













АЛОАЛОА

2





ΑΠΟΛΛΟΝΉ

ΜΣΜΧΙ





ГОС. ГУБЕЛНИЧНАЯ  
БИБЛИОТЕКА  
Ленинград

П 1978 акт РП-996/14

*шв*









Г. К. ЛУКОМСКИЙ. КОЛОКОЛЬНЯ СОФІЙСЬКОГО СОБОРА.  
G. LOUKOMSKY. CLOCHER DE S<sup>te</sup> SOPHIE A KIEV.  
*Виставка „Миръ Искусства“.*



## УКРАИНСКІЙ БАРОККО

Георгій Лукомскій



се великолѣпіе малороссійской культуры домонгольскаго періода, свідѣтельствующее о высокомъ въ то время развитіи вкуса на Руси, исчезаетъ въ мрачный вѣкъ татарщины. Дикія орды проносятся какъ ураганъ, уничтожаютъ, сжигаютъ и увозятъ съ собою то, что пощадило пламя. Исчезаетъ блескъ цивилизаціи великокняжескаго періода. Каменные храмы, полные мозаикъ, колоннъ, мраморовъ, рушатся, никѣмъ не оберегаемые. Послѣдую-

щія поколѣнія помогаютъ времени разрушить старые памятники. И теперь многіе нѣкогда цвѣтущіе города представляютъ громадныя забытыя кладбища...

Только въ XVII столѣтіи нарождается поколѣніе съ новыми вкусами къ зодчеству. Кіевскій митрополитъ Петръ Могила — первый взялся за реставрацію и ремонтірованіе церквей Малороссіи. Въ его время неумѣлою поправкою было испорчено много древнихъ формъ; ни одинъ изъ старѣйшихъ храмовъ Чернигова и Кіева не остался безъ поправокъ, пристроекъ, причемъ эти пристройки давали сооруженіямъ видъ, примѣненный ко вкусамъ времени. Такимъ путемъ созданъ былъ и своеобразный стиль, явившійся результатомъ смѣшенія древняго русскаго зодчества, германской и польской архитектуры и мѣстныхъ конструктивныхъ особенностей, вытекавшихъ, главнымъ образомъ, изъ формъ первообразнаго деревяннаго церковнаго зодчества. Деревянные украинскіе храмы, разсматриваемые какъ памятники, родственные деревяннымъ церквямъ домонгольскаго періода, трехкупольные, пятикупольные, многогранные, крестообразные и круглые, возникли, слѣдовательно, подъ вліяніемъ Византіи. Это южно-русское деревянное зодчество заключало въ себѣ такъ много національной устойчивости, что удержалось до XVIII в. и оказало вліяніе даже на каменную архитектуру, давъ во второй половинѣ XVII в. замѣчательный расцвѣтъ кирпичнаго зодчества въ Малороссіи.

Кирпичная кладка примѣнялась къ старозавѣтнымъ деревяннымъ формамъ (Прилуки), и формы, свойственныя деревянному украинскому зодчеству, становятся настолько излюбленными, что ихъ придаютъ, при реставраціяхъ, даже стариннымъ храмамъ домонгольской эпохи.

Многія спеціальныя названія указываютъ на большую выработанность и давность деревяннаго зодчества; такія церкви восходятъ до XIII столѣтія и сливаются съ лѣтописными извѣстіями.

Но до сихъ поръ еще не окончательно установлено — происходятъ ли выступающія части церквей — многоугольныя и круглыя — изъ архитектуры восточной (изъ



основъ ,трехлистной' и ,четырехлистной') или изъ западной архитектуры, какъ показываютъ изслѣдованія нѣкоторыхъ ученыхъ. Извѣстно только, что подобныя типы, составляющіе характерную черту многихъ храмовъ, особенно время Мазепы, были распространены и на Западѣ и относятся къ первымъ вѣкамъ христіанства. Примѣры: Cellae cimenteriales въ Римѣ и соборъ Пресв. Богородицы въ Кельнѣ. Таковы общіе выводы XIV Археологическаго съѣзда въ Черниговѣ, касающіеся исторіи вліяній на сформированіе украинскаго зодчества и опредѣляющіе его главные признаки.

