣ и подражая отцамъ?.. Намъ упорно и надобливо уговаривали цѣнить Федотова за его историческую роль „предтечи“. Намъ твердили, что именно здѣсь — вѣчная заслуга Федотова передъ роднымъ искусствомъ. Но тогда пусть намъ укажутъ хотя бы у Крамского, или у Перова, или у Рѣпина — въ этихъ началѣ, воплощеніи и заключеніи „передвижничества“ — явственный отзвукъ федотовскихъ достижений, опредѣленный слѣдъ того, что федотовское вдохновеніе было вѣщимъ для данныхъ новыхъ дарованій. Кромѣ того, сейчасъ невозможно вѣрить, что Федотовъ открылъ глаза и обществу и художникамъ на невѣдомую до того область — современную жизнь. Однако, — возразятъ мнѣ, — почему же общественный восторгъ вызвалъ не Тропининъ и не Венеціановъ, а Федотовъ? Это вполне объяснимо. Въ отечественный, уже существовавшій, жанръ Федотовъ первый ввелъ анекдотъ, если, впрочемъ, не считать Брюллова съ его *tableaux de genre*, вроде „Сна бабушки и внуки“, которыя несомнѣнно также чрезвычайно нравились публикѣ (но только, какъ взятые не изъ жизни нашего средняго сословія, онѣ не могли такъ обрадовать всю массу русскихъ зрителей, какъ обрадовали ее „Утро чиновника“ и „Сватовство маіора“). Однако я думаю — всякій согласится, что успѣхъ мастера у современниковъ отнюдь не безусловное доказательство его художественной цѣнности и исторической значительности, тѣмъ болѣе, что въ данномъ случаѣ успѣхъ былъ вызванъ „анекдотизмомъ“ федотовскихъ картинъ, т. е. стороною хотя не наиболѣе дурною, но для современнаго намъ вкуса — наименѣе важною.

Итакъ, если общераспространенныя мнѣнія объ историческомъ значеніи Федотова къ сегодняшнему дню совершенно выѣтрились, стали пустымъ мѣстомъ, то чѣмъ мы ихъ замѣнимъ? До сихъ поръ какъ разъ эти сужденія были непреложны, а толкованія федотовскаго мастерства, оцѣнка его художественнаго облика безпрестанно мѣнялись, какъ частность, какъ нѣчто второстепенное. Но теперь... Теперь,

повторяю, помимо нашей воли возникает тревожный вопросъ: а самъ Оедотовъ, какъ и за что мы цѣнимъ сейчасъ этого мастера? Посильный отвѣтъ и является нашей задачей.

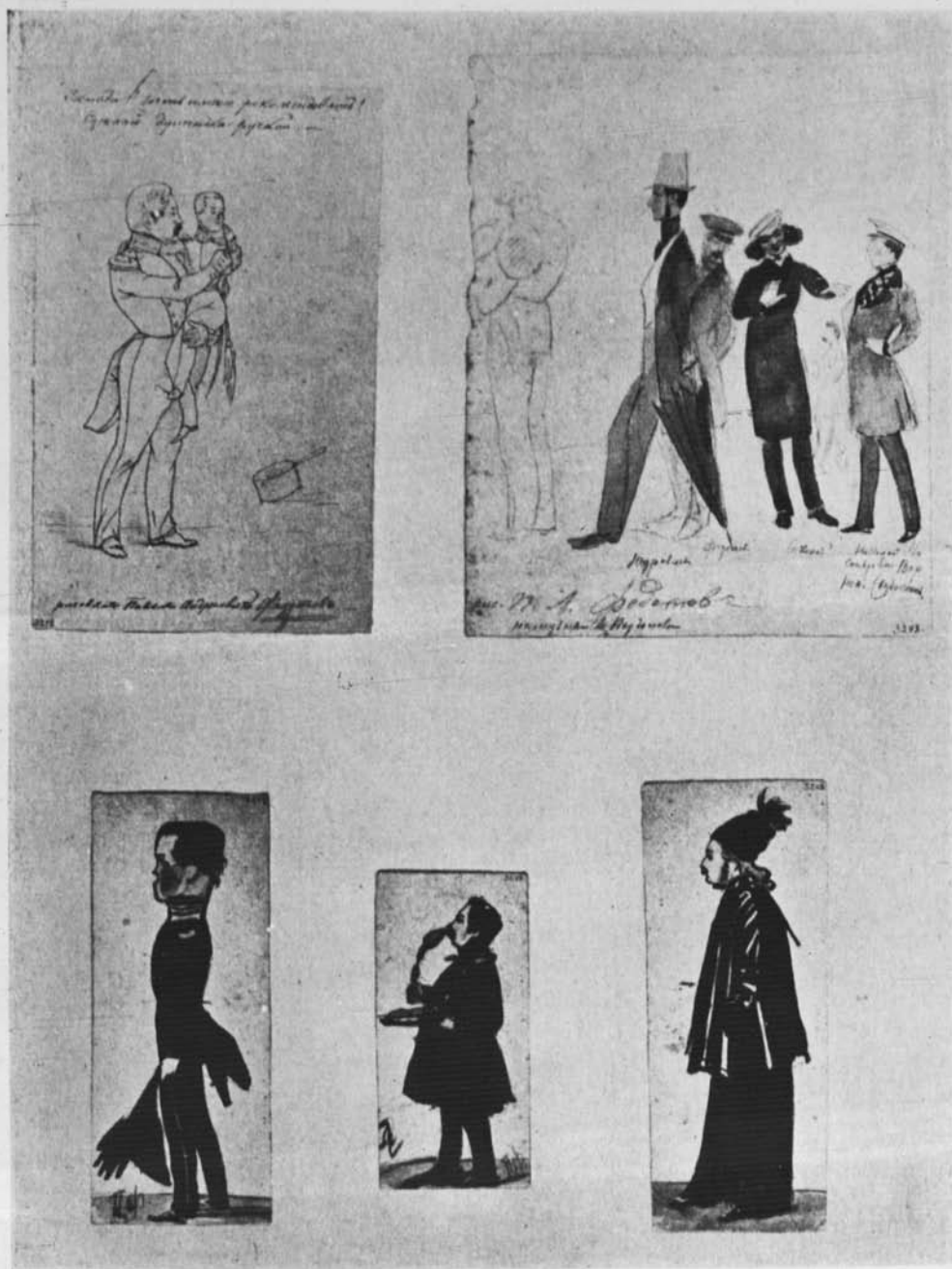
Исторія оцѣнокъ Оедотова

Подтвердимъ теперь исторической справкой справедливость нашихъ словъ, что затверженныя нами толкованія значенія Оедотова на самомъ дѣлѣ совершенно вывѣтрились и не выдерживаютъ критики. Мы ограничимъ справку разборомъ трудовъ наиболѣе существенныхъ, т. е. способствовавшихъ построению исторической схемы или ее видоизмѣнявшихъ. Первой попыткой утвержденія Оедотова являются 'Воспоминанія' А. В. Дружинина, вышедшія изъ печати на слѣдующій же годъ послѣ смерти художника. Названный авторъ не игралъ какой либо замѣтной роли въ жизни русскаго искусства, не былъ онъ также и теоретикомъ искусства и не искалъ историческихъ обоснованій своимъ мнѣніямъ, — потому мы къ его голосу прислушаемся, какъ къ голосу *profanum vulgus*, того 'народа непосвященнаго', который своимъ безхитростнымъ восторгомъ далъ первое утвержденіе оедотовскимъ опытамъ. Дружининъ, во первыхъ, очень рѣзко отличаетъ уже созданное художникомъ отъ того, что онъ могъ-бы дать въ будущемъ: 'Судьбѣ угодно было прекратить существованіе художника на самой первой ступени заслугъ и извѣстности; только ближайшіе изъ друзей Павла Андреевича могутъ сказать о томъ, какъ слабы, ничтожны были его превосходные начатки передъ тѣми неистощимыми сокровищами, которыя зрѣли въ умѣ его'. Во вторыхъ, обращаясь къ этому будущему, авторъ категорически утверждаетъ: 'Только они (т. е. ближайшіе друзья) сознавали съ ясностью, что будущіе труды нашего соотечественника, можетъ быть, превзойдутъ труды сэра Давида Вильки и самого Гогарта'. Такимъ образомъ, будущее художника, по словамъ одного изъ ближайшихъ его друзей, намѣчалось съ полной ясностью: онъ долженъ былъ превзойти 'самого Гогарта'. Запомнимъ эту оцѣнку Оедотова современникомъ и перейдемъ къ слѣдующей. Вторымъ важнымъ утвердителемъ заслугъ Оедотова былъ А. И. Сомовъ, и тотъ же авторъ далъ первую попытку теоретическаго обоснованія значенія мастера въ русской живописи. За четвертьвѣковой промежутокъ, отдѣляющій 'Воспоминанія' Дружинина отъ монографіи Сомова (1878 г.), точка зрѣнія на смыслъ поступательнаго движенія нашего искусства рѣшительно перемѣнилась. Если современникамъ Оедотова казалось цѣлью громадной и драгоцѣнной — переодѣть Гогарта въ русскіе мундиры и тулупы, то теперь, черезъ 25 лѣтъ, такая цѣль значительно потускиѣла. Оедотовъ воспринимается уже съ точки зрѣнія 'post hoc', черезъ пледъ, многочисленную и все продолжающую расти, передвижниковъ. Бросалась въ глаза однородность общественнаго восторга передъ работами Оедотова и передъ созданіями Перова



П. А. Федотовъ. Портретъ П. Е. Львова (свинцовый карандашъ). (Музей Имп. Александра III).

P. Fedotow. Portrait de P. Lvov (mine de plomb). (Musée Alexandre III).



П. А. Федотов. Подкрашенные рисунки.
(Музей Имп. Александра III).

P. Fedotow. Dessins rehaussés.
(Musée Alexandre III).

или В. Маковского, а также однородность или почти однородность темъ и дѣлъ и тамъ; отсюда напрашивается выводъ, который и сдѣлалъ, не колеблясь, Сомовъ: „Авторъ картинъ „Сватовство маіора“, „Свѣжій кавалеръ“ и пр., колонновожатый той фаланги русскихъ живописцевъ, которая трудится въ наши дни надъ разработкой реальныхъ, національных, глубоко-осмысленныхъ сюжетовъ“. Однако, Сомовъ, какъ тонкій наблюдатель, не могъ не видѣть и даже самъ намъ указалъ, что „Федотовъ не имѣлъ ни учениковъ, ни непосредственныхъ послѣдователей“, по все же онъ долженъ былъ связать Федотова съ передвижниками, т. к. иначе Федотову грозила опасность очутиться въ исторіи русскаго искусства въ странномъ одиночествѣ. Не быть среди „академистовъ“—это значило быть въ лагерѣ передвижниковъ; иного положенія, виѣ этихъ двухъ лагерей, тогдашняя художественная мысль не представляла, а такъ какъ хронологически Федотовъ опередилъ передвижничество на десятокъ лѣтъ, то, слѣдовательно, онъ ихъ „колонновожатый“, который „открылъ новую, никѣмъ до него нетронутую жилу національности и сатиры. Безъ Федотова еще долго, быть можетъ, не гордилась бы наша художественная школа такими произведеніями, каковы труды Перова, Прянишникова, Трутовскаго, Чернышева, Журавлева, В. Маковского и многихъ другихъ жанристовъ“.¹

Итакъ, гипотеза была построена, построена весьма логично и, конечно, была съ радостью принята „передвижничествомъ“, какъ и выгодная, и лестная. Дѣйствительно, передвижникамъ хотѣлось хоть какой либо родословной. Они не могли сослаться ни на Иванова, который былъ для нихъ слишкомъ мудръ и сложенъ, ни на Брюллова—для нихъ слишкомъ блестящаго и параднаго, ни на Венеціанова, слишкомъ безхитростнаго и въ тѣ времена безславнаго, между тѣмъ какъ Федотовъ явился знаменемъ очень удобнымъ. Онъ прикрылъ своей тѣнью слишкомъ обнаженное западное происхождение и идеи и „руки“ передвижниковъ. Однако, именно потому, что Федотовъ, считаясь номинально родоначальникомъ, въ сущности былъ чуждъ передвижникамъ и не любимъ ими, они, не задумываясь, выдѣляли въ немъ все то, что хоть по видимости соприкасалось съ „передвижничествомъ“, а остальное отбрасывали, какъ негодное. „Настоящими воплощеніями духа творчества и таланта Федотова были только двѣ картины—„Свѣжій кавалеръ“ и „Сватовство маіора“... пишетъ В. В. Стасовъ. Другія картины Федотова либо сентиментальны (напримѣръ, его „Вдовушка“), либо незначительны и неинтересны, и притомъ мало распространились въ публикѣ. Но и при этомъ весьма простомъ рѣшеніи вопроса у Стасова остается недоумѣніе: „Чудно и невообразимо то, что этому странному художнику было суждено сдѣлаться впослѣдствіи родоначальникомъ цѣлаго отдѣла русской живописи“. Тѣмъ болѣе чудно, что, по увѣренію названнаго авторитета, у Федотова не было ровно никакихъ данныхъ для выпавшей на его

См. А. И. Сомовъ. „Павелъ Андреевичъ Федотовъ“. Спб. 1878, стр. 26.

долю участи. Этотъ странный художникъ очень мало видѣлъ и читалъ, не имѣлъ понятія о томъ, что дѣлается въ Европѣ, голландцевъ не зналъ, Гогарта игнорировалъ и даже очень не любилъ (когда впоследствии узналъ его), писалъ сѣрыми, неумѣлыми красками... Однимъ словомъ, отецъ у передвижниковъ оказался прескромный, отъ котораго сами дѣти, присмотрѣвшись спокойно и внимательно, стали въ позднѣйшій періодъ своей дѣятельности почти отрекаться, но котораго усиленно навязывали имъ историки... Зачѣмъ?

Перейдя къ слѣдующимъ дѣтелямъ русской художественной жизни—къ миръ-искусникамъ, мы встрѣтимъ любопытный отвѣтъ на нашъ вопросъ. Новому движению должно было быть чуждо въ Ѳедотовѣ и то, что было въ немъ отъ Брюллова (что отвращало отъ него передвижниковъ), и то, что было—отъ анекдота (чѣмъ любилъ быть онъ дѣтелями 70-хъ и 80-хъ годовъ). И дѣйствительно, А. Н. Бенуа, сохраняя въ неприкосновенности сомовско-стасовскую гипотезу, только характернѣйшимъ образомъ ее дополняетъ. Все дальнѣйшее русское искусство—говоритъ только что названный историкъ—шло, почти вплоть до нашего времени, по стопамъ Ѳедотова. Здѣсь все старое, кромѣ почти—въ которомъ, однако, вся суть дѣла. Ѳедотовское отцовство теперь ограничено опредѣленнымъ періодомъ, и новое поколѣніе отнюдь не записываетъ этого мастера въ свою художественную генеалогію. А такъ какъ періодъ, связанный съ Ѳедотовымъ, теоретиками новаго поколѣнія былъ почти весь отброшенъ, какъ болѣзненный уклонъ русской художественной жизни, то такая же участь грозила и Ѳедотову, тѣмъ болѣе, что родство Ѳедотова съ академистами отрицалось теперь еще безусловно, чѣмъ это дѣлалъ Стасовъ. Чтобы выйти изъ тупика, потребовалась рѣшительная переоценка Ѳедотовскихъ произведеній, оценка почти обратная той, что дали намъ Сомовъ и Стасовъ. Все творчество Ѳедотова, за немногими исключениями, принимается теперь, какъ случайное и недоговоренное, какъ первая проба пера, далеко не выражающія личности художника, а основная глубина этого мастера переносится... въ будущее. Приѣмъ уже однажды испробованный—Дружининнымъ. Дружинину просвѣтомъ въ неразгаданное будущее казались Ѳедотовскія сѣны, а Бенуа—Офицеръ въ деревнѣ, и равно убѣжденно они рисуютъ намъ будущаго художника... Однако, изучая мастера, развѣ мы вправѣ идти далѣе его смерти?

Итакъ, мы видимъ, что если Сомовъ въ свое время связалъ воедино Ѳедотова съ передвижниками, то этимъ онъ хотѣлъ прославить и украсить и того и другихъ, тогда какъ Бенуа, настаивая на той же связи, искалъ совершенно обратнаго, хотѣлъ умалить, ослабить передвижничество, вывести его изъ случайныхъ пробъ пера Ѳедотова, почти не выражающихъ личности художника.

Послѣ гипотезы, построенной Миромъ Искусства, странность положенія Ѳедотова возросла въ высокой степени. Что за несуразный родоначальникъ, на котораго недоумѣвая и даже съ опаской косились дѣти, и про котораго внуки утверждали, что онъ строилъ козни равно и предку своему Брюллову, и потомству—



П. А. Федотов. Неоконченный эскиз к картине «Все холерные виноваты» (масло), (Музей Им. Александра III).

Р. Федотов. Эскиз неоконченной картины «Все холерные виноваты» (масло), (Музей Александра III).



П. А. Федотовъ. Портретъ Н. П. Ждановичъ.
(акварель). (Музей Имп. Александра III).

P. Fedotow. Portrait de m-lle N. Jdanowitch
(aquarelle). (Musée Alexandre III).

передвижникамъ. Ужъ не рѣдкій ли это гений, заглянувшій далеко впередъ? У насъ нѣтъ вѣскихъ оснований наименовать Ѳедотова такимъ гениемъ, но тогда кто же онъ? Этотъ вопросъ долженъ былъ встать назойливой помѣхой передъ каждымъ, вновь берущимся за изслѣдованіе о Ѳедотовѣ. И дѣйствительно, въ новомъ и крайне примѣчательномъ опытѣ 'утвержденія' Ѳедотова, сдѣланномъ сравнительно недавно (1907 г.) Н. И. Романовымъ, мы наблюдаемъ настойчивыя попытки устранить какимъ либо путемъ противорѣчія, накопившіяся вокругъ 'Ѳедотова', причемъ подходъ къ темѣ значительно измѣнился въ сравненіи съ предшествующими изслѣдованіями. Выводы теперь, почти не отрываясь, слѣдуютъ за внимательнымъ наблюденіемъ самого факта, т. е. произведеній художника, теорія слагается теперь почти исключительно изъ результатовъ наблюденія, и вотъ—рождается еще одна гипотеза. Она говоритъ нѣчто рѣшительно противоположное тому, что сказалъ Сомовъ (а за нимъ Стасовъ и Бенуа): 'Краски, образы и характеръ сатиры Ѳедотова связываютъ его больше съ русской жизнью и искусствомъ первой половины XIX вѣка, чѣмъ съ періодомъ дальнѣйшаго развитія послѣ реформъ. Ѳедотовъ, какъ художникъ, завершаетъ труды русскихъ реалистовъ первой половины вѣка'. Впрочемъ, несмотря на то, что Романову удастся обосновать вышеуказанное положеніе рядомъ точныхъ примѣровъ, ему самому этотъ выводъ кажется слишкомъ рѣзкимъ, слишкомъ круто порывающимъ съ традиціонной гипотезой историческаго мѣста Ѳедотова, и онъ пробуетъ смягчить свое наблюденіе такимъ добавочнымъ поясненіемъ: 'Ѳедотова нельзя считать главой и основаніемъ того реальнаго направленія русской живописи, которое такъ пышно расцвѣло въ творчествѣ передвижниковъ... но, завершая своимъ творчествомъ старыя напластыванія, онъ тѣмъ самымъ создалъ почву, которая была необходима для образованія новаго слоя'. Да вѣдь еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ Ѳедотовъ, завершалъ старыя напластыванія Брюлловъ или Венеціановъ, а мы не станемъ утверждать, что Брюлловъ есть прямая причина появленія Крамского, Венеціановъ—появленія Рѣпина, и столь же мало мы имѣемъ оснований говорить, что безъ Ѳедотова не было бы В. Маковского...

Закончимъ на этой гипотезѣ нашу справку; она показываетъ намъ, какъ много въ современномъ понятіи 'Ѳедотовъ' невѣрнаго, противорѣчиваго, повторяемаго только по привычкѣ. Безъ сомнѣнія, такая путаница объясняется отсутствіемъ какихъ либо дѣйствительно твердо установленныхъ итоговъ. Когда послѣдній изъ цитованныхъ нами авторовъ—Н. И. Романовъ—попытался установить нѣкоторые изъ такихъ объективно-наблюденныхъ выводовъ, то ему сразу пришлось нарушить обычное, ставшее отъ частаго повторенія почти азбучной истиной, толкованіе. И это для насъ—благопріятный знакъ. Если теперь, стремясь забыть о затверженныхъ схемахъ и вѣря только глазу, мы придемъ къ еще болѣе необычнымъ итогамъ, то значить ли это, что мы сбились съ пути? Гдѣ этотъ твердый и всѣмъ равно обязательный путь? Его еще только ищутъ...

Жизнь Федотова (1815—1852)

За годы, прошедшие со дня смерти Федотова, его оцѣнивали и переоцѣнивали не однажды, какъ мы только что убѣдились; однако это ничуть не подвинуло дѣла изученія матеріаловъ о Федотовѣ. Запасъ источниковъ, собранный въ свое время Сомовымъ, дошелъ до нашихъ дней, почти никѣмъ болѣе не пополненный и никѣмъ не провѣренный. А между тѣмъ этотъ матеріалъ мало надеженъ, какъ составленный изъ случайныхъ воспоминаній и анекдотовъ о разныхъ происшествіяхъ и случаяхъ изъ жизни художника. И вотъ... каждый изъ изслѣдователей бралъ изъ одного, общаго имъ всѣмъ, запаса разрозненныхъ и пристрастныхъ соображеній и сентенцій, оставленныхъ потомству друзьями Федотова, то, что по его мнѣнію наиболѣе подчеркивало нужный для его теоріи обликъ художника, и конечно, такъ какъ всѣ они опирались на одинаково недоказанное, то всѣ и оказывались одинаково правы. Тѣмъ же путемъ, по необходимости, пойдемъ и мы, но намъ хотѣлось бы обойтись по возможности безъ поясненій, услужливыхъ друзей и ссылаться только на подлинныя слова самого художника, а ихъ мы находимъ почти исключительно въ немногихъ стихотворныхъ опытахъ Федотова. Конечно, пользуясь этимъ скуднымъ источникомъ, нельзя и думать о полномъ и доказательномъ возстановленіи жизни художника. Нашъ очеркъ будетъ такою же рабочей гипотезой, какъ и прежнія біографіи, развѣ лишь болѣе краткимъ и.. откровеннымъ, такъ какъ мы не утверждаемъ, что обликъ художника именно таковъ, какимъ построимъ его мы, но мы утверждаемъ, что этотъ сочиненный нами обликъ былъ для насъ ключемъ къ творчеству мастера. Желаящимъ мы даемъ тотъ же ключъ... вотъ весь смыслъ предлагаемой біографіи.

Весь жизненный путь Федотова можно опредѣлить, какъ непрерывно и неотвратимо возрастающій рядъ противорѣчій между безобразными условіями судьбы и прекрасными требованіями мозга. Въ этой же борьбѣ заключался главный жизненный опытъ художника; этотъ опытъ, капля за каплей, изо дня въ день, вдалбливался въ память и въ концѣ концовъ былъ воспринятъ мастеромъ, какъ нѣчто неизбежное, даже какъ само собой понятное условіе жизни. Подобное убѣжденіе Федотовъ и высказалъ въ четверостишіи (въ альбомѣ М. А. Половцова):

Все планъ за планомъ въ головѣ...
 Но жребій рушитъ эти планы...
 О, не одна намъ жизньъ, а двѣ
 И суждены и даны...

Таково основное объясненіе всей судьбы художника; слѣдуя ему, мы воспримемъ произведенія Федотова не случайными, а исковерканными, договоренными, но насильно зажатымъ ртомъ...



П. А. Федотовъ. Портретъ А. П. Ждановичъ
(масло). (Музей Имп. Александра III).

P. Fedotow. Portrait de m^{lle} A. Jdanowitch
(huile). (Musée Alexandre III).



П. А. Федотов. Рисунки (свинцовый карандаш).
(Музей Имп. Александра III).

P. Fedotow. Dessins (mine de plomb).
(Musée Alexandre III).

Дѣтство Ѳедотова прошло въ Москвѣ; про эту пору художникъ указываетъ, что сила дѣтскихъ впечатлѣній, запасъ наблюденій, сдѣланныхъ мной при самомъ началѣ моей жизни, составляютъ, если будетъ позволено такъ выразиться, основной фондъ моего дарованія (изъ автобиографической записки). Въ этомъ нѣтъ, конечно, ничего удивительнаго — такова же сила дѣтскихъ впечатлѣній большинства людей. Однако это обычное явленіе Ѳедотовъ подчеркиваетъ, какъ нѣчто примѣчательное, очень на немъ настаиваетъ и неоднократно упоминаетъ, что въ часы творчества онъ какъ бы переносится въ дѣтство и въ Москву. И художникъ былъ правъ, подчеркивая это, такъ какъ данныя указанія объясняютъ намъ столь чудесныя, въ сущности, по силѣ и быстротѣ своего возникновенія, три первыхъ прославленныхъ картины его масломъ; мы догадываемся теперь, что онѣ являются воплощеніемъ замысловъ, уже давно выношенныхъ, итогомъ наблюденій, уже давно накопленныхъ, только ждавшихъ часа своего осуществленія.

Еще болѣе сильную печать на самую личность Ѳедотова, на уклонъ его творчества должны были наложить годы юности (кадетскій корпусъ) и годы возмужалости (военная служба), тѣ годы, когда человѣкъ ищетъ себя и долженъ найти и когда художникъ впервые почувствовалъ, что въ немъ не одна жизнь, а двѣ...

Мы не будемъ гадать о томъ, что вышло бы изъ Ѳедотова, попади онъ въ иную обстановку, попади онъ, напримѣръ, какъ Ивановъ или Брюлловъ, съ малыхъ лѣтъ въ академическую выучку. Это такъ же бесплодно, какъ гадать о будущихъ произведеніяхъ художника. Сама же исторія жизни мастера намъ лишь указываетъ, что почти до 30 лѣтъ онъ занимался искусствомъ либо урывками, либо вовсе не занимался, т. е. что въ ту пору, когда слагается самый остовъ художественнаго облика, Ѳедотовъ долженъ былъ прозябать на степени первоначальнаго дилетантизма. Конечно, можно привести не одинъ примѣръ изъ исторіи искусства, когда столь же поздно взявшіеся за кисть художники успѣвали развить свое дарованіе до высокой степени, но надо помнить, что самую художественную культуру имъ удавалось впитать все же раньше; у Ѳедотова не было и этого, въ годы зрѣлости онъ былъ не только—еще дилетантомъ, но и... дикаремъ. Да, вотъ какъ самъ художникъ рисуетъ намъ ту обстановку, въ которой ему суждено было вынашивать свои творческія наблюденія:

Нѣтъ, некогда мечтать у насъ;
Создать весь вѣкъ, какъ подъ обухомъ —

разсказываетъ Ѳедотовъ въ своихъ виршахъ „Къ моимъ читателямъ, стиховъ моихъ строгимъ разбираателямъ“.

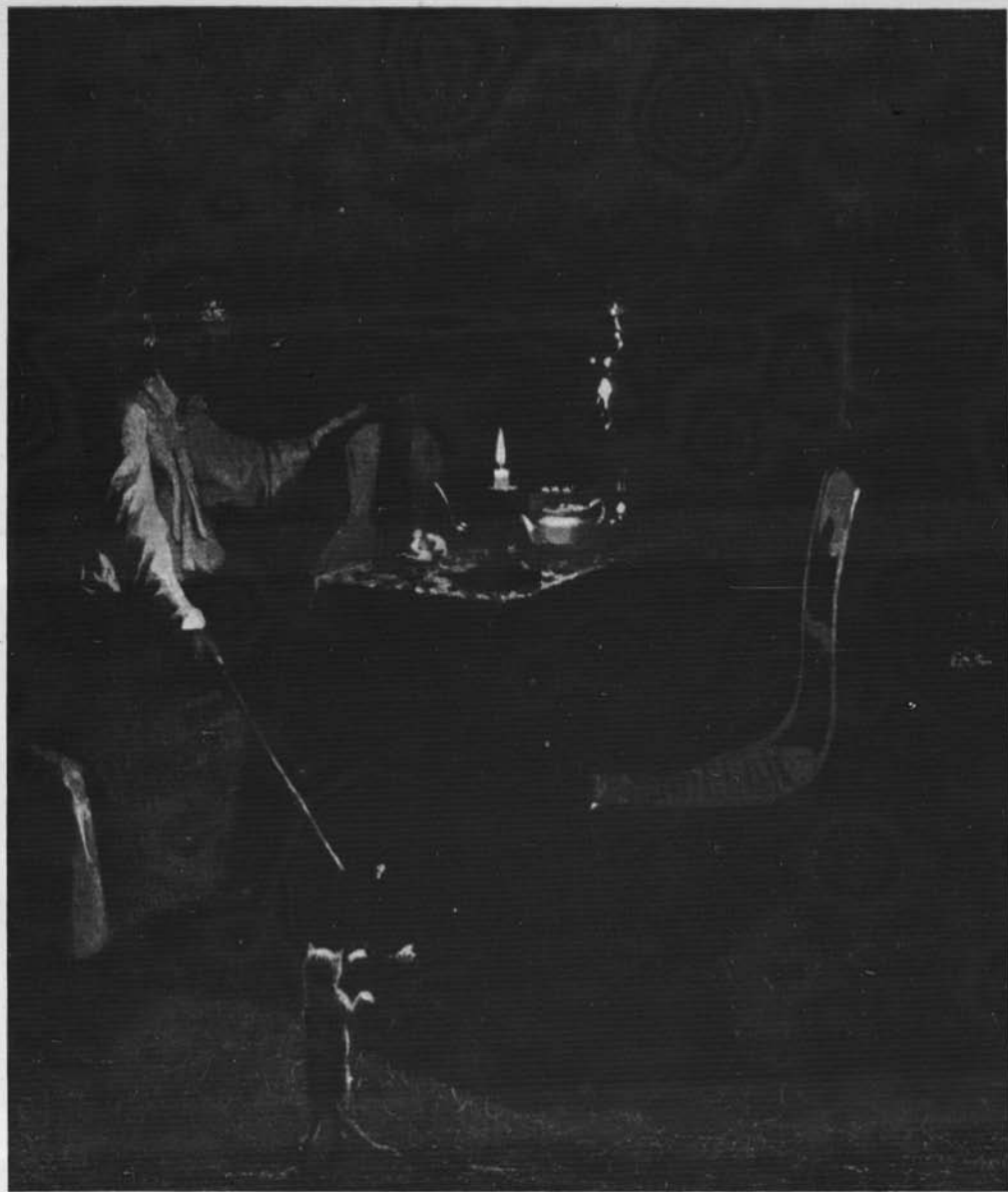
Нѣтъ, въ нашей шкурѣ
Попробуй гимны пѣть натурѣ:
Воспой ка ручейки тогда,
Какъ въ сапогахъ бурчить вода...

Иль въ сюртукѣ въ одномъ въ морозъ,
 Простой, начальство ожидая,
 Тогда какъ пальцы, замирая,
 Не въ силахъ сабли ужъ держать.
 Изволь ка въ руки лиру взять,
 Да грянь торжественную оду
 На полунощную природу.
 Нѣтъ, милый, рта не разведешь
 И волчью пѣсню запоешь.

И какъ общій выводъ эпохѣ, похитившей у Федотова драгоценную пору его мужалости:

Нашъ братъ ослѣпъ, оглохъ,
 Блаженство наше: чарка въ холодъ,
 Да ковшъ воды въ жару, да въ голодъ
 Горячихъ миска шей, да сонъ,
 Да преферансъ, и Аполлонъ
 И съ музами спроваженъ вонъ.

Однако въ эти же военные годы уже настойчиво требовала своего утверждения вторая жизнь Федотова — подчиненная „музамъ“; отсюда дѣлаются понятными та крайность, тотъ „подвижническій“ отбѣнокъ, которые отличаютъ послѣдній періодъ жизни Федотова, отданный искусству. Въ періодъ военщины, музы — какъ мы только что убѣдились изъ словъ самого художника — были совершенно и очень круто „спроважены вонъ“. Отсюда у Федотова, уже долгое время тайно и страстно прислушивавшагося къ музамъ, должна была народиться естественная и столь же крайняя реакція. Художникъ желалъ вырвать съ корнемъ причину мучительнаго двоянія своей жизни, но въ немъ уже были вытравлены долгимъ надрывомъ силы, которые позволили бы ему примирить эти „двѣ жизни“, да кромѣ того не случилось и внѣшнихъ условий, которые поспособствовали бы такому примиренію. И Федотовъ задумалъ истребить тягостный внутренній разладъ, „спровадивъ вонъ“ изъ своей жизни все, кромѣ служенія искусству. Этимъ объясняю я рѣзкое различіе, которое выяснилось въ какія нибудь 5—6 лѣтъ и такъ горестно изумило ближайшихъ друзей художника, различіе между Федотовымъ-офицеромъ и Федотовымъ-живописцемъ. Причемъ въ самомъ же началѣ этой героической попытки произошло то, что рѣшило судьбу художника, что заставило его жизнь сгорѣть съ судорожной быстротой. Правда, роль судьбы въ жизни Федотова выпала на долю лица, имѣвшаго и благотворное, даже руководящее значеніе въ развитіи творчества художника, — я говорю про Брюллова. Но Брюловъ же произнесъ слово, которое потомъ неотступно звучало въ мозгу художника, даже, какъ мнѣ представляется, звучало все громче, съ силой все болѣе устрашающей, пока не довело до предѣльной грани — до сумасшествія. Брюловъ указалъ Федотову, что въ его годы трудно, если не не-



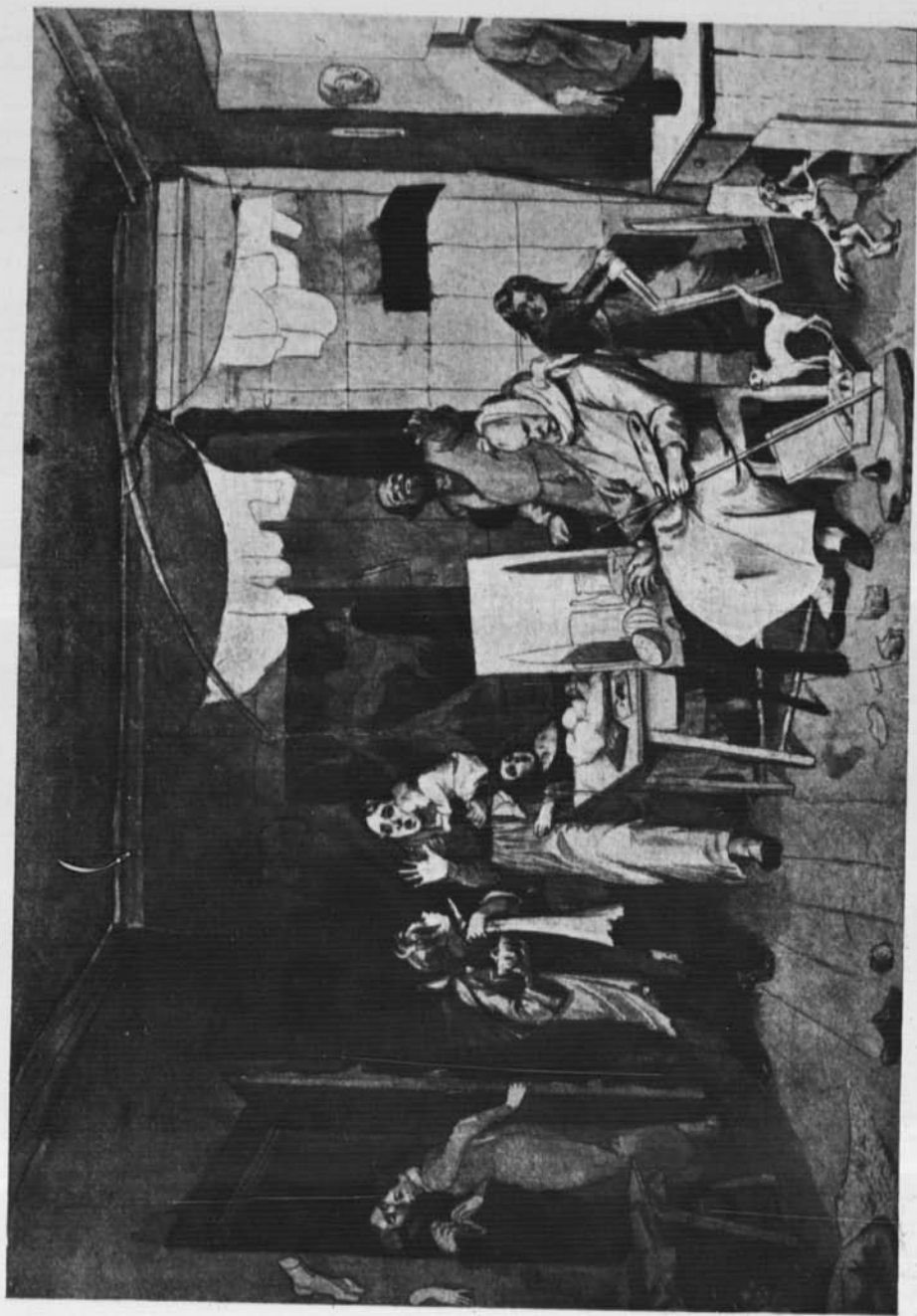
П. А. Федотовъ, „Офицеръ съ деньщикомъ“
(масло). (Музей Имп. Александра III).

P. Fédotoff, „L'officier et son ordonnance“
(huile). (Musée Alexandre III).



П. А. Федотов. Из цикла 'Фидельска' (senis).
(Третьяковская галерея).

Р. Федотов. 'Le petit chien' (senia).
(Галерея Третьяков).



П. А. Федотов. «Художник, женившийся без приданого» (сепия). (Третьяковская галерея).

P. Fedotov. Le peintre qui s'est marié sans dot (sépia). (Galerie Tretiakoff).



П. А. Федотовъ. „У постели“ (масло).
(Музей Имп. Александра III).

P. Fédotoff. „Près du lit“ (huile).
(Musée Alexandre III)

возможно, овладѣть техникой живописи. Впрочемъ, безжалостный наставникъ оставилъ просвѣтъ надежды ученику, сказавъ, что усиленнымъ трудомъ можно попытаться наверстать утраченные годы... И Ѳедотовъ ухватился за эту соломинку съ торопливой страстностью. На первыхъ порахъ художникъ видимо твердо вѣровалъ, что ему удастся побороть всѣ преграды. Этой увѣренности способствовали, во первыхъ, то, что въ художникѣ уже созрѣли давно выношенные замыслы, ждавшие для воплощенія лишь свободного часа, во вторыхъ — чрезвычайно несложный взглядъ на технику искусства. Ѳедотовъ въ первые годы своего выступленія на художественное поприще попросту не понималъ всего значенія словъ, сказанныхъ ему Брюлловымъ; вся ихъ непреложность выросла передъ нимъ только впоследствии, одновременно съ тѣмъ, какъ углублялся, ширился и дѣлался все недостижимѣе въ глазахъ Ѳедотова терминъ — живописное мастерство. Вотъ эта то первоначальная безсознательность и помогла художнику съ такой чудной быстротой, съ такой наивной радостью создать своихъ ‚Свѣжаго кавалера‘, ‚Разборчивую невѣсту‘, ‚Сватовство майора‘. Но вѣдь то были только ‚пробы пера‘, лишь первое выступленіе, лишь мѣсто, которое расчистилъ себѣ мастеръ, чтобы начать творить. Названные три картины были какъ бы гранью, рѣзко переломившей жизнь художника на двѣ части — сзади тѣнь и тяжелый сумракъ годовъ, когда муза была ‚спроважена вонъ‘, впереди — возможность солнца.

Любезная, взгляни!

Насупротивъ стѣны!.. и я всю жизнь... въ тѣни.

Въ тѣни! Межъ тѣмъ, порой, изящества начало

Въ душѣ про сладкое про что то мнѣ шептало...

(Изъ басни Ѳедотова ‚Пчела и цвѣтокъ‘).

Конечно, для того, чтобы со всей ясностью понять тяжесть и силу тѣни, въ которой пришлось прозябать художнику лучшую часть жизни, ему нужно было хотя бы ненадолго ступить на полосу земли, залитую солнцемъ. Такимъ солнечнымъ сіяніемъ, медовымъ мѣсяцемъ его судьбы, стали для Ѳедотова немногіе годы шумной славы, вызванной только что указанными мною произведеніями:

Когда широкая молва

Души неясныя слова

Собой мнѣ пояснила;

Я понялъ, чѣмъ меня природа одарила,

Какой блестящій мнѣ дала удѣлъ...

(Изъ той же басни).

Но... понять это было дано Ѳедотову какъ будто для того, чтобы вскорѣ же и со всей силой осознать безвыходность своего положенія. Художникъ воспринялъ свою славу, какъ живительную силу; эта слава несказанно облегчила ростъ его художественной сознательности, но облегчила какъ будто для того, чтобы приблизить

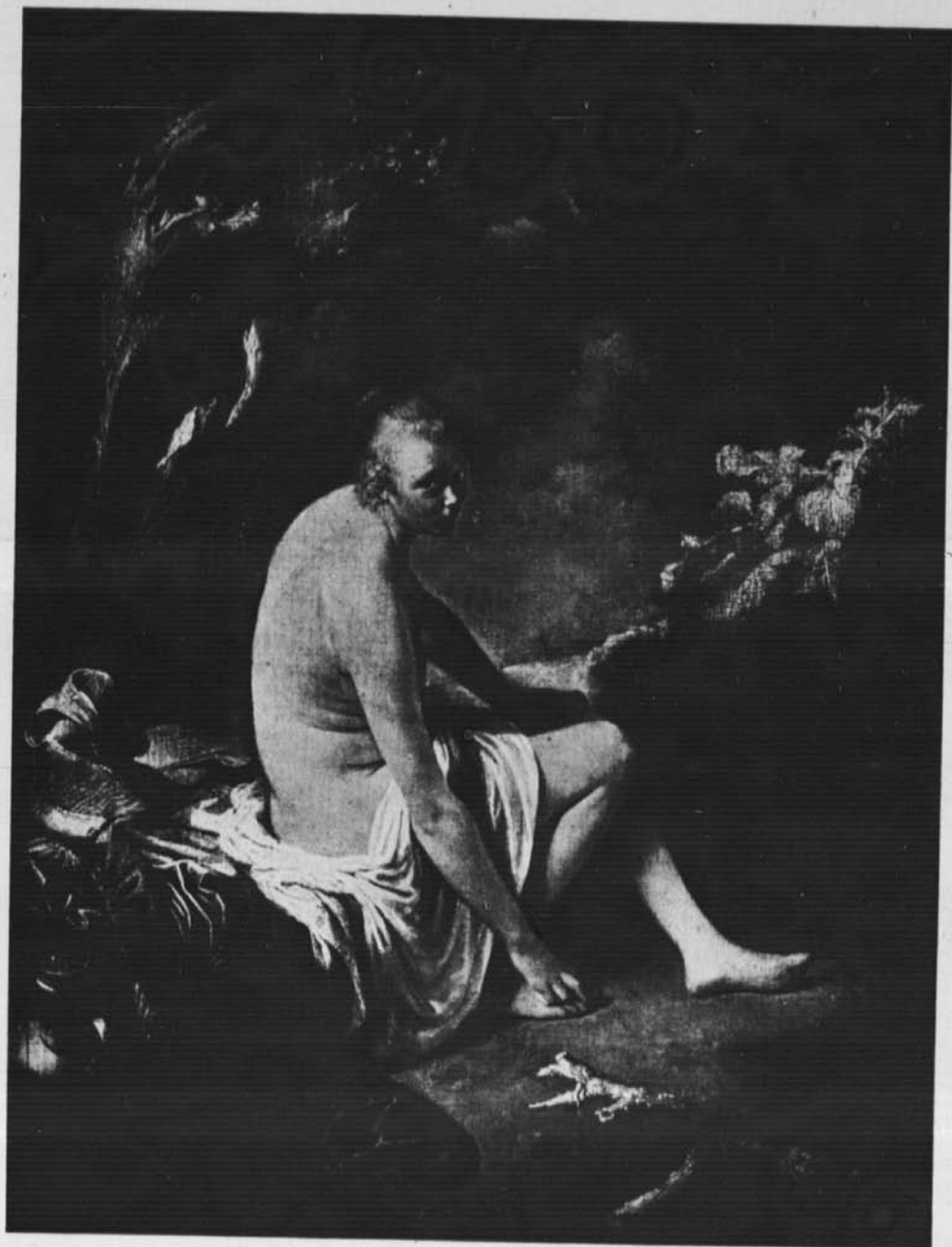
конечъ... Иѣсколькихъ лѣтъ судорожной работы мозга и рукъ было достаточно, чтобы Ѳедотовъ на много годовъ переросъ своихъ недавнихъ единомышленниковъ, а отсюда открылся рядъ мучительныхъ взаимныхъ недоумѣній. Недавніе цѣнители и почитатели художника недоумѣвали, какъ онъ могъ послѣ поучительныхъ и забавныхъ въ своей сложности сепій, послѣ „полныхъ жизни“ и веселости жанровъ перейти къ простой, скучной въ своей несложности и обычной въ своемъ замыслѣ „Вдовушкѣ“. А художникъ недоумѣвалъ, какъ, рядомъ со строгой выношенностью, спокойной прелестью и четкостью письма „Вдовушки“, его друзья могли оглядываться на наивную выписку и композиціонную случайность его первоначальныхъ картинокъ. Результатомъ недоумѣній было то, что шумъ славы вокругъ Ѳедотова такъ же быстро спалъ, какъ и возникъ... И художникъ вновь почувствовалъ себя въ еще усугубленной тѣни:

Душа лишь средствъ къ развитію искала,
Но въ нихъ, увы! судьба мнѣ вовсе отказала!..
Я жажду солнца, но оно
Въ мое не жалуетъ окно!..

Для дальнѣйшаго развитія у Ѳедотова уже не хватало ни вѣры въ себя, ни общественнаго сочувствія. Воплотивъ въ первыя свои работы все издавна лелѣянное, художникъ вдругъ ощутилъ пустоту, осозналъ себя безпомощнымъ ученикомъ, которому нужны годы и годы трудной учебы. Гигантскій скачекъ впередъ, который сдѣлало его искусствовопониманіе, бросилъ Ѳедотова далеко прочь отъ его недавнихъ идеаловъ, отъ тѣхъ идеаловъ, которымъ онъ нашелъ въ русскомъ обществѣ столь много единомышленниковъ...

Намъ все твердили, начиная съ Дружинина, что Ѳедотовъ переходилъ отъ голландцевъ къ Гогарту и отъ Гогарта къ голландцамъ. Однако въ недавно обнародованныхъ рисункахъ художника (принадлежащихъ М. К. Азадовскому) мы наталкиваемся на вполне опредѣленные доказательства того, что тяготѣнія мастера вовсе не были столь узко-опредѣленными. Такъ, напримѣръ, Ѳедотовъ вглядывался, и очень пристально, въ Микеланджело. Онъ зарисовываетъ отдѣльныя фигуры изъ „Страшнаго суда“, копируетъ нѣкоторыя статуи, наконецъ на одномъ листѣ мы читаемъ такую надпись: „Надобно имѣть компасъ въ глазу, а не въ рукѣ. Микеланджело... не любилъ подражать точно природѣ, если она не представляла совершенства“. Вотъ деталь художественныхъ поисковъ Ѳедотова, которая вдругъ мѣняетъ общепринятую схему его пониманія; оказывается—этотъ „странный“ художникъ, только что написавъ „Маіора“, сталъ размышлять о степени подражанія природѣ, сталъ искать компасъ не въ рукѣ, а въ глазу.

Но задуматься надъ этимъ—значило для Ѳедотова рѣшительно потерять почву подъ ногами... Въ самомъ дѣлѣ, раньше дѣло обстояло такъ просто: обдумать сю-



Г. Доу. „Нимфа“ (масло).
(Имп. Эрмитаж).

G. Dow. „La nymphe“ (huile).
(Ermitage Impérial).



И. Щедровскій. Подгот. рисунокъ свинц. карандашемъ
къ одной изъ литографій альбома „Вотъ наши!“ (1845).
(Собраніе Б. И. Хвощинскаго, въ Римѣ).

I. Stchedrovski. Types russes. Dessin,
mine de plomb. (Collection
B. Khvostichinsky, Rome).

жетъ, выискать модель, скопировать натуру какъ можно тщательно—вотъ рецептъ, какъ будто бы и простой, который удачно использовалъ однажды Федотовъ и въ который потомъ такъ нерушимо вѣровали передвижники. Художникъ его отбросилъ, но чѣмъ могъ бы онъ его замѣнить? Какими путями и когда ему удалось бы вооружить компасомъ не руку, а свой духовный глазъ? Гдѣ та среда, тѣ соучастники, наконецъ то время, которые помогли бы ему въ такой труднѣйшей задачѣ? Вглядываясь въ тѣ рамки, куда втиснула художника судьба, мы истинно не находимъ иного выхода, чѣмъ тотъ, что нашелъ самъ Федотовъ... Намъ говорятъ, что причиной всему были его стѣсненные денежныя обстоятельства, что на его и такъ надломленные силы тяжелымъ грузомъ легла забота объ отцѣ, матери, сестрѣ; однако онъ легко могъ, если бы хотѣлъ, помочь своей судьбѣ женитьбой на нравившейся ему и полюбившей его богатой дѣвушкѣ. Но Федотовъ минуетъ этотъ мирный путь. Ему кажется неприемлемымъ какой либо иной исходъ, кромѣ упорнаго единоборства съ судьбой. Онъ послѣдовательно отстраняетъ отъ себя все, что стало бы помѣхой этому единоборству, точно нарочно снѣшить приблизить конецъ, который и такъ уже былъ не за горами. Неоднократно упомянутый нами пріятель Федотова, Дружининъ, напрасно звалъ его къ себѣ въ деревню отдохнуть, предлагалъ ему всѣ удобства, обѣщая даже выстроить мастерскую. Федотовъ отказался наотрѣзъ, ссылаясь на то, что слава—дымъ: „Надо чаще пускать этого дыма; не то онъ разойдется по воздуху“. На возможность удачнаго брака онъ отвѣчалъ словами: „Моей жизни не хватитъ отдаваться одновременно и искусству, и любимой женщиной“.

Какъ я уже говорилъ, крайность первой половины жизни Федотова должна была неминуемо породить новую крайность. Служеніе музамъ, послѣ столькихъ лѣтъ „спроваживанія ихъ вонъ“, должно было предстать надломленному мозгу художника, какъ суровое подвижничество. Память о безвозвратно канувшихъ годахъ томила его, какъ неутолимая жажда, и дѣлала его жаднымъ къ каждой минутѣ. Какъ скрияга, уже не владѣющій своей страстью, онъ съ безразсудной скупостью копилъ и обращалъ только на искусство каждый свой часъ, каждое движеніе ума и каждый трепетъ сердца. И вотъ когда ему встрѣчается любовь, которая могла бы дать ему и отдохновеніе и новый истокъ силы, онъ бѣжитъ ея, какъ губительнаго соблазна.

Не тверди про любовь,
Не мути свою кровь,
Свои чувства,
Теплоту береги для искусства.

(Изъ стихотв. Федотова „Оля“).

Такъ обостренно, поднявъ жизненный долгъ до закона аскета, понялъ Федотовъ свою „вторую“ жизнь, отданную искусству. И все таки даже такимъ путемъ ему

не удалось вытравить изъ своего мозга мучительнаго двоенія... Когда мы оглядываемся на то, откуда вышелъ Федотовъ, куда увлекло художника его стремительно выросшее искусствопониманіе, когда мы пробуемъ примирить его первоначальные идеалы съ идеями, заполнившими его послѣдніе годы,—мы видимъ, что примиренія не могло быть, образовался прорывъ, который заполнить была не въ силахъ единичная человѣческая воля. Передъ нимъ стѣной стали и его недавняя слава сатирика-жанриста, и интересы тогдашняго общества, и каждая мелочь жизни. И тогда намъ становятся понятными вся автобіографическая подлинность, вся печальная правда нижеслѣдующаго описанія послѣднихъ сознательныхъ минутъ его борьбы съ двоеніемъ жизни.

Желанія жаркія ,желаньями' остались,
Отъ безнадёжности лучи ихъ къ центру сжались,
И спертый жаръ во мнѣ, какъ ядъ, теперь палить
И весь составъ мой пенелить..

(Пчела и цвѣтокъ').

Далѣе, какъ мы знаемъ, Федотовъ сошелъ съ ума. Это его состояніе описывалось не однажды; намъ нѣтъ нужды составлять новое, но для заключенія данной главы мы приведемъ одно такое описаніе, на нашъ взглядъ, изъ наиболѣе удачныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ краткихъ: „Лѣтомъ 1852 года у Федотова появились первые признаки психическаго страданія. Въ душѣ его ярко проснулась болѣзненная жажда какой то иной, неизвѣданной имъ жизни, и вылилась въ восторженный бредъ объ очаровательной, ждущей его, влюбленной невѣстѣ. Онъ закупалъ для нея подарки, сорилъ деньгами, затѣмъ впалъ въ буйный припадокъ и былъ отвезенъ въ больницу, гдѣ, промучившись нѣсколько мѣсяцевъ, умеръ на 38-мъ году жизни“ (Сергій Глаголь). Почему знать, можетъ быть этой ,влюбленной невѣстой‘ была та самая Оля, отъ которой художникъ раньше ревниво оберегалъ свою ,теплоту‘ и которой, потомъ, онъ задумалъ отдать эту драгоцѣнную ,теплоту‘—въ минуту отчаянія, потерявъ надежду утишить ,испепеляющій его жаръ‘ искусствомъ. Итакъ, принявъ всѣ созданія Федотова не какъ свободныя проявленія его дара, а какъ искаженные и прерывистые отблески неравнаго и томительнаго единоборства художника съ судьбой, мы съ большой осторожностью должны будемъ вглядываться въ оставленное имъ наслѣдіе, мы должны будемъ принять какъ завѣтъ, какъ методъ для изученія его произведеній и какъ мѣру для ихъ оцѣнки—заключительныя слова его, неразъ приводимой уже здѣсь, басни ,Пчела и цвѣтокъ“:

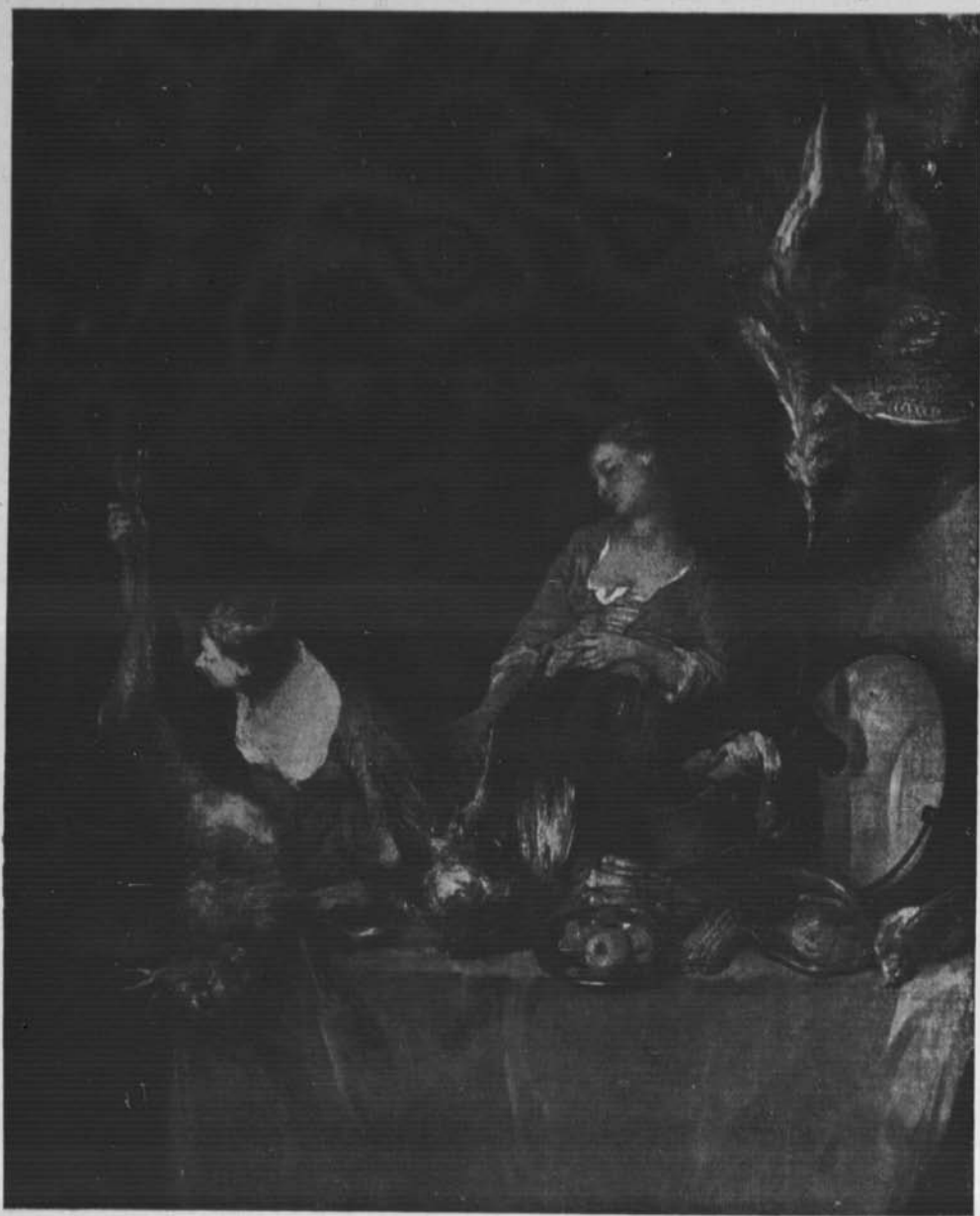
Такъ не дивись, пчела, что я цвѣту такъ вяло,
И не брани меня, не разбравъ, за лѣнь;
Ничтожности моей начало—

Тѣнь.



Метсю. „Въ комнатахъ“ (масло).
(Императорскій Эрмитажъ).

Metzu. „Intérieur“ (huile).
(Ermitage Impérial).



*Ланкре. 'Мясная лавка' (масло).
(Императорский Эрмитаж).*

*Lancret. 'Boucherie' (huile).
(Ermitage Impérial).*

Первоначальныя впечатлѣнія

Начало систематическаго художественнаго образованія Оедотова относится къ серединѣ 30-хъ годовъ, когда художникъ, переѣхавъ служить въ полкъ въ Петербургъ, сталъ посѣщать вечерніе классы Академіи и Эрмитажъ. Однако несомѣнно, что и раньше, хотя бы урывками, отлагались въ душѣ мастера художественныя впечатлѣнія. Каковы были и откуда шли эти впечатлѣнія,—къ изслѣдованію этихъ вопросовъ въ русской художественной наукѣ еще и не приступали; скорѣй ихъ обходили, и очень простымъ приѣмомъ, назвавъ Оедотова „самобытнымъ“. Правда, Оедотовъ самоучка, но это еще далеко не значитъ, что онъ явился на художественное поприще съ явственно обозначившимся вкусомъ, съ уже самобытнымъ путемъ развитія... Чтобы согласиться со мной, достаточно взглянуть на прилагаемыя здѣсь карикатуры и карандашные наброски художника. На одномъ и томъ же листѣ мы увидимъ три различныхъ манеры (см. стр. 3), три разныхъ языка, на которыхъ пытается заговорить, и притомъ одинаково робко, начинающій мастеръ. Здѣсь, на мой взглядъ, только наивный и жадный ученикъ, который учится у всѣхъ встрѣчныхъ и поперечныхъ. Если въ верхней акварели справа мы видимъ неловкую попытку перенять акварельные приѣмы брюлловской школы, то слѣва тонкій и рѣзкій очеркъ фигуръ заставляетъ вспомнить о гравированныхъ прорисяхъ съ картинъ, которыя прилагались къ тогдашнимъ отечественнымъ журналамъ и изданіямъ; наконецъ въ рисунокѣ военного (см. стр. 2) опять новый приѣмъ, линія угловатая и ломаная, придающая рисунку характеръ быстроты и увѣренности, характеръ, столь несовпадающій съ робкой тщательностью и плавностью двухъ вышеуказанныхъ манеръ. И опять нетрудно указать источникъ этой новой техники художника; стоитъ взять иллюстрированные журналы, французскіе или англійскіе, тогдашняго времени, и мы быстро подберемъ образцы и къ данному рисунку, и къ цѣлой серіи Оедотова—„Жизнь гениальнаго живописца“, выполненной тѣми же угловатыми, какъ бы торопливыми штрихами. Всѣмъ изучавшимъ Оедотова, особенно въ его первоначальномъ періодѣ, знакомо чувство неожиданности, которое порой рождается при взглядѣ на ту или другую его работу. Зачастую лишь подпись заставляетъ насъ признать авторство Оедотова, и это потому, конечно, что разбираемый нами мастеръ бывалъ въ одно и то же время чрезвычайно разнымъ. Первые работы Оедотова заставляютъ признать въ немъ совсѣмъ не самобытность, а чрезвычайную впечатлительность къ художественной формѣ, ученика очень разбросаннаго и далекаго отъ какого либо замыканія въ кругъ излюбленныхъ образовъ, только пчелу, собиравшую нужныя ей крупы съ цвѣтовъ весьма различныхъ, съ полей и близкихъ и дальнихъ.



П. А. Федотовъ.
Рисунокъ.

P. Fedotoff.
Dessin.

Указанные мной источники первоначальнаго вдохновенія Федотова—только малая часть всей громадной и сложной его „родословной“. Очень важный розыскъ въ этой области сдѣлалъ Н. И. Романовъ, и я считаю полезнымъ привести его здѣсь, чтобы намѣтить хотя бы въ главнѣйшихъ чертахъ всю вереницу художественныхъ предковъ Федотова. Такъ, по поводу одной изъ „неожиданныхъ“ работъ Федотова „На базарной площади“, 1847 года, названный изслѣдователь говоритъ, что „ясно чувствуется связь этой акварели съ безконечнымъ потокомъ шаблонныхъ литографій и рисунковъ, въ которыхъ иностранные художники, прѣзжавшіе въ Россію съ конца XVII вѣка, изображали типичныя сцены русской жизни“. Далѣе, справедливо на нашъ взглядъ и другое замѣчаніе того же автора по поводу акварельныхъ портретовъ Пачевицей и Родивоновой 1836—1837 го-

довъ, что они „напоминаютъ блѣднымъ матовымъ, желтоватымъ тономъ лицъ, холодными коричневатыми и синеватыми мазками фона акварельные миниатюрные портреты“.

Теперь мы догадываемся объ источникѣ, откуда черпалъ Федотовъ форму для своихъ раннихъ акварельныхъ портретовъ, этихъ печальныхъ акварелей, которыя мы съ удовольствіемъ приписали бы кому угодно, только не Федотову; у нихъ чрезвычайно многочисленная родня, тѣ четырехугольныя, овальныя или круглыя миниатюрки различныхъ доморощенныхъ или забытыхъ мастеровъ, которыя симметрично развѣшивались надъ диванами и столами федотовскихъ знакомыхъ...

И вотъ, сдѣланы только первые шаги къ выясненію раннихъ впечатлѣній мастера, и сразу же передъ нами открылась громадная въ своей сложности и причудливая родословная, вереница вліяній столь различныхъ, случайныхъ и невѣрныхъ, что поистинѣ Федотовъ не могъ, несмотря на всю силу заложеннаго въ него дарованія, быть кѣмъ либо инымъ, кромѣ какъ мечущимся безъ компаса, безобразнымъ под-



Ах братицъ, кажетца вѣма забѣна хощево

П. А. Федотовъ. Рисунокъ свинцовымъ
карандашемъ.

P. Fedotoff. Dessin, mine
de plomb.



Ах е жевайтна — Охи старби товазице — охи занаа
 А са ния абиам даме аиоа —
 Обиам — по нортсери — Охи жеваитна

П. А. Федотовъ. Рисунокъ свинцовымъ
карандашемъ.

P. Fedotoff. Dessin, mine
de plomb.

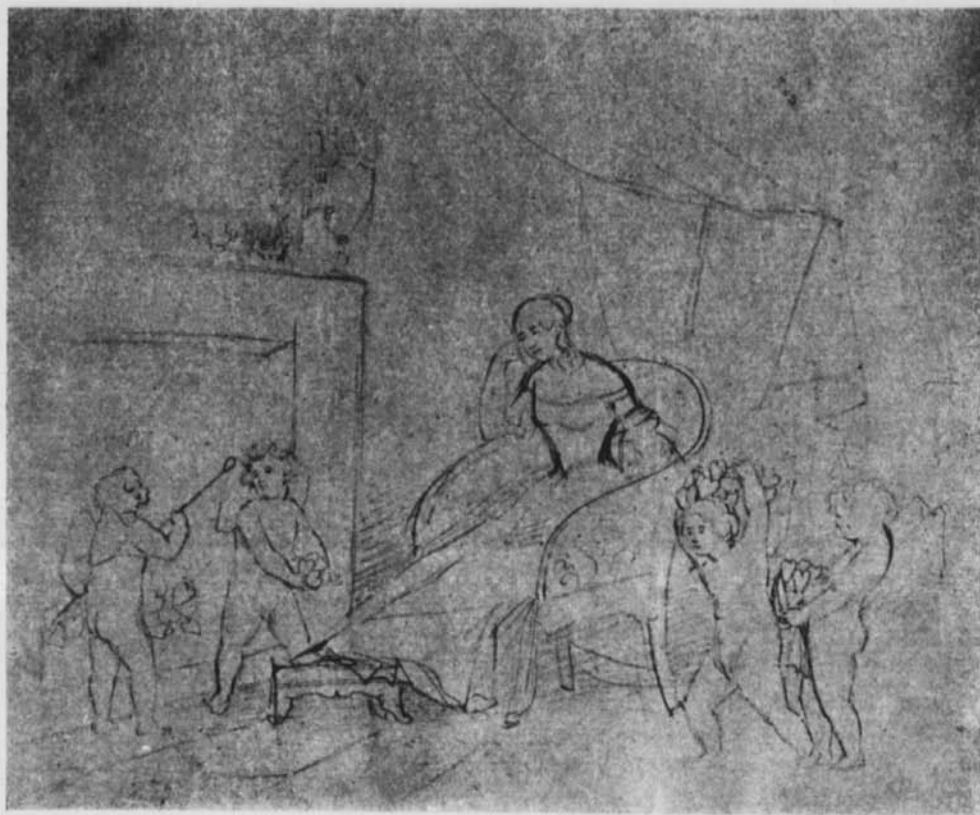
ражателемъ. Какъ невѣрны и слѣбны были первоначальные поиски Ѳедотова, подтверждаетъ также исторія недолгаго ученичества у профессора Зауервейда. Эта исторія—предостереженіе намъ не дѣлать поспѣшныхъ выводовъ о самой сущности дарованія художника. Онъ, который долгіе годы набрасывалъ исключительно сцены военного быта и лагеря, который мечталъ посвятить себя батальной живописи и первые же дни долгожданной свободы отдалъ этому жанру, казалось, поступилъ къ Зауервейду лишь для того, чтобы подчеркнуть, какъ плохо тогда онъ самъ разбирался въ уклонахъ своего таланта. Мы видимъ, что въ тѣ же самые дни, когда художникъ съ такой зоркостью и жадностью почерпалъ недостающій ему опытъ то въ случайныхъ гравюрахъ и миниатюрахъ, то въ политипажахъ тогдашнихъ заграничныхъ и русскихъ журналовъ, то въ созданіяхъ русской живописи отъ Орловскаго и Кипренскаго вплоть до произведеній венеціановской школы, въ то же самое время онъ оказался рѣшительно невоспримчивымъ къ черствому и разсудочному рисунку Зауервейда (хотя, напримѣръ, Тиммъ могъ и развиться и окрѣпнуть подъ началомъ именно этого профессора).

Дополнимъ нашъ очеркъ первоначальныхъ вліяній указаніемъ на важную роль, которую сыграли въ образованіи художественной личности Ѳедотова его сверстники и сотоварищи по Академіи, и въ первую голову назовемъ А. Агина. Общерисовальный курсъ Агинъ окончилъ въ 1834 г., а Академію въ 1839 г. Такимъ образомъ, ровесникъ Ѳедотову по годамъ (род. въ 1816 г.), онъ лишь на немного опередилъ его въ смыслѣ академическаго образованія. И когда мы разглядываемъ и одѣиваемъ рисунки Ѳедотова, то не мѣшаешь вспоминать о рисункахъ Агина къ „Дѣдушкѣ Крылову“ (1845 г.), къ „Ветхому Завѣту“ (1846 г.) и наконецъ къ „Мертвымъ Душамъ“ (тѣхъ же годовъ). Этотъ художникъ разрабатывалъ тѣ же темы и исходилъ изъ тѣхъ же формъ, на которыхъ, главнымъ образомъ, учился своему рисунку Ѳедотовъ (т. е. скрещивающіяся вліянія Брюллова и заграничныхъ рисовальщиковъ, въ особенности Гаварни). Далѣе, Агинъ трудился ранѣе Ѳедотова надъ общими имъ обоимъ сюжетами; кромѣ того они были знакомы (что доказываетъ, напримѣръ, Ѳедотовская карикатура на Агина), а разглядывая ихъ рисунки, мы находимъ близость, иногда почти тождество. Отсюда мы въ правѣ назвать Агина ближайшимъ предшественникомъ Ѳедотова, тѣмъ мастеромъ, у котораго Ѳедотовъ научился гораздо большому, чѣмъ у своего перваго, официально, учителя Зауервейда.

Итакъ, вглядываясь въ первоначальные опыты Ѳедотова, мы отнюдь не признаемъ его самобытнымъ мастеромъ; напротивъ, на первыхъ же шагахъ своего художественнаго поприща Ѳедотовъ выказалъ себя дарованіемъ чрезвычайно разбросаннымъ и воспримчивымъ, находящимъ свой путь и свою силу не въ замкнутомъ самоуглубленіи, а въ спайкѣ вліяній очень разныхъ, порой странныхъ по своей случайности и даже печальныхъ, въ смыслѣ культуры и вкуса.

Брюлловъ

Намѣтивъ, хотя бы въ главныхъ чертахъ, кругъ первоначальныхъ впечатлѣній Оедотова, мы тѣмъ самымъ подошли къ уясненію и вообще искусствопониманія тогдашняго русскаго общества. Оедотовъ питался и воспринималъ все то же, чѣмъ наслаждался современный ему любитель искусствъ, и... тотъ же путанный темный клубокъ понятій, что былъ тогда въ мозгу художника, мы смѣло можемъ предположить во всемъ обществѣ того времени. И вотъ, чѣмъ отчетливѣй мы представимъ себѣ всю скудость, путаность, даже нецѣльность тогдашняго искусствопониманія, тѣмъ непреложнѣе станетъ для насъ обязательность восторга, почти безумія, отхватившаго и общество и художниковъ 40-хъ годовъ при видѣ грандіозно-задуманной и стройно-выполненной 'Помпей'. Мечта русскаго 'европейца', все время опережаемаго и поражаемаго Европой, въ свою очередь поразила ее, эта мечта нашла въ Брюлловѣ достойное воплощеніе... и мы наблюдаемъ, какъ рядъ примѣчательныхъ художниковъ мѣняетъ и ломаетъ свой обычный путь, чтобы примкнуть къ зачарованнымъ и безвольнымъ подражателямъ блестящаго и капризнаго новаго бога. Не зная даже дальнѣйшей дѣятельности Оедотова, помня только о той почвѣ, о томъ воздухѣ, въ которомъ росли его первоначальные смутные помыслы объ искусствѣ, и помня также столь рѣзко выявившуюся съ первыхъ же шаговъ чрезвычайную воспримчивость художника, мы можемъ утверждать навѣрное, что творчество Брюллова должно было его ослабить, захватить цѣликомъ и надолго и мозгъ и душу... Болѣе того, Брюлловъ сыгралъ въ жизни художника исключительно громадную роль, руководя его дѣятельностью вплоть до послѣдняго произведенія. Что это такъ, я подтверждаю нѣсколькими справками изъ біографіи Оедотова. Въ главѣ 'Жизнь Оедотова' мною уже указывалось роковое вліяніе на всю дальнѣйшую судьбу художника слишкомъ жестокихъ словъ Брюллова; что ему учиться уже поздно, но самъ же произнесшій ихъ, болѣе чѣмъ кто либо другой, стремился помочь Оедотову побороть ихъ тягостный смыслъ. Брюлловъ полюбилъ этого страннаго художника, отдавашаго искусству всю силу и страстность зрѣлаго мужа и безпомощнаго, какъ мальчикъ, и слѣдилъ за каждымъ движеніемъ его кисти съ тѣмъ тщаніемъ и строгой любовью, съ какой учитель слѣдитъ за самымъ дорогимъ своимъ ученикомъ. И прежде всего Брюлловъ старается вернуть ученику вѣру въ себя, ибо кому, какъ не автору 'Осады Пскова', было знать всю мучительность сомнѣній и невѣрія самому себѣ. Такъ, онъ ободряетъ Оедотова, принесшаго нѣсколько своихъ первоначальныхъ работъ, словами: 'Центральная линія у васъ вездѣ вѣрна, а остальное придетъ'. Далѣе Оедотову уже не нужно было такихъ одобреній, къ нему пришла слава, въ упоеніи которой художникъ набрасывалъ свои сепіи, все болѣе и болѣе путанья, торопливыя и безплотныя. Здѣсь нужна была уже не похвала, а умный и



П. А. Федотовъ.
,Сожигательница сердець'.

P. Fedotoff.
,L'allumeuse des cœurs'.

вѣрный упрекъ, и Брюлловъ дѣлаетъ его, совѣтуя художнику, не увлекаться сложностью гогартовскою. Федотовъ какъ будто только ждалъ этого упрека; ученику нужно было только произнесеніе той мысли, которая уже нарастала въ немъ самомъ, и вотъ мы видимъ, что художникъ начинаетъ упорно работать надъ освобожденіемъ себя отъ ,сложности' и переходитъ отъ ,Фидельки' къ ,Завтраку аристократа', отъ этой картины къ совсѣмъ несложной ,Вдовушкѣ', и далѣе, къ ,Офицеру въ деревнѣ' и къ замыслу ,Институтокъ'.

Затѣмъ Брюлловъ далъ еще одинъ совѣтъ, который опять таки палъ на весьма благодарную почву и сразу же сказался на произведеніяхъ Федотова. Это былъ совѣтъ писать ,шире, шире, не вдаваясь въ миниатюрность'. Однако, чтобы дать такой совѣтъ, надо было вѣрить, что Федотовъ способенъ къ широкому

письму, надо было глубоко понимать размахъ Ѳедотовскаго дарованія, и дѣйствительно Ѳедотовъ вскорѣ же оправдалъ довѣріе своего наставника. Уже въ портретѣ дѣвушки за клавирами проявилось Ѳедотовское чутье силы и красоты мазка, хотя эта работа еще насквозь пропитана акварельными приѣмами. Зато въ портретѣ Флуга воплѣтъ ясна напряженная работа художника надъ постиженіемъ новой для него техники. Ѳедотовъ стремится забыть о томъ миниатюрно-тонкомъ, ювелирно-тщательномъ письмѣ, какимъ писалъ онъ хотя бы ‚Сватовство маіора‘, и пробуетъ усвоить и использовать всѣ преимущества масла передъ акварелью и карандашемъ. Такъ, густымъ и широкимъ мазкомъ намѣчены здѣсь свѣча, листъ бумаги, рука, но сдѣлать тотъ же опытъ надъ лицомъ представляется еще слишкомъ отвѣтственнымъ, и Ѳедотовъ обращается здѣсь къ болѣе привычному ему жидкому акварельному письму, чуть чуть втирая краску въ зерна холста.

Но далѣе, напримѣръ, въ ‚Офицеръ съ денщикомъ‘, мы наблюдаемъ уже сплошь умѣлое письмо масломъ. Такъ Ѳедотовъ довѣрчиво и стремительно идетъ по путямъ, указываемымъ ему Брюлловымъ. Драгоценныхъ и ставшихъ для него насущной привычкой совѣтовъ Ѳедотовъ искалъ и ждалъ даже послѣ смерти наставника...

Какъ извѣстно, Ѳедотовъ пережилъ Брюллова лишь на нѣсколько мѣсяцевъ (Брюлловъ умеръ 11 іюня 1852 года, а Ѳедотовъ 14 ноября того же года). Ко дню смерти Брюллова Ѳедотовъ только что успѣлъ закончить ‚Вдовушку‘, всю проникнутую своеобразно-воплощенной мечтою о Брюлловѣ, и начать новый эскизъ ‚Офицеръ въ деревнѣ‘. И вотъ эта вещь, такъ какъ мы знаемъ дни, когда ее началъ Ѳедотовъ, пріобрѣтаетъ важное біографическое значеніе; она кажется сгусткомъ той растерянности, той исключительной тоски, что переживалъ Ѳедотовъ (но именно потому, что она написана въ болѣзненно-возбужденномъ, необычномъ для сдержаннаго художника состояніи, ее трудно брать въ расчетъ при оцѣнкѣ общей линіи и уровня творчества Ѳедотова). Ѳедотовъ потерялъ совѣтника, онъ какъ бы разомъ сбился съ пути, и вотъ онъ цѣпляется за несбыточную надежду (которая лишь подчеркнула силу утраты), начинаетъ вѣрить, что великій наставникъ продолжаетъ двигать его рукой и изъ гроба... Онъ похвально передъ друзьями, что Брюлловъ и теперь продолжаетъ помогать ему разрѣшать различные живописныя задачи, и на доводы друзей, что это немыслимо, отвѣчаетъ: ‚Вы всѣ, господа любители, готовы улыбаться и считать это дѣло мечтой воображенія, и, подчасъ, воображенія разстроеннаго; но мы, художники, можемъ дойти до такого состоянія духа, когда бесѣда съ отжившими для насъ болѣе, чѣмъ возможна‘.

Мы привыкли, когда думаемъ о Брюлловѣ, тотчасъ же видѣть ‚Помпею‘, а при имени Ѳедотова вспоминать ‚Сватовство маіора‘. Но попробуемъ, хотя бы ненадолго забыть объ этомъ ‚Брюлловѣ‘ и объ этомъ ‚Ѳедотовѣ‘; пусть при имени Брюллова въ нашей памяти пройдетъ вереница его нѣжныхъ и блѣдныхъ рисунковъ, рядъ его чувствительныхъ и чувственныхъ разсказовъ изъ итальянской

или изъ рыцарской жизни, и, наконецъ, такъ же четко и назойливо, какъ раньше ‚Помпей‘, пусть запомнятся намъ чуть тронутыя тушью, чуть намѣченные слабымъ нажимомъ карандаша, прекрасныя пѣнины, съ громадными глазами и сонными движениями, подготовительныя эскизы къ ‚Бахчисарайскому фонтану‘, и далѣе сама эта капризная и причудливая композиція, какъ сумма такого ‚новаго‘ Брюллова, какъ душа Брюллова, со всѣмъ ея сентиментальнымъ безвоіемъ, и какъ высшее проявленіе изысканности и блеска его ума. А послѣ того просмотримъ Ѳедотова; замѣтимъ позу невѣсты въ ‚Святотѣствѣ‘, замѣтимъ ‚У постели‘, его иѣжные и любовно-прочувствованные рисунки дѣвушекъ и дѣвочекъ, тонкій и блѣдный нажимъ его карандаша, наконецъ, его замыселъ картины ‚Институтки‘,—та же, какъ въ ‚Бахчисарайскомъ фонтанѣ‘, ‚гаремная‘ вереница дѣвушекъ,—и, можетъ быть, линия преемства отъ Брюллова къ Ѳедотову покажется не только не невозможной, а обязательной.

Эрмитажъ

Большинство ходячихъ представлений о Ѳедотовѣ и путяхъ его творчества при первой же попыткѣ ихъ проанализовать распадается легче, чѣмъ карточный домикъ... И все таки, несмотря на безславную легкость такихъ побѣдъ, онѣ необходимы, такъ какъ, не сдуть этихъ карточныхъ пирамидъ, мы никакъ не увидимъ линии художественнаго пути Ѳедотова. Одной изъ такихъ ‚пирамидъ‘ представляется мнѣ обычная схема роли Эрмитажа въ творествѣ Ѳедотова. Она такова: сильнѣйшее увлеченіе Эрмитажемъ Ѳедотовъ пережилъ въ началѣ своего художественнаго поприща, т. е. въ концѣ 30-хъ и въ началѣ 40-хъ годовъ, далѣе съ каждымъ годомъ онъ какъ бы отходитъ отъ старинныхъ мастеровъ, ради современной жизни. Наши изслѣдователи очень опредѣленно указываютъ тѣхъ европейскихъ мастеровъ, которыми болѣе всего увлекался художникъ: это ‚маленькіе фламанцы и голландцы‘. При этомъ обозначаются примѣчательныя варианты: Сомовъ утверждаетъ, что таковыми были Остаде, Тенирсъ и Броуверъ; Стасовъ же говорить, что хотя Ѳедотову и нужно было бы знать голландцевъ, но онъ ихъ вовсе не зналъ; далѣе Бенуа, повторяя Сомова, только выкидываетъ почему то Броувера; наконецъ, Романовъ, прозрѣвая, очевидно, въ этой схемѣ иѣчто неладное, дополняетъ авторитетное мнѣніе Сомова-Бенуа двумя новыми именами. И тогда полный списокъ эрмитажныхъ мастеровъ, вліявшихъ на Ѳедотова, будетъ таковъ: Тенирсъ, Остаде, Броуверъ, Терборхъ и Питеръ де Хоогъ. Причемъ, ради исторической справедливости, надо указать, что удачливѣмъ родоначальникомъ этихъ сдѣлавшихся отъ частыхъ повтореній почти безусловными утвержденій является не кто иной, какъ Дружининъ. Уяснить себѣ степень и особенности вліянія эрмитажнаго собранія на Ѳедотова—дѣло, на мой взглядъ, отнюдь не маловажное.

Такой сложный и разбросанный, такой 'неожиданный' въ своемъ пути художникъ, какъ Ѳедотовъ, съ наибольшей объективностью можетъ быть постигнуть лишь чрезъ изученіе вліяній на него. Такъ мы сможемъ постичь его вкусъ, болѣе того, его скрытые идеалы и, наконецъ, приблизиться къ его внутреннему облику. Конечно, я былъ бы весьма доволенъ, если бы учителями въ Эрмитажѣ для Ѳедотова оказались Стенъ и Броуверъ, одни изъ любимѣйшихъ моихъ геніевъ, какъ сдѣлали себѣ такое удовольствіе Сомовъ и Бенуа, приписавъ Ѳедотову свои вкусы, но вопросъ, насколько мы приблизимся при такомъ методѣ изученія къ цѣли, къ самому Ѳедотову. Дружининъ намъ повѣствуетъ, что Ѳедотова всего болѣе прельстили кабацкія сценки Тенирса. Этому нетрудно повѣрить, тѣмъ болѣе, что въ тѣ годы голландцы, и именно Тенирсъ и Остаде въ особенности, были въ большомъ почетѣ въ нашихъ художественныхъ кругахъ. Надо помнить, какъ скудным и какой роскошью были тогдашнія художественныя изданія; печаталось лишь то, что могло рассчитывать на несомнѣнный сбытъ; и вотъ, судя по объявленіямъ тогдашнихъ газетъ и журналовъ, чуть ли не наибольшее число изданій падало на гравюры и литохроміи съ картинъ Тенирса и Остаде. 'Живописное Обзорѣніе', журналъ конца 30-хъ годовъ, спѣшитъ прежде всего дать оттиски съ этихъ же художниковъ; наконецъ, забытый или, вѣрнѣе, неизученный, но достопримѣчательный старшій современникъ Ѳедотова, Игнатій Щедровский, началъ свою художественную дѣятельность копіями съ фламандскихъ празднествъ Давида Тенирса. Слѣдовательно, тогда существовала цѣлая мода на Тенирса, и если Ѳедотовъ, когда его спросили объ эрмитажныхъ впечатлѣніяхъ, указалъ прежде всего на Тенирса, то въ этомъ нѣтъ ничего мудренаго: художникъ врядъ ли смогъ на первыхъ же порахъ разобраться въ нахлынувшихъ на него впечатлѣніяхъ и онъ называетъ тѣхъ, кто былъ извѣстенъ ему еще до Эрмитажа. Такое невѣрное опредѣленіе своихъ впечатлѣній бываетъ сплошь и рядомъ. Обратитесь къ какому нибудь провинціальному художнику, впервые попавшему въ Эрмитажъ, онъ назоветъ вамъ, какъ наиболѣе его прельстившія, громкія сейчасъ имена, ну, хотя бы Веласкеза или даже Пуссена; однако, если вы проверите эти слова на дѣйствительныхъ отголоскахъ эрмитажныхъ впечатлѣній въ новыхъ произведеніяхъ этого провинціала, то очень возможно, что вы увидите вмѣсто Веласкеза—Мурильо, а вмѣсто Пуссена—Греза. Я зналъ художника, который категорически утверждалъ, что въ Эрмитажѣ онъ смотритъ исключительно Рембрандта, на самомъ же дѣлѣ былъ подъ сильнѣйшимъ гипнозомъ картинъ Снейдерса. То же произошло, на мой взглядъ, и съ Ѳедотовымъ; онъ произнесъ модное имя, однако глазами то запомнилъ совсѣмъ не его, совсѣмъ иного строя вдохновеніе и мастерство прельстили нашего художника.

Прежде всего укажемъ, что, начавъ съ проникнутаго насквозь отнюдь еще не эрмитажными, а отечественными вліяніями 'Сватовства маіора', съ каждымъ новымъ произведеніемъ, вплоть до 'У постели' и 'Вдовушки', художникъ все ярче и



П. А. Федотов. «Разборчивая невеста» (масло).
(Собр. И. С. Остроухова, в Москве).

P. Fedotov. *La fiancée difficile*. (Collection
E. Ostrokhoff, Moscou).

безусловно проникается армитажными влияниями. Усиление и углубление жизненной зоркости Оедотова шло отнюдь не въ ущербъ его проникновенію въ достоинства армитажныхъ мастеровъ и увлеченію ими; напротивъ, одно превосходно дополняло и облегчало другое. Далѣе, армитажныя влияния не были у Оедотова безпорядочны и случайны; онъ не воспринимаетъ равно любовно мастеровъ, различныхъ между собой и по технику и по духовному укладу, какъ хотя бы Терборха и Остаде или (какъ это думалъ одинъ изъ біографовъ Оедотова, Дидерихсъ) Броувера и Доу; нѣтъ, такъ какъ влеченія Оедотова были вполне искренни и отвѣчали всему существу его внутренняго строя, то его выборъ не грѣшитъ противорѣчіями, и рядъ полюбившихся ему мастеровъ вполне послѣдователенъ. Изъ наиболѣе запечатлѣвшихся въ мозгу художника армитажныхъ мастеровъ мы назовемъ прежде всего тѣхъ, которые отразились не только въ живописи его произведений, но даже въ ихъ композиціи. И такимъ, какъ одинъ изъ первыхъ, вполне отчетливо отраженныхъ въ замыслахъ Оедотова, окажется даже и не голландецъ, а французъ, Фрагонаръ. Самую суть прельстившихъ его произведений, ихъ живопись, пожалуй, на первыхъ порахъ еще и не въ силахъ позаимствовать Оедотовъ; онъ беретъ только прорисъ, только композицію любимыхъ мастеровъ, и вотъ въ сеніи „Бѣдный художникъ“ мы видимъ своеобразный переѣвъ „Подблуду украдкой“. Поза купчика и соблазняемой имъ дѣвушки—это точная копія удачной композиціи Фрагонара. На этомъ же примѣрѣ намъ слѣдуетъ замѣтить, какъ несуразно, почти некстати, во всякомъ случаѣ совѣмъ съ иными намѣреніями и для иныхъ цѣлей, использовалъ Оедотовъ запомнившіяся ему композиціи. И тогда намъ не покажется страннымъ и случайнымъ совпаденіе композицій „Утра“ Франца Міериса¹ и „Офицера съ денщикомъ“ Оедотова. Это новый примѣръ своеобразнаго и неожиданнаго переѣва художникомъ полюбившейся ему армитажной картины. Такъ же близко родственными по типу и по замыслу мы найдемъ „Нимфу“ Доу и „У постели“ Оедотова. Наконецъ, рѣшительной копіей и столь близкой, что повторена вся поза цѣликомъ, изгибъ и грустное склоненіе головы, безпомощно откинута правая рука и лѣвая, бережно прикрывающая животъ, характерное движеніе беременной женщины, слѣдуетъ назвать „Вдовушку“ Оедотова и ея образцомъ—продащицу въ „Лавкѣ“ Ланкре.

Итакъ, перечисляя армитажныхъ мастеровъ, вліявшихъ на самую композицію Оедотовскихъ произведений, намъ придется назвать: изъ голландцевъ—Метсю и Доу, а изъ французовъ—Ланкре и Фрагонара. Однако, „Завтракъ аристократа“, съ его блескомъ и тщательной выпиской халата, несомнѣннаго живописнаго центра всей

¹ Эта картина въ подписи подъ снимкомъ ошибочно приписана Метсю, но мы воспользуемся данной ошибкой, чтобы сохранить Метсю въ нашемъ списокѣ армитажныхъ учителей Оедотова, какъ несомнѣнно и въ гораздо большей степени вліявшаго на нашего художника, чѣмъ случайно запечатлѣвшійся Францъ Міерисъ.

композиціи, настойчиво заставляющаго вспоминать о Терборхѣ, даетъ намъ еще одно имя, которое только подчеркиваетъ всю логичную послѣдовательность, характерную опредѣленность подбора Ѳедотовымъ любимыхъ мастеровъ. Это задушевные, на первый взглядъ незамѣтные и тихіе, голландскіе мастера, находившіе достаточными для смысла цѣлой картины какой нибудь кусокъ дорогой матеріи, какой либо полюбившейся поворотъ женской головы. Это именно тѣ мастера, отъ которыхъ многое позаимствовалъ, переиначивъ на новый ладъ, Ланкре, сгустивъ чувственную грацію и сентиментальный уклонъ, чтобы далѣе, въ Фрагонарѣ, эти новыя черты приобрѣли еще большую силу, даже чрезмѣрность. Застѣчивая и неуклюжая чувственность Доу здѣсь, въ Фрагонарѣ, воспалила весело и откровенно. Впрочемъ, Ѳедотовъ болѣе вглядывался въ первоначальные истоки, его „Двушка у постели“ является отзвукомъ непрямой и робкой, но тѣмъ болѣе, пожалуй, пряминой и даже острой, чувственной мечты Доу, которая оказалась родственной интимнымъ мечтаніямъ Ѳедотова. Въ Ѳедотовѣ нѣтъ и слѣда Остаде, но потому нѣтъ и Ватто, совершенно нѣтъ причудливаго и веселаго, до кошмарности, Тенирса, но зато, я чуть не сказалъ, нѣтъ и Хогарта, но такъ я забѣжалъ бы впередъ.

Итакъ, на мой взглядъ, всѣхъ ближе къ правдѣ былъ Стасовъ, когда говорилъ, что Ѳедотовъ голландцевъ не зналъ. Конечно, Ѳедотовъ не зналъ и не любилъ голландцевъ, воспріимателей деревенскихъ попоекъ, бродягъ и ножевицъ, о которыхъ прежде всего думаемъ мы, когда говоримъ объ этой школѣ; онъ любилъ и изучалъ второстепенныхъ, нѣсколько ремесленныхъ, однообразно-ровныхъ и недалекихъ пѣвцовъ домашнего уюта. Ѳедотовъ учился у нихъ; эта армитажная родословная художника первая для насъ достовѣрная черта художественнаго вкуса и внутренняго облика изучаемаго нами мастера,—пусть этотъ обликъ складывается не такимъ, какимъ хотѣлось бы видѣть его и мнѣ и другимъ, пусть онъ обозначится болѣе скромнымъ... Въѣдъ мы условились вести изслѣдованіе до возможнаго для насъ предѣла, не боясь окончательныхъ выводовъ, и не обязались воздвигнуть непременно новую триумфальную арку.

Отъ Хогарта къ Гаварни

Стасовъ утверждалъ, что Ѳедотовъ Хогарта игнорировалъ и даже очень не любилъ, однако современники художника указываютъ намъ, что изданіе гравюръ Хогарта всегда лежало на столѣ Ѳедотова (преподнесенное ему, по словамъ Л. М. Жемчужникова, писательницей гр. Е. П. Растопчиной), и всѣ изслѣдователи, основываясь на близости Ѳедотовскихъ сепій къ темамъ англійскаго сатирика, согласно твердили намъ о чрезмѣрномъ и губительномъ вліяніи Хогарта на русскаго его подражателя. Итакъ передъ нами знакомая и утомительная мозаика мифній, — мифній, которыя мы почти что затвердили, но которыя не можемъ ни

опровергнуть, ни доказать, такъ какъ они произносились по наитію, „просто такъ“... Но что, если Стасовъ правъ, что если всѣ бѣда Оедотова не въ томъ, что онъ увлекался Хогартомъ, а въ томъ, что онъ не смогъ ни понять, ни полюбить этого превосходнаго мастера?

Укажемъ, прежде всего, что увлеченіе Хогартомъ отнюдь не является выборомъ личнаго вкуса Оедотова, но было продиктовано модою еще въ большей степени, чѣмъ указаніе на Тенирса, какъ на своего армитажнаго любимца. Попытки сдѣлать Хогарта достояніемъ широкихъ круговъ русскаго общества начались очень рано; такъ, въ 1808 году „Вѣстникъ Европы“ далъ нѣсколько хогартовскихъ гравюръ, вмѣстѣ съ комментаріями, переведенными съ нѣмецкаго Жуковскимъ. „Живописное Обозрѣніе“, затѣянное въ 1838 году, сулило, какъ одну изъ самыхъ заманчивыхъ частей своей программы, что „злой насмѣшникъ Хогартъ разсмѣшитъ насъ карикатурой“.

И мы понимаемъ, чѣмъ этотъ „злой насмѣшникъ“ неотразимо привлекалъ къ себѣ тогдашняго зрителя. Вотъ передъ нами „Соскрѣтъ“, одна изъ характернѣйшихъ работъ Хогарта и одна изъ первыхъ, которую выдало, какъ лучшую свою премію русскому читателю, „Живописное Обозрѣніе“. Посмотрите, какая смѣсь лицъ, званій, страстей, положеній! Въ центрѣ, портретъ одного знатнаго и богатаго человека, современника Хогарта, который ослѣпъ, но не отсталъ отъ любимой забавы... глухой старикъ прислушивается, какъ кричатъ ему во все горло въ слуховой рожокъ, онъ почти ничего не видитъ, не слышитъ, едва движется, а страсть его непобѣдима и привела его сюда... ремесленникъ ставитъ свой послѣдній шиллингъ; сосѣдъ его хохочетъ дурацкимъ смѣхомъ; тоска и горестъ на лицѣ третьяго; четвертый спѣшитъ записать заклады; два мошенника, одинъ крадетъ билеты изъ шляпы слѣпца, другой лѣзетъ къ нему въ карманъ; за ними фигура въ безмолвномъ изумленіи, другая въ какомъ то сладостномъ восторгѣ... (Изъ комментарія „Живописнаго Обозрѣнія“). И такъ, вся эта причудливая, запутанная въ своемъ движеніи, во всплескахъ рукъ и пестротѣ лицъ сцена могла быть въ точности расшифрована лишь знатокомъ-толкователемъ, но это только еще болѣе останавливало зрителя, заставляло его еще болѣе смѣяться или еще болѣе призадуматься. Зрителю такая сцена казалась и сколкомъ съ жизни, и захватывающей повѣстью, и назидательнымъ поученіемъ, и шуткой; однимъ словомъ, Хогарту удалось превосходнѣйшимъ образомъ удовлетворить ту самую извѣчную жажду зрителя, которую нынѣ утоляетъ кинематографъ.

Однако въ Хогартѣ находилъ себѣ источникъ наслажденія не только безхитростный зритель, но и искушенный художникъ, и для него Хогартъ долженъ былъ предстать обильнымъ кладомъ. Дѣйствительно, этотъ англійскій мастеръ явился животворнымъ нервомъ, который, вобравъ въ себя прекрасныя достиженія Фландріи и Голландіи, въ свою очередь оплодотворилъ безчисленное количество европейскихъ художниковъ начала XIX вѣка, а затѣмъ и нашихъ „передвижниковъ“. На

только что упомянутомъ ,Пѣтушиномъ боѢ' какъ бы получила свое дальнѣйшее развитіе та причудливая ,кутерьма' композиціи, которую такъ любилъ Тенирсь; парень съ нахлобученной на лобъ шапкой, перелѣзшій черезъ заборъ и правой рукой схватившій за плечо слѣплого игрока, кажется сошедшимъ съ какой либо фламандской ,пирушки'; однако злая гримаса, судорожная ужимка нѣкоторыхъ лицъ и позъ вдругъ, неожиданно, заставляютъ вспоминать... Гойю. И Гойю мы вспомнимъ не однажды; сумасшедшій въ заключительной сценѣ ,Жизни кутилы' столь упорно наталкиваетъ насъ на мысль о испанскомъ мастерѣ, что хочется спросить: да не перебиралъ ли Гойя хогартовскія гравюры, прежде чѣмъ приняться за свои ,Саргіссіосъ? Изъ Фландріи позаимствовалъ Хогартъ страсть къ чудачествамъ, любовь къ пестрому нагроможденію часто вовсе не подходящихъ къ сюжету деталей; и отсюда же вышла, но ставшая еще болѣе острой и неудержимой, какъ бы возвратившейся къ своимъ отдаленнымъ предкамъ, Іерониму Босху и Шонгауеру, манера переплетать добродетельную мораль съ дикой фантазіей. Переплетеніе это столь просто, прямо и сильно, что грань между правдой и вымысломъ кажется окончательно стертой; въ указанномъ смыслѣ особенно характерной представляется серія ,Избирательная кампанія', гдѣ въ чудовищной суматохѣ ,пира' одни бѣшено ликуютъ, другіе швыряютъ и убиваютъ кирпичами, третьи лѣчатъ расколотый черепъ, вливая въ него чернила. Мораль—это скорѣй только ,выѣска', но не натура Хогарта; онъ морализовалъ съ такой страстной фантастичностью, что заставилъ насъ вспомнить Босха, и кистью такой нервной и острой, что заставилъ насъ вспомнить Хальса... Однако Ѳедотовъ увидѣлъ въ англійскомъ мастерѣ только мораль; онъ не вникъ въ него глубже, чѣмъ средній тогдашній русскій цѣнитель Хогарта.

Зато у себя на родинѣ Хогартъ привлекъ умы и сердца не только ,кинематографическими' приемами композицій; онъ—начало того мастерства, которымъ блеснули Рейнольдсъ и Гейнсборо; наконецъ, избранная тема Бирдслея, чортъ, завивающій передъ зеркаломъ дѣвушку, является любопытнымъ развитіемъ детали IV сцены ,Моднаго брака', гдѣ странный, чертовски странный парикмахеръ, блѣдный и острый, съ язвительной и сладострастной усмѣшкой коздуетъ надъ буками истомленной скукой дамы. Конечно, чтобы такъ понять и отразить Хогарта, надо было пропитаться самой той наслѣдственной и высокой культурой, которая родила Хогарта, чего никакъ не могъ сдѣлать Ѳедотовъ, и вотъ онъ беретъ только самое простое, грубо и рѣзко бросающееся въ глаза, тенденціозность Хогарта. ,Русскій Хогартъ' вышелъ куда болѣе смягченнымъ, сентиментальнымъ и однообразнымъ. Жесткая и прямая по своему реализму повѣсть англичанина ,Жизнь проститутки' подъ руками русскаго превратилась въ унылую и обычную исторію красивой, но бѣдной швеи. Злая сатира на нищаго поэта измѣнилась въ соболѣзнованіе запутавшемуся въ долгахъ художнику, причемъ въ художникѣ Ѳедотовѣ изображаетъ самого себя. Изобрѣтательность Ѳедотова сравнительно съ Хогартомъ очень



У. Гогартъ. 'Бой петуховъ' (гравюра).

У. Гогартъ. 'Combat de coqs' (гравюра).



Invented & Engraved & Published Dec: 5: 1732 by W. Hogarth Painter to an Act of Parliament.

Price two Shillings & Sixpence.

У. Гогартъ. „До“ (гравюра).

W. Hogarth. „Avant“ (gravure).

скудна; онъ подмѣчаетъ, но не бичуетъ, онъ жалѣетъ, но не злится... Сквозь намѣренную коверканость и темноту рисунка—подражаніе ,гравюрѣ Хогарта—вдругъ мы улавливаемъ звукъ прелестнаго ,Подблуды украдкой'; вдругъ мы видимъ, что художникъ задумался совсѣмъ не надъ своей главной темой, заимствованной у Хогарта, и въ ,Смерти Фидельки' даритъ насъ превосходнымъ автопортретомъ или что онъ слишкомъ любовно, въ разрѣзъ съ небрежной схематичностью остальной композиціи, выписываетъ складки женскаго платья, точно поверхъ надѣвшаго Хогарта ему внезапно вспомнились великолѣпныя складки въ эрмитажномъ ,Письмѣ Терборха.

Да, Хогарта Ѳедотовъ ,игнорировалъ', но иначе и быть не могло. Вѣдь отъ Хогарта Ѳедотовъ перешелъ къ Гаварни; между тѣмъ, заразись онъ хоть сколько нибудь чертовщиной и фантастикой англійскаго моралиста, онъ могъ бы перейти тогда къ кому угодно, кромѣ яснаго, веселаго, изысканнаго Гаварни, прежде же всего къ Домье. Могъ же Шмельковъ, современникъ Ѳедотова (род. 1819 г.), черпать свое ,мастерство' у этого прекраснѣйшаго французскаго художника; значить, онъ былъ тогда такъ же хорошо уже извѣстенъ въ Россіи, правда, далеко не такъ прославленъ, какъ Гаварни. Многія изъ раннихъ работъ Домье ясно говорятъ намъ, что онъ учился у тѣхъ же мастеровъ, у которыхъ учился Хогартъ, у тѣхъ же Броувера, Остаде и Тенирса; однако ни Домье, ни Хогартъ, въ этой части своего дарованія, совершенно не затронули Ѳедотова... и послѣ того насъ хотятъ увѣрить, что въ Эрмитажѣ Ѳедотовъ учился у Остаде и Тенирса!

Историческое объясненіе, почему Ѳедотовъ отъ Хогарта перешелъ къ Гаварни, очень просто: то же самое, которое намъ объяснило переходъ его отъ Зауервейда къ Хогарту,—мода. ,Живописное Обзорѣніе' 1838 года взяло себѣ въ образецъ англійскій журналъ ,Penny Magazine' и насаждало въ Россіи Хогарта; какъ разъ въ эти годы запала Ѳедотову мысль стать ,русскимъ Хогартомъ'. Въ 1845 году возникаетъ ,Иллюстрація', которая усиленно подражаетъ уже французскому журналу ,Charivari', и рисунки или перепѣвы рисунковъ Гаварни занимаютъ всѣ номера. Увлеченіе Гаварни, какъ бѣдствіе, исковеркало пути лучшихъ нашихъ тогдашнихъ рисовальщиковъ. Ачинъ забываетъ весь добытый ранѣе опытъ и мечтаетъ придать своей иглѣ, шикъ парижскаго виртуоза. Такой серьезный мастеръ, какъ Тиммъ, безвозвратно погибаетъ въ безсмысленныхъ копіяхъ съ Гаварни. И въ эти же самыя годы Ѳедотовъ пытается новую судьбу—,русскаго Гаварни'. То былъ періодъ, когда Ѳедотовъ, забывъ о путаныхъ измышленіяхъ своихъ сепій (гдѣ онъ тушью подражалъ рѣзкимъ и чернымъ гравюрамъ англійскаго мастера), даетъ рядъ тонко прорисованныхъ набросковъ (подражанія свиновымъ карандашомъ изысканнымъ и четкимъ ударамъ иглы французскаго мастера), композицій крайне не сложныхъ, изъ двухъ-трехъ фигуръ, но зато съ длинными подписями, пріемъ какъ разъ обратный хогартовскому, но являющійся рабскою копіей манеры Гаварни.

Только Гаварни объясняетъ намъ Ѳедотовскую сценку ,Извозчикъ и квартальный“, гдѣ изысканно-нѣжный рисунокъ, томная, даже женственная поза парня такъ не вяжется съ нашимъ представленіемъ о ,русскомъ извозчикѣ“, здѣсь забавный опытъ пересаживанія на отечественную почву парижской граціи Гаварни. Причемъ слѣдуетъ отмѣтить, что типъ квартального опредѣленно навѣянъ агинскими иллюстраціями къ ,Мертвымъ душамъ“, это наводитъ насъ на мысль, что Ѳедотовъ заимствовалъ свой новый стиль не только непосредственно у Гаварни, черезъ тогдашніе французскіе и русскіе журналы, но и косвенно, черезъ отображенія Гаварни въ рисункахъ хотя бы Агина, а такъ же Тимма.

Однако было ли это ,ученіе“ добровольнымъ и отивчающимъ внутреннему влеченію художника? Примѣръ Зауервейда, примѣръ Хогарта уже пріучили насъ быть осторожными съ увлеченіями Ѳедотова. И, пожалуй, одну только послѣдовательность мы можемъ наблюдать въ этихъ непослѣдовательностяхъ Ѳедотова: онъ, какъ истый провинціалъ въ искусствѣ, искренно и постоянно трепеталъ передъ требованіями дня, передъ ,модой“, преступить которую ему казалось почти смертнымъ грѣхомъ. Такъ истолковавъ Ѳедотова, мы болѣе ощутимъ всю внутреннюю правду и силу возраженій художника на просьбы и совѣты его друзей отдохнуть: ,Свѣтъ сердится, когда отъ него отдаляешься, а я не намѣренъ ссориться со свѣтомъ...“ Но вниманіе ,свѣта“ прыгало съ одного художника на другого; ищи его послѣдовательности! Ѳедотовъ ея и не искалъ, а тоже ,прыгалъ“...

Но подъ этимъ ,прыганіемъ“, болзнью бѣдняка, что ,свѣтъ“ лишитъ его своихъ милостей, росъ и крѣпъ цѣльный и живой мастеръ; это внутреннее художественное развитіе должно было сплести въ нѣкую послѣдовательность ,прыжки“ Ѳедотова, и, конечно, не искать этой живой связи значить не искать и не видѣть самого ,Ѳедотова“. Впрочемъ, вопросъ объ общей связи творчества художника еще впереди, здѣсь же мы обратимъ вниманіе на то, чему въ особенности учился у Гаварни Ѳедотовъ; такое наблюденіе намъ навѣрное дастъ новую черту художественнаго облика Ѳедотова, такъ какъ, изучая въ чемъ и какъ искажалъ Гаварни Ѳедотовъ, мы, тѣмъ самымъ, приблизимся къ ,неискаженному“ Ѳедотову. Сравнимъ для этого ,Неосторожную невѣсту“ Ѳедотова съ ,Портретомъ кредитора“ Гаварни и обратимъ вниманіе, главнымъ образомъ, на линію спины и платья дѣвушекъ въ той и другой композиціи. Мы увидимъ у Гаварни почти цѣльную линію отъ локтя лѣваго плеча до подола, съ плавнымъ и мягкимъ изгибомъ; конечно, въ ней ключъ ко граціи всей композиціи, именно она поражаетъ насъ одновременно и простотой, и прелестью. Въ Ѳедотовскомъ рисункѣ эта линія повторяется вновь, причемъ изгибу спины вторитъ изгибъ линіи подушки и линіи платья; указанный изгибъ Ѳедотовъ пробуетъ какъ бы возвести въ цѣлую систему, въ него онъ всматривается постоянно и настойчиво и повторяетъ не однажды въ другихъ рисункахъ, какъ будто именно въ этой тонкой и пѣвучей линіи нашелъ, наконецъ, Ѳедотовъ свой истинный вкусъ и подлинную задачу...



Гаварни. Рисунокъ.

Gavarni. Dessin.

Дѣйствительно, у Гаварни такая линія отнюдь не навязчива, кажется лишь непринужденнымъ отблескомъ прирожденнаго вкуса, художникъ какъ будто и не замѣчалъ ея и не слѣдилъ за ней, хотя именно она даетъ работамъ Гаварни постоянно одинъ и тотъ же отбѣнокъ привлекательной мягкости. А у Федотова та же линія кажется открытіемъ, случайнымъ и спутавшимъ весь прежній ходъ мыслей художника: онъ ухватился за нее, какъ за волшебную нить, которая приведетъ

его, наконецъ, къ цѣли, онъ робко и настойчиво повторяетъ ее теперь повсюду, точно это талисманъ, который долженъ спасти его отъ всѣхъ заблужденій и бѣдъ. Но, въ самомъ дѣлѣ, почему бы не могло случиться такъ, какъ вообразилъ Оедотовъ? Почему онъ не могъ, дѣйствительно, набрести случайно, въ робкихъ подражаніяхъ залетной модѣ, на подлинное влеченіе своего дарованія, вдругъ найти тотъ стержень, который оправдалъ бы всѣ его прежніе ошибки и опыты и вокругъ котораго сплотились бы теперь новые поиски художника?

„Вдовушка“

Не слѣдуетъ удивляться вдругъ проявившемуся упорному вниманію Оедотова именно къ линіи рисунковъ Гаварни, такъ какъ здѣсь почва была хорошо и издавна приготовлена. Обратимъ вниманіе на карандашные наброски Брюллова, хотя бы на рисунокъ оленей,¹ — какъ линія въ нихъ нѣжна и вмѣстѣ точна, изгибъ ея строенъ и плавленъ! Въ наброскахъ турчанокъ (къ „Бахчисарайскому фонтану“) одна линія непрерывнымъ и тонкимъ изгибомъ начинается съ головы и обрывается лишь на пальцахъ полной женской руки. Вѣдь это та же или почти та же линія, которую вырисовывалъ съ такимъ чувственнымъ изощреніемъ и мастерской тонкостью Гаварни въ своихъ дѣвичьихъ бюстахъ и обнаженныхъ рукахъ. Замѣтимъ, кстати, что творчеству Хогарта была совершенно чужда эта плавно-текущая линія; такъ, напримѣръ, въ сценѣ „До“, гдѣ и Брюлловъ, и Оедотовъ, и Гаварни не преминули бы въ тысячный разъ воспѣть зачаровавшую ихъ линію, Хогартъ обозначаетъ и бюсты, и руки, и поворотъ женской шеи линіями острыми и разорванными (не здѣсь ли одна изъ главнѣйшихъ причинъ, почему Хогарта Оедотовъ игнорировалъ?) Между тѣмъ какъ въ творчествѣ и Метсю, и Теръ-Борха, и Фрагонара, и въ особенности Ланкре мы видимъ зачарованность той же пѣвучей линіей женской шеи и плечъ, и, наконецъ, все эта же линія — первая задача, надъ которой долго думалъ и работалъ Оедотовъ въ первыхъ же своихъ значительныхъ произведеніяхъ.

Что это такъ, доказываютъ варианты Русскаго и Румяндовскаго музеевъ „Сватовства маіора“. Надо отмѣтить, что Оедотовъ, копируя, очень свободно мѣнялъ детали, такъ что получались скорѣе не копии, а близкіе одинъ къ другому варианты, причемъ въ вариантахъ позднѣйшихъ перерабатывалось и подчеркивалось наиболѣе дорогое для художника, а мало важное опускалось. Такъ, въ вариантѣ Русскаго музея измѣнена вся обстановка „Сватовства маіора“; она стала куда скромнѣе; снята съ потолка пышная люстра, сведена почти на нѣтъ плафонная роспись, упрощенъ рисунокъ паркета; зато котъ, передняго плана, сталъ болѣе пышнымъ и написанъ

¹ Русскій Музей Императора Александра III, № 5275.

болѣе смѣло, зато прибавилась очень хорошая деталь—,фламандскіе' утрированный профиль лица слуги съ выпяченными губами и выпученными глазами у двери слѣва (въ вариантѣ Румянцовскаго музея спрятанный за головой служанки, приглашающей къ столу) и, наконецъ, что въ особенности интересуетъ насъ въ данномъ случаѣ, нѣсколько измѣненъ изгибъ оголенныхъ плечъ и прорисъ лица, невѣсты. Съ несомнѣннымъ любованіемъ, художникъ запрокидываетъ тонкую голову еще напряженнѣй, еще круче, онъ какъ бы обтачиваетъ каждую черту лица, шеи и приподнятыхъ плечъ, онъ, какъ будто забывшись, дѣлаетъ черезчуръ тонкимъ и прелестнымъ линію профиля, ранѣе простоватаго и глуповатаго, черезчуръ стройной и хрупкой шею, раньше припухлую и крѣпкую, вся прорисъ бюста какъ бы сковывается, становится слишкомъ изысканной и, пожалуй, абстрактной для темы картины. Конечно, художникъ здѣсь увлекся, онъ неосторожно задумался надъ особенно ему дорогимъ и завѣтнымъ, въ ущербъ общему замыслу, 'Сватовства'.

Однако, этотъ 'ущербъ' съ годами выявлялся все настойчивѣй, чтобы, наконецъ, заполнить совершенно мысль художника; онъ все опредѣленнѣе дѣлался, 'однолюбомъ', поглощеннымъ настойчивой мечтой о какой то особенно стройной, вычурно-острой и прекрасной до абстракціи линіи женской головы. Такъ, онъ задумывалъ, 'Возвращеніе институтки въ родной домъ',—тема весьма удачная съ передвижнической точки зрѣнія; это былъ бы превосходный панданъ къ перовскому, 'Пріѣзду гувернантки'; недаромъ Сомовъ, рассказывая про свой замыселъ, воскликнулъ: 'Это ли не сюжетъ, способный увлечь всякаго живописца?' Однако Федотовъ вскорѣ же мѣняетъ данный сюжетъ ради иного, почти безсюжетнаго—, 'Институтки', но зато въ которомъ онъ могъ бы всецѣло отдаться своему исключительному пристрастію. 'Институтки' стали любимѣйшей темой художника, которую онъ бережно вынашивалъ, къ которой онъ исподволь подкапывалъ матеріалы; да



К. Брюллов.
Рисунокъ.

С. Brulloff.
Dessin.

эти матеріалы, въ сущности, уже очень давно у него подкапливались; достаточно пересмотрѣть его наброски, его маленькіе портреты масломъ либо акварелью; вспомнимъ его институтку у клавесина, написанную съ исключительнымъ трепетомъ, или эту дѣвушку въ креслахъ (см. стр. 6), съ радужными, смѣлыми бликами свѣта на лицѣ, рѣдкой для Ѳедотова силы, или, наконецъ, эту дѣвочку съ лучистыми глазами (см. стр. 5),—все это были крохи, жадно подбираемые Ѳедотовымъ повсюду и всегда, все это были отдѣльные черты, изъ которыхъ художникъ мечталъ построить свой завѣтный трудъ—'Институтки'. Но робѣя приступить къ нему, онъ испытывалъ себя на отдѣльныхъ деталяхъ: такой 'пробой' представляется намъ 'Вдовушка'. И опять, какъ невѣста въ 'Сватовствѣ маіора', два варианта 'Вдовушки' даютъ намъ твердое представление о самомъ пути и внутреннемъ смыслѣ этого произведенія. Лицо 'Вдовушки' варианта Румянцовскаго музея, совершенно такъ же, какъ лицо въ первомъ вариантѣ 'невѣсты', еще очень земное, житейски обыденное и передвижнически мелкое: слабая съ некрасивымъ изгибомъ шея вполне соотвѣтствуетъ мягкому и неправильному профилю. Тогда какъ въ вариантѣ Русскаго музея мы видимъ шею сильную, странно-бѣлую и стройно-удлиненную, голову, почти до неправдоподобія уменьшенную, почти невѣрную по пропорціи, съ необычайно четкой прорисью слишкомъ прекраснаго лица; скорѣй передъ нами одинъ изъ тѣхъ архангеловъ, которыхъ создавала горячая вѣра древняго иконописца, чѣмъ земная женщина. Да ужъ не та ли это самая 'невѣста', которой заказалъ на послѣдніе гроши подарокъ Ѳедотовъ въ послѣдніе часы своей сознательной жизни? Что то ужъ слишкомъ это лицо отвлеченно и прекрасно какъ то, по незаправдашнему, слишкомъ ослѣпительнымъ и фантастическимъ пятномъ горитъ оно въ зеленомъ сумракѣ фона... И зачѣмъ въ такой драматической вещи шутка,—въ портретѣ умершаго мужа-гусара мы узнаемъ Ѳедотова? И вотъ еще что: запрокинемъ нѣсколько назадъ блѣдную голову 'Вдовушки', придадимъ ей больше жизненныхъ, плотскихъ красокъ, и мы получимъ... невѣсту въ 'Сватовствѣ маіора' варианта Русскаго музея.

Отмѣтимъ, вдобавокъ, еще одну любопытную черту; на измѣненіяхъ, внесенныхъ Ѳедотовымъ и въ 'Сватовство маіора' и во 'Вдовушку', очень ясны слѣды предварительныхъ справокъ въ Эрмитажѣ. Такъ, въ 'Сватовствѣ' нововведеніемъ явилось 'фламандское' лицо слуги, такъ во 'Вдовушкѣ' положеніе рукъ оказалось совершенно перемѣненнымъ, и въ вариантѣ Русскаго музея онѣ легли почти такъ, какъ лежать онѣ на картинѣ Ланкре 'Лавка'.

Не случайно, на мой взглядъ, что измѣненія въ двухъ наиболѣе законченныхъ произведеніяхъ Ѳедотова шли совершенно одинаковымъ путемъ, не случайно, что переработанный женскій обликъ центральной фигуры того и другого произведенія оказался почти тождественнымъ...

Мы ищемъ 'творчества' Ѳедотова, т. е. натуру, уже переработанную духомъ художника, и вотъ намъ кажется, что мы его находимъ, когда, забывъ о сюжетѣ,



Фрагонард. „Le baiser“ (huile).
(Ерmitage Impérial). „

Фрагоннар. „Пощьлуй“ (масло).
(Императорскій Эрмитажъ).



П. М. Шмельковъ. Рисунокъ. (Библиотека Академіи Художествъ).

P. Chmelkoff. Dessin. (Bibliothèque de l'Académie des Beaux Arts).



Гаварни. 'Портретъ кредитора' (литографія).

Gavarni. 'Le portrait du créancier' (lithographie).



П. А. Федотовъ. Портретъ Е. Г. Флуга (масло).
(Музей Имп. Александра III).

P. Fédotoff. Portrait de M. E. Flug (huile).
(Musée Alexandre III).

о ненужныхъ и назойливо-пестрыхъ околичностяхъ, мы всмотримся въ одно строеніе, стройное до фантастичности, головы вдовушки. Онъ здѣсь несомнѣнно преображалъ натуру, подчинялъ ее себѣ, и не здѣсь ли та сущность духа художника, которую мы ищемъ? Странна судьба и путь Ѳедотова; онъ зарисовывалъ Микеланджело (впрочемъ, мы догадываемся почему, — въ подражаніе своему кумиру Брюллову, который мнилъ себя соперникомъ великаго флорентійца и потому неразъ, вѣроятно, указывалъ Ѳедотову на Микеланджело, какъ на образецъ) и въ то же время учился у Хогарта. Изображалъ изъ себя злого насмѣшника и гнѣвнаго моралиста, а въ то же время его влекло всей душой къ тихому и ясному Терборху. Онъ мечталъ оставить намъ, какъ свое лучшее воплощеніе, 'Институтокъ', а оставилъ 'Офицера въ деревнѣ', какъ сгустокъ и итогъ судорожной борьбы, гдѣ какъ будто нарочно онъ смялъ, исковеркалъ совершенно всѣ подходы къ той пѣвучей и гармоничной линіи, которую такъ любилъ и такъ искалъ всю жизнь...

Шмельковъ

Ѳедотовъ впервые открылъ глаза обществу на новую область искусства; Ѳедотовъ прямой и единственный предтеча 'передвижничества', — нужно забыть эти двѣ, нами издавна затверженные небылицы, и такъ же основательно, какъ основательно ихъ намъ внушали. Дѣйствительно, достаточно пустяшныхъ историческихъ справокъ, чтобы показать, что дѣло обстояло какъ разъ наоборотъ; что само общество, по крайней мѣрѣ тогдашнія газеты и журналы, упорно и давно толковали о цѣлостности русскаго быта, жадно и съ восторгомъ принимали всѣ попытки его изображенія. Правда, что художники 'настоящіе', т. е. окончившіе Академію, чуждались сего низкаго жанра и стремились къ 'высокимъ' историческимъ темамъ, но зато они оставляли совершенно свободнымъ поле дѣйствія для 'малыхъ' художниковъ-самоучекъ, какъ Ѳедотовъ, или еще слишкомъ робкихъ и молодыхъ, чтобы дерзать на 'исторію'. Вѣрнѣе будетъ сказать, что особенности интересовъ тогдашняго общества были таковы, что для 'малыхъ' художниковъ (а такимъ въ глазахъ 'настоящихъ' художниковъ несомнѣнно былъ Ѳедотовъ) единственный вѣрный путь къ успѣху было обращеніе именно къ бытовымъ сюжетамъ. Обратимъ вниманіе хотя бы на то, какъ радостно были встрѣчены первыя выступленія Щедровскаго 'Художественной Газетой': 'г. Щедровскій показалъ намъ прекрасныя попытки свои въ простонародномъ русскомъ родѣ; очень миленькія картинки; мы увѣрены, что дальнѣйшія усилія его увѣчаются болѣе важными успѣхами и для разнообразія произведеній нашей школы непремѣнно желаемъ видѣть скорѣе новые его опыты'. И это писалось въ 1838 году, т. е. ровно за десять лѣтъ до

Сватовства маіора¹. Или вспомнимъ тотъ восторженный гулъ газетъ и журналовъ, какимъ встрѣчены были первыя выступленія Штернберга съ его малоросійскими ,шинками' и ,освященіями пасокъ'. И опять таки это было за нѣсколько лѣтъ до выступленія Ѳедотова съ его ,бытомъ'. Итакъ, нельзя утверждать, что Ѳедотовъ указалъ тогдашнему обществу на ,быть'; у публики уже былъ свой любимецъ въ этой области—Штернбергъ, а альбомъ литографій Щедровскаго ,Вотъ наши!' къ 1846 году уже успѣлъ разойтись въ двухъ изданіяхъ. Гдѣ же намъ говорить о какомъ то ,откровеніи' Ѳедотова!

Теперь разберемъ вопросъ о роли Ѳедотова въ передвижническихъ судьбахъ. Несомнѣнно одно,—это, я думаю, нынѣ очевидно всякому,—что формѣ, самой ,рукѣ', у Ѳедотова не учился никто изъ передвижниковъ, а развѣ чему либо иному, кромѣ ,руки', кромѣ ремесла, возможно и нужно учиться въ искусствѣ? Впрочемъ, за немнѣишемъ другого ,предтечи' можно было бы оставить за Ѳедотовымъ это званіе, хотя оно и очень помѣшало бы нашему правильному пониманію художника. Но мы обязаны будемъ лишить Ѳедотова этого имени, если есть другой дѣйствительный предтеча, а такой есть. Пусть наконецъ то ,колонновожатымъ' передвижникомъ' будетъ названъ по справедливости тотъ, чьи рисунки были драгоценной ячейкой, изъ которой родилось все богатство и разнообразіе московской живописной школы (а вѣдь если исключить одного Крамского, мы не очень ошибемся, отождествивъ передвижниковъ съ москвичами). Я говорю про Шмелкова. Прежде всего, онъ учитель передвижниковъ фактически. За долгую и неустанно горѣвшую любовью къ искусству жизнь Шмелкова его совѣтами пользовались и у него учились такіе мастера, какъ Перовъ, Пукиревъ, В. Маковский, Прянишниковъ, Невревъ, Саврасовъ. Если же мы возьмемъ альбомы его рисунковъ, то изумимся. Да вѣдь здѣсь всѣ намеки, тутъ заложено, какъ драгоценная руда, все то, что потомъ выбиралось вѣрными учениками, очищалось, начинало горѣть своеобразнымъ блескомъ и мастерствомъ! (Говоря о передвижникахъ, должно употреблять слово ,мастерство', такъ какъ ,передвижничество' есть вполнѣ опредѣлившаяся школа, имѣющая своего замѣчательнаго родоначальника и рядъ видныхъ мастеровъ). Я не буду говорить о такихъ, какъ Пукиревъ или Перовъ, они являются такими же кровными сыновьями Шмелкова, какъ Ванъ-Дейкъ Рубенса или Тирановъ Венеціанова. Но вглядываясь въ иные наброски Шмелкова, мы найдемъ порой явственные намеки на то, что у него кое чему научились, а иногда весьма и весьма важному, и Новоскольцевъ, и В. Васнецовъ, и наконецъ—Рѣпинъ... Чрезвычайно много давая другимъ, Шмелковъ много и воспринималъ; онъ учился

¹ Кстати сказать, Ѳедотовъ пробовалъ заимствовать и у этого мастера, дѣйствительно своеобразной силы и очень опредѣленнаго, но это ему рѣшительно не удавалось. Такіе опыты, какъ эскизъ ,Въ лавкѣ сапожника', показываютъ намъ, какъ несвойствененъ былъ Ѳедотову нѣсколько неуклюжій, но сильный и какъ бы чеканный рисунокъ Щедровскаго.



П. Шмельковъ.
'Плакальщицы'.

P. Chmeikoff.
'Les pleureuses'.

и у Щедровскаго, и со Шварцемъ онъ находится въ какой то, вѣроятно взаимной, очень опредѣленной связи, наконецъ не исключена возможность вліянія на него Федотова (Шмельковъ родился въ 1819 году, а умеръ въ 1890-мъ), но тогда это вліяніе мы найдемъ какъ разъ въ тѣхъ работахъ, которыя рѣзко отличаются отъ другихъ нѣкоторой засушенностью, несвободой и бѣдностью; прекрасно-гармоничной, но нѣсколько отвлеченной линіи Федотова онъ не полюбилъ (См. 'Плакальщицы'). Но вотъ другой его рисунокъ — 'Умываніе'; правда, прежде всего слѣдуетъ указать на непосредственный образецъ этого приѣма—Домье; голову стараго волокиты мы, пожалуй, легко бы могли приписать великому французу, но техника служанки и въ особенности очеркъ обманываемой супруги въ сосѣдней комнатѣ говорятъ намъ о иныхъ началахъ, своеобразныхъ и крайне важныхъ, важныхъ тѣмъ, что въ нихъ первыя зерна того одновременно и чрезвычайно

мягкаго и страстнаго, зоркаго и трепетнаго ,мастерства', которыя дали обильный всходъ, вплоть до Рѣпина.

Если рисунки Щедровскаго только заставляютъ насъ мечтать и сожалѣть, что ему не удалось зачать школу, для которой уже было заготовлено все въ его простомъ и сильномъ мастерствѣ, то изучая Шмелкова, о томъ же не приходится сожалѣть,—онъ далъ исключительно громадную школу, которая, ширясь, охватила почти все русское искусство, такъ какъ онъ, Шмелковъ, явился зерномъ, можетъ быть даже первымъ воплощеніемъ духа той московской школы, которая смогла явить вскорѣ же такихъ мастеровъ, какъ Суриковъ или Рябушкинъ...

Итакъ, отъ Федотова совершенно необходимо отнять имя предтечи ,передвижничества', это названіе лишь крайне затрудняло и путало наше изученіе Федотова и кромѣ того несправедливо лишало заслуженнаго вѣика дѣйствительнаго главу передвижниковъ.

Какъ Агинъ возьметъ отъ Федотова его имя ,Гоголя въ живописи', такъ Шмелковъ перейметъ почетный титулъ ,колонновожатаго передвижничества', и это на благо изучаемому нами художнику; можетъ быть, наконецъ то, Федотовъ дождется своего подлиннаго признанія и перестанетъ, какъ призракъ, маячить передъ нашими глазами, все время мѣняя свой обликъ, всѣмъ странный и никому не близкій.

Общій итогъ

Я предупреждалъ въ началѣ очерка, что мое объясненіе внутренней связи и смысла творчества Федотова — лишь гипотеза; она построена на слишкомъ еще призрачныхъ основаніяхъ, чтобы быть чѣмъ либо инымъ, кромѣ догадки. Впрочемъ, смѣю утверждать, данная гипотеза не болѣе шатка, чѣмъ всѣ нынѣ извѣстныя намъ объясненія федотовскаго творчества. Отличія же и, если хотите, преимущества нашей догадки таковы: она позволяетъ намъ связать весь художественный путь Федотова въ одну послѣдовательную и непрерывно-восходящую цѣпь, безъ какой либо внезапной вершины въ этой цѣпи, скорѣй, пожалуй, безъ всякой вершины, такъ какъ цѣпь оборвалась... если же и есть вершина, то какъ разъ на концѣ оборвавшейся цѣпи, т. е. ,Завтракъ аристократа' и ,Вдовушка'. Затѣмъ, эта же гипотеза позволяетъ намъ снять, наконецъ, съ художника призрачный и такъ не подходящий ни къ складу, ни къ духу творчества Федотова плащъ, накинутый на него случайной игрой исторіи, и дѣлаетъ его простымъ и намъ понятнымъ.

Намъ удастся выяснить, какимъ путемъ согласовалась мечтательная и робкая кисть Федотова съ великолѣпной и виртуозно-размашистой кистью автора ,Помпеи' черезъ затѣливый и сентиментальный брюлловскій жанръ, черезъ его утонченно-



Н. А. Орлов.

R. Fedotoff

„Завтрак аристократа“ (масло), Le déjeuner d'un aristocrate (huile)
 Румянцевский музей, Musée Roumiantzoff

простой и точный рисунок. Этот рисунок, благодаря исключительной мѣрѣ, казался, на первый взглядъ, почти робкимъ. И именно изъ него родилась пѣвни-тельно-осторожная и прекрасная въ своей сдержанности линия Федотова. Намъ понятнымъ отсюда становится, почему въ Эрмитажѣ Федотову въ особенности запечатлѣлись Метсю и Терборхъ; у нихъ, у этихъ мастеровъ замкнутой въ себя и ,тихой' композиціи, одной медленно-продуманной и любовно-переданной позы, одного поворота прекрасной шеи, блеска атласнаго платья, Федотовъ могъ найти много драгоценныхъ указаній къ своему завѣтному устремленію.

Казалось, зачаровавшая Федотова прекрасная линия была забыта; она запуталась и скомкалась въ безудержныхъ кошмарахъ ,злого Хогарта', но нѣтъ, и здѣсь она поблескивала вдругъ, внезапными прорывами, то въ видѣ тихой позы скорбнаго художника, зарисовывающаго мертвую Фидельку, то въ видѣ отзвука граціозной композиціи Фрагонара...

Мы уясняемъ, какими нитями Федотовъ связалъ Хогарта съ Гаварни и ихъ обонхъ съ постояннымъ своимъ наставникомъ, Брюлловымъ, и почему, затѣмъ, такъ упорно и страстно мечталъ художникъ о своей ненаписанной картинѣ ,Институтки'. Въ ней онъ воплотилъ бы, наконецъ, свою настойчивую мысль о волшебной линіи, о прелести композиціи, безъ сюжета, съ одной только единственной задачей, которую самъ художникъ опредѣлялъ такъ: ,Я хочу, чтобы зрителю эти дѣвушки казались существами знакомыми и гдѣ то видѣнными'. Развѣ такой темой задавался кто либо изъ передвижниковъ! Да вообще, кто еще, кромѣ Федотова, задавался ею? Странное и пѣвническое чувство знакомости, возникающее при видѣ иного прекраснаго лица, художникъ мечталъ воплотить въ видимый образъ; пѣвнической таинственной силой иныхъ изгибовъ, иныхъ образовъ, какъ будто простыхъ и несложныхъ, художникъ хотѣлъ ими пѣвнить и насъ. Какая чудная мечта! и только послѣ Брюллова она могла запастъ въ душу русскаго художника...

Наконецъ, намъ становится понятнымъ, почему этому художнику выпала такая особенная роль въ исторіи русской живописи. Онъ пѣвничалъ съ исключительной въ русской живописи силой каждаго изслѣдователя, но всѣ ихъ попытки объяснить эту пѣвническую громадную роль Федотова въ исторіи явились натяжкой. Наоборотъ, съ каждымъ новымъ поколѣніемъ оторванность Федотова отъ потомковъ подчеркивалась. Однако это уже не покажется намъ страннымъ и исключительнымъ, такъ какъ такова судьба не одного Федотова. Онъ—только наиболѣе чарующій изъ немногочисленнаго созвѣздія, замерцавшаго отраженнымъ свѣтомъ Брюллова, наиболѣе настойчивый изъ такихъ же, какъ онъ, опыленныхъ общей мечтой о прекрасно-легкой и волшебной-простой формѣ, какъ, напримѣръ, Мокрицкій, Тырановъ, Михайловъ, Крыловъ... начинанія всѣхъ ихъ безвозвратно гаснутъ, какъ ненужные отблески ненужнаго солнца. Какъ итогъ работы поколѣній, какъ итогъ пресмственной и высокой культуры, взрожденной Академіей, какъ лучшая надежда, возникъ тепло-безпочвенный, но и сказочно-радушный Брюлловъ.

Этой радужностью и этой культурой Брюлловъ навсегда заколдовалъ не одного только Федотова, но развѣ могла эта тепличная культура перейти въ землю тогдашней русской жизни? Эти „брюлловцы“, и первый среди нихъ Федотовъ, должны были уступить дорогу и быть затоптанными грознымъ своей многочисленностью и сильнымъ простотой и злободневностью своихъ запросовъ передвижничествомъ. Эта сила безъ борьбы подавила немногихъ „зачарованныхъ“, чтобы потомъ возвеличить ею же искаженного до неузнаваемости Федотова, какъ знамя и символъ новой жизни, той жизни, которую Федотовъ не жилъ и не искалъ жить... Тогда въ исторіи возникаетъ зыбкій призракъ, „Федотовъ“, первый борецъ за идеалы передвижничества, однако всю жизнь благоговѣнно почитавшій Брюллова, не любившій очень Хогарта, сторонившійся совершенно той полосы европейской художественной жизни, которая вскормила передвижничество; главное же, съ каждымъ годомъ досадливо ясно (къ досадѣ передвижниковъ, во главѣ со Стасовымъ) уходившій далѣе и далѣе отъ „поученій“ въ замкнутый и тихій кругъ поисковъ прекрасной формы. Этотъ зыбкій призракъ заслонялъ для насъ обликъ Федотова, мы никакъ не могли понять, какова плоть и гдѣ же она въ этомъ историческомъ „наважденіи“. Правда, чтобы добраться до этой плоти, чтобы близко разглядѣть, понять и полюбить Федотова, намъ пришлось значительно подрѣзывать тѣ ходули, на которыя вознесла его, случайной игрой, исторія. Но къ чему и кому нужны сейчасъ мишурные апофеозы? Вниманіе русскаго общества къ родному искусству настолько уже окрѣпло и установилось, что мы, не боясь разочаровать, можемъ нынѣ рискнуть ввести отдѣльныя явленія нашей художественной школы въ рамки возможно болѣе ясныя и трезвыя.

ОМРАЧЕННЫЙ ПЕТРОГРАДЪ¹

Александръ Гидони

...Поэтъ, любимый небесами,
 Ужь пѣлъ безсмертными стихами
 Несчастье неeskихъ береговъ.
 Но бѣдный, бѣдный мой Евгений...
 Увы! его смѣтенный умъ
 Противъ ужасныхъ потрясеній
 Не устоялъ.

Пушкинъ.



ОЛШОЙ, сѣрый томъ. Несуразно, даже по виѣшности, сшитая книга. Отличная бумага, прекрасная печать, но когда откроешь эту книгу, глазу неспокойно становится отъ обилія на каждой страницѣ точекъ, восклицательныхъ знаковъ, вопросительныхъ знаковъ, разныхъ тире и полутире. Точно — ноты. И среди всѣхъ этихъ знаковъ несутся читателю въ глаза трудныя, напрягающія мысль слова. А когда присмотришься ко всему, что за этими словами скрыто, когда нѣкоторымъ усиленіемъ воли отдашь себя во власть ихъ неровному, многократно мѣняющемуся ритму, почувствуешь, что несетъ тебя бурливый, порогами изрытый, потокъ. Острые камни бьютъ и рвутъ, и не оглянешься, для мысли не станетъ времени. Не знаешь, что это: томленіе или утомленіе, стѣсненность сердца въ великую минуту или безплодная усталость.

Поэтому книга эта, если и прочтется сразу, то такимъ лишь читателемъ, сердце и умъ котораго требуютъ разгадки всякой обманчивости, всякой шарадъ—разрѣшенія. Если же читатель лѣнивѣе, то на второй главѣ, усталый, отложить онъ большой сѣрый томъ, несуразно толстый, въ твердой шуршащей обложкѣ. Но не случится между авторомъ и слушателемъ упомительной минуты единенія въ новомъ, выдуманномъ, не бывшемъ прежде мірѣ. Въ этотъ міръ читатель войти не захочетъ; если же войдетъ, то противъ воли и даже безъ всякой своей воли. Такъ, члены ученыхъ экспедицій, изучающіе бытъ инородческихъ племенъ, помимо своей воли поддаются гипнозу шаманскихъ заклинаній. Но проходитъ часъ шаманскихъ заклинаній, свѣтлѣетъ умъ, очищается сердце, снова свѣтитъ солнце, и недавно загнипно-

¹ 'Петербургъ', романъ Андрея Бѣлаго. Петроградъ. 1916.

тизованный съ досадою и обидою вспоминаетъ тотъ часъ, когда не всегда сильное сознаніе и часто немощная плоть уступили туману, въ забвеніи Свѣтила-жизнедавца. Была зараза — и вотъ она прошла.

Существуетъ выраженіе, по нашему мнѣнію, несправедливо къ искусству примѣняемое, — мы говоримъ о 'чистомъ искусствѣ', не преслѣдующемъ цѣлей прикладныхъ: 'художественное произведеніе заражаетъ'. Употребленіе такого оборота рѣчи есть величайшее оскорбленіе, какое только мыслимо, всѣмъ девяти музамъ. Ничье и никакое творчество, если оно просвѣтлено дѣйственнымъ началомъ создаваемой красоты, не можетъ заражать. Это — не споръ о словахъ, но самое существо дѣла. Художникъ, въ часъ творчества, богоподобно творилъ новый міръ, открылъ его всѣмъ, ранѣе его не знавшимъ, пригласилъ ихъ къ общей, совмѣстной, радостной жизни въ этомъ новомъ мірѣ. Всегда къ радостной жизни, ибо — есть упоеніе въ бою и бездны мрачной на краю. Какіе бы ужасы, какіе бы провалы душевные, какія бы страданія неизбывныя не живописалъ художникъ, свободное влеченіе уносить воспринимавшаго въ этотъ новый міръ. Онъ хочетъ самъ узнать всѣ радости или упиться всѣми ужасами заново созданнаго и теперь имъ проходимаго пути. Есть его свободный выборъ идти или не идти по этому пути. Такъ, въ глубокой древности, въ храмы самые мрачные, по приглашенію жреца, но по своей волѣ, входили молящіеся. Были, правда, и другіе культы, гдѣ множества множествъ людей доводились до изступленія, до потери не только разума и сознанія своей личности, но даже до утраты простой физической чувствительности. Въ этихъ храмахъ, если и царствовалъ богъ, то это былъ — богъ обмана.

Художественное произведеніе, выразитель свободного духовнаго творчества, свободной воли художника, къ какой бы онъ школѣ ни принадлежалъ, въ какой бы манерѣ ни писалъ, очищаетъ, освѣтляетъ, вдохновляетъ, требуетъ состраданія, умиляетъ или приглашаетъ ко гнѣву, но только не заражаетъ. Даже 'зараженные' художники пріобрѣтали право на вѣнецъ созданныхъ ими царствъ только потому, что преодолевали свою 'заразу'. Преодоленіе есть единственный путь подлиннаго художника. Если бы Достоевскій не прошелъ этого пути, его романы остались бы въ области клиническаго интереса. И такъ со всѣми и у всѣхъ. Кто бы ни былъ твой богъ, художникъ, Аполлонъ или Діонисъ, — боги требуютъ не подарка, а жертвы. Отдавая только свое достоинствѣ, ты даришь, отдавая преодоленіе свое — ты жертвуешь. Подарокъ, вопреки народной мудрости, мѣрится по цѣнѣ его, по жертва, даже если она — лента вдовицы, всегда свята. 'Петербургъ' Андрея Бѣлаго — подарокъ или жертва?

'Петербургъ, Петербургъ! Осаждая туманомъ, и меня ты преслѣдовалъ праздною мозговою игрой: ты — мучитель жестокосердый; ты — непокойный призракъ; ты, бывало, года на меня нападалъ; бѣгалъ я на твоихъ ужасныхъ проспектахъ и съ разбѣга взлеталъ на чугунный тотъ мостъ, начинавшійся съ края земного, чтобы вести въ безкрайнюю даль... О, большой, электричествомъ блещущій мостъ!

Помню я одно роковое мгновение; через твои сырые перила сентябрьской ночью перегибнулся и я: мигъ—и тѣло мое пролетѣло бѣ въ туманы. О, зеленые, кипящія бацилами воды! Еще мигъ—обернули бѣ вы и меня въ свою тѣнь.

Приведенный отрывокъ—одинъ изъ руководящихъ мотивовъ всего романа. Внутреннее отношеніе автора къ этому мотиву, безсиліе преодолѣть его, какъ свое переживаніе, предопредѣляетъ судьбу творческаго его сознанія. Петербургъ, осаждаемый туманомъ, преслѣдовалъ его праздною мозговой игрой, мучилъ его жестокосердно, какъ непокойный призракъ. Но мучить его и теперь, но и теперь стоитъ за нимъ неотступно, какъ стоялъ все время, когда создавался романъ. Зеленые, кипящія бацилами воды обманчивой и вредной своей глубиной, испареніями своихъ тумановъ заслонили отъ него то солнце, сыномъ котораго чувствовалъ себя когда то авторъ „Симфоній“.

Нѣтъ мѣста въ насъ недоувѣрію, когда мы думаемъ о силѣ и правдоподобности записи всей той „праздной мозговой игры“, какая привела къ „Петербургу“. Болѣе того, мы сами были во власти ея, мы „заразились“ ею. Но когда отошло наважденіе зеленыхъ, бацилами кипящихъ водъ, наважденіе тумановъ, мы бѣжали отъ этого сплетенія призраковъ, потому что не было нашей воли къ нимъ: въ ярмѣ понужденія—какая же радость? Мы не ощутили „Петербурга“, какъ царства внутренней свободы его создателя, не захотѣли быть въ двойномъ рабствѣ, въ рабствѣ гипноза у несвободнаго. И мы отложили эту книгу съ тягостнымъ для себя сознаніемъ: вотъ книга, написанная человекомъ, имѣющимъ всѣ элементы вдохновенности, кромѣ одного—силы сопротивленія. Мыслитель англо-саксонской расы Эмерсонъ опредѣляетъ геніальность, какъ постоянную сосредоточенность въ себѣ. Чувствуете ли вы, какая огромная сила сопротивленія заключается здѣсь не въ понятіи „сосредоточенность въ себѣ“, ибо таковая есть склонность характера, но въ эпитетѣ „постоянный“. Постоянно, всегда, при всѣхъ обстоятельствахъ, въ каждую секунду бытія своего, отъ всѣхъ впечатлѣній среды, отъ всѣхъ случайностей, жизненныхъ столкновений, даже отъ своихъ умозрѣній, уходить къ себѣ, всегда знать о двухъ мірахъ, о мірѣ иномъ и о мірѣ своего Я, всегда принимать первый только черезъ второй. Душа генія—великій кормчій. Такимъ былъ Толстой. Таковъ Достоевскій. Выше ихъ, въ благородной кристальной своей ясности—Пушкинъ. И вотъ теперь нестройно написанный романъ, со множествомъ идейныхъ асоціацій, заимствованныхъ у Достоевскаго, Мережковскаго, Розанова, со множествомъ образовъ, навѣянныхъ Пушкинымъ, Александромъ Блокомъ и тѣмъ же Мережковскимъ, съ обиліемъ отступленій, утомляющихъ читателя,—теперь романъ этотъ многими возводится на непререкаемую высоту, на высоту новыхъ формъ, на высоту геніальнаго прозрѣнія.

Среди возводящихъ—Николай Бердяевъ.

„Андрей Бѣлый самый значительный русскій писатель послѣдней литературной эпохи, самый оригинальный, создавшій совершенно новую форму въ художествен-

ной прозѣ, совершенно новый ритмъ. Онъ все еще, къ стыду нашему, недостаточно признанъ, но я не сомнѣваюсь, что со временемъ будетъ признана его гениальность, большая, неспособная къ созданію совершенныхъ твореній, но поражающая своимъ новымъ чувствомъ жизни и своей небывшей еще музыкальной формой. И будетъ А. Бѣлый поставленъ въ ряду большихъ русскихъ писателей, какъ настоящій продолжатель Гоголя и Достоевскаго. Явленіе Бѣлаго можетъ быть сопоставлено лишь съ явленіемъ Скрябина. Не случайно, что и у того и у другого есть тяготѣніе къ теософіи, оккультизму. Это связано съ ощущеніемъ наступленія космической эпохи.¹

Сколько соблазна въ этихъ утвержденіяхъ! Какъ переѣшалось въ нихъ запечатлѣніе точнаго факта съ неяснымъ, спорнымъ и вовсе невѣрнымъ. Конечно, Андрей Бѣлый, поэтъ и авторъ 'Симфоній', есть создатель новыхъ формъ и новаго ритма. Вѣрно, что творчество его—большое, 'Петербург'—послѣднее о томъ свидѣтельство, и, скажемъ, самое печальное. Но о какихъ признакахъ совершеннаго мыслить, разсуждая о 'Петербургахъ' Николай Бердяевъ? Мы знаемъ, какъ опасна мѣрка врача въ опредѣленіи болѣзни, когда она примѣняется къ творчеству. Примѣры оцѣнокъ, дававшихся съ этой точки зрѣнія творчеству Леопарди, Толстого, Грильпарцера, Гоголя, Бодлера, Достоевскаго, Верлена, Стриндберга, Уайльда и другихъ, слишкомъ показательны. Еще неубѣдительнѣе ранжиръ преподавателя словесности. На основаніи большинствомъ установленнаго мнѣнія, что совершенны творенія Гомера, Софокла, Горация, Гете, сколько другихъ произведеній, хотя бы и гениальныхъ, можно признать несовершенными? Допустимъ, что Пушкинъ подойдетъ подъ ранжиръ, а Достоевскій, а Толстой?

Думается намъ, что критикамъ субъективной манеры не слѣдуетъ вовсе вводить въ свои оцѣнки понятія, опирающіяся на какую либо норму, тамъ, гдѣ идеаломъ является полное отрицаніе ихъ, ибо что есть гений, какъ не отрицаніе нормы? Со многихъ точекъ зрѣнія, творчество Достоевскаго есть творчество большое, и произведенія его, конечно, несовершенны. Тѣмъ не менѣе, въ перспективѣ русскаго національнаго творчества гений Достоевскаго—здоровъ, наперекоръ всякимъ рамкамъ и оцѣнкамъ. Творенія его въ томъ же смыслѣ—совершенны. Сизифовъ трудъ возьметъ на себя критикъ, который подойдетъ къ творчеству автора 'Преступленія и наказанія' съ точки зрѣнія разбросанныхъ въ этомъ романѣ фактическихъ несообразностей и стилистическихъ погрѣшностей. Сила творческаго преодоленія, выявленная Достоевскимъ, столь велика, что въ свѣтѣ ея болѣзненное состояніе его духа, какъ данность, техника его работы, не входятъ и не войдутъ въ сознаніе читательскихъ поколѣній.

Чтобы рѣшить, всталъ ли Андрей Бѣлый на такую же высоту романомъ 'Петербург', надобно, совершенно не интересуясь вопросомъ о болѣзненности его гения,

¹ 'Астральный романъ' ('Петербург' Андрея Бѣлаго). 'Виржевыя Вѣдомости' № 15494.

прослѣдить силу творческаго преодоленія, имъ обнаруженную,—есть ли она вообще?

11

Какъ много показательнаго въ „Петербургѣ“, какъ мало убѣдительнаго! Романъ начинается прологомъ: полторы странички не то сатиры, не то гротеска. „Ваши превосходительства, высокородія, благородія, граждане! Что есть Русская Имперія наша?“

И на этотъ вопросъ о сущности „Русской Имперіи нашей“ слѣдуетъ затѣвливый, манерный отвѣтъ, относительно оригинальный по формѣ, но ничего не объясняющій въ существѣ. Объ этомъ, какъ мелочи, излишне было бы говорить, если бы не любопытная въ прологѣ деталь.

„Невскій Проспектъ прямолинеенъ (говоря между нами), потому что онъ—европейскій проспектъ; всякій же европейскій проспектъ есть не просто проспектъ, а (какъ я уже сказалъ) проспектъ европейскій, потому что... да...“

И въ другомъ мѣстѣ: „Невскій Проспектъ, какъ и всякій проспектъ, есть публичный Проспектъ; то есть: проспектъ для циркуляціи публики (не воздуха, напримѣръ); образующіе его боковыя границы дома суть—гм... да... для публики“.

Что это? Эзоповъ языкъ, возводимый въ литературный приѣмъ? Авторскій „экивокъ“, какъ новый, ранѣе не употреблявшійся, приѣмъ литературной техники, которому, быть можетъ, суждено войти въ образцы специальной отечественной теоріи словесности въ отличіе отъ теоріи словесности, выработавшейся на западѣ? Эти „экивоки“ въ „Петербургѣ“ потому представляютъ новизну сравнительно, напримѣръ, съ приѣмами Салтыкова-Щедрина, что у послѣдняго такъ называемый эзоповъ языкъ вынуждался условіями тогдашней цензуры и всей общественности. Онъ имѣлъ значеніе чисто прикладное. Строки писались для того, чтобы читатель искалъ и находилъ мысли между строкъ. Ни въ приведенныхъ цитатахъ, ни въ другихъ мѣстахъ разбираемаго нами романа названный приѣмъ такого значенія не получаетъ. Всѣ эти „гм... да...“ суть не болѣе, какъ авторскія подмигиванія въ сторону, по совершенно неизвѣстной причинѣ. Это, конечно, подмигиванія отъ осторожности, отъ боязни. Смыслъ ихъ таковъ: „лучше не скажемъ, чтобы насъ не услышали, промолчимъ, во избѣжаніе недоразумѣній. Пусть наша мысль останется при насъ, вы же знайте, что какаѣ то мысли у насъ есть“.

Въ условіяхъ обывательской повседневности эти „умалчиванія“, можетъ быть, имѣютъ свою пріятность, но въ аспектѣ человѣчески-значительнаго цѣнны не слѣпя сплетни, не экивоки, порождаемые обывательской психологіей, а смыслъ національнаго существованія, вопросъ о судьбахъ родины-матери. Если Гоголь, прямымъ продолжателемъ котораго считаетъ Николай Бердяевъ Андрея Бѣлаго, былъ

первымъ мѣщаниномъ въ русской литературѣ, то авторъ „Петербургa“, хочетъ ли онъ того или не хочетъ, есть „первый обыватель“ въ ней. Ни Толстой, ни Достоевскій, ни Гоголь, конечно, обывательщины, какъ жизнеощущенія, какъ стихіи, въ творчество свое не внесли и отъ обывательщины не исходили. Изъ примѣчательныхъ писателей нашихъ ранѣе Бѣлаго такимъ былъ только одинъ, оказавшій могущественное вліяніе на автора „Петербургa“. Это—В. В. Розановъ. Говорятъ: и Розановъ геніаленъ. Если это и такъ, то геніальность его—обывательская, геніальность, отъ которой становится страшно и стыдно за среду, въ которой она могла создаться. Ощутивъ сущность Розанова, задыхаешься, чувствуешь свою обреченность, свое безсиліе. Отъ Розанова для читателя, съ чувствующимъ сердцемъ, выходъ только къ чаадаевскому пессимизму, безконечно осложненному всѣми провалами и противорѣчіями, какіе накопила наша общественность, наша культура, наше самосознаніе со времени смерти автора „Философическихъ писемъ“.

Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ „Петербургъ“ можетъ почитаться белетристической транскрипціей Розанова, съ тѣмъ только отличіемъ, что стиль Розанова крайне своеобразенъ, искрененъ и простъ. Розановъ умѣетъ соблазнить, „не мудрствуя лукаво“, при всемъ несомнѣнномъ своемъ лукавствѣ. Между тѣмъ, стиль Бѣлаго вычуренъ, напряженъ, все время преодолагаетъ, безъ преодоленія. Этотъ романъ, обращающійся къ аудиторіи столь огромной, какъ та, что вмѣщается въ спискахъ гражданской и военной службы и полицейскихъ регистрахъ нашей имперіи, едва ли будетъ послѣ прочтенія понятъ ничтожнымъ количествомъ такъ называемой „университетской интеллигенціи“. За правильное пониманіе существа своихъ творческихъ заданий художникъ не отвѣчаетъ. Въ этомъ смыслѣ ему достаточно спокойной увѣренности, что не всегда прекрасное становится сразу доступнымъ. Но языкъ его долженъ быть понятенъ, ибо языкъ, какъ средство общенія творца и воспринимающаго, цѣненъ по степени его общности. Это не значитъ, что наилучшія слова—слова вывѣтрившіяся, образы, самые милые, къ сердцу идущіе—образы, уже знакомые всѣмъ, но это значитъ, что давно пора потребовать отъ художника, какъ первое условіе его творчества, простоты и ясности. Довольно, наконецъ, этихъ платьевъ андерсеновскаго короля, которыми столько восхищаются изъ ложнаго стыда, изъ боязни показаться „отсталыми“ или изъ чувства снобизма.

Языкъ русскій—великій залогъ, великая красота, которой можетъ гордиться „Русская Имперія наша“. Въ наши невзрачные дни неужели надо повторять ломоносовскія слова, что русскій языкъ—языкъ силы, прямоты, широкой, необъятной вмѣстительности. Московскія просвири, которыхъ Пушкинъ заслушивался, няня Арина Родионовна, литературная воспріемница великаго поэта, конечно, не знали ни экивоковъ, ни недосказанностей, ни, наконецъ, этихъ тяжелыхъ, надуманныхъ, навороченныхъ словъ, отъ которыхъ головѣ становится тяжело, и мозгъ, по слову самого А. Бѣлаго, „упрочняется“.

Что бы ни говорилъ Николай Бердяевъ, космическое начало не ново въ русской литературѣ, какъ не ново въ ней и разгулъ человѣческихъ страстей. Гораздо раньше Бердяева Флоберъ, говоря о Толстомъ, отмѣтилъ, что въ „Войнѣ и Мирѣ“ герой небывалый — масса. Народъ, Россія показаны Толстымъ въ величїи и силѣ космическихъ. Правда, и въ „Петербургѣ“ Андрея Бѣлаго на многихъ страницахъ разсыпаны попытки выразить настроенїя массы, разговоры улицы, эти перебрасывающїя ломкія фразы, подслушанныя въ людскихъ скопленїяхъ, нарастающїй гулъ, зарожденїе и выявленїе единого чувства толпы. Но только въ двухъ случаяхъ удалось Бѣлому относительно осуществить свои заданїя. Онъ нашелъ силы выразить ощущенїя неясной тревоги и „заплетавшейся невской сплетни“. Было и это въ 1905 году. Хотя—только ли это?

Вліяніе Розанова, безъ сомнѣнїя, сказалося въ безвольной, ничѣмъ не сдержанной регистраціи всѣхъ психическихъ переживанїй отдѣльныхъ персонажей романа. Это дѣлаетъ „Петербург“ пухлымъ, разбросаннымъ. Вниманїе читателя разбѣгается. Крайній импрессионизмъ изобразительныхъ способовъ въ связи съ кропотливой детализаціей психическихъ переживанїй описываемыхъ лицъ создаетъ тягостное противорѣчіе, ибо виѣшнїй Петербургъ данъ импрессионистомъ, внутреннїй же описанъ почти въ протокольной манерѣ.

Въ этомъ психологическомъ протоколизмѣ изъ числа современныхъ писателей равенъ Бѣлому только авторъ „Опавшихъ листьевъ“.

Можно сказать, что одинъ изъ главнѣйшихъ мотивовъ романа—„мозговая игра“—разработана Бѣлымъ съ нудящей, утомительной и, художественно, совершенно безцѣльной обстоятельностью. Подходъ къ этой „мозговой игрѣ“ взятъ чисто физиологическій. Въ этомъ смыслѣ очень показательно неизмѣнное накопленїе Андреемъ Бѣлымъ подчеркнутыхъ физическихъ деталей въ описанїи извивовъ игры.

„...Безотчетность тоски, галюцинаціи, страхи, водка, куренїе, отъ водки—частая и тупая боль въ головѣ; наконецъ, особое спинно-мозговое чувство: оно мучаетъ по утрамъ“.

Розановское вліяніе особую выразительность прїобрѣтаетъ въ обличительныхъ и сатирическихъ мѣстахъ романа. Притомъ, почти всегда Андрей Бѣлый поддается вліянію наиболѣе болѣзненныхъ и болѣзнетворныхъ сторонъ розановскаго интеллекта. Въ талантѣ Розанова есть очевидная двойственность. Худшая сторона его, если можно такъ выразиться, кривозеркальная. Именно въ этомъ аспектѣ Розановъ болѣе всего впечатлѣваетъ Андрея Бѣлаго. Оттого въ характеристикахъ, даваемыхъ отдѣльнымъ персонажамъ авторомъ „Петербурга“, появляется опредѣленная памфлетность, какъ, напримѣръ, въ описанїи профессора: „Воистину допотопнаго вида мужчина, со сладкимъ и до ужаса разбѣяннымъ лицомъ, съ вздернутой на покрытой пухомъ спинѣ складочкой сюртука, отчего между фалдами неприлично просунулся незатѣйливый черненькій хлястикъ; это былъ профессоръ статистики; съ его подбородка висѣла желтоватая клочкастая борода, и ему на плечи,

какъ войлокъ, свалились невиданнiя гребня космы. Поражала его кровавая, будто опадающая ото рта губа⁴.

Или: „Александру Ивановичу померещилось, что поющiй—сладострастный, жгучiй брюнетъ; брюнетъ—непремѣнно; у него такая вотъ впалая грудь, провалившаяся между плечъ, и такiе вотъ глаза совершеннаго таракана; можетъ быть, онъ чахоточный; и, вѣроятно, южанинъ: одесситъ или даже—болгаринъ изъ Варны (пожалуй, такъ будетъ лучше); ходить онъ не совсѣмъ въ опрятномъ бѣлѣ; пропагандируетъ что нибудь, ненавидитъ деревню⁴.

Многихъ, вѣроятно, читателей изъ числа такихъ мѣстъ романа всего непрiятнѣе поразитъ описанiе митинга 1905 года, сдѣланное Бѣлымъ въ тонахъ сгущеннаго шаржа. Митингъ представляется Андрею Бѣлому толпою, въ которой „хлынули отовсюду груди, спины и лица, черная темнота, въ желтовато-туманную муть⁴, гдѣ все „перли да перли субъекты, косматые шапки и барышни: тѣло перло на тѣло⁴, гдѣ „на лѣстницу выбился какой то весьма почтенный еврей въ барашковой шапкѣ, въ очкахъ, съ сильной просвѣдою; обернувшись назадъ, въ совершеннѣйшемъ ужасѣ онъ тянулъ за полу свое собственное пальто; и не вытянулъ; и не вытянувъ, раскричался:

— Караша публикумъ: не публикумъ, а сви нство! рхусское!..

— Ну и что же ви, отчего же ви въ наша Рхассiя?⁴ — раздалось откуда то снизу.

„Этo еврей бундистъ-соцiалистъ пререкался съ евреемъ не бундистомъ, но соцiалистомъ⁴.

Въ эпоху, описываемую въ „Петербургѣ“, многiе, легко возбудимые писатели, въ томъ числѣ Андрей Бѣлый, примкнули къ самымъ лѣвымъ теченiямъ политической мысли. Въ ихъ числѣ былъ Андрей Бѣлый. „Прущи субъекты“ отнеслись къ писателямъ этимъ съ недовѣрiемъ. Это недовѣрiе относилось къ Минскому, къ Бѣлому и къ тому же Розанову. Упомянутый фрагментъ романа, въ которомъ на протяженiи одной страницы данъ итогъ народному движенiю, какъ негнѣному собранiю, объединившему въ одной „прущей“ толпѣ барышень, гимназистовъ, евреевъ, ненавидящихъ Россiю или снисходительно ею верховодящихъ, пьяныхъ рабочихъ, „представителей лумпенъ-пролетариата“ и шестидесятипятилѣтнихъ земскихъ дѣятельницъ, повторяющихъ шаблонъ „полезнаго, добраго, вѣчнаго“,—этотъ фрагментъ безспорно весьма убѣдительно доказываетъ, что недовѣрiе „прущихъ субъектовъ“ къ легко возбудимымъ писателямъ не было только „ошибкой“ 1905 года.

Если въ обличительной части, если въ психологическихъ описанiяхъ „Петербургъ“ несетъ на себѣ печать Розанова, то въ изображенiи общаго фона, мѣстнаго колорита „Петербургщины“ Андрей Бѣлый слѣдуетъ Мережковскому, въ частности излюбленному этимъ писателемъ приему контрастирующихъ сопоставленiй сегодняшняго съ историческимъ, предсказанiя съ фактомъ, религiозной тревоги съ будничнымъ слухомъ.

Въ этомъ отношеніи особенно убѣдителенъ отрывокъ „Степка“ во второй главѣ. Вотъ конецъ его:

— Отъ табаку да отъ водки все и пошло; знаю то, и кто спиваетъ: японецъ!

— А откуда ты знаешь?

— Про водку? Перво самъ графъ Левъ Николаевичъ Толстой — книжечку его „Первый винокуръ“ изволили читать?—эфто самое говорить; да еще говорятъ тѣ вонъ самые люди, подъ Питербургомъ.

— А про японца откуда ты знаешь?

— А про японца такъ водится: про японца всѣ знаютъ... Еще вотъ изволите помнить, ураганъ то, что надъ Москвою прошелъ, тоже сказывали—какъ молъ, что молъ, души молъ, убиенныхъ; съ того, значить, свѣта, пролились надъ Москвою, безъ покаянія, значить, и умерли. И еще это значить: быть въ Москвѣ бунту.

— А съ Петербургомъ что будетъ?

— Да что: кумирню какую то строятъ китайцы!

Степку взялъ тогда баринъ къ себѣ, на чердакъ: нехорошее было у барина помѣщеніе... Взялъ онъ это съ собою, предъ собой усадилъ, изъ чемоданишка вынулъ оборванную писулю; и писулю Степкѣ прочелъ:

„...Близится великое время: остается десятилѣтіе до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству; всѣхъ годовъ значительнѣй 1954 годъ. Это Россіи коснется, ибо въ Россіи колыбель церкви, Филадельфійской; церковь эту благословилъ самъ Господь нашъ Иисусъ Христосъ. Вижу теперь, почему Соловьевъ говорилъ о культѣ Софіи. Это—помните? въ связи съ тѣмъ, что у Нижегородской сектантки... И такъ далѣе... далѣе...“ Степка почмыхивалъ носомъ, а баринъ писулю читалъ; долго писулю читалъ.

— Такъ оно—во, во, во. А какой эфто баринъ писалъ?

— Да заграницей онъ, изъ политическихъ ссыльныхъ.

— Вотъ оно што.

Невольно вспоминается дневникъ Бельтраффіо и послѣдующія главы въ „Леонардо Да Винчи“, первыя страницы первыхъ двухъ главъ „Антихриста“ Мережковского. Изъ „Антихриста“ же заимствована тема „призрачности“ Петербурга. Таинственный ресторанный посѣтитель Бѣлаго, съ трубкой въ зубахъ, давящій Александра Ивановича Дудкина, дымомъ своей трубки засоряющій мозги бѣднаго петербуржца начала двадцатаго вѣка, многопудовый гигантъ, позеленѣвшій отъ времени, посѣщающій Дудкина на Васильевскомъ островѣ, это многократное воплощеніе ужаснаго лика вѣчнаго гения, занимаетъ въ „Петербургѣ“ Бѣлаго то же мѣсто, какое Мережковский отвелъ въ своей трилогіи Бѣлой Дьяволицѣ—Венерѣ. Это Онъ выдумалъ Петербургъ, въ живыя подобія уплотнилъ петербургскіе туманы. Недаромъ такъ же властенъ Онъ въ галлюцинаціяхъ Александра Дудкина, какъ нѣкогда властвовалъ надъ бредомъ Евгенія.

Помимо всѣхъ этихъ вліяній, «Петербургъ» точно общей прослойкой насыщенъ гипнозами Достоевскаго, съ той лишь разницей, что преодолѣть Достоевскаго Андрей Бѣлый вовсе не въ силахъ.

Нѣкоторыя главы имѣютъ подзаголовки, какъ будто выхваченные изъ Достоевскаго. Отдѣльные діалоги Аполлона Аполлоновича и Коленки заставляютъ вспомнить о Федорѣ Карамазовѣ въ его встрѣчахъ съ Митей. Картина умственного расслабленія Николая Аполлоновича, на квартирѣ у офицера Лихутина, помимо злобности шаржа, въ ней заключеннаго, отражаетъ столь же явственно безсиліе А. Бѣлаго преодолѣть въ своей душѣ автора «Идіота». Высшаго своего развитія достигаетъ эта черта романа въ главѣ пятой, которая повѣствуетъ о «господничикѣ съ бородавкой у носа и о сардинничѣ ужаснаго содержанія» и имѣетъ эпиграфомъ стихи Пушкина: «Блеснетъ завтра лучъ денницы» и т. д. Въ этой главѣ Андрей Бѣлый рассказываетъ о встрѣчѣ Николая Аполлоновича Аблеухова съ Павломъ Яковлевичемъ Марковинымъ. Ихъ бесѣда въ ресторанѣ, безъ преувеличенія, какое то попури изъ Достоевскаго. Первые слова Марковина, завязывающаго знакомство съ молодымъ Аблеуховымъ, — «Бьюсь объ закладъ, что вы изъ сплошнаго кокетства изволите на себя напускать этотъ тонъ равнодушія» — даютъ идейную ассоціацію Мармеладова: «А позвольте, милостивый государь мой, обратиться къ вамъ съ вопросомъ приватнымъ». Далѣе слѣдуютъ варіаціи допроса Раскольниковъ въ «Преступленіи и наказаніи», такая же варіація бесѣды Ивана Карамазова со Смердяковымъ и, наконецъ, отраженія «Бѣсовъ». Во всѣхъ этихъ положеніяхъ Петръ Яковлевичъ Марковинъ изъясняется выраженіями то слѣдователя Порфирія («Какъ я васъ настигъ: вы стояли надъ лужей и читали записочку: ну, думаю я, рѣдкій случай, рѣдчайшій...»), то Смердякова («Я, Николай Аполлоновичъ, прихожусь вѣдь вамъ братомъ... Разумѣется, законнымъ, ибо я, какъ-никакъ, плодъ несчастной любви родителя вашего... съ домовою бѣлошвейкою»), то, наконецъ, Свидригайлова («Появились еще особыя любострастныя чувства: знаете, ни въ кого изъ женщинъ я не былъ влюбленъ, былъ влюбленъ — какъ бы это сказать: въ отдѣльныя части женскаго тѣла, въ туалетныя принадлежности, въ чулки, напримѣръ...»). Рядъ этихъ сопоставленій могъ бы быть, сколько угодно, увеличенъ. Между тѣмъ, символика Бѣлаго отражаетъ вліяніе Александра Блока. Читатель, который заинтересовался бы вопросомъ о флюидахъ, источенныхъ стихами Блока на «Петербургъ» Бѣлаго, долженъ сопоставить романъ съ нѣкоторыми стихотвореніями поэта «Прекрасной Дамы», собранными въ первой и второй книгахъ его, изданныхъ «Мусагетомъ». Здѣсь нами утверждается не подражаніе, не усвоеніе, даже не зависимость, а только отраженность, та именно отраженность, которая доступна и понятна въ творчествѣ, сочетающемъ элементы вдохновенія и безволія. Бѣлый описываетъ ожиданіе Николаемъ Аполлоновичемъ госпожи Лихутиной въ домѣ ея неподалеку отъ Зимней канавки. Николай Аполлоновичъ ждетъ ее въ темномъ подъѣздѣ въ красномъ домино — домино Арлекина:

...Какое то очертаніе, кажется маска, поднялось передъ ней со ступени... Изъ мрака возсталъ шелестящій, темнобагровый палецъ съ бородастою, трясущейся масочкой. Было видно изъ мрака, какъ беззвучно и медленно съ плечь, шуршащихъ атласомъ, повалили мѣха николаевки, какъ двѣ красныхъ руки томительно протянулись къ двери. Тутъ конечно закрылася дверь, перерѣзавъ снопъ свѣта и кидая обратно подъ вѣдную лѣстницу въ совершенную пустоту, темноту...⁶

У Блока:

Свѣтъ въ окошкѣ шатался,—
Въ полумракѣ—одинъ—
У подвѣзда шентался
Съ темнотой арлекинъ.
Былъ окутанный мглою
Бѣло-красный нарядъ...¹

Очень громоздко было бы въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ приводить такіа сопоставленія, поэтому мы отмѣтимъ только нѣкоторые изъ образовъ Блока, нашедшихъ себѣ отраженіе въ „Петербургѣ“.

Среди гостей ходилъ я въ черномъ фракѣ.
Я руки жалъ. Я, улыбаясь, зналъ:
Пробьютъ часы...

(Николай Аблеуховъ на базу).

Очарованный уличнымъ крикомъ,
Я бѣжалъ за мелькнувшимъ лицомъ.
Я бѣжалъ и угадывалъ лица,
На углахъ останавливалъ бѣгъ...

(Описаніе Невскаго проспекта).

Тамъ—въ улицѣ стоялъ какой то домъ,
И лѣстница крутая въ тьму водила.
Тамъ открывалась дверь, звеня стекломъ,
Свѣтъ выбѣгалъ,—и снова тьма бродила...

¹ Нами подчеркнуты въ сопоставляемыхъ отрывкахъ слова, музыкально (шелестѣть, шуршать—шептаться, шататься) параллельныя по задуманному эффекту, или образно-тождественныя (палецъ—арлекинъ), или схожія по зрительнымъ ассоціаціямъ (мракъ—полумракъ, бѣло-красный—двѣ красныхъ), или, наконецъ, вполне совпадающія по образному и словесному содержанію (темнота).

Тамъ гулъ шаговъ терялся и исчезъ
На лѣстницѣ—при свѣтѣ лампы желтомъ...

(Домъ на Васильевскомъ островѣ).

И, словно лобъ наморщенный, карнизъ
Гримасу придавалъ стѣнѣ—и взоры...

(Особнякъ Аполлона Аполлоновича).

Наконецъ, весь романъ въ цѣломъ, имѣющій эпиграфъ изъ 'Мѣднаго Всадника' (Была ужасная пора), съ большимъ основаніемъ долженъ былъ имѣть имъ знакомые стихи Блока:

Я былъ весь въ пестрыхъ лоскутьяхъ.
Бѣлый, красный, въ безобразной маскѣ.
Хохоталъ и кривлялся на распутяхъ,
И рассказывалъ шуточные сказки.

'Пестрые лоскутья' въ новую самоцвѣтную ткань, однако, не связались... Чуда преображенія не случилось.

III

Таковы общія свойства 'Петербургa', какъ произведенія белетристическаго. Иѣкоторые отдѣльные отрывки, иѣкоторыя описанія его при всемъ томъ хранятъ на себѣ блескъ таланта. Сюда нужно отнести картину парада на Марсовомъ полѣ, пейзажъ разсвѣта на Невѣ, лирическое обращеніе къ Россіи, видѣніе памятника Петру, описаніе встрѣчи Мѣднаго Гиганта съ Александромъ Ивановичемъ и т. д.¹ Все это не можетъ, однако, поколебать нашего сужденія о романѣ въ цѣломъ. Политическое содержаніе 'Петербургa' обязываетъ дополнить оцѣнку его иѣкоторыми соображеніями о такъ называемомъ 'идейномъ содержаніи' его, говоря проще—о публицистикѣ романа. Этой публицистики въ немъ много, больше всего. И это, само по себѣ, не есть еще осужденіе произведенія, ибо романъ, живописующій 1905 годъ, а въ глубокихъ своихъ основахъ ищущій изобразить весь Петербургскій періодъ нашей исторіи, къ политикѣ долженъ былъ прійти неизбежно. Это—не въ осужденіе 'Петербургу', ибо давно пора намъ отказаться отъ той 'обратной' узости, какую усвоили послѣдніе белетристы наши, думающіе, что вѣрнѣйшее сред-

¹ Разборъ романа, какъ весьма своеобразнаго произведенія художественнаго слова, не входитъ въ нашу задачу. Такому разбору пришлось бы посвятить особое изслѣдованіе.

ство борьбы съ тенденціозностью былой, народнической литературы есть, аполитичность творчества. Такой взгляд невѣренъ потому именно, что творчество свободно. Но каждая тема, каждый образъ художника требуютъ оцѣнки приемами, довлѣющими ихъ сути. Мудрено брать общественныя, политическія или философскія мѣрки при критическомъ разборѣ 'Приключеній Эме Лебефа' Кузмина. Но символы 'Петербурга' уходятъ корнями въ политику, къ ней не обратиться немислимо. Методологически трактуя политическую тему, критикъ связанъ однимъ требованіемъ—сохранить безпристрастіе. Съ этой точки зрѣнія совершенно безразлично, осуждаетъ Андрей Бѣлый или приемлетъ революцію, числитъ онъ заслуги за 1905 годомъ или отвергаетъ ихъ. Но сохраненіе исторической перспективы,—внутренняя правда,—есть то, что равно потребуютъ отъ Андрея Бѣлаго критики убѣжденій самыхъ разнообразныхъ, индивидуалисты и коллективисты, консерваторы и либералы, славянофилы и западники. При такихъ условіяхъ, крайне спорнымъ представляется символическое противопоставленіе въ 'Петербургѣ' отца-бюрократа и сына-революціонера. Даже въ послѣднемъ, самомъ глубокомъ историческомъ смыслѣ, судьбы русскаго самосознанія, конечно, выходятъ за границы, отмежеванныя грѣхами русской бюрократіи. Провалы русской исторіи не зависятъ отъ того единственно, что на народѣ лежитъ печать его правящаго класса. Есть причины размаха стихійнаго, печеловѣческаго, быть можетъ вѣчныя, какъ рокъ. Онѣ лежатъ въ русской природѣ, въ самихъ условіяхъ мѣста Россіи подъ солнцемъ, въ крови русской расы. Между тѣмъ, въ своемъ романѣ А. Бѣлый сдѣлалъ все, чтобы отмежевать Петербургъ, бюрократическій Римъ, отъ Россіи, какъ цѣлаго. Но сама то Россія не показана въ романѣ вовсе, если не считать лирическихъ къ ней обращеній! Создается какая то расколотость: съ одной стороны въ книгѣ затронута и тема расы, тема крови, усиленно подчеркивается монгольское происхожденіе Облеуховыхъ—отца и сына, галлюцинаціи монгольскими призраками преслѣдуютъ героевъ романа и самого автора, но одного только въ книгѣ нѣтъ—славянскій Россіи. Между тѣмъ, только при учетѣ Петербурга на Россію русскую пріобрѣтаетъ Петербургъ и, стало быть, весь Петербургскій періодъ Россіи смыслъ общезначительный.

Всякія же варіаціи 'призрачности' Петербурга, какъ индивидуальнаго ощущенія, и модныя нынче пророчества въ духѣ Мережковского на тему 'Петербургу быть пусту', суть не болѣе, какъ литературныя упражненія, весьма любопытныя для литераторовъ-професіоналовъ, но безнадежно безплодныя для Россіи. Ибо страна наша знаетъ Петербургъ, какъ реальность, какъ фактъ, засвидѣтельствованный двумя вѣками русской исторіи. Эти два вѣка ввели Петербургъ въ нашу душу. Если и впрямь 'Петербургу быть пусту',—онъ продолжитъ свою жизнь въ Тамбовѣ, Рязани, Твери, Томскѣ и, скажемъ наконецъ, въ Москвѣ. Немислимо предположеніе, чтобы отслой петербургскаго вліянія на протяженіи самыхъ напряженныхъ столѣтій русской жизни не отпечатлѣлся на всей психикѣ Россіи, тѣхъ столѣтій, когда

этотъ ,выдуманный‘ городъ далъ Россіи Петра, Ломоносова, Екатерину, Потемкина (съ его, кстати сказать, славянофильской идеей русскаго Константинополя), Александра I, Сперанскаго, Пестеля, Рылѣва, Аракчеева, Николая I, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Бѣлинскаго, Писарева, Чернышевскаго, Чехова, Менделѣева, Побѣдоносцева... Каждое такое имя, въ оцѣнки внутренней его сущности, есть кусокъ русской жизни, отчеканено Петербургомъ.

Показать отраженіи Петербурга въ Россіи, неизмѣнный антагонизмъ столицы и страны, дать творческій прогнозъ ихъ грядущихъ судебъ, отвѣтить, возможно ли ихъ примиреніе—есть, безспорно, огромная тема. Не убоился ли ея самъ Толстой, отказавшись отъ ,Декабристовъ‘? Конечно, отказъ Андрея Бѣлаго при разработкѣ такой темы отъ ввода въ поле зрѣнія Россіи есть легчайшій выходъ изъ положенія, но этотъ выходъ ничего не разрѣшаетъ, сулитъ фальшь и ломаность всѣхъ перспективъ.

,Петербургъ заявляетъ энергично о томъ, что онъ—есть: оттуда, изъ этой вотъ точки несетъ потокомъ рой отпечатанной книги; несетъ изъ этой невидимой точки стремительно циркуляръ‘.

Но мѣста, которыхъ циркуляръ достигаетъ, среда, обслуживаемая потокомъ отпечатанной книги, остаются въ гиперборейской тѣни. Въмѣсто нихъ—пустота. Между тѣмъ, безъ картины вліянія центра на периферію нельзя судить о значительности этого центра, о томъ, исходитъ ли этотъ центръ добро или зло, надлежитъ ли утвердить существованіе его или отвергнуть. Минувшія эпохи русской жизни въ этомъ смыслѣ счастливѣе нашей,—онѣ имѣютъ такіа отображенія. Такъ показалъ Россію Толстой-Гомеръ. Такъ видѣлъ Петербургъ Гоголь, первый провинціалъ литературы нашей. Но для этого надо было встать надъ Петербургомъ или въѣхать въ него. Этого испытанія Андрей Бѣлый не выдержалъ. Сознаніе писателя не охватило Петербурга. Градъ Петра есть болѣзнь Бѣлаго. Онъ боленъ имъ, томится Петербургомъ, какъ нѣкогда томилъ Евгенія Мѣдный Всадникъ. Но ,Мѣдный Всадникъ‘ написанъ былъ—не Евгеніемъ, а Пушкинымъ.

Между тѣмъ, читая ,Петербургъ‘ Андрея Бѣлаго, нельзя освободиться отъ преслѣдующаго впечатлѣнія: такъ написалъ бы романъ Евгеній...

Только Евгеній могъ проглядѣть, ,строгій, стройный видъ, Невы державное теченье, береговой ея гранитъ‘, всю ту необыкновенную четкость Петербурга, которая наперекоръ всѣмъ историческимъ колебаніямъ была и есть сила ,руки Петровой‘ въ дѣлахъ Россіи, та именно сила, что заставитъ Петербургъ жить въ Тамбовѣ, Курскѣ, Клязьмѣ, если и вправду—Петербургу быть пусту‘.

М. С. ЩЕПКИНЪ

Н. Долговъ.



ДЕБОЛЬШОЙ курскій городокъ Суджа съ его страннымъ не то татарскимъ, не то персидскимъ названіемъ мало кому знакомъ на Руси. Въ немъ нѣтъ ни бойкой торговли, ни особо чтимыхъ святынь, и „узкоколейка“, которая тянется къ городу отъ такой же глухой, ни для кого не любопытной станціи желѣзной дороги, никогда не бываетъ переполнена туристами. А между тѣмъ маленькій городокъ хранитъ единственную въ своемъ родѣ достопримѣчательность: на одной изъ его лучшихъ улицъ, названной въ честь актера, стоитъ первый памятникъ русскому актеру. Нѣсколько ступеней пьедестала, четырехгранная колонна и бронзовый бюстъ; все это конечно не подавляетъ грандіозностью. Но есть что то невыразимо трогательное въ надписяхъ по граниту, гдѣ вмѣсто списка побѣдъ заѣзжіе изъ окрестныхъ деревень хохлы могутъ вычитать сентенцію: „Жить для меня значитъ — играть на сценѣ; играть значитъ — жить“.¹

Добродушный Михайло Семеновичъ Щепкинъ глядитъ сверху тѣмъ мягкимъ примиреннымъ взглядомъ, который такъ тишиченъ для людей стараго поколѣнія, твердо знавшихъ цѣль жизни и исполненныхъ свѣтлой радости отъ сознанія правоты всего совершеннаго въ предѣлахъ земномъ. И невольно думается, что это лицо, съ такъ рѣдко хмурившимся челомъ, проявилось бы еще болѣе, если бы покойный артистъ могъ узнать, какъ отнеслось къ его памяти потомство. Данъ ли былъ тонъ въ литературныхъ воспоминаніяхъ, гдѣ такъ часто говорится о другѣ Пушкина, Гоголя, Герцена и Грановскаго, но Щепкинъ не раздѣлялъ участи другихъ дѣятелей русской сцены, которымъ воздается такъ незаслуженно мало. О немъ много и хорошо писали, а все увѣрениѣ звучащій титулъ „перваго русскаго актера“ и устроителя образцоваго театра, „Дома Щепкина“, ясно говоритъ о томъ, что жизненный подвигъ великаго артиста оцѣненъ потомствомъ, быть можетъ даже свѣше его мечтаній.

Но все же чувствуется какой то старый долгъ передъ артистомъ со стороны театральной критики. Помимо забвенія, у великихъ дѣятелей сцены есть еще

¹ Лучшую репродукцію памятника можно найти въ „Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ“ при обстоятельной статьѣ А. А. Ярцева. 1894—1895 г. Приложение, I, стр. 17—71.

иной врагъ — губительный шаблонъ прѣсныхъ, давно использованныхъ и потому ничего не значащихъ эпитетовъ. Не уберется отъ этой бѣды и Щепкинъ, которому въ видѣ высшей награды даютъ титулъ актера, впервые заговорившаго на сценѣ не театрално. Подарокъ лестный, но перебивавшій уже во многихъ рукахъ. Казенный штампъ, изъ за котораго не глядятъ на насъ подлинное лицо артиста и не обрисовывается истинная картина его заслугъ передъ русской сценой.

И вотъ, какъ бы это ни показалось парадоксально, мы готовы утверждать, что заслуга Щепкина состоитъ совсѣмъ не въ реформѣ стиля игры въ сторону естественности и непосредственности. На нашъ взглядъ, такой переворотъ въ комической школѣ и вообще немыслимъ. Иное дѣло трагедія. Трагизмъ — міръ мечты, культъ героевъ, совершенство которыхъ манитъ на подвигъ человека толпы. Тамъ непохожесть — первое условіе успѣха. Но комическое — все отъ жизни и отъ ея ничтожныхъ тревоженій, пробуждающихъ у зрителей не глубоко скрытый паѳосъ, а тотъ же смѣхъ, какимъ мы смѣемся въ антрактѣ надъ шуткой сосѣда. Поэтому естественность тона всегда считалась на Западѣ неизмѣнной принадлежностью буфа.

Il fut le maître de Molière
Et la nature fut le sien—

говорить старинный французскій стишокъ, гдѣ титулъ учителя Мольера отводится тому Скарамусшу, который славился, какъ неистощимый острякъ и акробатъ. Самъ же итальянскій буфъ учился только у „натуры“, и съ этимъ нельзя не согласиться, если вспомнить, что тонъ игры сейчасъ же провѣрялся у него импровизаціей.¹ Близко къ этому стояло дѣло и у насъ. И если комическій стиль захудалыхъ провинціальныхъ труппъ, дѣйствовавшихъ передъ зрителями, которые до той поры и слыхомъ не слыхали о театрѣ, заключалъ въ себѣ много нелѣпаго, это нелѣпное шло отъ трагической школы. Это ясно изъ сравненія тяжелого, рассчитаннаго на условную читку стиха трагедій съ легкими куплетами старыхъ комедій, ясно изъ сопоставленія игры трагиковъ и комиковъ, да ясно и изъ признаній Щепкина, который въ своихъ запискахъ, начавъ говорить о ложномъ тонѣ, сейчасъ же сбивается на примѣры сильныхъ словъ и страстныхъ монологовъ. А между тѣмъ уже въ харьковскомъ театрѣ былъ комикъ Угаровъ, въ игрѣ котораго юный артистъ подмѣтилъ „жизнь“, естественность, веселость, живость. Бѣда только, что для этого актера „мышленіе было дѣломъ постороннимъ“ и ему лишь случайно удавалось попадать вѣрно на какой нибудь характеръ.²

¹ „Il fut toute sa vie l'élève et l'ami du grand Scaramouche“, говоритъ Гюставъ Ларуме въ главѣ о сценическихъ приемахъ Мольера. „La comédie de Molière“, стр. 359.

² Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ, записки его, письма и рассказы, матеріалы для біографіи и родословная. Изданіе А. С. Суворина, 1914 г., стр. 98.

Но какъ типична эта угаровская бѣда. Когда знаменитый буфъ Живокини, долгіе десятки лѣтъ дѣлвшій со Щепкинымъ роли комическаго ампуа, объяснял свое влеченіе къ сценѣ, онъ ссылаясь на Сосницкаго. Въ непринужденной игрѣ петербургскаго артиста онъ прозрѣлъ оправданіе импровизаціи. И ужъ конечно никто не игралъ такъ естественно, какъ этотъ никогда не смущавшійся и спеціально славившійся умѣніемъ разговаривать со зрителями артистъ. Но такая простота, по мнѣнію Щепкина, и была хуже воровства. На его взглядъ, лицедейство тоже являлось жизнью. Но не жизнью въ этомъ буквальномъ смыслѣ, а жизнью черезъ чуждый ликъ, явленіемъ таинственно загадочнымъ и страшнымъ.

Это видно изъ каждой строки его личныхъ признаній.

Человѣкъ съ несомнѣннымъ литературнымъ дарованіемъ, часто увлекавшій своими рассказами такихъ писателей, какъ Гоголь, Шевченко, Сухово-Кобылинъ, Щепкинъ не далъ въ своихъ запискахъ узко-театральной хроники. Подъ его перомъ развертывается общая картина провинціальной жизни конца восемнадцатаго вѣка. И по врожденному ли добродушію автора, или потому, что судьба, такая милостивая къ его отцу, возвысившемуся изъ простыхъ крестьянъ до ранга графскаго управляющаго, была не особенно сурова къ нему самому, книга проникнута очень мягкимъ тономъ. Примѣрной доброты графъ и графиня, уѣздный городничій, деревенскій учитель-грамотѣй, фамилію котораго никакъ не прилично выразить—всѣ они обрисованы не только со снисходительнымъ, но и съ любовнымъ вниманіемъ.

Въ прошлой жизни было что вспомнить. Но тѣмъ болѣе поражаетъ тотъ тонъ страстнаго восхищенія, какимъ говоритъ Щепкинъ о своихъ юношескихъ попыткахъ выступать на сценѣ. Съ перваго выхода на подмостки, какимъ приходится, конечно, считать не дѣтскій спектакль у городничаго, а участіе въ бенефисѣ актрисы Лыковой, онъ отдался во власть демону перевоплощенія. Когда Лыкова сказала о злключеніяхъ актера Арепьева, пропившагося до рубашки, въ семнадцатилѣтнемъ Мишѣ Щепкинѣ все такъ и закипѣло, и онъ, задыхаясь отъ волненія, предложилъ замѣнить его. Но вотъ предложеніе принято, и онъ, получивъ пьесу, бѣжитъ по улицѣ и, не обращая вниманія на смѣхъ прохожихъ, учить роль. Похвала старой актрисы заставила его разразиться рыданіями, а какъ прошелъ спектакль, какъ и что было на сценѣ и вызывали ли въ антрактѣ, онъ и не помнилъ.¹

Геніальный инстинктъ сразу подсказалъ ему, въ чемъ самая глубокая сущность сценическаго искусства. Входя въ роль, онъ забывалъ все на свѣтѣ, жилъ новой жизнью изображаемаго лица, и анализъ этого пріема послужилъ зерномъ, изъ котораго чрезъ много лѣтъ выросла та глубоко реформаторская теорія сценическаго искусства, которая обусловила великую роль Щепкина въ національномъ театрѣ. Прежніе актеры не забывали о публикѣ, и зная, что въ концѣ водевиля имъ придется, выстроившись въ шеренгу, просить у зрителей снисхожденія, заранее ста-

¹ Тамъ же, стр. 98.

рались угодить немилостивому суди и взглядомъ и улыбкой. Эти весельчаки смотрѣли по сторонамъ, не на жизнь, а въ даль, когда на сценѣ учтиво шаркали птиметры и лукаво посмѣивались субретки, забавляя зрителей невиданной на Руси потѣхой. Въмѣсто строгой музы мести и печали они служили шаловливой богинѣ граціозности. И если тутъ было много отъ стиля гротескъ, то очень мало отъ непосредственнаго наблюденія жизни.

Со Щепкинымъ на русской сценѣ должно было восторжествовать нѣчто совсѣмъ иное. Дѣлая шагъ на сцену, оставь за порогомъ всѣ свои личные заботы и попеченія; забудь, что ты былъ, и помни только, что ты теперь.¹ Тутъ не только психологическая теорія перевоплощенія. По тѣмъ временамъ, когда рѣдкій комикъ удерживался отъ отсебятины, такое правило играло роль преддверія въ храмъ строгого, вѣрнаго замыслу автора искусства. И Щепкинъ неумоимо шелъ къ дальнѣйшимъ выводамъ.

Бывшій крѣпостной, воспитанный на подачкахъ, онъ нашелъ въ себѣ достаточно душевныхъ силъ, чтобы призывать къ истинной свободѣ творчества. Зрительный залъ, передъ которымъ всѣ занскивали, былъ ничто въ его глазахъ, и онъ писалъ любимому ученику: „Пусть публика тобой довольна, но самъ къ себѣ будь строже ея—и вѣрь, что внутренняя награда выше всѣхъ аплодисментовъ“.²

Это творчество, при которомъ артистъ говоритъ себѣ: „Ты самъ свой высшій судъ“, — первая заповѣдь художественнаго реализма, и въ призывѣ къ нему и состоитъ великое значеніе Щепкина для русской сцены. Слѣдуя его завѣтамъ, актеръ не враждовалъ съ авторомъ, а становился его лучшимъ помощникомъ, такъ какъ правило „ради Бога не думай смѣшить публику“ неразрывно связывалось съ призывомъ — „старайся быть въ обществѣ сколько позволить время, изучай человѣка въ массѣ, не оставляй ни одного анекдота безъ вниманія, и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось такъ, а не иначе: эта живая книга замѣнитъ тебѣ всѣ теоріи, которыхъ, къ несчастію, въ нашемъ искусствѣ до сихъ поръ нѣтъ“.

Анализъ „живой книги“ восполнялъ давнишній пробѣлъ, и въ щепкинскихъ замѣткахъ, письмахъ, совѣтахъ, заключалась новая вполнѣ законченная теорія сценическаго искусства. Но прежде всего хочется сказать о томъ, что заставляло всѣхъ безотчетно вѣрить каждому слову этого человѣка и бѣжать къ нему за совѣтомъ въ трудную минуту.

Въ искусствѣ нуженъ для этого ореолъ учительства, непогрѣшимость личнаго суженія любимому дѣлу. И у Щепкина все это было въ большей мѣрѣ, чѣмъ у кого либо изъ русскихъ артистовъ.

¹ С. П. Соловьевъ. „Отрывки изъ памятной книжки отставнаго режисера“. Ежегодникъ Императорскихъ театровъ. 1895—1896 г., кн. 1-я, стр. 136.

² Изъ письма Шумскому. Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ, стр. 177.

На казенную сцену Щепкинъ поступилъ не сразу; до приглашенія туда ему пришлось около пятнадцати лѣтъ служить въ провинціи. Онъ видѣлъ трагикомическую обстановку этихъ театровъ съ декорацией сада, которую смыло при перевозкѣ изъ Кременчуга, и волшебнымъ полетомъ фурій, спускаемыхъ на простой веревкѣ. На подобной же сценѣ засталъ его въ Ильинскую ярмарку и Головинъ. „Уродливый сарай, занавѣсъ въ лохмотьяхъ“, кое какъ намазанныя кулисы, грязный, неровный полъ, оркестръ, не всегда вникающій въ мелочныя подробности бе-каровъ и бе-молей, господа и госпожи, какіе то уроды съ того свѣта—вотъ оправа, въ которую былъ заключенъ драгоценный алмазь.¹ Но эта обстановка не развратила артиста. Наоборотъ! Онъ всей душой стремился къ лучшимъ условіямъ художественной работы и, когда посланецъ директора московскихъ театровъ заговорилъ о переходѣ на Императорскую сцену, Щепкинъ, не задумываясь, промѣнялъ шесть тысячъ антрепренера Штейна на скромный окладъ. Но и тутъ, въ лучшемъ театрѣ, онъ по тщательности работы оказался изъ первыхъ первымъ.

О его неумолимой строгости къ себѣ въ дѣлѣ сценическаго искусства сложились цѣлыя легенды. Артистъ еще на счету приходилъ съ выученной ролью и, какъ бы часто ни шла потомъ пьеса, считалъ долгомъ вновь и вновь провѣрять себя.

И какъ трогателенъ и въ то же время восхитителенъ каждый изъ подобныхъ рассказовъ.

Однажды, вспоминаетъ Нильскій, на Маломъ московскомъ театрѣ шла драма „Жизнь игрока“, и Щепкинъ игралъ въ ней старика-отца Жермани. Придя въ театръ очень рано, я отправился на сцену и засталъ тамъ одного только Михаила Семеновича, который за цѣлый часъ до увертюры, уже совсѣмъ одѣтый и загримированный для роли, рассказывалъ взадъ и впередъ отъ кулисы къ кулисѣ и что то озабоченно бормоталъ про себя.

На отданный ему мною поклонъ онъ отвѣтилъ невнимательнымъ кивкомъ головы и стереотипной фразой:

— Добрый годъ!

И потомъ, гдѣмъ же порядкомъ продолжая бормотать себѣ что то подъ носъ, ни на что не глядя, продолжалъ прохаживаться отъ одной стороны сцены къ другой. Это продолжалось довольно долго. Я за нимъ съ понятнымъ любопытствомъ слѣдилъ и вдругъ, неожиданно, созерцаю такую картину: Щепкинъ быстро подбѣгаетъ къ одной изъ кулисъ и громко, дрожащимъ голосомъ восклицаетъ, приправляя слова соответствующей жестикуляціей.

— Сынъ неблагодарный! Сынъ безчеловѣчный!

Это слова монолога изъ роли.

А затѣмъ опять началъ продолжать свое шептаніе.

¹ Рассказъ Головина. „Репертуаръ русскаго и Пантеонъ иностранныхъ театровъ“, 1843 г., т. I, стр. 107.

Потомъ, когда съѣхались остальные артисты, я освѣдомился у кого то, всегда ли такъ рано забирается въ театръ Щепкинъ, и миѣ отвѣтили утвердительно.

— И замѣтите, такимъ образомъ онъ проходитъ каждую роль, хотя бы переигранную имъ сотни разъ. Да вотъ вамъ и Жермани — онъ играетъ его десятки лѣтъ подъ рядъ.¹

Избави Богъ не знать роли или передавать своими словами: какъ публика и критика могутъ судить о языкѣ автора, если мы будемъ сочинять по своему, неуклонно внушалъ онъ молодымъ актерамъ, которые, вспоминая черезъ много лѣтъ объ игрѣ Щепкина, могли лишь сказать: „Онъ священнодѣйствовалъ... играя даже водевили, онъ готовился какъ будто къ чему то страшному“.²

Разсказъ Нильскаго и слова артистки Шубертъ взаимно дополняютъ другъ друга. Конечно, уединяясь и повторяя роль, Щепкинъ имѣлъ въ виду не только возстановить въ памяти текстъ, который онъ зналъ хорошо съ перваго же спектакля. Повтореніе роли имѣло болѣе глубокую цѣль. Артистъ стремился заранѣе вжиться въ изображаемый образъ, еще до поднятія занавѣса перенестись въ атмосферу пьесы. Именно такъ и объяснялъ его неизмѣнную привычку директоръ полтавскаго театра: „Не только твердо зналъ онъ роли,—находимъ мы въ его воспоминаніяхъ о Щепкинѣ,—но онъ, такъ сказать, перерождался въ представляемое имъ лицо до того, что передъ поднятіемъ занавѣса, за полчаса, онъ ходилъ по сценѣ совершенно отдѣльно отъ всѣхъ, окружавшихъ его, такъ что если бы кто представилъ къ груди его пистолетъ, онъ бы этого не замѣтилъ“.³

Эта исключительная глубина и напряженность творческаго порыва заставляють вѣрить и въ слѣдующія, на первый взглядъ какъ будто преувеличенныя, слова С. П. Соловьева о Щепкинѣ:

„Все совершающееся на сценѣ было близко его сердцу, и онъ никогда не могъ относиться къ нему равнодушно, въ его любви къ искусству было что то святое, религиозное: начинись гоненіе на драматическое искусство, какъ иѣкогда было гоненіе на христіанскую религію,—онъ былъ бы первымъ мученикомъ“.⁴

Эта черта восхищаетъ. Но не менѣе важно и то, что въ сердцѣ Щепкина всегда чувствовалась святость того цѣломудреннаго отношенія къ театру, которое за громомъ рукоплесканій, вызововъ и за самой славой, непрерывно чувствуетъ какую то иную цѣль своего служенія искусству.

Въ эпоху блистательнаго торжества, когда Петровскій театръ, наполненный восхищенными зрителями, дрожалъ отъ восторженныхъ рукоплесканій, былъ въ театрѣ одинъ человѣкъ, постоянно недовольный Щепкинымъ: этотъ человѣкъ—былъ самъ

¹ А. Нильскій. „Закулисная хроника“, стр. 297.

² А. И. Шубертъ. „Моя жизнь“.

³ „Театральныя афиши и антрактъ“. 1864 г. 2 октября. Матеріалы для біографіи М. С. Щепкина. Изъ записокъ режисера Полтавскаго театра Имберха.

⁴ С. П. Соловьевъ. Изъ записной книжки стараго театралы.

Щепкинъ. Никогда не былъ собою доволенъ взыскательный художникъ, ничѣмъ не подкупный судья! Эти слова Аксакова не пустая фраза. Когда шестидесятилѣтній Щепкинъ грустилъ, не находя подходящихъ ролей, ему были несносны оваціи. Я черствѣю до гадости, писалъ онъ сыну, и мнѣ совѣстно самого себя, совѣстно выходить передъ публикой, а она, голубушка, такъ же милостива ко мнѣ, не видитъ, что къ ней на сцену выходить не артистъ уже, одаренный вдохновеніемъ, посвятившій всего себя своему искусству, но поденщикъ, неуклонно выполняющій и зарабатывающій свою задѣльную плату, ибѣтъ, ей все равно! Выходить туловище, которое носить названіе Щепкина, и она въ восторгѣ. Грустно, страшно грустно! И затѣмъ со своей неумолимой правдой артистъ добавлялъ: „Знаешь ли: мнѣ бы легче было, если бы меня иногда ошिकाи, даже это меня бы порадовало за будущій русскій театръ; я видѣлъ бы, что публика умнѣетъ, что ей одной фамилии недостаточно, а нужно дѣло“.

Какъ назвать то, что блещетъ въ этихъ строкахъ, какъ не святостью? Святостью художественнаго самоанализа, ведущаго въ царство истинной свободы творчества. Ключи къ этому царству русскій театръ получилъ изъ рукъ Щепкина,—и уже въ одномъ этомъ непреходящее значеніе великаго артиста.

Но Щепкину, и прежде всего ему, хочется воздать дань и въ силу иныхъ причинъ.

Онъ — первый русскій актеръ. И этотъ приговоръ никто не станетъ оспаривать съ тѣмъ, чтобы передать драгоценный титулъ другому, на его взглядъ, болѣе талантливому корифею русской сцены. Въ подобныхъ сужденіяхъ — не только оффика таланта. Тутъ еще больше касанія его основныхъ стихійно-цѣльныхъ свойствъ. Такъ, въ литературѣ ни одинъ изъ позднѣйшихъ писателей, не исключая и мірового по своему значенію Достоевскаго, не заставилъ насъ передать ему пальму первенства и перестать, какъ къ свѣту и солнцу, тянуться къ Пушкину. Пушкинъ силенъ своей цѣльностью, примиренностью, ясностью, и никому уже не найти такихъ законченныхъ и полнозвучныхъ словъ.

Подобное же чувство испытываешь и тогда, когда отъ другихъ великихъ переходишь, наконецъ, къ Щепкину. Что мы имѣемъ, кромѣ него? Былъ и не былъ Мочаловъ съ его всѣхъ плѣнившимъ оргіазмомъ и всѣхъ смущавшей манерой игры. Былъ и не былъ геніальный Мартыновъ, тонкій лирикъ въ эпоху трагедіи и мелодрамы, оставившій по себѣ лишь дивную легенду, въ которой не захотѣли разобраться тѣ, что черезъ долгіе десятки лѣтъ вновь подняли то же знамя. Былъ и не былъ Живокини, всѣмъ дорогой и все же, какъ чуждая тѣнь, скользнувшій по русской сценѣ... Но Щепкинъ былъ,—въ этомъ одинаково убѣждаютъ и прошлое, и каждый день современнаго русскаго искусства.

И что за шумная толпа людей, съ устъ которыхъ невольно срывалось слово „геній“. Вотъ юноша Станкевичъ съ его мечтательной потусторонней мыслью. Какъ шеллингианецъ, свято вѣрящій въ превосходство искусства надъ жизнью, онъ слиш-

комъ строгъ въ своихъ требованіяхъ формы. Онъ не всегда приметъ Каратыгина и порой лишь грустно покачаетъ головой при взрывѣ рукоплесканій послѣ Мочаловской „минуты“. Но Щепкинъ—геній, это онъ готовъ признать послѣ самаго пустячнаго водевиля. Вотъ строгій красавецъ, профессоръ исторіи, Крюковъ, съ его всегда изящной, но чуть-чуть холодной манерой говорить о своемъ предметѣ. Онъ тоже щепкианецъ до конца. И его соперникъ Грановскій, весь страсть и порывъ, не будетъ оспаривать этого мѣнія. За нимъ Герценъ, Гоголь и Бѣлинскій, которые, при всей перемѣчивости взглядовъ, всегда сохраняютъ преклоненіе передъ великимъ комикомъ и, въ концѣ концовъ, именно его назовутъ тѣмъ артистомъ, у котораго пылкое вдохновеніе идетъ рука объ руку съ совершенствомъ формы. И Щепкинъ не только другъ ихъ. Нѣтъ! Это человѣкъ безконечно близкій всѣмъ имъ по своему эстетическому міросозерцанію, по культу красоты, которая такъ оцѣнивалась въ ту пору. Щепкинъ не одинокъ, онъ титанъ-собираетель, такъ какъ, только подслушавъ всѣ тайны прошлаго и взявъ все лучшее изъ его преданій, можно было такъ овладѣть своимъ искусствомъ, чтобы въ самыхъ реальныхъ роляхъ заставлятъ говорить и о правдѣ и объ изяществѣ.

Начнемъ съ водевиля. Развѣ не во всеоружіи приступилъ къ нему артистъ?

Щепкинъ рано поступилъ на сцену. Въ 1816 году, не имѣя полныхъ двадцати лѣтъ, онъ служилъ въ Харьковѣ, а черезъ пять лѣтъ уже дебютировалъ на Императорской сценѣ. Но все же ему пришлось застать цѣлое поколѣніе актеровъ, принятыхъ въ московскій театръ изъ театральной школы. Все это были искусники, обученіе которыхъ начиналось съ долгой балетной муштры. И хотя нашъ артистъ не прошелъ ея, онъ вполнѣ одолѣлъ искусство танца. Такъ, профессоръ Крюковъ говорилъ: „До какой степени художественность тѣлодвиженія важна въ дѣлѣ сценическаго искусства, этому живой примѣръ представляетъ нашъ несравненный Щепкинъ, когда, играя роль стараго казака въ „Наталкѣ Полтавкѣ“, онъ припѣвая пляшетъ на сценѣ. Сколько простоты и добродушія въ этой пляскѣ! Какой разгульный просторъ души выражается въ каждомъ движеніи и притомъ сколько благородства въ каждой позѣ“. Не хуже умѣлъ Щепкинъ спѣтъ водевильный куплетъ. Но всему отдавая дань, онъ все же всегда оставался самимъ собою. Въ водевилѣ онъ не поражалъ рѣзвостью, какъ Живокини. Но онъ и тутъ показывалъ всю яркость своего свѣтлаго таланта. Шутка шуткой, но почему бы, и шутя, не вспомнить о хорошемъ? И какъ часто, читая старинный водевиль, такъ и знаешь, какую роль въ немъ игралъ Щепкинъ!

Прежде всего приходится вспомнить „Учителя и ученика“, А. И. Писарева, водевиль, неразрывно сочетаемый съ именемъ знаменитаго артиста, такъ какъ самъ авторъ объявилъ во вступленіи, что успѣхъ его произведенія рѣшила игра несравненнаго Щепкина.

Когда читаешь эту шутку, невольно начинаетъ казаться, что водевилистъ имѣлъ въ виду артиста при самой обработкѣ своего труда. Его учитель Шеллингъ—не-

дантъ, готовый рекомендовать юношѣ въ самыя тяжелыя минуты лишь греческіе переводы да опыты съ лейденской банкой. Клятва такого педагога—клятва ,Юпитеромъ и Стиксомъ'. Мудрено ли, что онъ, какъ человѣкъ отвлеченнаго ума, не видитъ самыхъ близкихъ вещей и то и дѣло попадаетъ въ самое невозможное положеніе? Но авторъ, пожалуй даже во вредъ комизму положеній, объясняетъ поступки педагога не какъ промахи, а какъ порывы ибжнаго сердца. Узнавъ, что Ипполитъ, который казалось ,чувствамъ положилъ границы и сожалѣть лишь о томъ, что музы были всѣ дѣвицы', успѣлъ тайно жениться и прижить ребенка, добрый Шеллингъ начинаетъ лишь утирать слезы. ,Я стану учить его дѣтей, вотъ все, чего желалъ я прежде смерти', въ восторгѣ говорить онъ.

Этотъ мотивъ привлекательной трогательности порой еще ярче проявляется въ другихъ ,щепкинскихъ' водевиляхъ.

Въ ,анекдотѣ въ лицахъ' ,Давидъ Теньеръ, живописецъ' онъ начиналъ пьеску веселымъ куплетомъ, который пѣлъ вмѣстѣ съ краскотеромъ Живокини.

О живописъ! О даръ небесный!
Тебя что можетъ замѣнить?

выводилъ ноту за нотой Щепкинъ-Теньеръ:

О краскотерство! даръ чудесный!
Тебѣ что равнымъ можетъ быть?

вторилъ ему Живокини. И оба восклицали, что съ этими дарами ,любезны и трудъ и бѣдность'. Но плутяга-краскотеръ, которому приходится въ голову вдохновенная мысль уговорить художника притвориться мертвымъ, чтобы его картины сразу возросли въ цѣнѣ, такъ и остается плутомъ. Зато не таковъ самъ Теньеръ. Несмотря на всю буфонаду, личность этого мечтателя обрисована трогательными чертами, а въ послѣдней сценѣ у него есть даже цѣлый монологъ: ,О люди! люди! Сколько талантовъ задушено при первомъ блескѣ успѣха!' Грозная бутата, которая не мѣшаетъ впрочемъ перейти къ заключительному куплету:

Коль мнимой смертью я теперь
Открылъ себѣ въ храмъ славы дверь,
Не будемъ ли мы правы,
Художники, пропѣть:
Для чести и для славы
Не страшно умереть!

Въ этой непритязательной шуткѣ, какъ и во многихъ другихъ, есть что то отъ проповѣди труда и правды, которую такъ любилъ Щепкинъ, часто повторявшій стишокъ: ,Честъ и слава всѣмъ трудамъ, слава каждой каплѣ пота!' И какъ понятно, что онъ могъ играть комическія роли рядомъ съ величайшимъ изъ буфоновъ Живокини. Его веселости онъ противопоставлялъ достолюбезность, его смѣху

отъ себя—что то милое и изящное, и два артиста, до враждебнаго чуждые по взгляду на искусство, сближались въ общемъ отвращеніи къ грубому. Щепкинскій водевиль имѣлъ свою особую прелесть. Недаромъ столько самыхъ серьезныхъ людей восхищались артистомъ именно въ этихъ роляхъ. И ихъ мнѣніе скрѣпилъ самъ Бѣлинскій, ставившій выше Городничаго и Фамусова щепкинскаго Москаля Чарынина.

Въ наши дни объ этой пьесѣ вспомнилъ старый театралъ Чаевъ. И какъ характерно, что подъ его перомъ вновь ожили прежнія слова о красотѣ и изяществѣ типически-вѣрнаго образа. Щепкинъ въ запачканныхъ дегтемъ холщевыхъ шароварахъ, въ широкополой шляпѣ, съ длиннымъ погоныялой-бичемъ, съ расплывшимся отъ блаженства, загорѣлымъ лицомъ, съ подбритою до оселедца головою, точно сейчасъ прилетѣлъ на коврѣ-самолетѣ изъ Украины. „За Татьяну сто кинъ давъ, бо Татьяну сподобавъ; за Марусю, нѣ-така, бо Маруся й не така. Чухъ, чухъ, чухъ, чухъ Татьяна чернобрива кохана“, наполовину говоромъ припѣвалъ онъ съ маленькимъ намекомъ на гопака, подмигивая и любуясь жинкою... Степью, свѣжимъ здоровымъ воздухомъ, съ благоуханіемъ полевыхъ цвѣтовъ и травъ, смѣшаннымъ съ запахомъ дегтя дымкомъ теплоты, тянуло со сцены въ освѣщенную а гіогно зрительную залу... Все было схвачено живьемъ, списано съ натуры, а вмѣстѣ съ тѣмъ изящно-обаятельно красиво; даже пропитанный смолой и дегтемъ нарядъ гуртовщика-хохла просился на картину: до того онъ былъ красивъ и живописенъ на Михаилѣ Семеновичѣ.¹

Уклоны въ сторону серьезности и художественная типичность роднятъ водевильный стиль Щепкина съ его комедійнымъ стилемъ, достигавшимъ наибольшей пластичности въ любимомъ репертуарѣ мольеровскихъ ролей.

Артистъ игралъ Сганареля, Арнольфа, Гарпагона, Жоржа Дандена, и при его законченной передачѣ каждое слово, движеніе, пауза имѣли одну и ту же цѣль—съ новыхъ и новыхъ сторонъ освѣтить психологическіе переходы. Комикъ не могъ не помнить о томъ упрекѣ въ односторонности, который дѣлалъ драматургу Пушкинъ, и онъ вносилъ въ Мольера свой сценическій коррективъ. „Гарпагонъ только скупъ“—съ этимъ никакъ не согласился бы тотъ, кто видѣлъ это лицо въ воплощеніи геніальнаго артиста. Скупость скупостью, но когда заходила рѣчь о женитбѣ на Маріаниѣ, похотливая страсть старика врѣзывалась въ память, какъ новая и незабываемая черта. „Посмотрите, говорилъ одинъ изъ рецензентовъ, съ какимъ нетерпѣніемъ онъ разспрашиваетъ о ней, какъ хорошо подходитъ къ самой Маріаниѣ, какъ вѣрно подмѣчены приемы дряхлаго старика, который бодрится, подтягиваетъ плечи, хочетъ нравиться, сладкорѣчить... Всѣ эти движенія выражены такъ же ловко, какъ и движенія просто скупого... Но вотъ Фрозина расписываетъ прелести Маріанны: старикъ расхотѣлся, у него текутъ слюни, и въ эту

¹ „Ежегодникъ Императорскихъ театровъ“. 1914 г. № 1, стр. 98.

самую минуту Фрозина просить за труды „на-водку“. Двѣ противоположныя страсти сошлись... Чѣмъ Гарпагонъ выражаетъ ихъ? Онъ молчитъ, его губы судорожно поводить, какъ будто съ нимъ дрожь; его глаза, до того разбѣгавшіеся, блестящіе радостью, вперены вдаль; оставляя руки отъ плеча до кисти въ висячемъ положеніи, Гарпагонъ быстро отмахиваетъ концами пальцевъ обѣихъ рукъ въ ту сторону, гдѣ стоитъ Фрозина, смотря по тому, справа или слѣва подходитъ она къ нему. И нечего было гадать насчетъ общности этихъ жестовъ, какъ это дѣлалъ критикъ. Смутность самыхъ противоположныхъ чувствъ, вотъ настроеніе Гарпагона въ эту минуту.

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

Въ томъ же стилѣ была разработана и роль Арнольфа, въ которой въ началѣ тридцатыхъ годовъ, до „Горя отъ ума“ и „Ревизора“, видѣли лучшее изъ созданій Щепкина. Тутъ также приходилось прежде всего указывать на то, что артистомъ ничего не упущено, а „отъ монолога до отдѣльнаго полустісія, отъ жеста до взгляда, все обдуманно, все приноровлено, и весьма счастливо, къ характеру Арнольфа“. А этотъ характеръ былъ постигнутъ глубоко и проникновенно.

Со „Школой женъ“ неразлучна легенда о томъ, что въ лицѣ Арнольфа Мольеръ, на себѣ познавшій муки неравнаго брака, отразилъ собственную тоску по безвозвратно ушедшей юности. И эту легенду воскрешала и игра Щепкина.

‘Въ стихахъ, обращаемыхъ къ Агнесѣ:

Негодница! дойти до такой измѣны!
Забить, чѣмъ жертвовалъ неблагодарной я,
За паухой моей согрѣтая змѣя!

излились, казалось, все бѣшенство, все оскорбленіе, вся ревность сѣдого любовника.

Арнольфъ замахивается, чтобы ударить измѣницу и, встрѣтившись съ ея взглядомъ, стоитъ недвижимъ съ поднятой рукой. Слышавъ, какъ Щепкинъ сказалъ:

Я ждалъ ли этого убійственного взгляда,

и

Ну, помиримся же, шалуныя, Богъ съ тобой—

нельзя, смѣясь, не пожалѣть о несчастномъ положеніи старика, влюбленнаго въ молоденькую дѣвушку, которая любитъ другого.

‘Пожалѣть, смѣясь‘, это опять таки указаніе на опредѣленный стиль, котораго не переступалъ артистъ, не желавшій цѣлкомъ переходить въ драму. Черта, которую

онъ усиѣлъ отмѣтить и раньше, когда даже безрадостную мольбу: „Мой Богъ, за что жъ тащусь я въ модные мужья“—произносилъ такъ, что зритель угадывалъ въ Арнольфѣ „врожденную страсть къ эпиграфамъ“. ¹

Пьесы Мольера Щепкинъ любилъ больше всего. На нихъ онъ учился. И это такъ понятно! Репертуаръ французскаго писателя прежде всего сцениченъ. Самъ актеръ, Мольеръ выработалъ ту манеру письма, при которой ни одно слово не говорится напрасно и каждая реплика несетъ динамическій характеръ, находящій завершенье въ опредѣленной мимикѣ и строго-законченномъ жестѣ. Артистъ любилъ рѣшать проблему каждой отдѣльной сцены, оживающей лишь тогда, когда къ ней найденъ ея особый ключъ. Не въ этомъ ли и смыслъ стараго, забытаго въ наши дни термина „отчетливость игры“?

Эта же школа сказала и въ русской комедіи.

Прекрасный чтецъ, Щепкинъ удивительно произносилъ грибоѣдовскіе стихи, но ему, по собственному признанію, не удавалось дать въ Фамусовѣ барина. И все же артистъ многого добивался путемъ контрастовъ. „Фамусовъ у себя, въ своей приемной сохраняетъ всю важность стариннаго барина-хлѣбосола, съ медленными и солидными движеніями, и тотъ же Фамусовъ подкрадывается къ Лизѣ уже совсѣмъ другою походкою, ступая на кончикахъ носковъ, чтобы не выдать себя шумомъ шаговъ и утаить свои проказы“, находимъ мы въ одномъ изъ отзывовъ. И ту же ясность и завершенность приемовъ можно прослѣдить по всей роли, переходя отъ одной рецензіи къ другой и всюду наталкиваясь на тѣ же яркія выраженія. „Въ обращеніи Фамусова къ Чацкому, говоритъ А. А. Стаховичъ, тонъ Щепкина былъ не только ирониченъ, но почти презрителенъ. Постоянно слышалась ненависть къ противнику и взглядовъ и всѣхъ понятій почтеннѣйшаго Павла Аванасьевича. Какъ сейчасъ вижу на искаженномъ злобою лицѣ Щепкина какаля появилась презрительная улыбка, я вижу жестъ его рукъ, когда Чацкій произносилъ:

Я сватаньемъ не угрожаю вамъ.

Та же четкость и ясность и въ дальнѣйшемъ, вплоть до четвертаго акта, передача котораго сохранилась въ тщательной записи Льва Поливанова.

Восторженный театралъ двадцать разъ видѣлъ исполненіе „Горя отъ ума“, онъ смогъ возстановить каждый жестъ, каждую интонацію, каждую паузу въ игрѣ великаго артиста, и предъ нами и тутъ черты той неуклонной отдѣлки деталей, о которой говорятъ и другія рецензіи. ²

Сюда! за мной! скорѣй! скорѣй!
Свѣчей побольше, фонарей!
Гдѣ домовые?

¹ Цитаты взяты изъ отзыва „Сѣверной пчелы“ 1832 г. № 139.

² Левъ Поливановъ. Переводъ „Авалінъ“ Расина и при немъ статья о русскомъ александрійскомъ стихѣ. Изд. 1892 г. О Щепкинѣ, стр. CL—CLIX.

Произнося эти слова, Щепкинъ сходилъ съ послѣднихъ ступеней лѣстницы и шелъ сѣбно по полутемнымъ сѣнямъ впередъ, какъ бы не замѣчая стоящихъ на авансценѣ Чацкаго и Софью, приблизительно около половины глубины сцены внезапно замѣчалъ вправо отъ себя Чацкаго и съ ироніей, довольно добродушной, продолжалъ:

Ба! знакомыя все лица!

Затѣмъ, обернувшись влѣво, замѣчалъ Софью.

Лицо его мгновенно измѣнялось, онъ содрогался и, потрясая обѣими сжатыми руками на высотѣ подбородка, въ ужасѣ вскрикивалъ своимъ звучнымъ голосомъ:

Дочь, Софья Павловна! срамница!
Безстыдница! Гдѣ? Съ кѣмъ?

Но дрожь въ тѣлѣ, сжатые руки, ужасъ—все это не мѣшало сейчасъ же дѣлать рѣзкій переходъ къ комизму.

Свиданіе дочери съ Чацкимъ напоминаетъ Фамусову легкомысліе его жены.

Ни дать, ни взять, она,
Какъ мать ея, покойница—жена,
Бывало, я съ дражайшей половиной
Чуть врозь—ужъ гдѣ нибудь съ мужчиной.

При этомъ а parte, Щепкинъ дѣлалъ два-три шага къ авансценѣ и говорилъ, тономъ искренней наивности, всегда вызывавшимъ смѣхъ въ театральной залѣ неожиданнымъ контрастомъ этого комизма съ трагизмомъ предыдущихъ восклицаній.

И тѣ же черты дальше, и дальше, вплоть до угрозы надѣлать хлопотъ, подать въ сенатъ, министрамъ, Государю. Тутъ голосъ артиста звенѣлъ отрывистыми и звучными возгласами, такъ сильно дѣйствовавшими на зрителей, что они неизмѣнно покрывали послѣднія слова громомъ долго несмолкавшихъ рукоплесканій.

Піететъ къ великому артисту не помѣшаетъ сказать намъ, что и эта игра, и эти восторги толпы напоминаютъ объ иномъ, чуждомъ намъ стилѣ.

Эффектность отдѣльнаго монолога можетъ еще побудить современнаго зрителя проводить аплодисментами артиста, создавъ ему такъ называемый „уходъ“. Но когда исполнитель остается на сценѣ, мы уже не аплодируемъ ему за отдѣльныя реплики. Все стало мягче теперь, но оно должно было быть рѣзче въ ту пору, когда гениальный артистъ училъ на великихъ образцахъ искусству вскрывать сценическое богатство роли.

Щепкинъ вскрывалъ это богатство до конца и былъ такъ виртуозенъ, что въ отзывѣхъ о его игрѣ мѣняетъ свой характеръ и наша рецензія. Сколько указаній

на каждый отдѣльный стихъ! Восхищались едва замѣтнымъ восклицаніемъ „съ кѣмъ!“ въ той сценѣ „Горя отъ ума“, гдѣ Фамусовъ застаётъ дочь съ Чацкимъ. Чуть брошенное слово автора возвышалось артистомъ до самой характерной черты, показывающей, что Павелъ Аванасьевичъ ничего не имѣлъ бы и противъ ночного свиданія, если бы оно было назначено другому. А споры о послѣднемъ стихѣ.

Ахъ, Боже мой, что станетъ говорить
Княгиня Марья Алексѣвна!..

Петербургскій исполнитель той же роли, Брянскій, дѣлалъ удареніе на словѣ что, тогда какъ Щепкинъ подчеркивалъ слова Марья Алексѣвна. Первое находили неправильнымъ, такъ какъ, что будетъ говорить княгиня, ясно и безъ того, тогда какъ лишнее подчеркиваніе этого имени какъ бы вводило новое лицо и тѣмъ создавало для пьесы прекрасный заключительный аккордъ.¹

Такое совершенство говорить о глубокомъ изученіи роли. Но зритель не видѣлъ слѣдовъ кропотливой работы. Искреннее вживаніе и здѣсь обнаруживало свою все преобразующую силу, и Герценъ могъ съ восторгомъ говорить о томъ, что игра Щепкина вся отъ доски до доски была проникнута теплой наивностью, изученіе роли не стѣсняло ни одного звука, ни одного движенія, а давало имъ твердую опору и твердый грунтъ.

То же говорили о Щепкинѣ и другіе: „Не спрашивайте у него напередъ, что намѣренъ онъ сдѣлать, увѣряю васъ, онъ самъ того не знаетъ, онъ ничего не предвидитъ. Что у него вырывается изъ устъ—вырывается отъ души, и—неволью! Зрители жадно слѣдятъ за его игрою: этотъ жестъ, эта шутка, сказанная такъ наивно,—какъ знать, можетъ быть вы ихъ болѣе не увидите? Чѣмъ чаще видите вы Щепкина, тѣмъ больше удовольствія доставляетъ вамъ игра его. Самыя ничтожныя роли при игрѣ его получаютъ колоритъ высокаго реализма. Смотрите: вотъ выходитъ онъ на сцену, вы забываете все, кромѣ его. Слова льются у него, исполненыя живости... съ жаромъ, горячо пересказываетъ онъ свои чувства, пламенѣтъ... и вдругъ въ серединѣ какого нибудь монолога тихо произноситъ онъ главную мысль. Выраженія этого описать невозможно: оно не доступно ни для чьего угодно пера. Театръ оглашается рукоплесканіями—данью чистаго восторга зрителей таланту необыкновеннаго комика“. Такъ писалъ рецензентъ „Пантеона“, предпосылая этому отзыву слова: „Щепкинъ самобытенъ. Все, что въ немъ есть, это его, ошибается онъ, это его собственная ошибка: онъ презираетъ пробитыя тропы иль ибѣтъ! онъ не знаетъ ихъ! чувство комической эстетики развито у него въ высочайшей степени“.²

¹ Наиболѣе подробно о заключительной фразѣ говорить Вл. Ч. „Отечественныя Записки“ 1849 г. 66 ст., театральная хроника.

² „Репертуаръ и Пантеонъ“ 1846 г., № 7, стр. 22. Московскій театръ.

Наряду съ ролью Фамусова надо поставить роли въ гоголевскихъ пьесахъ—Кочкарева въ „Женитьбѣ“, Утѣшительнаго въ „Игрокахъ“ и особенно Городничаго въ „Ревизорѣ“. Все это были законченные образы, гдѣ изображаемая личность постигалась не путемъ изученія вѣдшихъ деталей, а отливалась „заразъ, цѣльно, полно“ и все съ той же яркостью приемовъ. „Нельзя разсказать проще, писалъ Аполлонъ Григорьевъ, о двухъ видѣвшихъ во снѣ крысахъ, которыя пришли, понюхали и опять ушли. Нельзя съ большею искренностью завидовать Тяпкину-Ляпкину, что убѣданный судъ такое благодатное мѣсто, въ которое никогда никто не заглядывалъ... Нельзя съ большимъ сознаниемъ своей правоты и моральнаго превосходства укорять Тяпкина-Ляпкина въ вольнодумствѣ, нельзя болѣе отъ души давать обѣщаніе поставить пудовую свѣчку. Все живетъ тутъ, осязательно является передъ зрителями, что хотѣлъ сказать великій поэтъ, и лицемѣріе, и преступность, и загрубѣлость нравственная, и злость человека, который, не прибѣгая къ недозволеннымъ законамъ пыткамъ, кормить купцовъ селедкой.“¹

Загрубѣлость и злость—рѣзкія черты. Но и ихъ артистъ умѣлъ обволакивать дымкой красоты, такъ что Бѣлинскій противопологалъ его игру грубымъ приемамъ Сосницкаго. „17 мая мы пошли смотрѣть „Ревизора“. Городничаго игралъ Щепкинъ, въ первый разъ по прїѣздѣ изъ Петербурга, въ которомъ онъ оставилъ къ себѣ живую память. Роль Городничаго въ Москвѣ была опошлена во время его отсутствія, и тѣмъ нетерпѣливѣе желали мы увидѣть ее снова, выполненную великимъ художникомъ. И какъ онъ выполнилъ ее! Нѣтъ, никогда еще не выполнялъ ее такъ!.. Этотъ первый актъ, который всегда какъ то не удавался ему, былъ у него на этотъ разъ чудомъ совершенства. Какое одушевленіе, какая простота, естественность, изящество! Все такъ вѣрно, глубоко-истинно, и ничего грубаго, отвратительнаго; напротивъ, все такъ достолюбезно, мило! Актеръ понялъ поэта; оба они не хотятъ дѣлать ни карикатуры, ни сатиры, ни даже эпиграммы; но хотятъ показать явленіе дѣйствительной жизни, явленіе характеристическое, типическое.“²

Характерность и типичность! Онѣ такъ ярко сказывались въ творчествѣ Щепкина, что реальные образы выросли при его игрѣ до символически обобщенныхъ фигуръ. „Въ лицѣ Фамусова и Городничаго у Щепкина являлись идеальные типы барства и officialнаго начальства, какъ преобладающіе элементы большей половины текущаго столѣтія“, писалъ князь Урусовъ, смѣло говоря о крупномъ историческомъ значеніи созданныхъ артистомъ типовъ.

„Въ Городничемъ онъ являлся высокимъ, идеальнымъ образомъ умнаго мошенника, огражденнаго всѣми гарантіями благонамѣренности и глубокимъ сознаниемъ своего

¹ Москвитининъ 1852 г. VIII, стр. 145.

² Бѣлинскій и здѣсь говоритъ объ изяществѣ Щепкина. И эту мысль подчеркивали не только члены кружка Станкевича. Ее находимъ и у другихъ театраловъ. Такъ, въ „Драматическомъ альбомѣ“ Арапова и Ронполята писали: „Нѣтъ надобности отбѣивать красоты, изящества игры М. Щепкина“. 1850 г., стр. LXXXIV.

официальнаго величія. То былъ героическій, величавый мошенникъ, одаренный государственною мудростью, удивительною находчивостью; этого гениальнаго плута, со всѣмъ его синклитомъ представителей разныхъ отраслей государственнаго благоустройства, дурачилъ вертопрахъ, глупый и пустой провѣзжій. Въ этой коллизіи виденъ былъ трагическій смыслъ, который, конечно, совершенно исчезаетъ, когда въ другомъ исполненіи Городничій явится передъ нами мелкимъ, трусливымъ и пришибленнымъ плутомъ¹, писалъ критикъ.

Въ эти отзывы заставляетъ вѣрить и восторженный голосъ самого автора.

Гоголь видѣлъ въ Щепкинѣ не только превосходнаго артиста. Въ его глазахъ это былъ величайшій знатокъ искусства, которому авторъ можетъ смѣло передоверить художественный замыселъ своей пьесы. „Вы должны непременно изъ дружбы ко мнѣ взять на себя все дѣло постановки ‚Ревизора‘... Нужно, чтобы вы переиграли хотя мысленно всѣ роли, услышали дѣлое всей пьесы и нѣсколько разъ прочитали бы самую пьесу актерамъ, чтобы они такимъ образомъ невольно заучили настоящій смыслъ всякой фразы, который, какъ вы сами знаете, вдругъ можетъ измѣниться отъ одного ударенія, перемѣщеннаго на другое мѣсто или на другое слово“, писалъ онъ, передавая московскому артисту права на всѣ свои драматическіе отрывки.

И какъ хочется именно теперь, послѣ словъ о великой типичности щепкинскихъ образовъ, указать на то, что и этому артисту было доступно самое великое приближеніе къ тому идеалу жизни-игры, когда реплика сцены сливается съ тономъ обыденной рѣчи. У насъ не будетъ и не можетъ быть въ этомъ отношеніи тѣхъ неисчерпаемыхъ матеріаловъ, которые открываютъ отзывы о Живокини, но отдѣльными показанія есть и тутъ. Такъ, когда въ сороковыхъ годахъ Щепкинъ былъ приглашенъ на гастроли въ Казань, онъ, поздоровавшись съ труппой, такъ натурально перешелъ къ первымъ фразамъ гоголевской комедіи, что окружающіе никакъ не могли взять въ толкъ, о пріѣздѣ какого ревизора онъ толкуетъ, и только послѣ вопросовъ артиста о дѣйствующихъ лицахъ поняли, что это былъ переходъ къ репетиціи.² Теперь мы понимаемъ подлинную дѣйность этого рассказа. Непринужденность сквозь типичность! Въ этомъ крылась истинно-великая задача, къ рѣшенію которой могли приближаться другіе, но которую всего ярче выполнилъ лишь Щепкинъ.

Мудрено ли, что именно черезъ Щепкина, который выработалъ съ годами высокое спокойствіе¹ и могъ воистину царствовать въ роли², творецъ ‚Ревизора‘ настолько постигалъ обаяніе сценическаго искусства, что былъ готовъ низвести съ пьедестала роль автора. „Вамъ предстоитъ долгъ заставить, чтобы не для автора

¹ Александръ Ивановичъ Урусовъ, т. I, стр. 143.

² Русская Старина, 1880 г. Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ, рассказъ изъ его жизни У. В. Лохвицкаго.

пірсы и не для пірсы, а для актера-автора вѣдѣли въ театрѣ, говорилъ онъ артисту.

Но, повторяемъ снова, эти слова Гоголя нельзя понимать, какъ дань признательности за вдохновенное исполненіе Городничаго. Стилъ Щепкина отличался глубокимъ единствомъ. Далеко не за одну роль цѣнилъ его Гоголь. И тотъ же князь Урусовъ заканчивалъ приведенный нами отзывъ словами: „Геніальнымъ ваятелемъ былъ Щепкинъ и въ другихъ своихъ роляхъ, изъ которыхъ трудно назвать одну, не называя другой, такъ онѣ прекрасны въ своемъ удивительномъ разнообразіи“. Щепкинъ былъ разнообразенъ, и его образы возвышались до идеальныхъ воплощеній классовъ и сословій. Но все это достигалось лишь силой непосредственнаго творчества.

Почти со всѣхъ снимковъ въ роляхъ на насъ смотритъ тотъ же мягкій щепкинскій образъ, такъ какъ артистъ не любилъ полагаться на парикмахерское искусство и путемъ наклеекъ и другихъ вышнихъ приемовъ до неузнаваемости мѣнять свое лицо. И тѣмъ не менѣе все заставляетъ вѣрить, что силой великаго вживанія въ роль, силой тона, пластики и умѣнія носить костюмъ артистъ достигалъ цѣлостнаго сліянія съ рисуемымъ типомъ.

— „Кто тамъ?“, „Матросъ“, отвѣчалъ онъ на вопросъ Жанетты. И когда передъ зрителями появлялся бодрый, свѣжій старикъ въ синей матросской курткѣ, въ красномъ жилетѣ со свѣтлыми металлическими пуговицами, съ клеенчатой шляпой и сумкой, неволью являлась мысль о томъ, какъ хорошъ былъ артистъ въ этомъ нарядѣ.

„Да, между этимъ матросскимъ костюмомъ и самой физиономіей старика было что то общее, какое то цѣлое, которое чувствуется, но не передается. Слѣдствіе ли это извѣстной настроенности воображенія, уже приготовленнаго къ принятію впечатлѣнія, есть ли это, въ самомъ дѣлѣ, живое чувство сознанія при видѣ живой олицетворенной идеи, мы не беремся рѣшить этого, знаемъ только, что это было чувство не мимолетное... нѣтъ! Щепкинъ продержалъ насъ подъ его вліяніемъ въ продолженіе всей сцены съ Жанеттою, этой поэтической сцены, совершенно наполненной чувствомъ возвращенія на родину, рассказывалъ провинціальный корреспондентъ Пантеона.¹

Это совершенство, обусловленное внутреннимъ проникновеніемъ въ роль, являлось, несмотря на кажущуюся бѣдность средствъ, высшимъ совершенствомъ въ разработкѣ роли: щепкинская игра перешла въ традицію, и нѣкоторые исполнители Фамусова и Городничаго играютъ эти роли вполне по нотамъ Щепкина, заслуживая лишь одинъ упрекъ въ томъ, что въ ихъ игрѣ нѣтъ щепкинской мощи и огня. Но тутъ невольныя оговорки.

¹ „Репертуаръ и Пантеонъ“, 1842, кн. XIII, стр. 27.

Во имя исторической правды не приходится замалчивать, что великій артистъ отдалъ дань и тѣмъ преходящимъ вѣніямъ искусства, переобщика которыхъ наступила еще при его жизни. Мы говоримъ о щепкинскомъ драматизмѣ.

Эта сторона его творчества находила одно время большое признаніе. Въ серединѣ сороковыхъ годовъ Бѣлинскій объявлялъ даже настоящимъ амплуа артиста не роли Фамусова и Городничаго, а тѣ роли простыхъ людей, которыя требуютъ не только комическаго, но и глубокаго патетическаго элемента. Щепкинъ сближался съ Мочаловымъ, и именно ему приписывалось умѣніе заинтересовать зрителей судьбою простаго человѣка и заставить ихъ рыдать и трепетать отъ страданій какого нибудь матроса.¹

Но драма обыденныхъ людей не была такъ долго жданнымъ русской сценой драматизмомъ обыденности. И сближеніе съ бурнымъ трагикомъ, и термины 'рыдать' и 'трепетать', и брошенная тутъ же мысль о томъ, что Щепкинъ совладалъ бы съ ролью Лира, говорятъ совсѣмъ объ иномъ. Это былъ именно патетизмъ, какъ драматизмъ слезливой чувствительности, умѣстной лишь въ пору не отжившихъ еще преданій сентиментализма.

А они такъ еще были живы, эти преданія! На мелодрамахъ, когда театръ погружался въ полумракъ, а изъ оркестра неслись звуки душераздирающаго tremolo, зрители едва могли видѣть сквозь слезы сцену, по которой металась несчастная Параша-сибирячка, прощаясь съ каждымъ угломъ родного дома. Въ этомъ порывѣ объединялись всѣ, и старики не рѣшались сдерживать молодежь. Было ли бѣ это справедливо, когда еще такъ недавно они въ одиночку плакали надъ 'Бѣдной Лизой'? И развѣ не узаконилъ это выраженіе пылаго чувства самъ Карамзинъ, разсказавшій о послѣдней сладкой слезѣ, которую онъ утеръ на крыльцѣ берлинскаго театра, посмотрѣвъ драму 'ревельскаго жителя г. Коцебу'?² Эти слезы не могли говорить о слабости духа. Ими плакалъ покоритель Кавказа Ермоловъ, и въ нихъ же открыто признавался самъ Императоръ Николай.

Аудиторию, заранѣ настроенную на высокій ладъ, можно было тронуть самымъ невиннымъ отрывкомъ, лишь бы въ немъ изображались чувства высокаго, не знающаго предѣловъ въ своихъ порывахъ благородства. Но именно такова знаменитая роль Матроса, который не только всѣмъ жертвуетъ для соперника, но и великодушно спасаетъ ему жизнь. Тѣмъ же настроеніемъ вѣетъ и отъ 'Жакартова станка'. Если не на себѣ, то на близкихъ людяхъ познавъ тяжкую долю крестьянина, артистъ вкладывалъ всю силу страсти въ стихи:

¹ Полное собраніе сочиненій В. Г. Бѣлинскаго, т. IX, стр. 261. См. также 'Русская сцена', мартъ 1864 г., драматическая библіографія. Авторъ очерка говоритъ о способности артиста передавать 'потрясающую скорбь', объ 'отчаянныхъ крикахъ' и 'поразительной силѣ' игры. О 'неистощимомъ запасѣ огня' говоритъ и Аксаковъ. Разныя сочиненія. Москва. 1858 г., стр. 265.

² Письмо Карамзина приводится у Варнеке—'Исторія русскаго театра', часть вторая, стр. 24.

Честъ тому, кто глубь земли
Тяжкимъ заступомъ копаеъ;
Кто трудами для семьи
Хлѣбъ насущный добываетъ;
Кто надъ плугомъ льетъ свой потъ;
Кто слугой у господина
Ношу тяжкую несетъ
Для жены своей, для сына:
Честъ и слава ихъ трудамъ!
Слава каждой каплѣ пота...
Честъ мозолистымъ рукамъ...
Да спорится ихъ работа!

Это чтеніе, которое часто характеризуется, какъ патетическое, производило неотразимое впечатлѣніе. Въ театрѣ водворялась глубочайшая тишина, и среди нея все росли и росли звуки задушевнаго голоса, въ которомъ все явственнѣе прорывалась слеза. И эта слеза не умирала одиноко. Въ ложахъ начинали мелькать поднесенные къ глазамъ платки, а при послѣднихъ словахъ артиста аплодисменты переходили въ бурную овацію.

Увы! это все потомъ переоцѣнили. Почти во всемъ совпадая съ Бѣлинскимъ, Аполлонъ Григорьевъ не раздѣлялъ его увлеченія драматизмомъ Щепкина и съ ироніей характеризовалъ порывы артиста поговоркой „глаза на мокромъ мѣстѣ“. Упрекъ въ слезливости дѣлалъ и П. И. Вейнбергъ. А изъ драматурговъ рѣшительно измѣнилъ Щепкину Тургеневъ, несмотря на то, что артистъ, играя Мошкина, рыдалъ настоящими слезами. Писателя больше восхищали Мартыновъ, тотъ самый Мартыновъ, котораго Бѣлинскій противопоставлялъ Щепкину, какъ артиста съ узкокомическимъ, чуждымъ патетическаго элемента талантомъ.¹

Но это такъ характерно! „Патетизма“ не приобрѣлъ Мартыновъ и позднѣе. Онъ не переродился, а лишь полюбилъ развить ту сторону дарованія, которой не склоненъ былъ придавать значенія Бѣлинскій. Не говоритъ ли это за то, что русскій драматизмъ смѣнилъ свои краски? Или даже не смѣнилъ прежнее, а просто выработалъ иное, такъ какъ щепкинское было даже не началомъ, а первымъ предчувствіемъ еще не зародившейся драмы. Его матросовъ трудно было принять послѣ Большова или Кулигина. Но въ нихъ можно было вѣрить раньше, въ ту пору смутныхъ и загадочныхъ вѣяній, когда съ лихорадочностью произносилось имя лорда Байрона, когда ужасъ овлаживалъ при отверженномъ имени Полежаева, а неопредѣленное чувство суевѣрнаго и вмѣстѣ обаятельнаго страха смѣнялось какою то отчаянною, наивною симпатіею къ рѣчамъ, которыхъ значеніе темно или ничтожно, но имъ безъ волненія внимать невозможно.² И какъ хочется характе-

¹ Соч. Бѣлинскаго, т. IX, стр. 261.

² Аполлонъ Григорьевъ. „Мои литературныя и нравственныя скитальчества“. Отдѣльное изданіе 1915 г., стр. 99.

ризовать все это словами того же Аполлона Григорьева: „Такой вѣры больше ужъ не нажить, и хоть глупо жалѣть объ этомъ, а жаль, что не нажить. Хорошо было это все, какъ утренняя заря, какъ блестящая пыль на лепесткахъ цвѣтовъ“.

Наивная вѣра, такая характерная для утра любви къ высокому и прекрасному, приводитъ въ концѣ концовъ къ старому вопросу о зависимости драмы отъ смѣны нравственныхъ понятій. Переоцѣнка щепкинскаго драматизма относится къ эпохѣ торжества чуждаго ему Островскаго. Но не потому ли былъ чуждъ артисту драматургъ, что несъ новое пониманіе жизни? Пусть болѣе глубокое и болѣе примиренное, но развѣ самая примиренность не говоритъ объ утратѣ той органической вѣры въ земную правду, при которой одинаково достолюбезны и трепетъ любви и пылъ ненависти. Въ новыхъ пьесахъ все смягчалось, и мягкость взгляда неизбежно вліяла на стиль сценическаго толкованія. Нарисуйте схему движенія Городничаго и сравните ее съ той же схемой для роли купца Большого, ихъ разница всего яснѣе отгѣнитъ глубокое различіе двухъ школъ. А что тутъ была именно смѣна школъ, можно видѣть на примѣрѣ каждаго изъ тогдашнихъ артистовъ. Прекрасные исполнители Фамусова, Щепкинъ и Самаринъ не любили Островскаго, а тяготѣвшіе къ нему Мартыновъ и Самойловъ чуждались Гоголя. Все примирило лишь позднѣйшее время. Но невольно напрашивается вопросъ: не было ли куплено это примиреніе цѣной утраты многихъ свойствъ, полного мощи и огня щепкинскаго стиля.

Въ упрекахъ Щепкину проскользнули, конечно, и проповѣдь по новому понимаемаго реализма и отрицаніе тѣхъ старыхъ принциповъ искусства, которые нѣкогда воспринялъ артистъ. „Въ Щепкинѣ есть много школы, рутины и слѣдовательно (особенно теперь, онъ просто устарѣлъ) больше или меньше наростовъ. Въ Садовскомъ природный даръ, развитый кѣмъ и на комъ? На Гоголѣ и Островскомъ (мимо Мольеровъ и всего старья больше или меньше условнаго). Въ Садовскомъ вездѣ натура, правда, въ настоящемъ художественномъ осуществленіи“. Такъ писалъ композиторъ Сѣровъ, дѣля на двѣ рѣзкія грани правду старой и новой школы.¹

И вотъ старый артистъ выходитъ въ первой пьесѣ молодого драматурга „Свои люди—сочтемся“. Когда читаешь баженовскій отчетъ объ этомъ спектаклѣ, все время чувствуешь, что тутъ не единичные промахи, а полное недоумѣніе чловѣка, рѣшительно сбитаго съ толку. Въ трехъ первыхъ картинахъ Щепкинъ совсѣмъ не давалъ чувствовать жестокости и грубости Большого. Когда же настала послѣдняя сцена четвертаго акта, онъ вдругъ забылъ о своемъ стремленіи „очеловѣчить“ своего героя и въ послѣднемъ обращеніи къ дочери въ его словахъ „слышалось

¹ „Русская Старина“, 1877 г., стр. 531. „Очерки о музыкѣ въ письмахъ къ Д. и В. Стасовымъ и М. П. Анастасьевой“.

только озлобленіе¹.¹ Замѣчанія, навѣрно, падавшія какъ камень на грудь артиста, когда то впервые показавшаго страданія средняго человѣка. Но какъ было ему догадаться, когда авторъ говорилъ такъ туманно. О, если бы Большовъ переродился до конца и, покаившись, просилъ уплатить все до копѣйки, Щепкинъ нашелъ бы краски для этого порыва и снова доказалъ бы, что „и подъ снѣгомъ иногда бѣжитъ кипучая вода“. Но плутъ такъ и остается плутомъ и проситъ лишь не обирать настолько, чтобъ самому не влетѣть въ бѣду. Причемъ же тутъ страданіе? Въмѣсто тона требовался полутонъ, и старый актеръ смолкалъ, уступая мѣсто новому поколѣнію.² Жаль только, что Щепкинъ не отошелъ безъ гнѣва и не удержался въ концѣ концовъ отъ тѣхъ словъ о новомъ писателѣ, которыхъ не хотѣлось бы отъ него слышать.³

Впрочемъ, велика была и обида. Гоголь, величайшій знатокъ сцены, творецъ совершеннѣйшаго по своей структурѣ „Ревизора“, вотъ что переставало быть послѣднимъ словомъ. Но обожавшій писателя артистъ готовъ былъ съ нимъ самимъ бороться за чистоту его созданій. „Не давайте мнѣ никакихъ намековъ, что это де не чиновники, а наши страсти; нѣтъ, я не хочу вашей передѣлки: это люди, настоящіе живые люди, между которыми я выросъ и почти состарился... Нѣтъ, я ихъ вамъ не дамъ! Не дамъ, пока существую! Послѣ меня передѣлывайте хоть въ козмовъ, а до тѣхъ поръ я вамъ не уступаю даже Держиморды, потому что и онъ мнѣ дорогъ“. ⁴ Это письмо—воплъ отчаянія. Но если можно было отмахнуться отъ мрачной символики мистическихъ толкованій, къ старому уже не было возврата. „Настоящіе, живые люди“, люди единой воли и ясной цѣли смѣнялись инымъ поколѣніемъ, и старая скорбь продолжала неумолимо звучать въ сердцѣ актера.

Щепкинъ умеръ подъ осень въ Ялтѣ, куда его услали лечиться. 9 августа съ нимъ произошелъ апоплектический ударъ. Прележавъ цѣлыя сутки безъ сознанія, онъ вдругъ вскочилъ съ постели и закричалъ: „Скорѣй, скорѣй одѣваться!“ „Куда Вы, Михаилъ Семеновичъ? Что Вы, Богъ съ вами, лягте!“—удерживалъ его слуга Александръ. „Какъ, куда? Скорѣе къ Гоголю“. „Къ какому Гоголю?“ „Какъ къ какому, къ Николаю Васильевичу“. „Да что Вы, родной! Господь съ Вами, успокойтесь, лягте. Гоголь давно умеръ... Да, вотъ что!“ низко опустилъ голову, покачалъ ею, отвернулся лицомъ къ стѣнѣ и на вѣки заснулъ.

И все таки такъ часто начинается казаться, что гениальный артистъ многое прозрѣвалъ въ судьбахъ русской сцены.

¹ „Московскія Вѣдомости“, 1861 г., № 29.

² Это было трагедіей не только Щепкина. Ту же трагедію, наряду съ другими, пережилъ и лучшій артистъ петербургской сцены. И. И. Сосницкій. См. Сергій Бертенсонъ, „Дѣла русской сцены“, стр. 161.

³ Разумѣемъ его отзывъ о „Грозѣ“ въ письмѣ къ А. Д. Галахову. „М. С. Щепкинъ“, стр. 200.

⁴ Тамъ же, стр. 174.

Прекрасный наблюдатель, чьиими рассказами восхищались и Пушкинъ, и Гоголь, и Шевченко, онъ подобно имъ умѣлъ строго различать зерно живыхъ реальныхъ наблюдений отъ плевелъ дешеваго натурализма. „Всматривайся во всѣ слои общества“,—этотъ совѣтъ сейчасъ же дополнялся у него словами: „не пренебрегай отдѣлкой сценическихъ положеній и разныхъ мелочей, подмѣченныхъ въ жизни; но помни, чтобъ это было вспомогательнымъ средствомъ, а не главнымъ предметомъ“. Какъ часто забывался этотъ призывъ гениальнаго артиста, и подмѣлка подъ второстепенное и ненужное сходилась за истинную наблюдательность. А осужденіе слезъ актера, которыя не гармонируютъ съ общимъ образомъ и врываются въ роль, какъ личное начало. Какъ далеко отклонилась отъ этого наша сцена, гдѣ истеричность и нервозность вызвали къ жизни такое странное понятіе, какъ ампула неврастеника. А требованіе ансамбля? А призывъ къ совершенству формы? Все это завѣты, осуществить которые въ большей или меньшей мѣрѣ удавалось лишь тому театру, который гордится названіемъ „Дома Щепкина“.

Домъ Щепкина! Это сказано, конечно, въ подраженіе „Дому Мольера“. Но такое сравненіе не дышитъ ни преувеличеніемъ, ни натяжкой. Щепкинъ рано полюбилъ Мольера-драматурга и чрезъ него угадалъ образъ Мольера-актера и режисера. И реформа нашего артиста-учителя глубоко совпадаетъ съ тѣмъ, что далъ французской сценѣ тотъ великій реформаторъ, который прежде всего собралъ все лучшее, что было въ старой школѣ. Эту же общую, мировую правду принесъ намъ и Щепкинъ. И этимъ не умаляется его образъ, какъ не умаляется образъ Крылова отъ того, что его называютъ русскимъ Лафонтеномъ. Послѣ Щепкина были другіе, въ чемъ тихомъ, безпорывномъ, грустномъ, какъ тоскливый русскій пейзажъ, творчествѣ отразились болѣе глубокія струны русской природы. Но все это неизбѣжно восходитъ къ нему и возможно лишь послѣ него, воистину перваго русскаго актера.

„Есть преданіе, что въ предсмертныя минуты передъ умирающимъ является въ воспоминаніи вся прошлая жизнь его. Какая свѣтлая картина, какіе дорогіе образы пронесли мимо Щепкина, когда тихая смерть навсегда смежила ему очи!..“ писалъ князь Урусовъ.¹ И съ образомъ великаго артиста не хочется разстаться, не бросивъ послѣдняго взгляда на его жизнь, такую же полнозвучную и радостно-свѣтлую, какъ и все его творчество.

Тутъ тоже увлекало очарованіе достигнутаго, найденнаго и завершеннаго, прелесть неумолчнаго сознанія правоты разъ взятаго пути. Эта черта всего ярче сказала въ послѣднемъ спорѣ Щепкина съ Гоголемъ. Гоголь смятенныхъ мистическихъ настроеній, готовый сжечь рукопись своего лучшаго созданія, и Щепкинъ, чья религія была проста, какъ день, какъ яркій солнечный лучъ, могли ли они сойтись хоть въ чемъ нибудь? Но когда въ словахъ Щепкина зазвучала мысль о томъ,

¹ Князь Александръ Ивановичъ Урусовъ, т. I, стр. 137.

что сама жизнь есть радость, которую надо лишь освящать непрерывной любовью, когда онъ, безъ боязни всякаго, потомъ, говорилъ, какъ хорошо ему теперь, хорошо до того, что нѣтъ молитвы за себя, а есть лишь скорбь о чужомъ горѣ, все это нашло путь къ самымъ глубокимъ чувствамъ Гоголя. На писателя пахнуло какой то старой, забытой за рѣчами отца Матвѣя правдой, и онъ, не въ силахъ сдержать своего порыва, бросился къ любимому другу, обнявъ его и въ восторгѣ воскликнулъ: „Оставайтесь всегда такимъ!“¹

Онъ такимъ и остался.

„Отзывъ полный и безпредѣльный на все, что завѣтнаго хранится въ груди моей, этотъ отзывъ читалъ я въ каждомъ взглядѣ его, въ каждомъ звукѣ его голоса. Дай Богъ побольше такихъ людей. Намъ нужны живые примѣры, намъ нужны личности, долговременной своею жизнью доказавшія, что на землѣ великое не тщетно“,—восклидалъ не юноша, а зрѣлый педагогъ, испытанный на себѣ очарованіе лучшихъ дѣятелей той эпохи.² И то же говорили сами эти дѣтели.

„Какая живая, свѣжая, поэтическая натура! Великій артистъ и великій человѣкъ и—съ гордостью говорю это—самый нѣжный, самый искренній мой другъ“, воскликнулъ Шевченко.³

Отношеніе Бѣлинскаго къ Щепкину граничило съ влюбленностью. „Милѣйшему и дражайшему М. С. Щепкину тысяча привѣтствій, люблю его до страсти, и, если бъ вдругъ увидѣлъ въ Питерѣ, кажется, сомнѣлъ бы отъ радости“, писалъ онъ Боткину. А въ письмѣ къ Герцену говорилъ о портретѣ артиста: „Какъ хорошо портретъ Щепкина! Слеза, братецъ мой, чуть не прошибла меня, когда я увидѣлъ эти старыя, но прекрасныя, съ ихъ старостью, черты. Миѣ показалось, будто онъ, друзьяка, самъ вошелъ ко миѣ. Кто хочетъ убѣдиться, что старость имѣетъ свою красоту, пусть посмотритъ на этотъ портретъ, если не можетъ видѣть подлинника“,⁴

Професоръ Погодинъ говорилъ о великомъ дарѣ Щепкина до старости сохранять „свѣжее живое чувство доброжелательства къ людямъ, горячее участіе во всякомъ общественномъ дѣлѣ, неизмѣнную преданность своему искусству“ („М. С. Щепкинъ“, стр. 291).

Мудрено ли, что культъ Щепкина зародился еще при его жизни? „Артистическая жизнь нашего ветерана-артиста самое утѣшительное и примѣрное явленіе въ дѣлописяхъ русскаго театра; молодые артисты наши должны учиться у него и слѣдовать ему“, писали еще въ сороковыхъ годахъ.⁵

¹ О. Буслаевъ. „Мои досуги“. Часть вторая, стр. 235—238.

² Библиотека для чтенія, 1864 г., августъ. Н. В. Соколовъ. Забѣтки о М. С. Щепкинѣ.

³ „Русская Старина“, 1877 г., стр. 292. Воспоминанія Г. П. Пассекъ, стр. 292.

⁴ Письма Бѣлинскаго подъ редакціей Е. Лядскаго, т. II, стр. 336 и т. III, стр. 95.

⁵ Санктпетербургскія Вѣдомости, 1895 г., № 209.

СТИХИ

ИМЕНА

Гдѣ ты, Селимъ, и гдѣ твоя Заира,
Стихи Гафиза, лютия и луна?..
Жестокій лучъ полуденнаго міра
Оставилъ сердцу только имена.

И пѣснь моя, тревогою палима,
Не знаетъ, гдѣ предѣль ея тоски,
Гдѣ вѣтеръ надъ гробницею Селима
Восточныхъ розъ роняетъ лепестки.

ТУЧКОВА НАБЕРЕЖНАЯ

Фонарщикъ съ лѣстницей, карабкаясь проворно,
Затешилъ желтый газъ надъ мутною водой,
И плещется она размѣрно и минорно,
И отблескъ красныхъ тучъ тусклѣетъ чередой.

Тамъ Бирона дворецъ и парусниковъ снасти,
Здѣсь блѣдный лучъ зари, упавшій на панель,
Здѣсь вѣтеръ осени, скликающій ненастье,
Срываетъ съ призрака дырявую шинель.

И вспыхиваетъ газъ по узкимъ переулкамъ,
Гдѣ окна сторожитъ глухая старина,
Гдѣ съ шумомъ городскимъ, размѣреннымъ и гулкимъ,
Сливается отзывъ свой тяжелая волна.

Георгій Ивановъ.

* * *

I

Не вѣря воскресенья чуду,
На кладбищѣ гуляли мы.
Ты знаешь, мнѣ земля повсюду
Напоминаетъ тѣ холмы.
Я черезъ овини степныя
Тянулся въ каменистый Крымъ,
Гдѣ обрывается Россія
Надъ моремъ чернымъ и глухимъ...

Отъ монастырскихъ косогоровъ
Широкий убѣгаетъ лугъ.
Мнѣ отъ владимѣрскихъ просторовъ
Такъ не хотѣлось на югъ!
Но, въ этой темной, деревянной
И юродивой слободѣ,
Съ такой монашкою туманной
Остаться—значить быть бѣдѣ!

II

Цѣлую локоть загорѣлый
И лба кусочекъ восковой;
Я знаю, онъ остался бѣлый
Подъ смуглой прядью золотой.
Цѣлую кисть, гдѣ отъ браслета
Еще бѣлѣетъ полоса—
Тавриды пламенное лѣто
Творить такіа чудеса!

Какъ скоро ты смуглянкой стала
И къ Спасу бѣдному пришла,
Не отрываясь цѣловала,—
А гордою въ Москвѣ была!
Намъ остается только имя:
Чудесный звукъ на долгій срокъ;
Прими жъ ладонями моими
Пересыпаемый песокъ!

* * *

Эта ночь непоправима,
А у васъ еще свѣтло!
У воротъ Ерусалима
Солнце черное взошло.

Солнце желтое страшнѣе—
Баю баюшки баю.
Въ свѣтломъ храмѣ іудей
Хоронили мать мою!

Благодати не имѣя
И священства лишены,
Въ свѣтломъ храмѣ іудей
Отпѣвали прахъ жены;

И надъ матерью звенѣли
Голоса израильтянъ.
Я проснулся въ колыбели,
Чернымъ солнцемъ осіянь!

О. Мандельштамъ.

* * *

Горятъ два солнца пристальныхъ и строгихъ—
Зеленые и строгіе глаза.
И кудри—виноградная лоза,
Гдѣ съ тѣнью спорить блескъ лучей немногихъ.
И голосъ твой—затихшая гроза.

Не вѣрится, что говоришь со мною
Ты на земномъ, на скудномъ языкѣ,
Какъ всѣ, склоняешься къ моей рукѣ,
Улыбкой улыбаешься землею
И о земной мнѣ говоришь тоскѣ.

И странно, что въ рукахъ твоихъ нѣтъ лилій,
Что за плечами нѣтъ спокойныхъ крылій.

* * *

Передъ вечеромъ мы шли среди поля,
И высокая трава не шелестѣла,
И дальнее озеро не блестѣло,
У вѣтра и солнца была отнята воля.
Затихшее небо Господу молилось
И на меня, спокойную, ласково смотрѣло,
И только въ рукѣ моей загорѣлой
Твое взволнованное сердце билось.

ИТАЛІЯ

Подобно крови, для того пролитой,
Чтобъ пѣсня родилась и не забылась,
Отчизна Данте и Филиппо Липпи,
Твое сладчайшее блаженно имя.
И вновь, тоскуя по родной чужбинѣ,
На сѣверѣ, гдѣ такъ коротко лѣто,
Что полюбить глаза не смѣютъ солнце,—
Благословенную я вижу землю,
Гдѣ, недвижимъ, ласкаетъ знойный воздухъ
Поющее и радостное тѣло
И гдѣ трепещутъ ангельскія крылья—
А у счастливыхъ то зовется вѣтромъ;
И золото ея садовъ я помню;
И краски мастеровъ ея святыя
Или влюбленные; церковей прохлада
И тѣмный запахъ ладана и лилій.
И вѣрю, тамъ, какъ въ старину, умѣютъ
Лежать крестомъ предъ статуей Мадонны,
Умѣютъ чтить обрядъ гостепріимства
И умирать умѣютъ отъ любви.

Анна Радлова.

* * *

Проснулся отъ шороха мыши
И видѣлъ большое окно,
Отъ снѣга бѣлыя крыши...
А могъ умереть давно...

И кто бы вотъ этой ночи
Черный, широкій слушалъ бѣгъ,
И чьи бы спокойныя очи
Увидѣли тихій снѣгъ?..

Съ дальней башни волной лѣнивой
Всколыхнулся чугуинный ударъ...
О великое, великое диво,
Нестерпимый и сладкій даръ!

* * *

Я изъ земныхъ годинъ не вѣренъ ни одной.
Здѣсь даже мудрый часъ истѣветъ и обманеть.
Но я люблю дышать далекою весной,
Чѣя зелень зашумитъ, когда меня не станетъ.

Уже не воинъ дня, еще не ставъ землей,
Я буду въ смертномъ снѣ внимать безумству жизни,
Молчавшей столько лѣтъ, чтобъ гимнъ завѣтный свой
Пропѣть, блаженствуя, на этой бѣдной тризнѣ.

И будетъ синій день прозраченъ и высокъ,
Какъ сердце зодчаго, когда къ высотамъ храма,
Надъ пламенемъ лампадъ, немыслимый цвѣтокъ,
Восходитъ въ первый разъ дыханье энміама.

М. Лозинскій.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА

„Міръ Искусства“. Выставка этюдовъ, эскизовъ и рисунковъ

Находятся чудачки-критики, пытающіеся порицать или хвалить выставки „Міръ Искусства“ во всемъ ихъ составѣ. Поистинѣ они донкихотствуютъ, видя великана тамъ, гдѣ лишь мельница, видя идейную группу тамъ, гдѣ лишь рядъ отдѣльных художниковъ. Тѣмъ паче они донкихотствуютъ, что сами представители „Міра Искусства“ не однажды повторяли намъ о своемъ желаніи быть только выставкой, но отнюдь не идейнымъ направлениемъ. Зачѣмъ же эти ненужныя попытки преувеличить значеніе данныхъ выставокъ, когда объ этомъ не просятъ сами устроители? Взгромождать тяжелыя латы на мирныя плечи гражданъ, вкладывать рыцарскій мечъ въ руки, болѣе привыкшія къ гусиному перу или даже къ пружинѣ... Вотъ—медвѣжья услуга слишкомъ мечтательныхъ друзей! Посмотримъ же на дѣло проще, и мы будемъ гораздо ближе къ истинѣ. Пусть назойливый скептикъ будетъ допытываться, что же означаетъ на самомъ дѣлѣ марка — „Міръ Искусства“; его успокоить очень легко, указавъ, что это отнюдь не знамя, а скорѣй дѣловой знакъ, не манифестація какого либо движенія, а лишь выставка различныхъ художниковъ, сообща снявшихъ помѣщеніе. Пусть этотъ же или какой либо другой, столь же надоедливый, скептикъ спроситъ: такъ почему же нѣкоторыхъ на эти

„виѣспартійныя“ выставки принимаютъ, — ну, хотя бы такихъ, какъ Зельманова, Верейскій, Лагоріо, Симоновичъ, а нѣкоторыхъ, говорятъ, не принимаютъ?

Я обращаю вниманіе читателя на мою оговорку—говорятъ, такъ какъ для меня лично это только „слухъ“, который я не проверялъ и не хочу проверять, т. к. безусловно доверяю вкусу жюри „Міра Искусства“, которое уже въ теченіе многихъ лѣтъ подбирало членовъ своихъ выставокъ съ исключительнымъ изяществомъ и тактомъ. Въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ бы отличался „Міръ Искусства“ хотя бы отъ „лапочки Ауэра“, если бы широко раскрывъ двери рѣшительно для всѣхъ желающихъ. А между тѣмъ, я думаю, смѣшно и доказывать сейчасъ, что такое различіе есть, и есть оно именно потому, что „Міромъ Искусства“ дѣлается опредѣленный подборъ. Нѣтъ никакихъ сомнѣній, что если жюри названнаго общества приходится дѣлать выборъ между какимъ либо буйнымъ и темнаго происхожденія незнакомцемъ и хорошо извѣстнымъ своимъ примѣрнымъ поведеніемъ, а также своимъ искреннимъ намѣреніемъ позаняться хотя бы немного живописью знакомымъ, то выборъ падетъ на второго. Этимъ то объясняется участіе въ данной выставкѣ такихъ, какъ уже названные мной, или, напримѣръ, еще такихъ, какъ Дыдышко, какъ Кацъ, Шестопаповъ или Шитиковъ...

Итакъ, передъ нами выставка различныхъ художниковъ, которыхъ и слѣдуетъ, поему, разсматривать различно. Впрочемъ можно от-

мѣтить одну любопытную черту, чуть ли не общую всѣмъ участникамъ выставки: это—прихотливѣйшее разнообразіе влияній, запечатлѣвшихся въ ихъ произведеніяхъ.

Такъ, въ прелестныхъ зимнихъ этюдахъ Билибина мы вдругъ находимъ отзвуки акварелей Щербова; въ тонко прочувствованныхъ пейзажахъ Добужинскаго встрѣчаемъ Крымова, а въ карандашахъ — неожиданное влияние Григорьева; въ недурныхъ опытахъ Шапшала въ одно тѣсто замѣшаны Матиссъ съ Нестеровымъ и Столицей; Мильманъ пробуетъ соединить Сезанна и Петрова-Водкина съ доморощенными достиженіями, а Нивинскій бьется надъ еще болѣе трудной задачей, примиря Пастернака съ Лансере, Сарьяна съ Жуковскимъ. Однако не всѣ заражены такими всепримиряющими настроеніями; напротивъ, нѣкоторые поражаютъ своей исключительной привязанностью къ какому либо одному образу. Такъ, Щекотихина съ достойной уваженія преданностью переплываетъ въ 'Нечистотѣ' Рериха; Ограновичъ въ 'Вечерѣ на Капри' — Коровина; Зилоти въ 'Тигрицѣ' чуть ли не копируетъ Сѣрова, а Кругликова въ своихъ силуэтахъ соперничаетъ со столь же пріятными силуетными шутками Бенуа. Конечно, въ такой односторонности нѣтъ во все чего либо дурного; наоборотъ, слѣдуетъ приветствовать появленіе 'школъ' у такихъ мастеровъ, какъ Рерихъ, или Коровинъ, или Бенуа; мы ждемъ и заранѣе горячо приветствуемъ появленіе цѣлыхъ группъ такихъ 'одностороннихъ', однако они интересны именно какъ группы, тогда какъ ихъ выступленія порознь, пожалуй, и не имѣютъ опредѣленныхъ оправданій.

Тѣмъ болѣе, что они могутъ даже ввести въ заблужденіе; неопытный наблюдатель приметъ ихъ, пожалуй, не за 'школы', не за безобидныя отраженія того или другого мастера, а за представителей индивидуальнаго теченія—особенныхъ во что бы то ни стало, хотя бы цѣлой движенія впередъ. Печальнымъ примѣромъ такого теченія является 'Персей' Калмакова; но, конечно, такихъ, какъ Щекотихина или Ограновичъ, мы только по недоразумѣнію могли бы причислить къ названному,

уже давно отжившему эпоху своего расцвѣта, движенію.

Бразъ, Кончаловскій, Кустодіевъ, Линдеманъ, Машковъ, Нарбутъ, Остроумова-Лебедева, Чехонинъ—дали работы, столь согласныя съ уже установившимся нашимъ представленіемъ о границахъ и особенностяхъ ихъ мастерства, что, пожалуй, нѣтъ нужды здѣсь подчеркивать, что они ничуть не измѣнили однажды достигнутой ими высокой техники. Можно только указать въ новую похвалу названнымъ художникамъ, что имъ удалось найти какія то линіи, удивительно согласующія ихъ другъ съ другомъ. Ранѣе такіе мастера, какъ, напримѣръ, Кончаловскій и Чехонинъ, намъ представлялись непримиримыми; однако теперь натюрморты Кончаловскаго или Машкова, съ ихъ весьма изящно вклеенными въ холстъ обрывками газетъ и бутылочными этикетками, кажутся вполне приличными панданами къ прелестнымъ рукодѣліямъ Сомовой-Михайловой и изумительно слѣпаннымъ миниатюрамъ Чехонина.

Нѣсколько въ сторонѣ, какъ всегда, стоятъ Петровъ-Водкинъ съ его грандіознымъ портретомъ. Станный художникъ! 'Москвичъ', во что бы то ни стало стремящійся заразиться петроградской разсудочностью; сильный живописецъ, мнящій себя литераторомъ... Зачѣмъ? Казалось бы, самъ духъ времени, да и исканія большинства современныхъ художниковъ влекутъ какъ разъ прочь отъ графичности къ живописи. Точно Петровъ-Водкинъ всячески хочетъ стать 'миръ-искусникомъ', хотя на самомъ дѣлѣ онъ... А кто онъ на самомъ дѣлѣ? Посудите сами, развѣ подлинный 'миръ-искусникъ' вздумалъ бы одно женское лицо раздвинуть на саженный холстъ, развѣ онъ сочеталъ бы столь жестко, даже непріятно, краску зрачка и брови со сплошной, лишь разбавленной бѣлками, охрой кожи лица, какъ это дѣлаетъ Петровъ-Водкинъ?

Впрочемъ, вѣдь мы же условились считать 'Миръ Искусства'—только выставкой различныхъ художниковъ, и затѣмъ—гдѣ и въ какой группѣ Петровъ-Водкинъ показанъ былъ своимъ? Странно положеніе этого страннаго мастера, игрой судьбы зачисленнаго чуть

ли не въ тѣ же ряды ничемныхъ индивидуалистовъ, гдѣ фигурируютъ такіе, какъ Калмаковъ, когда всѣ особенности его дарованія требуютъ обрамленія въ видѣ 'школы', когда онъ имѣетъ данныя, почти право, стать главной цѣлой живописной вѣтви!

Другое дѣло Григорьевъ, мастеръ совершенно не тоскующій по школѣ, однако шутя вербующій себѣ подражателей, и притомъ даже среди старшихъ своихъ соратниковъ, чудесными особенностями своего карандаша, чуть ли не собирающагося заполнить всѣхъ нашихъ рисовальщиковъ, и все таки—и здѣсь въ противоположность Петрову-Водкину—литераторъ, который никогда не станетъ живописцемъ.

Григорьева надо поздравить съ большой побѣдой; ему удалось (наконецъ то!) соединить столь различныя ранѣе у него техники, карандашную и масляную. Теперь въ работахъ масломъ ему удастся сохранить всю силу и всѣ особенности карандашныхъ набросковъ. Теперь онъ вдругъ предсталъ передъ нами, какъ художникъ очень дѣльный, чуть ли не законченный. Определенной законченностью, увѣренной силой своей руки Григорьевъ сейчасъ положительно господствуетъ надъ всей выставкой... я бы хотѣлъ сказать,—завершаетъ ее.

Въ его манерѣ, слишкомъ утонченной, до ненужной приторности, слишкомъ законченно небрежной, до позы, мы не видимъ сильныхъ путей къ мастерству; въ его работахъ масломъ скорѣй мерещатся какіе то концы, а не начала, какія то сладкія омиранія... Ужъ не намѣчаются ли въ немъ чему то окончательные итоги?—въ немъ, такъ гармонично и такъ послѣдовательно возросшемъ на разнообразѣйшихъ поискахъ и опытахъ многочисленныхъ выставокъ 'Миръ Искусства'.

Вс. Дмитриевъ.

Конкурсная выставка въ Академіи Художествъ

Относительно академическаго преподаванія искусства въ публикѣ существуетъ трафаретный взглядъ, давно и твердо вкорени-

вшійся: Академія сушить, Академія не даетъ развернуться индивидуальности художника.

Со времени Стасова, кажется, это утвержденіе предваряетъ всѣ обсужденія конкурсныхъ выставокъ, и съ того же приблизительно времени дѣйствительность убѣдительно и упорно доказываетъ обратное, говоритъ о томъ, что упрекъ направленъ совсѣмъ не въ ту сторону.

Академія не сушитъ, индивидуальности она даетъ развертываться какъ угодно и куда угодно. Бѣда не въ слишкомъ сильномъ и одностороннемъ вліяніи Академіи. Нехорошо то, что она не оказываетъ на художника вообще никакого вліянія. 'Индивидуальность' художника, окончившаго Академію, 'развертывается' на саженныхъ холстахъ съ откровенной ликостью и примитивностью. Онъ не умѣетъ рисовать и не умѣетъ писать, берется за историческія темы, не только не зная стили, но даже не интересуясь покроємъ костюмовъ изображенной эпохи. Ему чужды основныя принципы композиціи и элементарное пониманіе перспективы...

На званіе художника конкурировало въ этомъ году 16 живописцевъ; изъ нихъ двоимъ (Кучумову и Котову) присуждена заграничная поѣздка, и трое (между ними талантливый Митуричъ) не удостоились званія и не допущены на выставку. Конкурсъ небольшой, занимающій только половину обычно отводимыхъ подъ выставку залъ.

Среди конкурирующихъ художниковъ есть несомѣнно одаренные люди, но почти всѣмъ картинамъ свойственны общія черты: большая неуверенность и приблизительность живописи и чрезвычайная безпомощность рисунка, какъ въ перспективномъ построеніи дѣлаго, такъ и въ построеніи отдѣльных формъ.

Ни въ одной почти работѣ не видно настоящаго мастерства, т. е. признаковъ школы, и то хорошее, что спасаетъ многое изъ выставленнаго, должно быть отнесено дѣлкомъ на счетъ дарованія или темперамента художника. Исключеніемъ въ этомъ смыслѣ являются только г-жа Уханова, показавшая въ своей небольшой картинѣ не только серьезное дарованіе, но и нѣкоторую виртуозность рисунка

и живописи деталей (обидно, что перспективная оплошность портить в общем очень удачную 'Хозяйку'), и г. Слендзинский, сделавший неприятно сладкую, но во всяком случае грамотную по рисунку и живописи 'Идилію'.

Зато полное отсутствие какого либо мастерства чувствуется в большой картине Кучумова 'Венус'. Фигуры поставлены неуверенно и нетвердо (особенно крайняя левая фигура), детали, как, например, руки и головы фигур на заднем плане, нарисованы с эскизной приблизительностью, в живописи лезут вперед отдельные, несвязанные общей гаммой голубые и красные пятна кафтанов, вся композиция однообразна и скучна и не оправдывает размеров картины. Треть же чертами отмечена и вторая картина художника, неясная по построению и скучная по красочной гамме. При всем том, Кучумов несомненно одаренный художник. Он обладает настоящим темпераментом, во всех его работах есть подлинный картинный замысел. Большая картина Котова написана неприятной разбрызганной техникой, типичной для учеников Фешина из Казанской школы. Связь переднего плана с фоном неясна, собаки кажутся вырванными, земля, вследствие неудачного технического приема, напоминает больше ковер, чем землю. Но мбстами есть все же и настоящая живопись. Лучше и по живописному цблосу и по рисунку его небольшая картина 'Письмо с родины'. Однако и все хорошие черты котовского творчества, его сильное чувство натуры, свидетельствуют больше о данных его дарования, чем о школе. Бессильна и по рисунку и по композиции картина Катуркина. Первошланная фигура, поставленная спиной, не стоит на сиденье, и одна нога ее короче другой. Перспективное цблое неясно, живопись измельчена и спутана.

В картине Петроченка, написанной с большой хлесткостью, но без всякого мастерства, все фигуры перспективно перепутаны. Эскизность работы не позволяет входить в рассмотрение рисунка деталей. Треть же чертами поверхностного отношения к формам и

какой то завыженности цвѣта отличаются произведения Носка, Трофименка, Шатана, Новикова и Архипова.

Картина Космина не обладает никакими достоинствами и по вульгарности темы и трактовки выходит за пределы художественного рассмотрения. 'Весна' Попова фотографична и суховата, но сделана все же с некоторым умением и любовью к детальному изучению природы.

Из скульптурных произведений следует отметить барельефы Манизера 'Гибель Ахилла', недурной в этюдном смысле, но совершенно лишенный стиля, т. е. того, что единственно могло бы сделать интересным и сколько трафаретную и по идеям и по формам композицию.

Незначительны и неумны работы единственного конкурента граверной мастерской Мартынова. Среди работ учеников 'мастерских' останавливают внимание произведения Френца и рисунки Коварского, сделанные с темпераментом подлинного художника.

Итак, среди окончивших есть художники одаренные, как Кучумов, Уханова, Котов, но почти ни в одной из выставленных картин нет признаков школы, т. е. того преемственного мастерства, которое составляет сущность академического искусства и преподавание которого является цблью академического обучения.

Печально, но кажется все признаки преемственности художественной культуры исчерпываются туземцем на 'Ярмарке' Катуркина, определенно ассоциирующимся со знаменитой спиной на рѣшнских 'Запорожцах', и отражением грозовой тучи у Попова, назойливо напоминающим известный мотив проф. Дубовского, лишь иначе раскрашенный. Впрочем, признание авторитетов проявляется у некоторых художников и иным путем, например, увлечением самого профессора в центр композиции, как на картине 'Плывущие гусары' Трофименка.

Н. Р.

—Въ библиотекѣ Академіи Художествъ были выставлены рисунки и наброски изъ альбома покойнаго П. О. Ковалевскаго. Среди нашихъ баталистовъ онъ выдѣляется умѣлымъ, опрятнымъ рисункомъ, о чемъ говорятъ и выставленные работы. Все это, очевидно, сдѣлано непосредственно съ натуры, умѣло, но сухо и холодно—типичныя работы батальной мастерской. Интересный контрастъ съ ними представляютъ рисунки и наброски, сдѣланные на войнѣ художникомъ-архитекторомъ Соллогубомъ и показанные авторомъ въ одномъ изъ собраний Общества архитекторовъ-художниковъ. Рисунки эти, выполненные чернымъ и цвѣтными карандашами, оригинальные по манеру, нервно и ярко передаютъ непосредственныя впечатлѣнія художника и наглядно говорятъ о разницѣ между воспріятіями батальной натуры на войнѣ и въ мастерской.

—Въ помѣщеніи Женскихъ курсовъ высшихъ архитектурныхъ знаній В. Ф. Багаевой была устроена выставка выпускныхъ работъ на тему 'Усыпальница павшимъ воинамъ'. Всего по класу Л. А. Ильина и А. Е. Бѣкина окончилъ 12 ученицъ, изъ которыхъ ученица Андриасова за проектъ въ армянскомъ стилѣ удостоена заграничной командировки. Остальныя программы, среди которыхъ надо отмѣтить работы ученицъ Левицкой, Дмитриевой, Равицкой, исполнены въ формахъ классицизма. Были также выставлены другія работы выпускныхъ ученицъ и показательныя работы, иллюстриющія порядокъ занятій на курсахъ, во главѣ которыхъ стоятъ Шуко и рядъ талантливыхъ архитекторовъ-художниковъ. Число ученицъ на курсахъ очень растетъ (сейчасъ около 300), и помѣщеніе настоятельно требуетъ расширенія.

—Выставку этюдовъ, эскизовъ и рисунковъ 'Миръ Искусства' посетило свыше 5.000 человекъ. Картинъ продано приблизительно на 18 тыс. рублей.

—На выставкѣ Чиркова было около 4.000 посетителей; картинъ продано почти на 18 тыс., причемъ комиссіей Общества имени Куинджи приобрѣтены картины 'Облѣдѣніе китаецъ' за 500 р. и 'Горныя вершины'. Академической комиссіей не приобрѣтено ни одной картины.

Нѣсколько картинъ пожертвовано вдовой художника для провинціальныхъ музеевъ.

—Въ 'Петроградской Газетѣ'—интервью съ В. Маковскимъ объ отчетной академической выставкѣ. Маститый профессоръ въ восхищеніи отъ выпущенныхъ учениковъ: 'Ученикъ Шатанъ оказался положительно выше себя', авторъ прекрасной картины 'Венусъ' Кучумовъ—'большой художникъ съ большимъ подъемомъ', получившій медаль Виже-Лебрень Косминъ—'превосходный художникъ' и т. д. Кака! подумаешь, идиіа въ Академіи! Ученики имитируютъ маститаго профессора и другихъ старцевъ-передвижниковъ, а профессора умиленно и восхищенно поглаживаютъ ихъ по головкѣ...

—Въ Татьянинскомъ комитетѣ съ благодарностью принято предложеніе Н. К. Рериха передать въ пользу пострадавшихъ отъ войны весь чистый доходъ съ устраиваемой имъ выставки своихъ произведеній и 10 процентовъ отъ продажи картинъ.

—По инициативѣ Н. К. Рериха совершенно преобразованъ характеръ постоянныхъ выставокъ въ Обществѣ поощренія художествъ. Предназначенный для нихъ залъ бывалъ обыкновенно загроможденъ болѣе чѣмъ посредственными произведеніями современныхъ художниковъ, какъ бы написанными для рынка; теперь въ немъ размѣщены старинныя картины музейнаго характера изъ коллекцій барона Врангеля, Лазаревича, Цебриковой, Ушакова и др. Но для продажи будутъ выставлены и произведенія современныхъ художниковъ. Процентъ Обществомъ берется весьма невысокій, и новая система очень удобна для коллекціонеровъ, желающихъ продать принадлежащія имъ художественныя произведенія или пополнять свои собранія.

—Устройство посмертной выставки произведеній К. Е. Маковского въ Академіи Художествъ переносится на февраль 1918 г., въ виду того, что сейчасъ невозможно получить значительное количество произведеній покойнаго изъ Парижа. Благодаря этой переимѣ, Академіей разрѣшено устроить посмертную выставку І. Е. Крачковскаго съ 28 декабря 1916 г. по 1 февраля 1917 г.

—Въ соединенномъ засѣданіи правленія и художественнаго совѣта Еврейскаго общества поощренія художествъ рѣшено устроить выставку картинъ евреевъ-художниковъ. Въ составъ комитета по устройству выставки въ художественномъ бюро Н. Е. Добычиной вошли Альтманъ, Анисфельдъ, Блохъ, Бродскій, Геллеръ, Гинцбургъ, Соломоновъ, Троупянский, Шагалъ и др. Кстати, отдѣленія общества открылись въ Кіевѣ и Харьковѣ. Повидимому, это все признаки постепеннаго отдѣленія еврейскихъ художниковъ отъ русскихъ.

—Снова мозолятъ глаза на всѣхъ заборахъ и стѣнахъ плакаты военного займа 1916 г., заказанные гг. Владимірову, Зейденбергу, Максимова, Чепцову и Эберлингу. Если бы успѣхъ займа соразмѣрился съ художественностью плакатовъ, едва ли онъ былъ бы значителенъ. Во всякомъ случаѣ съ такимъ же успѣхомъ можно было бы обойтись безъ непроизводительной траты на посредственное искусство. Неосвѣдомленность заказчиковъ плакатовъ въ современномъ искусствѣ граничитъ съ невѣжествомъ, ибо иначе они обратились бы къ кому нибудь изъ столь многочисленныхъ у насъ мастеровъ декоративной живописи и графики.

—Академіи Художествъ предложено избрать представителей для приѣма памятника Минину и Пожарскому въ Нижнемъ Новгородѣ, исполненнаго по премированному Академіей проекту скульптора Симонова.

—Въ Москвѣ въ помѣщеніи Художественнаго салона была устроена выставка „Бубновый вальсъ“ въ пользу общества по оказанію помощи дѣтямъ запасныхъ, съ участіемъ и такихъ художниковъ, какъ Лентуловъ, Д. Бурлюкъ, издавшій отдѣльной брошюрой поясненія къ своимъ картинамъ, и „супрематисты“. Представители новѣйшихъ теченій, повидимому, намѣрены объединиться въ ежемѣсячномъ журналѣ „Supremus“, который начнетъ (?) выходить въ Москвѣ съ декабря или января и будетъ посвященъ живописи, декоративному искусству, музыкѣ и литературѣ. Главные организаторы и участники — Малевичъ, Розанова, Пуни, Экстеръ, Клюнъ, Миньковъ и др.

—На годичномъ общемъ собраніи членовъ московскаго Общества любителей старины избраны: председателемъ совѣта—В. К. Трутовскій, товарищемъ председателя—ки. П. С. Вадбольскій, казначеемъ—С. Ф. Франциски и секретаремъ—Д. С. Айзенштатъ. Общество любителей старины, имѣющее цѣлью изученіе произведеній художественной старины, разработку вопросовъ искусства, охрану памятниковъ старины и объединеніе лицъ, интересующихся этими вопросами, возникло и организовалось почти наканунѣ европейской войны; поэтому Общество не успѣло провести въ жизнь большинство своихъ проектовъ, среди которыхъ слѣдуетъ отмѣтить: устройство выставки предметовъ художественной старины, производство анкеты среди коллекционеровъ, аукционы античныхъ вещей, изданіе собственнаго періодическаго органа. Однако, несмотря на вынужденное бездѣйствіе Общества, вызванное общими причинами, число членовъ продолжаетъ расти.

—Изслѣдованія академической комисіи выяснили, что штукатурка, на которой написанъ цѣлый рядъ фресокъ Спаса Нередицы, отстала отъ стѣны, и сотрясеніе отъ проходящихъ по строящейся дорогѣ поѣздовъ уже несомнѣнно грозитъ гибелью этимъ драгоценнымъ памятникамъ русской живописи XII в. Для устройства насыпей варварски срываются холмы Спаса Нередицы и другіе холмы всего урочища, причемъ уже обнаружены слѣды неизученныхъ и гниущихъ археологическихъ богатствъ. Одновременно выяснилось, что и практически гораздо разумнѣе было бы проведеніе дороги съ сѣверной стороны города. Словомъ, чѣмъ дальше, тѣмъ ярче встаетъ дикая и нелѣпая картина можетъ быть самаго варварскаго вандализма нашего времени. Къ сожалѣнію, виновники его не подлежатъ уголовной отвѣтственности, а приговореніе навсегда къ позорному столбу невѣжества и низменныхъ расчетовъ едва ли страшитъ такихъ дѣятелей, какъ председатель новгородскаго общества любителей древности Аничковъ и другіе новгородскіе „граждане“, а также строители-инженеры, содѣйствовавшіе интересамъ этихъ „гражданъ“.

—Впрочемъ, немногимъ лучше и петроградскіе граждане. Вѣроятно, ни въ одномъ европейскомъ городѣ невозможно такое неуваженіе къ памятникамъ великихъ людей, какое проявлено у насъ къ памятнику Петра Великаго Растрелли на Инженерной площади. Буквально на разстояніи аршина отъ памятника проложены рельсы для удобства трамвайнаго развѣзда или какихъ нибудь подвозовъ на давно уже изуродованную разными утилитарными сооружениями прекрасную старинную площадь. Изуродованіе довершено, а ветхому памятнику, возможно, также грозитъ гибель отъ постоянныхъ сотрясеній при прохожденіи вагоновъ.

—Недавно была произведена ревизія Московскаго музея Александра III. Выяснился недочетъ музейныхъ суммъ—около 16.000 рублей. Ученый секретарь музея приватъ-доцентъ Назаревскій, внесшій на покрытіе недочета около 12.000 руб., оставляетъ свою должность. По слухамъ, уходитъ и директоръ музея, проф. Мальмбергъ. Что это? Неосторожность въ веденіи дѣлъ или тоже доблестная гражданственность ученыхъ мужей?

—На мѣсто скончавшагося К. Лебедева дѣйствительнымъ членомъ Академіи Художествъ утвержденъ художникъ Виноградовъ, членъ Союза русскихъ художниковъ. Окончился пятилѣтній срокъ избранія для преподавателей Высшаго художественнаго училища Дружинина, Дмитріева, С. Бѣлѣва, Покрышкина и Погѣбука. На слѣдующее пятилѣтіе въ послѣднемъ академическомъ собраніи намѣчены 'все тѣ же'. Въ Академію поступило ходатайство о денежныхъ прибавкахъ преподавателямъ Одесскаго художественнаго училища, свидѣтельствующее, насколько ничтожно у насъ содержаніе художниковъ-педагоговъ. Инспекторъ Одесской школы получаетъ, напримѣръ, жалованья только 1.200 руб., а въ виду современной дороговизны предполагается прибавка ему за полгода... 60 руб. Содержаніе преподавателей, конечно, еще ограниченнѣе. Въ Тифлисской школѣ живописи и скульптуры съ разрѣшенія Академіи Художествъ въ виду вздорожанія жизни плата за обученіе повышена съ 40 до 60 р. Неужели нельзя было

изыскать иныхъ средствъ увеличенія бюджета? Вѣдь вздорожаніе жизни особенно тяжело отзывается именно на необезпеченныхъ, какъ во всѣхъ школахъ, ученикахъ.

—За послѣднее время Музеемъ Александра III сдѣлано много приобрѣтеній. Дополняемъ свѣдѣнія, приведенныя въ №№ 6—7 'Аполлона'. Приобрѣтена цѣлая серія работъ Рѣпина—рисунки къ 'Дочери Іанра', рисунки, портреты, этюды, раннія класныя работы. Рѣпинимъ же пожертвовано 103 рисунка Сѣрова, исполненныхъ, когда Сѣровъ работалъ въ мастерскихъ Чистякова (вмѣстѣ съ Врубелемъ) и Рѣпина. Отъ Л. А. фонъ-Дервизъ поступила картина Ге 'Выходъ въ Геосиманскій садъ'. Семейей Л. Г. фонъ-Дервизъ пожертвованъ рядъ картинъ К. Маковского, Рачкова, Ковалевскаго, Нилуса, Е. Волкова, Морозова, Зичи (автопортретъ), В. П. Верещагина, Воробьева (постройка Исаакіевскаго собора). Особенно цѣненъ даръ кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукаго: Голова Іоанна—рис. Александра Иванова, рисунки-портреты Крылова и Оленина и пейзажъ 'На Волховѣ' работы Кипренскаго, двѣ акварели А. Е. Мартынова. Поступили также и уже помѣщены въ Музей: автопортретъ гр. Ѳ. Толстого, женскій портретъ Неффа (даръ М. П. Обручевой), 'Видъ Херсонеса' М. Иванова, вариантъ декораціи къ 'Пирю во время чумы' Александра Бенуа, скульптура Обера ('Жаба'), кн. П. Трубецкаго ('Натурщица') и Е. А. Лансере (4 статуетки). Кроме того, у Тевяшева приобрѣтена коллекція рисунковъ, гравюръ и литографій старинныхъ русскихъ художниковъ. Приобрѣтено также много оригиналовъ и оттисковъ графическихъ работъ Александра Бенуа, Сомова, Юона, Кругликовой, Кардовскаго, Чемберса, Нарбута, Шарлеманя и др. Вообще, несмотря на войну, жизнь въ музеѣ идетъ напряженно. Можно считать уже совершившимся прекрасное начинаніе, о которомъ у насъ своевременно сообщалось,—устройство библиотеки музея. Внизу уже существуетъ отдѣльный залъ, гдѣ собрано не мало панокъ съ оригиналами и фотографиями. Къ сожалѣнію, пока еще не можетъ быть устроенъ залъ для занятій. Дѣло это чрезвычайно живое, необходимое и безконечно ра-

стущее. Конечно, оно вызываетъ самыя лучшія пожеланія. Къ сожалѣнію, ходятъ упорные слухи, что одинъ изъ главныхъ его начинателей и вообще дѣятелей музея П. И. Нерадовскій по какимъ то причинамъ оставилъ должность заведующаго художественнымъ отдѣломъ. Трудно допустить, чтобы администрація музея не цѣнила такого дѣятеля.

—Въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ обсуждался вопросъ объ избраніи въ составъ общества членовъ-сотрудниковъ, объ органѣ Общества, «Еженедѣльникѣ» и о любопытномъ австраійскомъ конкурсѣ. По инициативѣ англійскаго посла, срокъ объявленнаго еще до войны въ Лондонѣ международнаго конкурса на составленіе проектовъ зданія парламента въ Австраліи продолженъ до 1 апрѣля, чтобы дать возможность принять участіе и русскимъ архитекторамъ. По конкурсу учреждается рядъ премій, причемъ первая почти въ 30 тыс. рублей на наши деньги, а послѣднія около 3.000 руб. Въ международномъ жюри изъ 5 членовъ отсутствуютъ представители русскаго искусства. Подробныя условія конкурса напечатаны въ Архитектурно-художественномъ «Еженедѣльникѣ».

По объявленному Обществомъ конкурсу проектовъ доходнаго дома на Садовой улицѣ первая премія въ 2000 руб. присуждена Замечку и Зелигеру, вторая въ 1200 р.—Юнгеру и Анлакшину, третья въ 1000 р.—Серафимову, четвертая въ 800 р.—Васильеву. Кромѣ того, рекомендованъ проектъ Любарскаго, Эделя и Степанова. На конкурсѣ проектовъ столбовъ для уличныхъ газовыхъ фонарей, объявленномъ по порученію городской управы, первая премія въ 500 р., третья въ 400 р. и шестая въ 250 р. присуждены Тихонову, вторая въ 150 р.—Тихомірову, четвертая и пятая въ 300 р.—Лангбарду.

—Состоялось учредительное собраніе Украинскаго литературно-художественнаго общества, задача котораго объединять художниковъ, литераторовъ, музыкантовъ и артистовъ для содѣйствія развитію литературы и искусства.

—Въ Обществѣ поощренія художествъ состоялась рядъ аукціоновъ. Особенно интересенъ и разнообразенъ былъ устроенный общиной

св. Евгеніи 4 декабря, гдѣ наряду со старинными работами были работы многихъ современныхъ извѣстныхъ художниковъ, преимущественно изъ группы «Міръ Искусства».

—Издательствомъ «Свободное искусство» выпущена богато изданная книга о Рерихѣ съ огромнымъ количествомъ иллюстрацій, исполненныхъ различными способами, причемъ немало въ краскахъ, съ рядомъ статей—Балтрушайтиса, Александра Бенуа, Гидони, А. Ремизова, самого Рериха («Сказки и притчи»), съ подробнымъ перечнемъ его произведеній. Книжныя украшенія исполнены Левитскимъ и Нарбутымъ, а въ началѣ приложенъ портретъ Рериха въ краскахъ, написанный Кустодіевымъ въ 1915 г., очень удачный и хорошо воспроизведенный. Литературная сторона изданія, включая интересныя статьи Александра Бенуа и «Жерлицу дружинную» А. Ремизова, свидѣтельствуетъ объ удачной попыткѣ издавать сборники о художникахъ, что, впрочемъ, въ болѣе скромныхъ размѣрахъ было давно предпринято нашимъ журналомъ.

—Въ новой серіи открытокъ общины св. Евгеніи воспроизведенъ, между прочимъ, эскизъ декораціи къ «Осеннимъ скрипкамъ» (2-й актъ) Кустодіева.

—Въ «Курской были» подробно описывается роспись церкви духовнаго училища въ г. Рыльскѣ, произведенная кievскимъ художникомъ Ижакевичемъ. На потолкахъ, по примѣру Микеланджело, изображены «Дни творенія». Изображенные патріархи и пророки—что называется, шедевры церковной живописи, и каждый художникъ, изображая ихъ, можетъ только повторить Ижакевича, а не создать новый живописный типъ. Кромѣ изображенія іерарховъ, для учащихся будущихъ дьяконовъ и исаомощниковъ данъ утѣшительный примѣръ и образецъ въ лицѣ діакона Романа Сладкопѣвца. И все это великолѣпіе обошлось нѣсколько болѣе 2000 р., собранныхъ изъ пожертвованій. Везетъ городу Рыльску!

—22 октября минуло 10 лѣтъ со дня кончины Сезанна, а 22 ноября—пять лѣтъ со дня смерти Сѣрова. «Русскія Вѣдомости» удѣлили цѣлую страницу «Памяти Сѣрова» со статьями Игоря Грабаря «Черезъ пять лѣтъ», Андрея Бѣлаго

Памяти художника-моралиста и Росція Изъ писемъ Сброва'.

А. Р.—вб.

МОСКОВСКІЯ ВЫСТАВКИ

Художественный сезонъ въ Москвѣ открылся очень интересно и значительно выставкою русскихъ, финляндскихъ и иностранныхъ гравюръ. Эта выставка была устроена съ большимъ вкусомъ, выгодно отличающимъ ее отъ всѣхъ послѣдующихъ. Центр русскаго отдѣла составили Фалилеевъ, Нивинскій и Качура-Фалилеева. Другіе — Богдановичъ, Павловъ, Кравченко, Сомова-Задделеръ—слишкомъ провинціальны, чтобы о нихъ можно было говорить въ присутствіи листовъ Мане или Ронса.

Фалилеевъ впервые представленъ здѣсь съ исчерпывающей полнотой, и тѣмъ не менѣе надо сказать, что художникъ весь еще впереди. Въ какія нибудь 10—12 лѣтъ Фалилеевъ успѣлъ выработаться въ тонкаго мастера гравюры, въ гастронома этого искусства. Материалъ, техника, специфическая атмосфера печатнаго станка завладѣли его душой, и кажется, что онъ не столько чувствуетъ красоту міра, сколько воспитаннымъ на тонкой линіи глазомъ слѣдитъ за вдохновеніями другихъ мастеровъ. Не потому ли въ его творествѣ нѣтъ непосредственной остроты. Не потому ли часто онъ робокъ, неуверенъ, быть можетъ изъ боязни унизить деликатнѣйшее искусство несоотвѣствующимъ содержаніемъ? Онъ несвободенъ, онъ болѣе исполнитель, нежели творецъ. Тѣмъ не менѣе на плохихъ цвѣтныхъ и однотонныхъ офортахъ и гравюрахъ на линолеумѣ (особенно — 'Баржи подъ дождемъ') — печать дарованія, можетъ быть, еще неровнаго и нестрогаго въ выборѣ, но уже выходящаго свой стиль.

Нивинскій нервнѣе, безпокойнѣе и 'идейнѣе' Фалилеева, но техника его—вся въ поискахъ и срывахъ. Онъ заставляетъ не столько любоваться гравюрой, сколько слѣдитъ за коллизіями своей души. Стиля нѣтъ.

Качура-Фалилеева мягче, сердечнѣе, уютнѣе ихъ обоихъ. Она увлекается своею любовью къ оттиску, къ тону, къ поверхности листа, къ

материалу, къ рукодѣлю. Ея монотипныя самымъ способомъ воспроизведенія трогаютъ зрителя. (На гравировальной доскѣ пишется картина красками и на нее накладывается бумага, которая послѣ нажима воспринимаетъ на себя положенныя краски въ необычайно нѣжныхъ и отчасти случайныхъ тонахъ), И то, что съ доски получается одинъ неповторяемый оттискъ, напоминаетъ о цвѣткѣ, цвѣтущемъ однажды. И темы у нея благоуханныя—'Ландыши', 'Цвѣты въ зеркалѣ' и т. п. Иностранцы и примыкающіе къ нимъ финляндцы даютъ не полную картину искусства Запада, но то, что есть, волнуетъ близостью великаго искусства. Здоровяки-финляндцы, положимъ, въ большинствѣ—только грубоватые подражатели французовъ, но есть и такіе, напримѣръ Илкки и Сегестрале, въ искусствѣ которыхъ вѣетъ совершенно особый національный духъ, напоминающій о сѣверномъ вѣтрѣ надъ фіордами. Среди нихъ Мерилайненъ—безусловно самый значительный и самостоятельный мастеръ.

Мане, Ронсъ, Стейнленъ, Цорнъ, Бракмонъ, Бренгвинъ, Бонаръ вливаются на эту выставку широкимъ потокомъ разнообразнѣйшихъ дарованій и сложнѣйшихъ индивидуальностей, не поддающихся характеристикѣ въ краткой замѣткѣ. Стейнленъ, кстати сказать, далъ нѣсколько неудачныхъ литографій на военныя темы. Видно, нескоро еще военныя событія отдалятся отъ насъ настолько, чтобы, открystalизовавшись, явить художественный ликъ совершающейся трагедіи.

Послѣ многозначительной и эстетически цѣнной выставки гравюръ непріятно осматривать широко раскинувшуюся семейную выставку Мѣшковыхъ (отца и сына). Мѣшковъ—отецъ, подававшій когда то надежды своей умѣлой и не безвкусной, хотя и трепаной по пастернаковски техникой, давно уже остановился въ развитіи. Теперь, повидимому, онъ сдаетъ свое дѣло сыну—такому же подающему надежды и совершенно еще не опредѣлившемуся ученику. Подобно отцу, онъ такъ же бѣденъ творческимъ духомъ и заимствуетъ его у различныхъ большихъ и малыхъ русскихъ художниковъ.

Заткlostью вѣтъ отъ выставки, Фантастовъ и Неореалистовъ. Ея участники будто сговорились возстановить въ блѣдныхъ копiяхъ раннее искусство—Сапунова, Судейкина, П. Кузнецова. Время для нихъ замерло, и они вновь переживаютъ декадентство „Золотого Руна“. Во всей выставкѣ есть нѣчто вялое, сонное, остановившееся. Экспоненты знаютъ обращенiе съ красящими веществами, но обременены какою то духовною лѣнью, уставшие, грезить о лучшихъ временахъ.

Международная выставка „Этюдъ“ сдѣлала не особенно удачную попытку объединенiя различныхъ направленiй, устроивъ, такъ сказать, „выставку талантовъ“. Обилiе всего представлены „передвижники“, а изъ нихъ въ особенности И. Рѣпинъ и К. Лебедевъ. Рѣпинъ выставилъ, между прочимъ, безызысканный автопортретъ. Недавно умершаго К. Лебедева почтили полнымъ гардеробомъ его историческихъ бутафорiй съ многочисленными бородами, сарафанами и кокошниками. Обычные intérieur'ы Средина, „Подъ лампою“ Пастернака, архитектурная каллиграфiя Ноаковского — все говорить о привычной работѣ художниковъ въ той или иной, болѣе или менѣе безразличной, манерѣ.

Нѣтъ бодрости духа и на выставкѣ „Московской Молодежи“, устроенной учениками Школы живописи вмѣстѣ съ „рисующей“ молодежью изъ дилетантовъ. Изъ скучной массы экспонентовъ выдѣляется тревожно ищущий новыхъ основъ Н. П. Яныченко. Его пейзажи нѣсколько слабѣе выставившихся раньше въ „Московскомъ Товариществѣ“ и въ „Салонѣ“, но суть не въ нихъ, а въ „Портретѣ Н. Я.“, свидѣтельствующемъ о серьезномъ исканiи художникомъ новой композиционной ориентации. Этотъ портретъ — наиболѣе значительная работа на выставкѣ; въ немъ крѣпко выражено тотъ „серигово-троицкiй“ духъ, который близокъ душѣ Яныченка.

Выдѣляются еще—дикiй пейзажъ въ „Августѣ“ Анзимировой, „Солнечный этюдъ“ (№ 10) Аракеляна, „Цвѣтущая сирень“ и „Послѣ дождя“ Голиковой. По крымски написанъ „Нескучный садъ“ Н. Григорьева. Недурно въ сброй гаммѣ представленъ П. Зиновьевымъ „Городъ“.

Въ стилѣ Туржанскаго наступаетъ „Весна“ у В. Игнатъева. Билибинъ и Бертрамъ выныличили С. Киселева, лишивъ его собственнаго глаза; въ его „Стѣнѣ“ (№ 78) отзывается также сурикъ В. Васнецова. Хороши „Вечеръ“ Кельцева и „Юрьевецъ“ Кокурина, какъ этюды милыхъ ихъ сердцу волжскихъ пейзажей. Въ юоновскомъ духѣ написанъ „Видъ Нового Иерусалима“ Колупаева. По архиповски силеча написанъ „Intérieur“ В. Коровчинскаго. „Пейзажъ“ Крастина, „Зимний вечеръ“ Д. Панова, „Послѣ дождя“ Родионова, „Соха“ и „Этюдъ“ А. Хвостова, „Этюдъ“ № 235 Н. Серпинской — все это милое, такое домашнее, этюдное искусство, которое давно себя пережило, но находить еще любителей среди публики. Ученичество, подражательность, заимствованiе — вовсе не плохое дѣло, когда знаешь, у кого учиться, кому подражать. Хорошо Богаевскому подражать Мانتеньѣ, но если безконечными вдохновителями являются Васнецовы, Туржанскiе, Богдановы-Бѣльскiе, Бертрамы — становится грустно за молодежь.

Не пройти ли молча мимо выставки Пимоненка и Орловскаго, мимо всѣхъ этихъ гладенькихъ полотенъ съ безчисленными „дивчинами“ и „парубками“, которыми снабжаются обыватели изъ года въ годъ? Утѣшимся лучше „Бубновымъ Валетомъ“. Выставка нынче хотя и не такъ ярка, но все же здѣсь бьется подлинный художественный темпераментъ.

Во первыхъ — Н. Альтманъ, жадно ищущiй строгихъ формъ, культурный, отчетливый, чеканный. „Голова еврея“, „Рисунокъ“, „La Ruche“, „Парижъ“ — во всемъ и мастерство и стиль. Хорошiй колористъ вырабатывается изъ А. В. Куприна; вѣрнымъ шагомъ идетъ онъ къ постоянной живописи; каждая выставка говоритъ о его успѣхахъ въ рисунокѣ и краскахъ. Купринъ любитъ охристые и густые коричневые тона. Его *natures mortes* и пейзажи органически цѣльны. Художникъ не оказывается ниже тѣхъ задачъ, которыя себѣ ставитъ. Ю. И. Хольмбергъ-Кронъ выставилъ „Этюды Урала“ нѣсколько однообразные и сѣрые, но интересныя по рисунку и по кудреватости, напоминающей Патинира массой лѣсовъ, горъ и пѣлинъ, окружающихъ озеро. Крѣпкие

этюды далъ И. С. Федотовъ. Но самое интересное на выставкѣ—Маркъ Шагалъ. Художникъ кажется невольникомъ своихъ замысловъ, такихъ специфическихъ и необычныхъ. Онъ выставилъ 45 произведеній. Въ нихъ—какъ бы новый міръ грезъ и сна, въ соединеніи съ реальнѣйшими явленіями. Не заключены ли здѣсь констативны вдохновенныя возможности для изображенія 'души' предметнаго міра?

По сравненію съ Шагаломъ Э. Кронъ, А. Лентуловъ, А. Экстеръ и Н. И. Штудеръ кажутся поверхностными и жесткими. Лучшее у Э. Крона, пожалуй—'Портесса С.' и 'Двушка въ зеленомъ'. А. Лентуловъ не на шутку увлекся декоративностью и антихудожественными эффектами. Дурно и грубо написанная 'Леда' украшена нашитымъ на тѣло стекларусомъ. Она, темная какъ ветчина, спитъ, ритмично поводя руками, и Лебедь въ тупомъ раздуміи стоитъ у нея въ ногахъ. Въ контурахъ стѣны намѣченъ мотивъ рукъ Леды и шеи Лебеда. Но плохой рисунокъ, безформенность и сусальное золото—не даютъ почувствовать ихъ ритма. Вообще въ послѣднихъ работахъ Лентуловъ стремится къ дешевому звону, къ стекларусу, и это придаетъ его холстамъ грубую и нестерпимо безвкусную нарядность. Въ 'Ялтѣ' дома и суда сдѣланы выпуклыми, что сразу производитъ яркое впечатлѣніе рельефности, которое тутъ же смѣняется скукой и ощущеніемъ обмана. Звонко, но безосновательно написана 'Иверская'. Портреты 'В. В. Л.' и 'С. М. В.'—хотя реалистичны, приличны, но со слабой характеристикой. Жаль, что этотъ художникъ такъ небрежливъ къ своему дару и такъ не деликатенъ съ искусствомъ, что позволялъ себѣ... шарлатанство. Пейзажи М. Леблана—довольно дешевая живопись съ общими пустыми мѣстами при слабomъ рисункѣ. Его большія композиціи были бы умѣстны на недорогомъ чайномъ сервизѣ. Живопись Р. Фалька, не смотря на расплывчатость и клубистость, тяжела и темна. А. Экстеръ выставилъ кромѣ натюрмортовъ вскизы костюмовъ для 'Фамиры Клеарета' Иннокентія Анненскаго въ своихъ излюбленныхъ краскахъ—синей, черной и киноварной съ золотомъ и

зеленью. Фигуры на глубокомъ синемъ фонѣ выдержаны въ духѣ греческихъ вазъ. Рисунки тонкіи и чуткіи, движенія фигуръ выразительны и граціозны. У Экстера есть декоративный вкусъ.

На 'Бубновомъ Валетѣ' чувствуется опредѣленная сговоренность и если не стиль, то общій тонъ. Безпредметная (супрематическая) живопись и живописная архитектура 'Бубнового Валета' не имѣютъ здѣсь сильнаго выраженія и едва ли осознаны. То, что выставлено, очень однообразно, неживописно и несамостоятельно, но нельзя и этому отдѣлу 'Бубнового Валета' отказать въ любопытности.

27 ноября открылась въ Румянцовскомъ музеѣ выставка гравюръ на деревѣ А. П. Остроумовой-Лебедевой. Благодаря трудамъ Н. И. Романова выставка приняла историческій характеръ. Въ видѣ вступленія даны нѣсколько листовъ съ 34 деревянными гравюрами—нѣмецкими XV—XVI в., итальянскими XVI—XVIII в., японскими и цвѣтными гравюрами XIX и XX в.—въ порядкѣ развитія гравюрнаго искусства. Остроумова представлена 96 гравюрами въ лучшихъ оттискахъ, дающихъ полное понятіе о художницѣ. Искусство этого тонкаго мастера требуетъ подробнаго изслѣдованія, шагъ къ которому дѣлаетъ руководящая статья въ каталогѣ, написанная Н. И. Романовымъ.

Я. Тепикъ.

ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

Въ первой половинѣ настоящаго театральнаго сезона посторонній наблюдатель не могъ бы замѣтить слѣдовъ той 'великой' реформы внутреннего распорядка, которую долженъ былъ осуществить Е. П. Карповъ, приглашенный весной этого года на постъ главнаго режисера Александринскаго театра. Все осталось, какъ раньше, новаго ничего не случилось. Только преимущественное право получать новыя роли перешло отъ однихъ артистовъ къ другимъ. И по прежнему осталась неиспользованной богатая наличность артистическихъ дарованій нашего академическаго театра. Число новыхъ постановокъ возросло, но качествен-

ная сторона их понизилась. Все чаще и чаще дѣлается замѣтнымъ въ постановкахъ Александринскаго театра отсутствіе нужнаго количества репетицій. Возобновленный 'Мѣсяцъ въ деревнѣ' въ достаточной мѣрѣ показалъ петроградскимъ театрамъ, какъ опасна въ театрѣ случайность, возводимая въ постоянный принципъ.

Нѣкоторые изъ нихъ съ нетерпѣніемъ ожидали постановки 'Романтиковъ' Мережковского въ этомъ театрѣ, считая ее крупнымъ событіемъ нашей театральной дѣйствительности.

Ниже помѣщена специальная статья, посвященная этой пьесѣ. Мнѣ хочется только высказать нѣсколько мыслей по поводу 'Романтиковъ' въ связи съ общими условіями развитія нашей отечественной драматургіи. Въ половинѣ прошлаго столѣтія весьма было распространено мнѣніе объ отсутствіи у насъ національнаго театра. Доказательство этого находили въ томъ, что русскій театръ не создавался генетически, а былъ искусственнымъ образомъ 'сотворенъ'. Этимъ обстоятельствомъ объясняли и бѣдность нашей драматической литературы, и постоянное подчиненіе русскаго сценическаго искусства господствующимъ теченіямъ западно-европейскаго театра. Вопросъ объ отсутствіи у насъ національнаго театра и до сихъ поръ еще не потерялъ своей остроты: ибо вѣдь даже при крайней снисходительности нельзя признать 'театромъ' все то, что сейчасъ пишется для сценическихъ постановокъ и что такъ далеко лежитъ внѣ плана литературы. Имя Д. Мережковского и самая фабула пьесы сообщили увѣренность нѣкоторымъ изъ нашихъ театраловъ, что на сценѣ Александринскаго театра будетъ поставлена наконецъ настоящая театральная пьеса съ глубоко національнымъ содержаніемъ. Ихъ ожиданіе оказалось тщетнымъ. У Мережковского предвзятые предположенія побѣдили истину, а диалогъ убилъ дѣйствіе. 'Романтики' оказались не болѣе, какъ страницами семейной хроники рода Бакуниныхъ, приспособленными къ сценѣ и къ тому же иногда противорѣчащими исторической правдѣ. Отъ этого исчезла обаятельность сценическихъ образовъ, и потускнѣла самая легенда русской общественности.

Слѣдующая новинка нашего образцоваго театра, 'Флавія Тессина' Щепкиной-Куперникъ, представляетъ театральную макулатуру, изобилующую той слащавой романтикой, которая составляетъ отличительный признакъ творчества 'прославленной' поэтессы. Только большой талантъ Е. Н. Рошиной-Инсаровой, исполнявшей главную роль, далъ возможность смотрѣть пьесу до конца.

Намъ на страницахъ 'Аполлона' не одинъ разъ приходилось высказывать мнѣніе о большомъ значеніи спектаклей въ Михайловскомъ театрѣ, устраиваемыхъ для учащейся молодежи. Въ то время, какъ Александринскій театръ съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе теряетъ свое лицо, возводя случайность въ принципъ и строя свое благополучіе на постановкѣ пьесъ, вовсе лишенныхъ сценической и художественной цѣнности, въ Михайловскомъ театрѣ намѣчаются тѣ пути, идя по которымъ театръ можетъ стать академическимъ. Въ наши дни наличіе отдѣльных артистическихъ дарованій и рядъ даже исключительныхъ по своей художественности спектаклей еще не создаютъ 'театра'. Для этого требуется: какая то внутренняя спайка всѣхъ силъ труппы, единообразіе приѣмовъ ея сценической техники и единый взглядъ на значеніе сценическаго искусства.

Все это имѣется, пока еще въ зачаткѣ, въ русскихъ спектакляхъ Михайловскаго театра. Случайному характеру репертуара Александринскаго театра здѣсь противопоставлена обширная программа ознакомленія нашей театральной публики съ произведеніями корифеевъ западно-европейскаго театра. Здѣсь на основаніи репертуара могутъ создаваться тѣ сценическія традиціи, безъ которыхъ нельзя обойтись ни одному театру. Публика же, воспитывая свой вкусъ на класикахъ, станетъ цѣнить надлежащимъ образомъ приѣмы драматургической техники, и ее уже перестанутъ соблазнять стереотипныя фразы предустановленныхъ театральныхъ персонажей эпигонновъ бытового театра.

Въ Михайловскомъ театрѣ въ настоящемъ театральномъ сезонѣ послѣ 'Венеціанскаго купца' были поставлены Ю. А. Ракинскимъ комедія Ричарда Шеридана 'Соперники' и драма

Александра Дюма-отца, Генрихъ III и его дворъ'. Пользуясь принципомъ крайней схематизаціи, можно признать Шеридана отцомъ того вида сценическихъ представлений, который у насъ извѣстенъ подъ именемъ англійской комедіи и завершителемъ котораго въ наши дни является Бернардъ Шоу. Отличительный его признакъ состоитъ въ томъ, что весь комизмъ сценическихъ положеній проистекаетъ изъ основной предпосылки, содержаніе которой явно противорѣчитъ здравому смыслу и не можетъ быть согласовано съ законами точнаго наблюденія. Въ планѣ сценической техники этотъ комизмъ достигается чрезмѣрной серьезностью въ создаваемыхъ рисункѣ самыхъ нелѣпыхъ сценическихъ положеній. Вся интрига шеридановскихъ 'Соперниковъ', всѣ приключенія дѣйствующихъ лицъ основаны только на томъ, что главный герой комедіи имѣетъ несчастье носить два имени: капитана Джека Абсолюта и прапорщика Беверлей.¹ Режиссеръ, ставя комедію Шеридана, показавъ зрителямъ веселый спектакль, гдѣ временами звучалъ подлинный смѣхъ старо-англійскаго театра. Въ заслугу ему слѣдуетъ поставить, что онъ отказался отъ соединенія нѣсколькихъ сценъ въ одну, сохранивъ отличительный признакъ архитектоники англійской комедіи: краткость отдѣльныхъ сценъ и частую смѣну декорацій. Что касается исполненія, то первое мѣсто принадлежитъ г-жѣ Ростовою и г-ну Усачеву. Первая, изображая миссъ Малапроузъ, создала въ манерѣ преувеличенной пародіи мастерски отдѣланный сценическій образъ неумной старой дѣвы, ревниво оберегающей свою племянницу, а второй, актеръ исключительнаго дарованія, которое почему то остается неизвѣстнымъ руководителямъ Александринскаго театра, былъ очень смѣшонъ въ роли пройдохи Фэга, слуги капитана Абсолюта, и своимъ появленіемъ на сценѣ сообщалъ зрительному залу непринужденную веселость. Сцены ревности между Фоклендомъ и Джуліей Мельвилль, являющіяся отголоскомъ любовныхъ приключеній самого Шеридана, были весело проведены и съ надлежащимъ тактомъ разыграны г. Вивіеномъ и г-жей Стаховой. Исполнитель главной роли г. Горинъ - Горайновъ

какъ то выдѣлялся изъ рамокъ общаго исполненія и, часто пользуясь случайными трюками, нарушалъ строгій характеръ юмора англійской комедіи. Г-жа Весновская, не справившись съ общимъ рисункомъ роли Лидіи Ленгуинъ, была безпомощной въ сценѣ объясненія со своимъ женихомъ, когда тотъ появляется въ домѣ ея тетки подъ именемъ капитана Джека.

Послѣ 'Соперниковъ' въ этомъ театрѣ поставили 'Генриха III', знаменитую мелодраму Дюма-отца, успѣхъ которой рѣшилъ судьбу романтическаго театра во Франціи и подготовилъ почву для пьесъ Виктора Гюго. Основная ея тема, неистовая любовь прекраснороднаго кавалера Сент-Мегрена къ герцогинѣ Гизъ, помѣщена авторомъ въ условныя сценическія рамки театральнаго романтизма. Игра въ бильбоке, собраніе членовъ священной лиги, талеръ съ розой, испанскій дублонъ являются лишь средствами театральнаго выразительности, долженствующими внушить зрителямъ, что дѣйствіе разыгрывается не въ современной Франціи, а въ восьмидесятихъ годахъ XVI столѣтія. Эту же цѣль преслѣдуютъ встрѣчающіеся въ пьесѣ въ большомъ количествѣ театральные эффекты: волшебное зеркало, потайныя двери, амулеты, предохраняющіе отъ удара стали и т. п. 'Генрихъ III и его дворъ', какъ всякая пьеса единой, всепоглощающей страсти, требуетъ отъ ея исполнителей надлежащаго сценическаго темперамента и романтическаго пафоса. Въ этомъ заключается необычайная трудность постановокъ этихъ пьесъ на русской сценѣ, гдѣ артистическая техника не настолько совершенна, чтобы она могла устранить встрѣчающіяся въ этихъ пьесахъ сценическія неправдоподобія.

На сценѣ Михайловскаго театра мелодрама Дюма была поставлена и разыграна удовлетворительно. Режиссеръ соединилъ мелодраматическій стиль самой пьесы со стилемъ декорацій въ извѣстной манерѣ фирмы Лютке-Мейеръ. Имъ въ достаточной степени были использованы отдѣльные способы театральнаго выразительности и подчеркнуты нѣкоторые условности отдѣльныхъ сценическихъ положеній. Роль Генриха III блестяще сыгралъ г. Студен-

цовъ. Онъ создалъ сценически обаятельный образъ извѣннаго, сомнѣвающегося въ своихъ силахъ короля, который можетъ стать грознымъ и царственнымъ властителемъ Франціи, когда его странѣ угрожаетъ опасность возмущенія. Была г-жа Данилова. Повидимому, неопытность помѣшала ей нарисовать сценическими красками романтически-прекрасную фигуру герцогини Гизъ, но мѣрѣ силъ своихъ скрывающую отъ всѣхъ свою тайную любовь къ кавалеру Сенъ-Мегреноу. Трогательно прочтала стихи въ третьемъ актѣ г-жа Стахова, исполняя роль пажы Артюра, умирающаго за дѣло и честь своей госпожи.

За исключеніемъ спектаклей Императорскихъ театровъ и мастерской Передвижнаго театра (о которой мы намерены въ ближайшее время поговорить особо), остальные событія нашей театральной жизни не выходятъ изъ предѣловъ житейской повседневности. Все, какъ раньше. Все, какъ слѣдуетъ. Только кое гдѣ замѣчаются отдѣльныя колебанія и незначительныя отклоненія отъ прочно установившихся правилъ театральнаго вкуса нашей невысказанной публики.

За послѣднее время Суворинскій театръ поставилъ три пьесы: 'Благодать', незначительный театральный анекдотъ Л. Урванцова изъ обывательскихъ нравовъ, мелодраму А. Дюма 'Война женщинъ' (для г-жи Сувориной, съ декорациями художника Я. Гурецкаго, въ постановкѣ режисера С. М. Надеждина) и новую комедію А. Бобринцева-Пушкина 'Нашъ герой', сюжетъ который взятъ изъ сенсационнаго уголовного процесса недавняго прошлаго.

Театръ К. Незлобина на Офицерской улицѣ, имѣющій въ составѣ своей труппы рядъ артистическихъ дарованій первой величины, отказался вовсе отъ какихъ либо новшествъ и исканій и строить свое матеріальное благополучіе на постановкѣ пьесъ, подобныхъ 'Врагамъ' Арцыбашева, 'Шарманка сатаны' Тэффи—наиболѣе удачна новинка этого театра; остроуміе автора и игра Юрневой разсѣяли холодную скуку и безразличіе, царящія въ зрительномъ залѣ, въ томъ самомъ зрительномъ залѣ, гдѣ когда то благоговѣли, гдѣ когда то за что то боролись.

Замѣчается нѣкоторое отклоненіе отъ обычнаго сценическаго шаблона въ театрѣ Сабурова, почти единственномъ изъ петроградскихъ частныхъ театровъ, гдѣ удѣляется кое какое вниманіе понятію сценическаго ансамбля. Исключительное артистическое дарованіе г-жи Грановской, повидимому, не можетъ помириться съ характеромъ репертуара этого театра и стремится его измѣнить. Согласно ея желанію, надо полагать, здѣсь была поставлена новая пьеса гр. А. Н. Толстого. Къ сожалѣнію, выборъ ея оказался мало удачнымъ. 'Ракета', страдая сценическимъ эклектизмомъ и заключающая въ себѣ перебивы различныхъ театральныхъ настроеній нашихъ дней, успѣха у публики не имѣла и скоро была снята съ репертуара. Сейчасъ трудно сказать, кончились ли нѣтъ новыя вѣянія въ этомъ театрѣ. Постановка послѣ 'Жучковъ' въ бенефисъ Грановской пьесы англійскаго драматурга Шелдона 'Первый романъ', кажется, подтверждаетъ наше предположеніе, что театръ хочетъ перейти отъ фарса къ пьесамъ легкой комедіи.

'Кривое зеркало' въ настоящее время переживаетъ длительный кризисъ. Пародія, излюбленный жанръ этого театра, изжила свой вѣкъ. Взамѣнъ ея театръ не нашелъ еще новыхъ путей и, упорно не желая воскрешенія старинной пантомимы, старается сохранить свое лицо, удаляясь въ туманную область психологическихъ театральныхъ инвенцій. Изъ многочисленныхъ новинокъ этого театра слѣдуетъ выделить 'Карагѣзъ', злободневнаго гурецкаго петрушку Н. Н. Евреннова, и двухактную пьесу Н. Урванцова 'Слава консула Дуилія', болѣе интересную по своему заданію, чѣмъ по выполненію (авторъ разрабатываетъ тему современной жизни въ историческихъ рамкахъ римскихъ древностей Санчурскаго).

Въ 'Привалѣ комедіантовъ' 29 октября друзьями и почитателями поэта былъ отпразднованъ десятилѣтній юбилей М. А. Кузмина. Какъ поэтъ и прозаикъ, М. Кузминъ въ достаточной мѣрѣ одвѣненъ критикой нашихъ дней. Къ сожалѣнію, остается въ тѣни его дѣятельность, какъ драматурга. М. Кузминъ

принадлежить къ числу немногихъ драматическихъ писателей, которые пытаются создать новый театръ, заимствуя сценическія формы изъ эпохъ, особенно отличавшихся блескомъ театральности. Пьесы этихъ писателей не обдѣлены по достоинству нашей театральной публикой. Онѣ только печатаются и очень, очень рѣдко ставятся на сценѣ какого нибудь передового театрального учрежденія. По всей справедливости, М. Кузминъ занимаетъ первое мѣсто въ нашемъ театрѣ подземныхъ класиковъ, спектакли котораго могутъ происходить только въ какомъ нибудь подвалѣ, Ущербной луны или въ мансардѣ Старой голубятни. Кузминъ главнымъ образомъ воссоздаетъ старо-французскій комическій театръ. Излюбленная его сценическая форма—пастораль. Мастерски владѣя діалогомъ, онъ такъ умѣетъ размѣщать на сценической площадкѣ театральные персонажи, что самая простая фабула становится необычайно затѣйливой. У него острота и нѣкоторая рискованность отдѣльных положеній затухивается чрезвычайнымъ изяществомъ и сценической граціей. „Куранты любви“—театральное представленіе, столь же затѣйливое, сколь трогательное, столь же мастерское, сколь дѣтски наивное. Среди его драматическихъ произведеній наибольшій интересъ представляетъ томикъ комедій (о Евдокіи, объ Алексѣѣ и о Мартиніанѣ). Какъ намъ кажется, рѣдко гдѣ можно встрѣтить то исключительное равновѣсіе, какое мы наблюдаемъ въ этой одинокой, трагически запоздалой попыткѣ создать въ наши дни театръ литургической драмы. Святая наивность повѣствователя средневѣковыхъ міражей здѣсь соединена съ изящнымъ мастерствомъ поэта французскаго Возрожденія. Передъ читателями этихъ комедій (увы! читателями, а не зрителями) проходятъ величественный образъ раскаявшейся блудницы Евдокіи и исполненная нравственной силы фигура аскета Алексѣя, отказавшагося ради истины отъ богатствъ міра сего. Пользуясь условными приемами средневѣковыхъ спектаклей, гдѣ роль посредника между зрителями и актеромъ такъ значительна, Кузминъ какъ бы въ панорамѣ показываетъ

своихъ персонажей, которые живутъ, дѣйствуютъ и умираютъ, а гдѣ то далеко, можетъ быть невидимый для глазъ, рассказчикъ монотоннымъ голосомъ читаетъ пазиданіе или повѣствуетъ о томъ, что должно произойти въ перерывѣ между двумя картинами.

Слѣдя за дѣятельностью М. Кузмина въ театрѣ, мы съ радостью замѣчаемъ, что онъ не ограничивается областью художественной миниатюры. Въ послѣднее время онъ началъ работать для большихъ спектаклей. Имъ написаны „Венеціанскіе безумцы“, театральное представленіе съ интермедіей, содержаніе котораго взято изъ послѣднихъ дней существованія священнѣйшей республики, и большая пантомима День Св. Духа въ Толедо, поставленная на сценѣ московскаго Камернаго театра.

Вл. С.

„РОМАНТИКИ“ ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ

Тридцатые годы привлекаютъ все больше наше вниманіе. И это такъ понятно! До этой эпохи—періодъ поверхностнаго подражанія западнымъ формамъ, послѣ—пора тѣхъ грубыхъ узко-реалистическихъ доктринъ, которыя уже два десятка лѣтъ какъ опередила русская мысль. Среди этихъ крайностей передовые кружки тридцатыхъ годовъ рисуются очагами высшаго подъема національной мысли, искавшей опору политическихъ и эстетическихъ взглядовъ въ широкихъ религіозно-философскихъ обобщеніяхъ.

На фонѣ этой эпохи, какъ прекрасная легенда, выдѣляется преданіе о семьѣ Бакуниныхъ. Станкевичъ, Бѣлинскій, Лажечниковъ—все они, какъ и цѣлый рядъ ихъ современниковъ, сохранили воспоминаніе о домѣ Бакуниныхъ, какъ о чемъ то утонченно-прекрасномъ, что способно навсегда согрѣть душу отраднымъ воспоминаніемъ. Семейство Бакуниныхъ—идеалъ семейства. Можешь себѣ представить, какъ оно должно дѣйствовать на душу, которая не чужда искры Божіей. „Намъ надобно туда ѣздить исправляться“, писалъ Станкевичъ. Такой сказки страшно коснуться грубой ру-

кой. Но когда мы узнали, что ее облюбовал, как тему для драмы, Д. Мережковский, страх смѣнился нетерпѣливымъ ожиданіемъ. Увы, эти ожиданія совершенно не оправдались. Прежде всего—тема пьесы. Въ исторіи семьи Бакуниныхъ Мережковский привлѣкъ эпизодъ ухода молодого Мишеля Бакунина, порвавшего съ роднымъ очагомъ и цѣлкомъ отдавагося дѣлу революціи,—заданіе, лишенное органической цѣлостности, такъ какъ, по собственному признанію драматурга, разрабатывая этотъ эпизодъ, онъ въ виду необходимости считаться съ цензурными требованіями находился въ положеніи человѣка, дѣйствующаго со связанными руками. Но если даже скинуть со счета полную невыдержанность характера главного дѣйствующаго лица, за авторомъ останется большая вина. Предъ нами проходить почти всѣ члены семьи Бакуниныхъ, и какъ непохожи эти блѣдныя тѣни на тѣ подлинныя поэтические образы, которые возникаютъ въ умѣ при первомъ знакомствѣ съ разсказами испытанныхъ на себѣ очарованія прамухинскаго дома! Мы знаемъ по этимъ разсказамъ отца Бакунина, какъ человѣка утонченной духовной культуры. Проведенные за границей годы юности, прекрасное образованіе, служба въ посылѣхъ—все это наложило свою печать на яркую и сильную личность. Въ старикѣ Бакунинѣ навсегда сохранилось глубокое личное обаяніе, недаромъ уже послѣ семейныхъ бурь Мишель писалъ ему: «Вы были для насъ чѣмъ то великимъ, выходящимъ изъ ряда обыкновенныхъ людей». Гдѣ же это обаяніе у того трафаретнаго родителя-деспота, типъ котораго повторилъ Д. Мережковский. Оставаясь въ планѣ его заданія, нельзя не отмѣтить и совершенно произвольную фигуру пьянаго улана Митеньки. Что утонченная культура тридцатыхъ годовъ расцвѣтала на фонѣ крѣпостного права—безконечно прискорбно. Но очарованіе молодого поколѣнія идеалистовъ тѣмъ сильнѣе, что они вполне сознавали весь ужасъ этой трагической антитезы. Бакунинъ, Бѣлинскій, Герценъ—были воистину первыми глашатаями новой вѣры, и подвыпившіе уланы могли лишь ужасаться ихъ взглядамъ, а не выступать передъ ними въ качествѣ пророковъ освободи-

тельныхъ идей. Вообще Бакунинъ-мятежникъ выступаетъ въ пьесѣ Мережковскаго достаточно жалкимъ, осмѣяннымъ, а въ концѣ концовъ и побитымъ существомъ.

Основной замыселъ не удался совершенно. Но еще менѣе удалось автору нарисовать тотъ фонъ, на которомъ разыгрывается драма. Орывки, взятые непосредственно изъ источниковъ, говорятъ, конечно, сами за себя, но въ общей картинѣ сразу обнаруживается и недостаточность выдумки и склонность идти по шаблону. Почему, напримѣръ, опущена такая интересная деталь, какъ хоровое пѣніе всей семьей? Почему не уловлены десятки характерныхъ штриховъ въ томъ бытѣ прамухинскаго дома, создавая который, глава его, по свидѣтельству историка, «стремился не просто къ обоснованію матеріальнаго благосостоянія своего или своей семьи, а къ созданію своеобразнаго міра, образца культурной и общественной ячейки по сознательно продуманному идеалу». Этой свѣтлой атмосферы не чувствуется въ пьесѣ почти вовсе. На спектаклѣ было грустно. Кто то поманилъ въ прекрасный міръ, но сумѣлъ показать лишь смутную тѣнь его очарованій. Блѣдность главныхъ исполнителей, среди которыхъ особенно выдѣлялся своей надуманной игрой г. Юрьевъ, лишь усугубляла впечатлѣніе неискренности пьесы и отсутствія подлиннаго, трепетнаго одушевленія.

Н. Домовъ.

ИСКУССТВО ОРКЕСТРОВОЙ ДЕКЛАМАЦИИ

Акустика учитъ, что каждый звукъ, помимо своего основного тона, обладаетъ еще цѣлымъ рядомъ привходящихъ призвуковъ—натуральныхъ обертоновъ, которые, въ зависимости отъ инструмента, ихъ производящаго, даютъ данному звуку особую окраску—то, что мы именуемъ тембромъ.

Всякій инструментъ обладаетъ только однимъ, ему одному присущимъ тембромъ, такъ что даже однородные инструменты по тембру равны лишь приблизительно.

Изъ этого мы видимъ, что тембръ выявляетъ психологическую сторону инструмента и

дасть его неотъемлемую индивидуальную сущность.

Правда, помимо такой тембровой особенности каждого инструмента въ отдѣльности, существуетъ, какъ я уже упомянулъ, еще иѣкій общій, 'приблизительный' планъ индивидуальнаго звучанія въ однородныхъ инструментахъ; и на этихъ особенностяхъ зиждется оркестровая инструментовка.

То же самое мы наблюдаемъ и въ человѣческомъ голосѣ, который, несмотря на многообразіе своей индивидуальной психической организаціи, а слѣдовательно и тембровыхъ данныхъ, обладаетъ особенностями 'приблизительнаго' сродства въ родственныхъ организаціяхъ и въ своихъ групповыхъ комбинаціяхъ звучить 'почти' однородно.

Отсюда возникла хоровая оркестровка; отсюда же родился новый видъ искусства, первому опыту надъ которымъ мы обязаны молодому изслѣдователю въ области дикціи и декламации—В. К. Серезникову.

Въ трудѣ, который скоро долженъ выйти въ свѣтъ—'Многоголосная декламация', В. К. Серезниковъ проводитъ принципъ 'тембризаціи' въ чтеніи поэтическихъ произведеній. Авторъ стремится использовать возможно большее количество тембровъ человеческого голоса, приравнивая ихъ къ тѣмъ мѣстамъ художественнаго произведенія, которыя ближе подходятъ къ психической организаціи отдѣльных индивидуумовъ, отбѣняя наиболее сильныя мѣста хорovýmъ сопровожденіемъ.

Такимъ образомъ достигается та экспрессія воспроизведенія, которая, при всѣхъ совершенныхъ декламационныхъ средствахъ отдѣльнаго лица, не въ состояніи выявиться въ силу чисто физическихъ особенностей индивидуума.

Если мы прибавимъ къ чисто звуковымъ эффектамъ и оркестровку выразительнаго чтенія, что конечно подчиняется существующимъ законамъ дикціи и декламации, то мы получимъ многогранное новое искусство, всю цѣнность котораго суждено будетъ раскрыть еще грядущему дню.

Изъ цѣлаго ряда примѣровъ, которые В. К. Серезниковъ демонстрировалъ передъ много-

численной аудиторіей, видно, что онъ сохраняетъ опредѣленный ритмъ фразы, открывая тѣмъ самымъ новые горизонты и въ сферѣ пластическаго творчества.

До сихъ поръ главный элементъ сценическаго дѣйства—ритмъ—всегда отсутствовалъ на сценѣ, по крайней мѣрѣ на драматической. Теперь же, съ появленіемъ оркестровой декламации, можно надѣяться, что театр, наконецъ, выйдетъ на самостоятельный путь, отдѣлится отъ недостойнаго сообщничества съ кинематографомъ и заживетъ яркою жизнью самозаконнаго искусства.

Ф. К.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Концерты Зиготи

Могли ли мы, въ годину тяжелыхъ испытаний, предполагать, что музыка, это наиболѣе мирное изъ искусствъ, достигнетъ высокаго расцвѣта, что именно послѣдніе сезоны окажутся особенно обильными художественными явленіями выдающагося интереса... Охватывая мысленно безконечную вереницу камерныхъ и симфоническихъ вечеровъ за послѣдніе два, три мѣсяца, невольно стремишься найти какую либо твердую точку въ этомъ вихрѣ музыкальныхъ событій.

Такимъ идейнымъ центромъ петроградской музыкальной жизни до извѣстной степени являются абонементные концерты А. Зиготи. При нѣсколькихъ пестромъ и недостаточно выдержанномъ составѣ программъ, симфоническіе и камерные вечера, имъ устраниваемые, настойчиво преслѣдуютъ цѣль ознакомленія широкихъ слоевъ публики съ лучшими образцами звукотворчества современныхъ русскихъ и иностранныхъ авторовъ. Впрочемъ, число новѣйшихъ отечественныхъ композиторовъ въ программахъ концертовъ, входящихъ въ настоящій обзоръ, ограничивается пока лишь двумя, тремя именами. Non multa, но и—увы!—non multum! Исключая сюиты Прокофьева 'Ала и Лолій', положительно ослѣпляющей свѣтомъ раскаленной фантазіи автора, и превосходно звучащей оркестровой баллады Юліи

Вейсбергъ 'Король Гарольдъ', знакомыхъ уже читателямъ нашего ежемѣсячника по прежнимъ музыкальнымъ обзорамъ, первые концерты Зилоти не подарили насъ русскими новинками, надолго запоминающимися.

Среди рукописныхъ матеріаловъ, на второмъ абонементномъ вечерѣ, заслуживаетъ быть отмѣченной симфонія ор. 5. В. В. Щербачева, младшаго изъ трехъ композиторовъ, носящихъ эту фамилію. Симфонія эта одностанная. Не совсѣмъ удачно разбиты въ ней элементы зодческаго построения такъ, что получается впечатлѣніе искаженной музыкальной перспективы. Основныя мысли навѣяны Скрябинымъ, мѣстами попадаются сочныя гармоническія пятна, въ цѣломъ же произведеніе это свидѣтельствуетъ о свѣжемъ дарованіи автора.

Его собѣдъ по программѣ Ю. Л. Базилевскій, дебютировавшій отрывкомъ изъ 'Тысячи и одной ночи' для голоса и оркестра, оказался въ достаточной степени умѣлымъ мастеромъ оркестрового письма, но къ сожалѣнію лишеннымъ пока личныхъ художественныхъ чертъ.

Богѣ яркія художественныя впечатлѣнія дали намъ неофранцузскіе авторы. Представителямъ новѣйшихъ теченій во французской музыкѣ посвященъ былъ отдѣльный четвертый концертъ,—подлинное празднество для слушателей, способныхъ поддаться чарамъ острой чувственности, разлитой въ звукахъ симфонической поэзіи. Сочиненія эти принадлежатъ авторамъ, которыхъ Зилоти всегда пропагандировалъ съ особой охотой—Равеля, Роже Дюкаса, Дебюсси.

Въ нынѣшнемъ сезонѣ намъ пришлось впервые ознакомиться и съ произведеніями чрезвычайно интереснаго художника звуковъ, примыкающаго къ кругу названныхъ музыкантовъ-импрессионистовъ, М. Делаж. Его четыре индусскія поэмы, совершенно волшебныя по звучности (въ нихъ авторъ задается цѣлью передать, съ помощью совершенно особыхъ приѣмовъ инструментовки, характерные тона индусскаго звуковаго колорита) представляются намъ предѣломъ утонченности сочетанія голоса съ оркестровымъ сопровожденіемъ. Какъ своеобразныя и живѣйшія *glissando*

виолончелей, отмѣняющія мечтательные перебивы вокальной партіи (прекрасно исполненной Александровичемъ), какіе обворожительные красочные эффекты получаетъ Делажъ съ помощью средствъ небольшого камернаго оркестра!

Чудесная сарабанда Роже Дюкаса, въ которой звуки виолъ, гобоевъ и флейтъ сливаются съ псалмами священниковъ и перезвономъ погребальныхъ колоколовъ въ музыкальную картину, насыщенную рѣдкой силой художественной выразительности, его же 'Le joli jeu de furet', значительно выигравшій при переложеніи квартета для женскихъ голосовъ на соло, женскій хоръ и оркестръ, и наконецъ восхитительная вторая сюита изъ балета 'Дафнисъ и Хлоя' Равеля, сотканная изъ деликатнѣйшихъ гармоническихъ звукоочетаній и необычайно легкихъ, прозрачныхъ инструментальныхъ красокъ (особенно любопытно примѣненіе хора безъ словъ въ качествѣ оркестровой звучности)—таково музыкальное содержаніе этой программы, съ подлиннымъ увлеченіемъ переданной дирижеромъ.

Французскими мастерамъ, новѣйшимъ (Дебюсси, Равель) и старымъ (Гретри, Рамо), былъ отданъ одинъ изъ камерныхъ вечеровъ Зилоти. На немъ исполнены были впервые соната для фортепіано и виолончели Дебюсси, два вокальных произведенія Делаж и Равеля и тріо послѣдняго.

Оба камерныхъ ансамбля Дебюсси и Равеля вносятъ несомнѣнно новыя черты въ музыкальную характеристику ихъ авторовъ. Соната распадается на двѣ основныя части: прологъ и серенаду. Очень своеобразный прологъ, основанный на использованіи темныхъ звучностей виолончели, и замысловатая какъ въ гармоническомъ, такъ и въ ритмическомъ отношеніи, серенада были тонко и красиво переданы Зилоти и отличнымъ виолончелистомъ Д. Зиссерманомъ. Равелевскому тріо, повидимому, суждено занять особое положеніе въ современной камерной литературѣ—настолько обаятельно, совершенно ново по своимъ приѣмамъ 'инструментовки' фортепіано и струнныхъ инструментовъ его письмо. Въ этомъ тріо каждый штрихъ такъ обостренно инди-

видаузенъ, такъ тѣсно связанъ съ поэтическими переживаниями композитора, что никакія предвзятія техническія возрѣнія не помогутъ намъ разобраться въ извилистыхъ ходахъ музыкальной мысли Равеля. Но стоитъ лишь отрѣшиться отъ традиціонныхъ суждений и возвыситься до непосредственной наивности воспріятія, какъ передъ нами раскрывается міръ гармоній и образовъ безподобной красоты (особенно впечатлѣютъ мрачная пассакалія—не совсѣмъ выдержанная по формѣ, такъ какъ басъ все время мѣняетъ свой рисунокъ,—призрачный *Pantomim* и волшебное по звучности вступленіе къ финалу, чрезвычайно изощренному ритмически).

Столь же сенсационнымъ оказалось и исполненіе новыхъ сочиненій Прокофьева на камерномъ вечерѣ, посвященномъ его творчеству. Прокофьевъ нынѣ пользуется такой широкой популярностью въ петроградскихъ музыкальных кругахъ, что исполненіе новыхъ его композицій, да еще въ области, которой до сихъ поръ не касался молодой авторъ, ожидалось съ большимъ напряженіемъ. Въ данномъ случаѣ дѣло шло о рядѣ его романсовъ. Какъ вокальный композиторъ, онъ менѣе захватываетъ и поражаетъ слушателей, чѣмъ въ области фортепіаннаго письма. Есть въ его романсахъ и глубина чувства и любопытнѣйшіе эпизоды, но то, что больше всего дѣлаетъ въ Прокофьевѣ, его непреклонная творческая воля и внутренняя дѣятельность его художническихъ вдохновеній, подчасъ отсутствуетъ въ вокальных композиціяхъ. Быть можетъ, въ лучшемъ исполненіи романсы Прокофьева произвели бы болѣе яркое впечатлѣніе. Изъ рукъ вонъ плохо пѣла Е. Попова, да и талантливый И. Алчевскій на этотъ разъ оказался далеко не на высотѣ своей художественной задачи. Въ сущности говоря, ему вполнѣ удался лишь одинъ вокальный номеръ—'Колдунъ', произведеніе быть можетъ и очень остроумное, но непростительно грубое по тексту. Глубокое художественное удовлетвореніе доставила намъ лишь исполненная авторомъ замѣчательная послѣдовательность фортепіанныхъ пьесъ подъ общимъ названіемъ 'Сарказмовъ'. Въ этомъ дерзостномъ вызовѣ всѣмъ музыкальнымъ тра-

диціямъ чувствуется, однако же, большая глубина художественной мысли и вѣяніе красоты. Повидимому, отъ молодого мастера можно ждать и иныхъ творческихъ проявленій, чѣмъ вѣчная жизнерадостно задорная игра новыми звуко сочетаніями.

Баховскіе органные вечера

Прекраснымъ откликомъ на то теченіе въ музыкальной жизни, которое можно было бы назвать 'возрожденіемъ І. С. Баха', является баховскій органный циклъ, давно задуманный А. Зилоти, но осуществленный имъ лишь въ текущемъ году. Цикль этотъ, обнимающій все органное творчество великаго мастера, предположено осуществить въ теченіе четырехъ сезоновъ. Согласно основному плану въ программу каждого концерта включается по четыре номера органныхъ сочиненій Баха и по два вокальных соло. Такимъ образомъ на первомъ органномъ вечерѣ исполнены были: прелюдія и fuga C-dur (№ 15, т. XV по изданію стараго Баховскаго общества), рядъ хораловъ изъ 'Органной книжки', токаты и fuga D-moll (Я. Я. Гандшинъ) и два вокальных номера 'Benedictus' изъ H-moll'ной мессы и теноровая арія изъ кантаты № 108 (въ превосходномъ исполненіи А. Д. Александровича). Основная проблема звукового воплощенія органныхъ фугъ Баха—это вопросъ звучности инструмента, на которомъ онѣ исполняются. Въ этомъ отношеніи условія, среди которыхъ протекаетъ данный баховскій циклъ въ маломъ залѣ консерваторіи, нельзя назвать благоприятными. Устарѣлая конструкція органа, несоотвѣтствіе между размѣрами помѣщенія и силой звучности инструмента и, наконецъ, нѣкоторыя неисправности механизма—все это едва ли способствовало сосредоточенному настроенію слушателей. Но всѣ эти недостатки органа въ маломъ залѣ консерваторіи блестяще преодолены были проф. Я. Я. Гандшинымъ, виртуозомъ, соединяющимъ чувство полифоннаго стиля съ прекраснымъ умѣніемъ пользоваться богатыми красочными возможностями инструмента. Превосходно сыграны были прелюдія и

фуга C-dur (четырёхголосная фуга, построенная на совсѣмъ простой темѣ, принадлежить тѣмъ не менѣе къ значительнѣйшимъ проявленіямъ музыкальнаго гения Баха). Съ неменьшимъ блескомъ передана была и D-moll'ная токата и фуга. Бурное вліяніе сѣверной романтики и величайшее драматическое напряженіе томаты нашли въ игрѣ виртуоза яркое воплощеніе.

Вечера „Музыкальнаго Современника“

Первый вечеръ „Музыкальнаго Современника“ представлялъ интересъ умѣренный. Исполнялись произведенія представителей молодой московской школы, Г. Катуара и А. Крейна. Катуаръ къ молодежи, однако же, можетъ быть причисленъ весьма условно. На композиторскомъ поприщѣ московскій авторъ сталъ выступать, если не ошибаемся, лѣтъ пятнадцать, двадцать тому назадъ. И нынѣ, когда слушашь его музыку, весьма культурную и прогрессивную по своему направленію, не можешь отдѣлаться отъ чувства досады за... слишкомъ позднее ознакомленіе свое съ музыкальными работами Катуара. Быть можетъ, въ концѣ девяностыхъ годовъ, когда еще только намѣчалось на художественномъ горизонтѣ Россіи восхожденіе новаго свѣтила, Скрибина, фактура катуаровскихъ произведеній могла бы показаться смѣлой и интересной, нынѣ же приемы модернистскаго характера, примѣняемые имъ, представляются безнадежно вялыми, ненужными. Нельзя не отмѣтить нѣсколько хорошихъ страницъ въ Fis-moll'номъ квартетѣ (страдающемъ, однако, чрезмѣрной перегруженностью письма), не лишена поэтическихъ красотъ его соната для скрипки и фортепіано (отлично переданная М. Мандельштамъ и Н. Рихтеромъ), но ни романсы, ни камерныя произведенія Катуара не возбуждаютъ особаго желанія еще разъ прослушать ихъ въ концертномъ исполненіи. Свѣжѣе и болѣе занимательны романсы А. Крейна (особенно „Тоны“ на слова Гамсуна съ затѣливой фигураціей въ фортепіанномъ сопровожденіи; исполнительница—молодая, весьма одаренная пѣвица,

Е. Талонкина). Поэма-квартетъ того же автора принадлежить къ числу тѣхъ музыкальных произведеній, которыя такъ же легко воспринимаются, какъ и безслѣдно исчезаютъ изъ нашей музыкальной памяти.

Два фортепіанныхъ вечера А. Боровскаго

Въ качествѣ „большихъ концертныхъ дней“ должны быть отмѣчены фортепіанные вечера А. Боровскаго. Наряду съ Рахманиновымъ Боровскій является нынѣ наиболѣе могущественнымъ поводителемъ стихій піанизма. Однако, не одно техническое совершенство и блескъ чисто внѣшняго исполненія привлекаютъ наши симпатіи къ молодому виртуозу, а высокая музыкальная содержательность его концертныхъ программъ.

Два фортепіанныхъ вечера А. Боровскаго въ нынѣшнемъ сезонѣ посвящены были: одинъ современному русскому композитору, другой—Фр. Листу. На первомъ вечерѣ исполнены были впервые (по корректурному оттиску) двѣ дополнительныя части сонаты бадады Метнера (часть первая издана отдѣльно подъ опус'омъ 27), изобилующія отличной, глубокомысленной музыкой (особенно въ *Mesto*), но, какъ и все, написанное до сихъ поръ этимъ авторомъ, суховато по своей фактурѣ. Чудесно, легко, вдохновенно сыграно было Боровскимъ *prestissimo volando* четвертой скрипинской сонаты. Въ передачѣ же второй сонаты Прокофьева наблюдалась нѣкоторая отчужденность піаниста отъ бунтарскаго духа автора „Сарказмовъ“, да и съ точки зрѣнія передачи самаго нотнаго текста (особенно въ первой части) не все звучало достаточно увѣренно. Въ своей настоящей стихіи А. Боровскій чувствовалъ себя при исполненіи листовской фортепіанной музыки. Въ программѣ—рядъ переложеній изъ Баха и Шуберта: „Funerailles“, „Eclogue“, „Les jeux d'eau à la ville d'Este“, „Mephisto valse“ и др. Сколько въ этихъ пьесахъ поэзіи, смѣлыхъ художественныхъ замысловъ, музыкальных пророчествъ о тѣхъ гармоническихъ новшествахъ, которыя впоследствии осуществлены были полностью Ваг-

неромъ, Римскимъ-Корсаковымъ, Скрибининымъ. Переданы были эти произведенія съ рѣдкимъ, виртуознымъ блескомъ и превосходнымъ отнѣшеніемъ въ нихъ всего музыкально значительнаго. Прямо стихійной, демонической силой проникнуто было исполненіе Mephisto walsa.

Камерный вечеръ С. Кусевидкаго

С. А. Кусевидкій, въ силу обстоятельствъ переживаемого нынѣ времени принужденный прервать временно свои симфоническіе концерты въ Петроградѣ, въ нынѣшнемъ году выступилъ на собственномъ камерномъ вечерѣ въ качествѣ виртуоза на контрабасѣ. Обширная аудиторія, собравшаяся въ залѣ Тенишевскаго училища, едва ли подозрѣвала, что неуклюжее смычковое чудовище, самымъ ходомъ музыкальной исторіи обреченное на чисто служебную роль въ современномъ оркестрѣ, способно подъ искусными пальцами артиста издавать звуки, плѣняющіе своей своеобразной красотой. Едва ли со временъ величайшихъ итальянскихъ виртуозовъ искусство игры на контрабасѣ имѣло такого блестящаго представителя, какого оно нашло въ лицѣ С. Кусевидкаго. Его техника (особенно чистота игры двойными нотами и флажолетами) граничить съ колдовскимъ наваженіемъ, и что самое цѣнное — она построена исключительно на точномъ знаніи выразительныхъ средствъ инструмента. Можно выразить только сожалѣніе, что Кусевидкому до сихъ поръ не пришлось создать прочнаго круга учениковъ, хранящихъ завѣты его изумительнаго технического мастерства. Въ программѣ вечера — концертъ Моцарта, въ оригиналѣ предназначавшійся для фагота (замѣна фагота контрабасомъ, сдѣланная Кусевидкимъ, тѣмъ болѣе естественна, что во времена Моцарта самый инструментъ, на которомъ играетъ артистъ, носилъ названіе 'Fagottgeige'), со стильной каденціей исполнителя, 'Kol Nidrei' Бруха и контрабасный концертъ собственного сочиненія, представляющій своего рода высшую школу игры на этомъ инструментѣ. Участвовавшая въ камерномъ вечерѣ Кусевидкаго

А. Эль-Туръ обнаружила въ передачѣ стариннаго англійскаго пѣсенъ и романсовъ Грета прекрасную вокальную школу и отнѣнный музыкальный вкусъ.

Сольные концерты пианистовъ, пианистовъ, пѣвцовъ, пѣвицъ, скрипачей, виолончелистовъ сыплются, какъ изъ рога изобилія. Кажется, ни одинъ изъ предыдущихъ музыкальных сезоновъ не былъ въ такой мѣрѣ перегруженъ концертами, какъ нынѣшній. Однако подлинно интересныхъ и запоминающихся моментовъ въ этой музыкальной вакханаліи не такъ ужъ много. Изъ многочисленныхъ матеріаловъ, накопившихся за послѣдніе два-три мѣсяца, извлекаю программу недавняго романснаго вечера превосходнаго камернаго пѣвца А. Д. Александровича изъ произведеній Листа (вокальная рапсодія 'Три цыгана', сочиненіе прелюбпытное, 'Серенада', 'Сонетъ Петрарки'), Дебюсси, Делаж (интимный отрывокъ 'Изъ книги Монеллы'), Равеля (жутко захватывающая надгробная молитва — 'Еврейская пѣснь') и Мусоргскаго — переданныхъ имъ, совмѣстно съ А. Зилоти, въ высокой степени художественно и тонко; затѣмъ упомяну еще о фортепианномъ вечерѣ И. С. Миклашевской, высоко культурной, разносторонне одаренной артистки, игравшей Брамса, Дебюсси, Равеля и румынскаго импрессиониста Энеско. Наконецъ — и этимъ закончу настоящій обзоръ — нельзя не отмѣтить и зарожденіе новаго струннаго квартета, въ составѣ І. Пастрѣ, Б. Виткина, Н. Шиферבלата и Д. Зиссермана, проявившихъ на четырехъ вечерахъ русской музыки (изъ произведеній Чайковского, С. Танѣва, Глазунова, Бородина, Гліэра), устроенныхъ герцогиней О. Н. Лейхтенбергской, прекрасную техническую подготовленность, безукоризненный музыкальный вкусъ и рѣдкое единодушіе совмѣстной игры.

„Золотой пѣтушокъ“

„Золотой пѣтушокъ“, которому пришлось испытать столько тяжкихъ мытарствъ въ условіяхъ русской дѣйствительности, послѣ шестилѣтняго

перерыва вновь озарилъ наши души свѣтомъ радостнаго звукотворчества. Правда, затѣйливая, «небылица въ лицахъ» поставлена на этотъ разъ кустарно на сценѣ оперы Народнаго Дома, но такова впечатляющая сила корсаковской музыки, что даже въ условіяхъ неудачной постановки она завораживаетъ насъ своей пѣвительной порціей. Слова композитора, что опера есть раньше всего произведение музыкальное, нашли, на этотъ разъ, къ счастью, свое осуществленіе, благодаря несомненной талантливости дирижера Пазовскаго. Его умѣлое руководство оркестромъ и исполнителями искупило многочисленные грѣхи обстановочной части и создало художественно убѣдительное воплощеніе сказки.

Съ точки зрѣнія музыкальной, главнымъ затрудненіемъ при передачѣ корсаковской «небылицы въ лицахъ» является установленіе равновѣсія между элементами опернаго дѣйства. Въ «Золотомъ пѣтушкѣ» воедино слиты начала старобитнаго народнаго творчества, эпическія, драматическія, лирическія. И даже въ тѣ моменты, когда музыка кажется преобладающей надъ сюжетомъ, надо помнить, что это преобладаніе мнимое, именно въ силу глубочайшей драмы Пушкина.

Эта основная предпосылка художественной постановки «Золотого пѣтушка» отлично выполнена была Пазовскимъ, но другіе сценическіе дѣятели Народнаго Дома до полнаго искаженія замысла Римскаго-Корсакова постарались подчеркнуть «небылицу», «балаганъ». И получилось нѣчто невыносимо безвкусное, съ претензіями на игру маріонеточнаго театра. Удручающее впечатлѣніе производили декорации, костюмы и антимузыкальность постановки массовыхъ сценъ. Изъ исполнителей основныхъ ролей хороши были лишь двое: Горская (Шемаханская царица), обладательница красиваго сопрано, и Н. Рождественскій, создавшій своей передачей труднѣйшей теноровой партіи впечатлѣніе жуткаго колдовства. При всѣхъ этихъ недочетахъ возобновленіе «Золотого пѣтушка» нельзя не признать художественнымъ событіемъ.

† Э. Ф. Направникъ (1839—1916).

Въ лицѣ скончавшагося 20 октября Э. Ф. Направника русскій музыкальный міръ потерялъ одного изъ крупнѣйшихъ своихъ культурныхъ дѣятелей. Его жизненный путь былъ тѣсно связанъ съ судьбами Марининскаго театра, служенію которому онъ посвятилъ всѣ свои лучшія силы. Неутомимой полувѣковой работой, особенно той блестящей эпохѣ жизни Направника, когда онъ безраздѣльно руководилъ всей художественно-музыкальной стороной постановокъ, — лучшая изъ русскихъ оперныхъ сценъ обязана своимъ расцвѣтомъ. Безконечно преданный дѣлу Э. Ф. Направникъ никогда не отдавался во власть своихъ личныхъ вкусовъ — а послѣдніе неизмѣнно тяготѣли въ сторону лирической оперной музыки въ духѣ Чайковскаго, — внимательно и любовно подготавливая къ постановкѣ произведенія даже чуждыя ему по стилю, разъ они включены были въ репертуаръ. Этотъ духъ подлиннаго служенія искусству, проникавшій всю его дирижерскую дѣятельность, спаялъ въ одно органическое цѣлое подвижественную ему разнохарактерную массу пѣвцовъ и оркестровыхъ музыкантовъ. Именно обаяніемъ его личности была достигнута та изумительная стройность исполненія, которой отмѣчены наиболѣе удачныя постановки въ Марининскомъ театрѣ.

Творческая личность Направника не отличалась яркостью. Характерныя особенности его отличнаго оркестроваго письма въ значительной мѣрѣ затѣнены вліяніемъ Чайковскаго. Изъ оперъ его едва ли не одинъ «Дубровский» имѣетъ нѣкоторую возможность удержаться въ репертуарѣ. Еще менѣе жизнеспособны его симфоническія и камерныя произведенія. Но неувадаемы заслуги Направника въ исторіи русскаго исполнительскаго искусства. При вступленіи своемъ на службу въ Императорскихъ театрахъ онъ нашелъ Марининскую сцену въ совершенно заброшенномъ состояніи, нынѣ же, благодаря его подвижническому труду, художественная слава нашего національнаго опернаго театра разнеслась далеко за предѣлы второй родины Направника.

Евгеній Браудо.

НОВЫЯ КНИГИ

Каталогъ музея Императорской Академіи Художествъ. Русская живопись. Изданіе И. А. Х. Печать худ.-граф. заведения 'Унионъ'. П. 1915.

Необходимость новаго каталога академическаго музея чувствовалась очень и очень давно. До самыхъ послѣднихъ лѣтъ посѣтителю этого забытаго и публикой и администраціей и тѣмъ не менѣе чрезвычайно цѣннаго собранія русскихъ картинъ предлагали стариннѣйшій каталогъ, составленный еще А. И. Сомовымъ въ 1872 г. (sic!). Кромѣ того, что въ сомовскій списокъ вошла только ничтожная часть теперешняго состава галереи, въ немъ описывался цѣлый рядъ картинъ, уже не бывшихъ въ музеѣ, а переданныхъ въ 1897 г. въ Русскій музей. Итакъ, намъ надо поздравить нашу alma mater не съ выпускомъ каталога, т. к. она обязана была это сдѣлать и давно была обязана это сдѣлать, а съ тѣмъ, что она уничтожила, наконецъ, одинъ изъ печальныхъ знаковъ своего служебнаго нерадѣнія. Съ 1872 года удовлетворяться однимъ каталогомъ для музея, непрерывно растущаго и мѣняющагося въ отдѣльных частяхъ — это примѣръ классическій! Правда, въ послѣдніе годы Академіи Художествъ принялась издавать книги (чего она раньше рѣшительно не терпѣла) и — что удивительно — хорошо издавать... Въ добрый часъ!

Хорошо издана и данная книжка, хотя ради выдержанности общаго тона (коричневый тонъ печати и желтоватый бумаги) краска репродукцій была взята сугубо-асфальтовая, въ ущербъ отчетливости изображаемаго. Въ печати уже успѣла возникнуть цѣлая полемика вокругъ этого каталога и ея составителя — С. К. Исакова. А именно: не въ мѣру чувствительное къ памяти своего патрона — Общество имени Куинджи сочло оскорбительными нѣкоторые свѣдѣнія въ *curriculum vitae* А. И. Куинджи, приложенномъ къ описанію имѣющихся въ музеѣ картинъ славнаго нашего пейзажиста. Между тѣмъ, на нашъ взглядъ, сообщеніе о томъ, что Куинджи хотя и покрасилъ въ юности Айвазовскому заборъ, но

все же въ ученики имъ не былъ принятъ, или что онъ провалился дважды на экзаменахъ въ Академію, только указываетъ на упорство, съ которымъ Куинджи, несмотря на тяжелыя условія, добивался завѣтной цѣли. Впрочемъ, обиды куинджистовъ приводится нами лишь какъ примѣръ тѣхъ препонъ, часто ничего не имѣющихъ общаго съ искусствомъ, которыя приходится преодолевать каждому работающему подъ сѣнью Академіи Художествъ. Сама идея, которой руководился С. К. Исаковъ при своей работѣ, очень хороша: 'Академическій музей — это музей Академіи Художествъ'. Отсюда вполне опредѣленно намѣчаются и роль галереи, и задача ея каталога: собирать матеріалъ для характеристики той роли, которую существующее при Академіи высшее художественное училище играетъ въ общемъ ходѣ русской художественной жизни. Ограничивая такъ свою роль, музей Академіи Художествъ не только не обезцѣниваетъ себя, но наоборотъ только выясняетъ и опредѣляетъ свою подлинную и значительную цѣнность. Надо лишь пожелать, чтобы такъ же умно, какъ устранилъ академическій музей всякую возможность соперничества съ такими картинными хранилищами, какъ Русскій музей или Третьяковская галерея, и эти послѣдніе музеи выяснили свои взаимоотношенія. Тогда мы бы увидѣли богатую и планомерную работу всѣхъ четырехъ (включая Румянцовскій музей) нашихъ государственныхъ хранилищъ — могущихъ безъ всякаго соперничества прекрасно дополнять однимъ другое. Только бы была ясно опредѣлена задача каждаго, какъ прекрасно выяснилъ ее себѣ музей Академіи Художествъ!

Кромѣ основной задачи — быть музеемъ Академіи Художествъ — названная галерея беретъ на себя еще и другую, тоже очень интересную: собирать произведенія художниковъ, хотя уже не связанныхъ прямо съ Академіей Художествъ, но представляющихъ особый интересъ для учениковъ Высшаго художественнаго училища. Такое собирательство началось пока весьма удачно. Мы имѣемъ теперь возможность видѣть еедотовскую акварель 'Все холера виновата', врубелевъ

скій эскизъ „Сцена изъ римской жизни“; очень зорко были выбраны на недавнихъ выставкахъ С. Фровъ (два рисунка къ баснямъ и эскизъ Навзикая), Р. Пинъ (Гоголь и о. Матвій). Р. Бушкинъ („Ожиданіе новобрачныхъ“), наконецъ чрезвычайно важнымъ приобретениемъ музея является купленная въ 1903 г. прекрасная програмная работа Александра Иванова — „Иосифъ въ темницѣ“.

Починъ, сдѣланный Академіей къ оживленію общественнаго вниманія къ ея забытому, но значительному музею — вышелъ удачнымъ. Остается пожелать, чтобы дѣло не остановилось на подорожѣ. Музей сейчасъ кажется спрятаннымъ гдѣ то въ нѣдрахъ громаднаго зданія Академіи. Не сдѣлано для оповѣщенія публики самой простой вещи — надписи съ соответствующими указаніями у входной двери съ улицы! Этотъ недосмотръ представляется намъ еще одной причиною, почему „широкая публика“ мало знакома съ академическимъ музеемъ вообще и съ имѣющимся въ немъ собраніемъ русской школы живописи въ частности, кромѣ, указаннаго С. К. Исаковымъ, постоянного заполнения залъ музея періодическими выставками.

Вс. Дм.

Вячеславъ Ивановъ. Борозды и межи. Опыты эстетическіе и критическіе. Москва. Издательство „Мусагетъ“. 1916. Стр. 351. Цѣна 2 р. 75 к.

Послѣдняя книга Вячеслава Иванова сводитъ воедино недавнія его статьи литературно-философскаго характера. Среди нихъ нѣкоторыя весьма примѣчательны и представляютъ интересъ для нашего значенія. Таковы — „Достоевскій и романъ-трагедія“ съ блестящимъ экскурсомъ объ основномъ мнѣніи въ романѣ „Бѣсы“. Такого же значенія статья о религиозномъ дѣлѣ Владимира Соловьева. Нѣкоторыя изъ этихъ статей, какъ „Чурлянишъ“, „Поэзія Иннокентія Анненскаго“, „Завѣты Символизма“, замѣтки о кризисѣ театра, — появились въ свое время въ „Аполлонѣ“. Изъ числа послѣднихъ самая значительная — „Завѣты Символизма“, въ которой поэтъ раскрываетъ исповѣданіе символической школы, изъясняя су-

щество и внутреннее значеніе символа, какъ средства познанія міра черезъ поэзію, какъ раскрытіе нѣкоей тайны. Эта статья кончается словами, надъ которыми молодымъ поетамъ нашимъ слѣдовало бы задуматься: „Въ поэзіи хорошо все, въ чемъ есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть „символистомъ“; можно только наединѣ съ собой открыть въ себѣ символиста — и тогда лучше всего постараться скрыть это отъ людей... Новое не можетъ быть куплено никакою другою цѣною, кромѣ внутренняго подвига личности. О символѣ должно помнить завѣтъ: „Не приеми всуе“. И даже тотъ, кто не всуе приемиетъ символъ, долженъ шесть дней дѣлать — какъ если бы онъ былъ художникъ, вовсе не знающій о „realioga“, — и сотворить въ нихъ всѣ дѣла свои, чтобы одинъ, седьмой день недѣли отдать, въ выше истолкованномъ, торжественномъ смыслѣ, — для вдохновенія, для звуковъ сладкихъ и молитвъ“.

Въ этихъ словахъ мы чувствуемъ признаніе того, что для Вячеслава Иванова писательская его работа, въ особенности часть ея, посвященная поэзіи, есть какъ бы іератическое служеніе. Такъ сливалъ свою жизнь съ творчествомъ, Вячеславъ Ивановъ заслужилъ не только признаніе многихъ, но и почтеніе тѣхъ, кто часто не совсемъ ясно представляетъ себѣ кругъ идей поэта. Въ этомъ отношеніи къ Вячеславу Иванову примѣнимы горькія, язвительныя слова, коими характеризуется отношеніе широкихъ читательскихъ массъ къ классикамъ: „ихъ уважаютъ, не читая“.

Въ краткой библиографической замѣткѣ очень трудно дать критическую оцѣнку мыслей, предложенныхъ Вячеславомъ Ивановымъ въ его статьяхъ о Достоевскомъ, Соловьевѣ, Толстомъ. Эти мысли, оригинальныя, глубокія, насыщенные религиознымъ пафосомъ, представляютъ новизну, новое истолкованіе. Въ нихъ — свидѣтельство времени, новыхъ теченій. Если не сегодня, завтра войдутъ онѣ новыми чертами въ творимыя временемъ легенды, коими стали для насъ — Достоевскій, Толстой, Соловьевъ.

Другія, болѣе мелкія статьи о Чурлянишѣ, Иннокентіи Анненскомъ менѣе показательны

отчасти потому, что въ нихъ личность Вячеслава Иванова заслоняетъ Чурляниса и Анненского, отчасти по той причинѣ, что въ отбѣнкѣ творчества изобразительнаго намъ хочется найти не философское его истолкованіе, а какими угодно путями достигнутую передачу красочнаго очарованія художника. Статья о Чурлянисѣ есть столь любимый Вячеславомъ Ивановымъ экскурсъ на тему о художникѣ Чурлянисѣ, но въ этомъ экскурсѣ не раскрываются тайны творческихъ видѣній Чурляниса, синозисы его красокъ. Мы прочли эту статью, думая больше о Вячеславѣ Ивановѣ, чѣмъ о музыкальномъ художникѣ Литвы.

Снова и снова статьи Вячеслава Иванова ставятъ насъ передъ мыслью, не долженъ ли мыслитель такого масштаба, порть такого напряженія принять на себя величайшую тяготу—тяготу простого стиля.

Въ самомъ дѣлѣ, если познѣя Вячеслава Иванова іератична, если мы не имѣемъ права въ этой области навязывать ему наши вкусы, ибо нельзя учить вѣрующаго, какъ онъ долженъ молиться, то проза его, скажемъ—публицистика, какъ всякая проповѣдь, должна служить главному назначенію всякой проповѣди—обращенію въ вѣру. Для этого она должна быть понятна не только избраннымъ, посвященнымъ, но и ждущимъ посвященія. Если сегодня читатель, лишенный филологическаго образованія, незнакомый съ философскою литературою и въ то же время чуткій, отзывчивый, съ горящимъ сердцемъ—бываютъ же такіе среди простыхъ людей, не философовъ и не филологовъ,—отбросить «Борозды и межи», по недостаточной ихъ доступности,—мы думаемъ, во многомъ виноватъ будетъ авторъ ихъ.

Изясняя значеніе реалистическаго символизма, Вячеславъ Ивановъ пишетъ: «Въ процессѣ творчества, обратномъ процессу воспріятія, обуславливается онъ нисхожденіемъ художника отъ предварительнаго интуитивнаго постиженія высшей реальности къ ея воплощенію въ реальности низшей—*a realioribus ad realia*. Если это такъ, необходимо, для цѣлостнаго постиженія этого эноса-трагедіи, раскрыть затаенную въ глубинахъ его налич-

ность ибкоего—эническаго по формѣ, трагическаго по внутреннему антиномизму—ядра, въ коемъ изначала сосредоточена вся символическая энергія цѣлаго и весь его, высшій реализмъ», т. е. коренная интуиція сверхчувственныхъ реальностей, предопредѣлявшая эническую ткань дѣйствія въ чувственномъ мірѣ. Такому ядру символическаго изображенія жизни приличествуетъ наименованіе миеа. Миеа опредѣляемъ мы, какъ синтетическое сужденіе, гдѣ подлежащему-символу приданъ глагольный предикатъ. Въ такомъ же духѣ строится дальнейшее опредѣленіе миеа, заканчивающееся, наконецъ, утвержденіемъ, что истинный реалистическій символизмъ, основанный на интуиціи высшихъ реальностей, обрѣтаетъ этотъ принципъ жизни и движенія (глаголь символа, или символъ-глаголь) въ самой интуиціи, какъ постиженіе динамическаго начала умопостигаемой сущности, какъ созерцаніе ея актуальной формы, или, что то же, какъ созерцаніе ея міровой дѣйственности и ея мірового дѣйствія.

Любопытно, что приведенный отрывокъ открываетъ отбѣченный нами въ началѣ экскурсъ о «Бѣсахъ», что этотъ экскурсъ былъ произнесенъ, какъ рѣчь, въ московскомъ Религіозно-философскомъ обществѣ и былъ напечатанъ въ распространенномъ журналѣ «Русская Мысль», тамъ же, гдѣ были напечатаны романы гг. Андрея Соболя, О. Миртова, Русова, Абеляева и другихъ, до повѣсти г-жи Тырковой включительно. Мы увѣрены, что количество читателей, прочитавшихъ всю эту белетристическую дребедень, несравненно значительнѣе тѣхъ, что нашли въ себѣ охоту и силы дочитать до конца экскурсъ Вячеслава Иванова. Между тѣмъ, если бы они его дочитали, имъ, конечно, легко открылась бы чудесная прелесть строкъ о вѣчной женственности въ аспектѣ русской души.

Еще тягостнѣе намъ думать о томъ, какъ долженъ былъ звучать приведенный отрывокъ передъ обширною аудиторіей Религіозно-философскаго общества. Можно не быть ораторомъ, можно въ риторикѣ отрицать элементы искусства, но публичное выступленіе обязываетъ, какъ обязываетъ символизмъ.

Изложенныя трудности усвоения статей Вячеслава Иванова обидны въ особенности потому, что въ тѣхъ же 'Бороздахъ и межахъ' мы находимъ образцы языка простого, сильного, торжественнаго, впечатляющаго. Читатели 'Аполлона' простятъ, если одинъ такой отрывокъ мы приведемъ въ концѣ настоящей замѣтки:

Достоевскій каждой судорогѣ нашего сердца отвѣчаетъ: 'знаю, и дальше, и больше знаю'; каждому взгляду поманившаго насъ водоворота, позвавшей насъ бездны онъ отзывается пѣніемъ головокружительныхъ флейтъ глубины. И вѣчно стоитъ передъ нами, съ испытующимъ и неразгаданнымъ взоромъ, неразгаданный самъ, а насъ разгадавшій, — сумрачный и зоркій вожатый въ душевномъ лабиринтѣ нашемъ, — вожатый и соглядатай.

Онъ живъ среди насъ, потому что отъ него или черезъ него все, чѣмъ мы живемъ, — и нашъ свѣтъ, и наше подполье. Онъ великій начинатель и предопредѣлитель нашей культурной сложности... Онъ сдѣлалъ сложными нашу душу, нашу вѣру, наше искусство, создалъ, — какъ 'Тернеръ создалъ лондонскіе туманы', — т. е. открылъ, выявилъ, облекъ въ форму осуществленія — начинавшуюся и еще не осознанную сложность нашу'.

Афоризмъ Оскара Уайльда: 'Чтобы опредѣлить вино, достаточно пригубить его, чтобы полюбить писателя — прочесть первыя его строки' — поистинѣ, терпится крушеніе на примѣрѣ Вячеслава Иванова. Но въ этомъ нѣтъ еще побѣды нашего поэта.

Кн. Сергій Волконскій. Отклики театра. Петроградъ. 1914. Издано въ пользу раненыхъ воиновъ. Тип. 'Сиріусъ'. Стр. 204. Цѣна 1 р. 50 к.

Въ князь Сергій Волконскомъ сочетаются два начала: это человѣкъ, изящно чувствующій, благодарный всякой красотѣ, какая только представится глазу, чутко настроженный къ малѣйшему безвкусию, и въ то же время — это пропагандистъ. Кн. Волконскій — самый горячій и преданный адептъ теоріи ритмической гимнастики Жака Далькроза. Легко понять,

какъ человѣкъ большого эстетическаго развитія дошелъ до самоотверженной преданности одной теоріи, одному методу. Въ области стиха, столь измѣнчивой, какъ красота, въ царствѣ представленій, столь субъективныхъ, какъ представленія наши о прекрасномъ, заманчиво влечь къ себѣ всякая точность, всякое достиженіе, основанное на провѣренномъ опытѣ.

Система воспитанія человѣческаго тѣла музыкой, предложенная Жакомъ Далькрозомъ, представляетъ, безъ сомнѣнія, очень цѣнный матеріалъ, нѣкую новую дорогу, однако далеко не столь неожиданную, какой она представляется сторонникамъ ритмической гимнастики. Въ основѣ ея, въ сущности, лежитъ все тотъ же принципъ экономіи силъ, мудро предложенный природой въ путяхъ ритма. Мы знаемъ, что ритмическія теоріи отнюдь не составляютъ преимущества искусства: онѣ же предложены физикой, натуръ-философіей, химіей, даже политической экономіей, гдѣ рядъ изслѣдователей пытается на ритмъ обосновать силу рабочей массы, ростъ и упадокъ народонаселенія и даже періодически повторяющіеся экономическіе кризисы. Однако ни въ какой научной дисциплинѣ эти теоріи не являлись все отворяющимъ Сезамовымъ ключомъ. Отъ чрезмѣрныхъ увлеченій людей науки въ этихъ случаяхъ предохраняла привычка изслѣдовать предметъ методологически.

Въ области искусствъ вопросъ стоитъ иначе. Кн. Волконскому не удалось то, что было выше силъ его предшественниковъ. Эта неудача особенно ярко отразилась на послѣдней его книгѣ. Въ прежнихъ изданіяхъ, а также при первомъ печатаніи отдѣльных замѣтокъ разбираемой книги, личность кн. Волконскаго представлялась читателю всегда въ одномъ аспектѣ: или тонкаго наблюдателя, или пропагандиста новой теоріи. Въ первомъ случаѣ читателя привлекали мѣткія наблюденія автора о недостаткахъ сценическаго произношенія, акцента, фразировки, нелѣпностяхъ отдѣльных режиссерскихъ постановокъ и т. д. Статьи же кн. Волконскаго, посвященныя непосредственно пропагандѣ теоріи Жака Далькроза увлекали читателя живостью и нагляд-

ностью изложения, любопытными сопоставлениями и т. д. Это были, в подлинном смысле, красноречивые статьи.

Но когда автор собрал их в одной книге, явственно бросилась в глаза двойственность писательской его природы. Пропагандист с чрезвычайной настойчивостью мѣшает наблюдателю красоты, цѣнителю искусства. Оцѣнка художественныхъ явленій требуетъ свободы, какъ всякое рѣшеніе судь: этой свободы не можетъ быть у пропагандиста. Психологическая связанность автора, не умѣющаго осилить пламенной преданности своей теоріямъ ритмической гимнастики, мѣшаетъ читателю и обезсиливаетъ эффектъ мѣткихъ и часто вѣрныхъ замѣчаній кн. Волконскаго (напримѣръ, въ замѣткѣ о постановкѣ 'Электры' въ Мариинскомъ театрѣ).

Эта же психологическая связанность приводитъ кн. Волконскаго въ цѣломъ рядѣ случаевъ къ переоцѣнкамъ. Многіе, конечно, не согласятся съ утвержденіемъ кн. Волконскаго, что 'Московская студія, можетъ быть, самая большая заслуга Художественнаго театра'. Натуралистическія постановки этого 'театра молодыхъ', ни по избранному ими репертуару, ни по методамъ режиссуры не могутъ рассчитывать на такую оцѣнку. Эти постановки нисколько не молоды, потому что не открываютъ никакихъ путей: въ нихъ много добросовѣстности и нѣтъ нерва исканій. Какъ ни относиться къ послѣднимъ постановкамъ московскаго Художественнаго театра, онѣ во всѣхъ отношеніяхъ интересны. Въ нашей печати московскій Художественный театръ имѣетъ нѣсколькихъ благожелательныхъ критиковъ, весьма почтенныхъ, но отжившихъ литераторовъ, которые совершенно въ духѣ любящихъ родственниковъ преподаютъ ему благожелательные софты, изрѣдка журятъ и т. д., дѣлая то и другое съ одинаковымъ отсутствіемъ вкуса. Обидно видѣть въ средѣ ихъ, хотя бы случайно, кн. Волконскаго.

Въ равной мѣрѣ несправедлива благожелательная оцѣнка, данная княземъ Волконскимъ постановкѣ Н. Н. Евреинова 'Франческа да Римини'. Въ этой постановкѣ самымъ талантливымъ былъ—Н. Н. Евреиновъ, но и онъ не

выдержалъ всеокрушающаго натиска любителей. Зато очень счастливо удаются кн. Волконскому тѣ статьи его, въ которыхъ онъ заботится о своей обязанности быть опекуномъ теорій Жака Далькроза въ Россіи. Въ книжкѣ помѣщена одна такая статья: 'О кинематографѣ'. Она написана свѣжо, молодо, увлекательно, краснорѣчиво, даетъ представление о кн. Волконскомъ, какъ прекрасномъ ораторѣ (статья эта такъ и написана: не писателемъ, а ораторомъ изъ числа—по опредѣленію С. А. Андреевскаго—'говорящихъ писателей').

'Откликомъ театра' предислано объявленіе автора, что книга писалась въ мирное время и, чтобы оправдать ея появленіе въ свѣтъ, весь чистый сборъ назначается раненымъ воинамъ. Мы не сомнѣваемся, что книга найдетъ распространеніе въ средѣ читателей, которымъ имя кн. Волконскаго извѣстно и пріятна читательская съ нимъ бесѣда. Симпатичная дѣла изданія заставляютъ пожелать ему успѣха, но мы думаемъ, что и въ военное время музы не должны умолкать: звучный говоръ ихъ никогда не требуетъ 'оправданій'.

Александръ Гидони.

К. М. Миклашевскій. Кровожадный Турка и Волшебникъ Магги. Сценарій комедіи въ трехъ дѣйствіяхъ. П. 1916. Ц. 2 р. 75 к.

Въ настоящее время театральные теоретики удѣляютъ особое вниманіе проблемѣ импровизаціи, повидимому надѣясь въ ней найти основаніе для построенія новыхъ формъ театра будущаго.

К. М. Миклашевскій, блестящій изслѣдователь судебъ итальянскаго театра эпохи Возрожденія, произвелъ интересный сценическій опытъ: написалъ въ традиціяхъ итальянской импровизованной комедіи сценарій къ пьесѣ, сюжетъ которой взятъ изъ событій нашей дѣйствительности. Турецкій властитель Диванъ-Халаатъ-Паша, узнавъ о приближеніи русскихъ войскъ, прячетъ свое золото въ подвалѣ. Одна изъ его многочисленныхъ женъ, прекрасная Сатеникъ, влюбленная въ молодого армянина Арама, отвергнувъ любовь волшеб-

ника Магги, секретаря Дивана, похищает кладъ и убѣгаетъ изъ подземелья вмѣстѣ со своимъ возлюбленнымъ.

Диванъ-Халаатъ-Паша и его повѣренный въ сердечныхъ дѣлахъ, волшебникъ Магги, чрезвычайно опечалены, какъ приближеніемъ русскихъ войскъ къ ихъ подвалу, такъ и измѣной прекрасной Сатеникъ.

На фонѣ этой несложной интриги авторъ сценарія сумѣлъ создать программу большого театральнаго представленія съ музыкой, пѣніемъ и танцами. Сценарій имъ сдѣланъ мастерски: указаны основные лахзі, приложенъ перечень театральнаго аксессуара, пользуясь которымъ можно разработать рядъ захватывающихъ сценическихъ положеній, и актерамъ, намѣревающимся разыграть эту комедію, предложенъ рядъ темъ для діалоговъ.

Авторъ сценарія, не преслѣдуя задачъ ни реставраціоннаго, ни стилизаціоннаго характера, схватилъ самую сущность итальянской буффонады и сообщилъ своимъ, пожалуй, черезчуръ зловоннымъ театральнымъ персонажамъ нѣкоторыя черты масокъ итальянской импровизованной комедіи.

Привѣтствуя отъ души опыты К. М. Миклашевскаго, мы очень бы хотѣли увидѣть его осуществленнымъ на сценѣ одного изъ петроградскихъ театровъ для сужденія о способности русскіихъ актеровъ къ импровизованному творчеству.

И. Н. Игнатовъ. Театръ и зрители. Часть I. Первая половина XIX ст. К—во „Задруга“. М. 1916. Ц. 3 р.

Скучный списокъ работъ по исторіи нашего отечественнаго театра пополнился еще одной, долженствующей освѣтить тѣ взаимоотношенія, которыя существовали между русской сценой и зрительнымъ заломъ въ первой половинѣ истекшаго столѣтія.

Своей книгѣ г. Игнатовъ предпослалъ введене теоретическаго характера, гдѣ онъ беретъ за обсужденіе интереснѣйшей темы, ставя себѣ цѣлю: опредѣлить сущность и значеніе театра и выяснитъ его вліяніе на нравы той или иной эпохи. Къ сожалѣнію, незначитель-

ная эрудиція автора и отсутствіе научнаго метода не способствуютъ разрѣшенію вопроса, а только запутываютъ самый подходъ къ нему. Безъ всякой критической оцѣнки, авторъ разбираемой нами книги соединяетъ въ одно цѣлое отрывистыя, часто противорѣчащія другъ другу мнѣнія ученыхъ филологовъ, фізіологовъ, писателей, современниковъ той или иной эпохи и, рассказывая исторію возникновенія западно-европейскаго театра, часто впадаетъ въ ошибки (такъ, напр., онъ считаетъ явленіями одного и того же порядка греческія мистеріи, связанныя съ культомъ Діониса, и средневѣковыя мистеріи, возникшія изъ необходимости демонстраціи библейскихъ событій). Въ концѣ концовъ онъ устанавливаетъ параллель между вліяніемъ театра на зрителей и дѣйствіемъ индійскаго яда кураре на нервную систему, открытымъ фізіологомъ Клодомъ Бернаромъ. Сужденіе, которое очень и очень можно оспаривать.

Отличительный признакъ большинства работъ по исторіи русскаго театра составляетъ пересказъ содержанія пьесъ, подкрѣпленный мнѣніями о нихъ современниковъ. Очень рѣдко кто либо изъ изслѣдователей пытается произвести историко-литературный анализъ нашей драматической литературы и нарисовать картину театральнаго жизни цѣлой эпохи, отрѣшившись отъ пристрастія ея современниковъ. Книга г. Игнатова всецѣло обладаетъ этими недостатками, къ которымъ еще слѣдуетъ присоединить отсутствіе исторической перспективы и своеобразный литературный вкусъ автора, тяготящаго къ общественности. Такъ ли ужъ бѣдны были театральными событіями александровская и николаевская эпохи? Неужели наши предки, посѣщая театръ, умѣли только проливать горячія слезы умиленія надъ пьесами Августа Коцебу или безудѣшно хохотать, смотря водевилъ и слушая куплеты:

Вотъ, напримѣръ, разборъ
Піесы Полевого:
И авторъ, и актеръ
Тутъ не поймутъ ни слова.
И кто же рецензентъ
И драмы и артистовъ?

Какой нибудь студентъ
Педантъ изъ гегелистовъ.

А развѣ не была значительна роль тѣхъ знаменитыхъ любителей театра и высокихъ цѣнителей искусства русской Мельпомены, которые чуть ли не день и ночь проводили въ театрѣ, поощряли начинающіе таланты, писали для театра, переводили? Или, по мнѣнію г. Игнатова, вся ихъ любовь къ театру основана на томъ, чтобы «танцовщику держать»? Односторонность взглядовъ г. Игнатова приводитъ его къ неправильной оцѣнкѣ трагедій Озерова и къ ошибочному мнѣнію о старомъ водевилѣ.

Г. Игнатовъ отказывается въ художественности тѣмъ трагедіямъ, въ которыхъ запечатлѣлся романтическій пафосъ александровской эпохи, вызванный великими событіями, и которыя имѣли назначеніе «питать гордость народную священными воспоминаніями».

Г. Игнатовъ удивляется тому вниманію, какое оказывали водевию его современники, забывая о томъ, что водевилъ воспиталъ цѣлый рядъ артистовъ, которыми по праву можетъ гордиться русскій театръ, и выработалъ тѣ сценическія формы, которыми впоследствии воспользовался Островскій.

Велесъ.

Гр. П. Шереметевъ. Вязьма. П. 1916. Лица, специально занимающіеся и просто интересующіеся русской церковной стариной, будутъ благодарны автору «Вязьмы», особенно за VI главу его книги. Хотя данныя, касающіяся исторіи и современнаго состоянія извѣстной вязьмской церкви, разбросаны авторомъ на протяжении всей его интересной работы, тѣмъ не менѣе главнымъ изъ нихъ онъ счелъ нужнымъ выдѣлить въ особую главу и въ ней снова всѣхъ ихъ объединить и систематизовать. Правда, въ оцѣнкѣ вязьмскаго храма, какъ намятника архитектуры, гр. П. Шереметевъ рабски и скупо держится отзывомъ Сушова и Султанова, очевидно, не считая нужнымъ идти дальше. Зато онъ даетъ совершенно новые матеріалы относительно иконостаса церкви, сооруженнаго въ концѣ XVII в. Въ русскихъ церквахъ, конечно, еще нерѣдки

достаточно хорошо сохранившіеся иконостасы петровскаго времени. Но всѣ они остаются пока мертвымъ капиталомъ и никѣмъ не обследованы. Иконостасу вязьмской церкви выпала болѣе счастливая доля: его иконы подверглись специальной расчисткѣ, причемъ нѣкоторые изъ нихъ открылись подписи мастеровъ, ихъ писавшихъ. Часть иконъ дана авторомъ въ фотографическихъ снимкахъ, и приведены факсимиле всѣхъ подписей. Пусть это только второстепенные мастера, выученики ушаковской школы, имена которыхъ померкли въ блескѣ имени ихъ учителя. Но намъ нужна эта ординарная «масса», эта толпа посредственностей для сужденія о силѣ и степени того стиля, который переживалъ его создатели и превращался въ основу школы, въ капиталъ, коего не могли растратить, несмотря на все послѣдовательное свое вырожденіе, цѣлыя поколѣнія иконописцевъ. Работы по расчисткѣ иконостаса продолжались въ моментъ выхода «Вязьмы», и потому гр. Шереметевъ общается лишь въ послѣдствіи дать «подробное» описаніе иконъ. Будемъ ждать исполненія этого обѣщанія, надѣясь, что и количество и качество снимковъ съ иконъ будетъ соответствовать специальной задачѣ готовящагося описанія. Въ книгѣ имѣются еще воспроизведенія и краткія описанія нѣкоторыхъ предметовъ церковной утвари и даже фресокъ. Послѣдними надлежало бы заняться серьезно. Что же касается предметовъ утвари, то изъ нихъ слѣдуетъ выдѣлить на особое мѣсто пелену съ изображеніемъ Преображенія Господня—тонкій образецъ художественнаго шитья конца XVI вѣка.

А. Анисимовъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

И настоящую лѣтопись приходится начать съ некрологовъ,—на этотъ разъ относящихся ко вражескому стану. 38-ми лѣтъ, погибъ подъ Верденомъ небезызвѣстный историкъ искусства Фрицъ Бургеръ, редакторъ-издатель начавшаго выходить незадолго до войны сборнаго труда «Handbuch für Kunstgeschichte», встрѣченнаго

спеціальной критикой съ большою похвалою. Бургеръ, кромѣ того, авторъ цѣнныхъ монографическихъ изслѣдованій о надгробныхъ памятникахъ Флоренціи, виллахъ Палладіо, скульптурѣ Франческо Лаурана и др. Въ Мюнхенѣ скончался Георгъ Хиртъ, тамошній издатель множества трудовъ по исторіи искусства, авторъ ряда статей по эстетикѣ и основатель распространеннаго еженедѣльника 'Jugend', сыгравшаго известную роль въ эволюціи новѣйшей графики конца прошлаго и начала нынѣшняго столѣтій.

Тоже своего рода некрологъ сообщаютъ изъ Венеціи. Послѣ уничтоженной фрески Тьеполо въ церкви Скальци, брошенная съ аэроплана бомба въ свою очередь сильно повредила эффектный плафонъ кисти Пьяцетты въ церкви Санъ Джованни е Паоло. Плафонъ изображаетъ апоеозъ св. Доминика и считается однимъ изъ выдающихся произведеній венеціанскаго мастера. 'Burlington Magazine' по этому поводу напоминаетъ, что въ прошломъ художественномъ сокровищѣ церкви Джованни е Паоло потеряли еще болѣе невознаградимую убыль, когда въ 1867 г. отъ пожара въ капеллѣ дель Розаріо безвозвратно погибли тиціановская 'Смерть св. Петра' и большая 'Мадонна со святыми' Беллини.

Медальерное искусство съ самаго начала своего существованія всегда было спутникомъ великихъ историческихъ событій, и невольно возникаетъ вопросъ, какъ на немъ отразилась текущая война. Определеннаго отвѣта тутъ, конечно, пока еще дать невозможно, въ особенности съ художественной точки зрѣнія, но любопытныя количественныя данныя находимъ въ каталогѣ медалей и монетъ за 1914 — 1916 г.г., недавно изданномъ голландскимъ антикваромъ-нумизматомъ И. Шульманомъ. Оказывается, что въ Германіи война породила цѣлый дождь болѣе или менѣе художественныхъ медалей различнаго характера и содержанія, и среди нихъ немало сатирическихъ, направленныхъ противъ союзныхъ державъ. Шульмановскій каталогъ въ цѣломъ перечисляетъ свыше 400 нѣмецкихъ и нѣсколько десятковъ австро-венгерскихъ военныхъ медалей. На долю Франціи и Бельгіи

приходится не болѣе, какъ по десятку, въ Англіи же председатель Нумизматическаго общества въ іюлѣ мѣсяцѣ с. г. счелъ нужнымъ назначить двѣ стофунтовыхъ преміи для поощренія англійскихъ медальеровъ, до сихъ поръ создавшихъ лишь два-три военныхъ сувенира. У насъ миѣ не приходилось ни видѣть настоящихъ памятныхъ военныхъ медалей, ни читать о нихъ, хотя, напримѣръ, взятіе Эрзерума или послѣдній брусиловскій прорывъ, казалось бы, настоятельно требовали увѣковѣченія въ бронзѣ. Въ указанномъ голландскомъ каталогѣ Россія почти не фигурируетъ.

Въ составѣ администраціи нѣкоторыхъ лондонскихъ музеевъ произошли перемѣны. Директоромъ National Gallery недавно назначенъ Чарльсъ Хольмсъ, одинъ изъ основателей и бывшій редакторъ 'Burlington Magazine', а вдобавокъ недурной пейзажистъ, занимавшій въ послѣднее время постъ директора Национальной портретной галереи въ Лондонѣ. Освободившееся здѣсь съ уходомъ Хольмса директорское мѣсто отдано Джеймсу Дональду Мильперу, и оба назначенія встрѣчены англійскою художественною пресою очень сочувственно. Назначеніе Хольмса почти совпало съ цѣннымъ даромъ, полученнымъ Национальной галереей отъ извѣстнаго лондонскаго антиквара Вертеймера, завѣщавшаго ей девять портретовъ кисти Сарджента. Эти эффектные, большого размѣра, изображенія членовъ семьи Вертеймера знакомы по выставкамъ и многочисленнымъ репродукціямъ, и нѣкоторыя изъ нихъ причислены къ лучшимъ полотнамъ американо-англійскаго мастера. Незлишнимъ будетъ замѣтить, что передъ нами тутъ далеко не первый случай крупнаго пожертвованія въ пользу общественаго музея со стороны лондонскаго торговца-антиквара, общій типъ котораго на западѣ въ наши дни настолько видоизмѣнился, что прежняя традиціонная, слегка синхродительная мѣрка къ нему ужъ болѣе непримѣнима. Какъ теперь стало извѣстно, жертвователемъ лондонскимъ музеямъ былъ и трагически погибшій лордъ Китченеръ, хотя обликъ замкнутого въ себѣ строгаго воина какъ то плохо вяжется съ представленіемъ о любителѣ искусствъ. Однако, покой-

ный Китченеръ былъ имъ, понималъ толкъ въ старинной керамикѣ, живописи и рѣзьбѣ, а будучи правителемъ Египта, онъ очень интересовался народнымъ искусствомъ края и, между прочимъ, составилъ себѣ тамъ коллекцію византийскихъ иконъ.

По части выставокъ слѣдуетъ упомянуть объ исключительно цѣнной коллекціи миниатюръ герцога Беклю (Duke of Buccleuch), въ настоящее время выставленной въ лондонскомъ Victoria and Albert Museum. Собрание это, насчитывающее около 700 номеровъ, даетъ полную картину развитія преимущественно англійской портретной миниатюры въ XVI, XVII и половинѣ XVIII вѣковъ, и въ немъ обильно представлены главные мастера этихъ эпохъ, начиная съ ихъ родоначальника Гольбейна. Условія военного времени лишили дирекцію лондонскаго музея возможности издать исчерпывающій каталогъ всей коллекціи, и пришлось ограничиться небольшою брошюрой, въ которой воспроизведено около сотни лучшихъ миниатюръ собранія. Прибавимъ, что среди нихъ имѣется и портретъ Петра Великаго, писанный шведско-французскимъ миниатюристомъ Шарлемъ Буа (Ch. Boit, 1662—1727). Отмѣченная здѣсь въ свое время выставка французскаго декоративнаго искусства XVIII вѣка, устроенная нынѣшнимъ лѣтомъ въ Парижѣ въ пользу раненыхъ воиновъ, теперь увѣковѣчена въ роскошномъ толковомъ каталогѣ, воспроизводящемъ всѣ болѣе значительные экспонаты интересной выставки. Изданіе отпечатано лишь въ 200 экземплярахъ, почти полностью разобранныхъ по подпискѣ.

Изъ другихъ новостей западнаго книжнаго рынка укажемъ на новый томъ польскаго историка культуры и искусства Казимира Хлендовскаго, посвященный Италіи эпохи рококо и служащій дополненіемъ къ предыдущимъ сочиненіямъ автора объ итальянцахъ временъ возрожденія и барокко, которые въ ближайшемъ будущемъ должны появиться въ русскомъ переводѣ. Итальянскій художественный критикъ Витторіо Пика выпустилъ недавно третью серію своихъ очерковъ по новому графическому искусству, посвящихъ общее заглавіе *Attraverso gli albi e le cartelle* (Бер-

гамо, 1916), а въ Голландіи возникъ еще новый ежемѣсячный журналъ *De Nederlandsche Musea* (Утрехтъ), ставящій себѣ задачей воспроизведеніе художественныхъ сокровищъ нидерландскихъ музеевъ.

P. Ettinger.

КНИГИ, ПОСТУПИВШІЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

- Рюрикъ Ивневъ. — 'Золото смерти'. Изд. 'Центрифуга'. М. 1916. Ц. 50 к.
- И. Н. Игнатовъ. — 'Театръ и зрители'. Часть I. Первая половина XIX ст. Изд. 'Задруга'. М. 1916. Ц. 3 р.
- Николай Ливкинъ. — 'Инокъ'. Стихи. Изд. 'Млечный Путь'. 1916. М. Ц. 1 р.
- Леонидъ Лучининъ. — 'Вырубленный садъ'. Стихотворенія. Изд. 'Орифламма'. П. 1917. Ц. 80 к.
- Михаилъ Мукаловъ. — 'Вмѣстѣ'. Драма. Кіевъ. 1913.
- 'Единственная'. Романъ. — 'Нотто homini lupus'. Симфонія. Кіевъ. 1916. Ц. 1 р.
- П. Н. Петровскій. — 'Невольныя пѣсни'. 1885—1915. Изд. 'Жатва'. М. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- 'Проза и поэзія'. Изд. 'Арс'. П. 1916. Ц. 75 к.
- Акад. А. И. Соболевскій. — 'Русскія фрески въ Старой Польшѣ'. Изд. Московскаго О-ва по изслѣдованію памятниковъ древности. М. 1916. Ц. 75 к.
- Александръ Туфановъ. — 'Золота арфа'. Стихи и проза. П. 1917. Ц. 1 р. 35 к.
- Викторъ Ховинъ. — 'Не угодно ли-съ?'. Силуэты В. В. Розанова. Изд. 'Очарованный Странникъ'. П. 1916. Ц. 60 к.
- Alexander Bakshy. — 'The path of the modern russian stage and other essays'. London. 1916.
- Вл. Нелединскій. — 'Томленіе духа'. Вольные сонеты. П. 1916. Ц. 2 р.
- И. А. Аксѣновъ. — 'Елизаветинцы'. Изд. 'Центрифуга'. М. 1916. Ц. 4 р.
- 'Временникъ'. Изд. Сѣвернаго кружка любителей изящныхъ искусствъ. I. Вологда. 1916.
- 'Осенняя антологія'. Состав. Е. Николаева. П. 1916.

- Н. Шульговскій. — Терновый вѣнецъ. Вѣнокъ сонетовъ. П. 1916. Ц. 30 к.
- К. Журавскій, Н. Камова, Л. Повицкій, В. Пруссакъ, В. Статъева. — Иркутскіе вечера. Стихи. Альманахъ 1-й. Иркутскъ. 1916. Ц. 1 р.
- Вячеславъ Ивановъ. — Борозды и Межи. Изд. „Мусагетъ“. М. 1916. Ц. 2 р. 75 к.
- М. Н. Коваленскій. — Путешествіе Екатерины II въ Крымъ. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 50 к.
- К. Кузьватенко. — Авель и Каниъ. Трагедія. М. 1916. Ц. 75 к.
- Константинъ Ландау. — У темной двери. Стихи. Изд. В. В. Пашуканиса. М. 1916. Ц. 50 к.
- Михаилъ Мукаловъ. — Ничто. Кіевъ. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- Я люблю мудрость. Кіевъ. 1916. Ц. 1 р.
- Иванъ Новиковъ. — Изъ жизни духа. Романъ. Изд. 2-е. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 1 р. 80 к.
- Леонидъ Сабанѣевъ. — Скрибинъ. Изд. „Скорпионъ“. М. 1916. Ц. 3 р.
- Сборники по теоріи поэтического языка. Вып. I. П. 1916. Ц. 1 р.
- „Седьмое покрывало“. Стихи. Одесса. 1916. Ц. 1 р. 25 к.
- А. М. Сквордовъ. — Д. Г. Левицкій. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 75 к.
- Ив. Тхоржевскій. — Дань солнцу. 2-й сборникъ стиховъ. П. 1916. Ц. 1 р.
- П. П. Филипповичъ. — Объ авторѣ стихотворенія „Какая это сторона?“ Кіевъ. 1916.
- Д. С. Шилкинъ. — Искусство и мистика (друзьямъ А. Н. Скрибина). П. 1916. Ц. 40 к.
- П. Е. Щеголевъ. — Дуэль и смерть Пушкина. П. 1916. Ц. 4 р. 50 к.
- Николай Асѣевъ. — Оксана. Изд. „Центрифуга“. М. 1916. Ц. 1 р. 50 к.
- Сергій Бобровъ. — Н. М. Языковъ о мировой литературѣ. Изд. „Центрифуга“. М. 1916. Ц. 50 к.
- Поль Верланъ. — Избранныя стихотворенія въ переводахъ русскихъ поэтовъ. Изд. 2-е. „Универсальная Библіотека“, № 748. Изд. „Польза“. М. 1915. Ц. 12 к.
- Василій Каменскій. — „Двушки босикомъ“. Стихи. Тифлисъ. 1916. Ц. 1 р. 50 к.
- Андрей Сиротининъ. — Съ родныхъ полей. Не свои стихи. П. 1916. Ц. 1 руб. 85 коп.
- В. В. Хлѣбниковъ. — Ошибка смерти. Изд. „Лирень“. М. 1917. Ц. 60 к.
- Н. Чужакъ. — Къ эстетикѣ марксизма. Иркутскъ. 1916. Ц. 10 к. — Эстетизмъ и эстетика. Иркутскъ. 1916. Ц. 5 к.
- Георгій Шенгели. — Гонимъ. Поэзія. V. Изд. „L'oiseau bleu“. П. 1916. Ц. 1 р. 10 к.

Поправка. Подпись подъ репродукціей, помѣщенной въ № 8 „Аполлона“ противъ страницы 3-й, слѣдуетъ читать: В. В. Рождественскій, „Nature morte“ (масло). („Выставка современной русской живописи“ — 1916).

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

Редакторъ: Сергій Маковскій.

СОДЕРЖАНІЕ

Всеволодъ Дмитріевъ — П. А. Федотовъ	1
Александръ Гидони — 'Омраченный Петроградъ'	37
Н. Долговъ — И. С. Щепкинъ	51
Георгій Ивановъ, О. Мандельштамъ, А. Радлова, М. Лозинскій — Стихи	74

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ

Вс. Дмитріевъ — 'Миръ Искусства'. Выставка этюдовъ, эскизовъ и рисунковъ	79
Н. Р. — Конкурсная выставка въ Академіи Художествъ	81
А. Р-въ — Выставки и художественныя дѣла	83
Я. Тенинъ — Московскія выставки	87
Вл. С. — Петроградскіе театры	89
Н. Долговъ — 'Романтики' въ Александринскомъ театрѣ	93
Ф. К. — Искусство оркестровой декламации	94
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ	95
Вс. Дм., Александръ Гидони, Велесъ, А. Анисимовъ — Новыя книги	101
Р. Ettinger — Художественныя вѣсти съ Запада	107
Книги, поступившія въ редакцію	109

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

Четырехцвѣтная автотипія:

П. А. Федотовъ — 'Вдовушка'.

Фототипія:

П. А. Федотовъ — 'Завтракъ аристократа'.

Автотипія:

П. А. Федотовъ — Портретъ П. Е. Львова; Подкрашенные рисунки; Неоконченный эскизъ къ картинѣ 'Все холера виновата'; Портретъ Н. П. Ждановичъ; Портретъ А. П. Ждановичъ; Рисунки; 'Офицеръ съ деньщикомъ'; Изъ цикла 'Фиделька'; 'Художникъ, женившійся безъ приданого'; 'У постели'. Г. Доу — 'Нимфа'. И. Щедровскій — Подготовительный рисунокъ къ одной изъ литографій альбома 'Вотъ наши!'. Францъ Міерисъ — 'Утро'. Ланкре — 'Мясная лавка'. П. А. Федотовъ — Рисунокъ ('Ахъ, братецъ!'); Рисунокъ ('Ахъ, я несчастная!'); 'Разборчивая невеста'. У. Гогартъ — 'Бой пѣтуховъ'; 'До'. Фрагонаръ — 'Подълугъ'. П. М. Шмельковъ — Рисунокъ. Гаварни — 'Портретъ кредитора'. П. А. Федотовъ — Портретъ Е. Г. Флуга.

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТЪ

Автотипія:

П. А. Федотовъ — Рисунокъ (стр. 14); 'Сожигательница сердець' (стр. 17). Гаварни — Рисунокъ (стр. 27). К. Брюлловъ — Рисунокъ (стр. 29). П. Шмельковъ — 'Плакальщицы' (стр. 33).