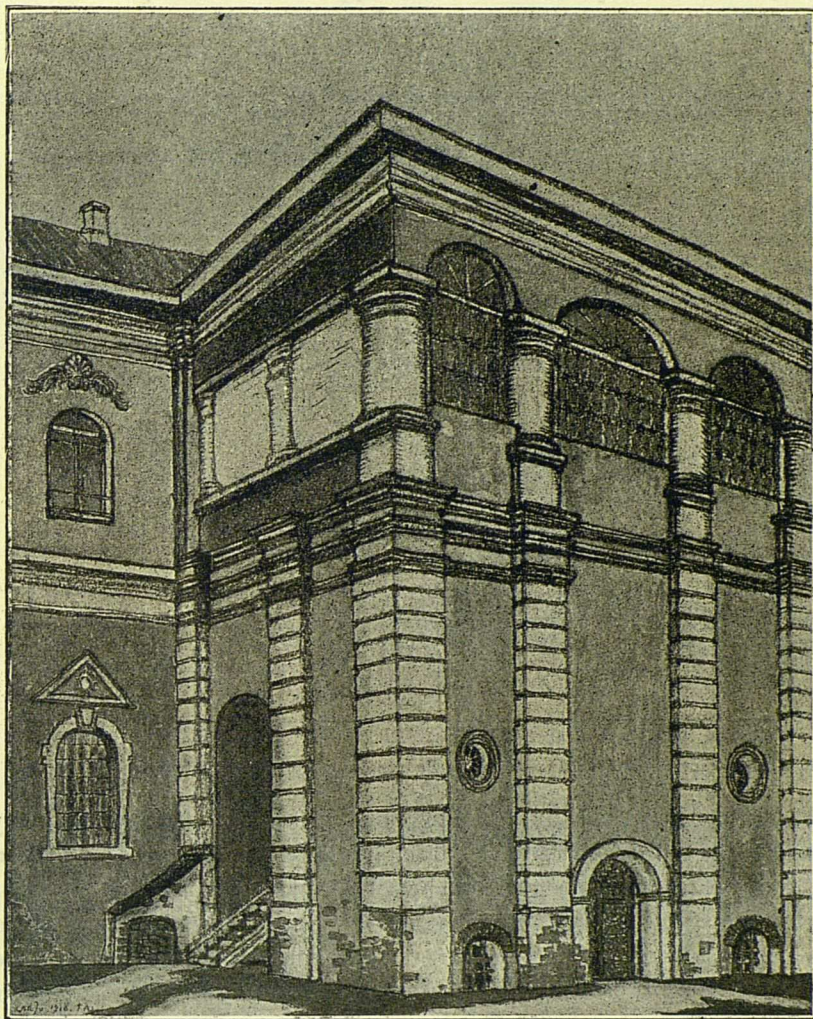


Г. К. Лукомскій.—Козелець. Церковь Преображенія.

Въ этомъ смѣшанномъ стилѣ, кромѣ собственно украинскаго барокко, надо различать: ,Мазепинскій' барокко — съ преобладаніемъ германскаго вліянія въ деталяхъ, но напоминающей разработкой плана западнаго базилика, отличающейся отъ нихъ купольнымъ покрытіемъ, и ,Нарышкинскій' барокко (время Петра и Іоанна Алексѣевича), сходный съ памятниками зодчества этого періода въ Московскои области, откуда часто были выписываемы мастера, — но съ типичною обработкою оконъ, фронтоновъ и нѣкоторыхъ украшеній. Позднѣе, при Аннѣ Іоанновнѣ и Елисаветѣ Петровнѣ, явился изъ Петербурга еще одинъ видъ барокко — ,Стиль Растрелли' и его школы (особенно князя Ухтомскаго). Этотъ стиль выразился



въ рядѣ построекъ съ гибкими линиями, богатѣйшими украшеніями, со стройными пилястрами, мелкой рустовкой и пышными фронтонами (Соборы въ Козельцѣ, Брянскѣ и др.).

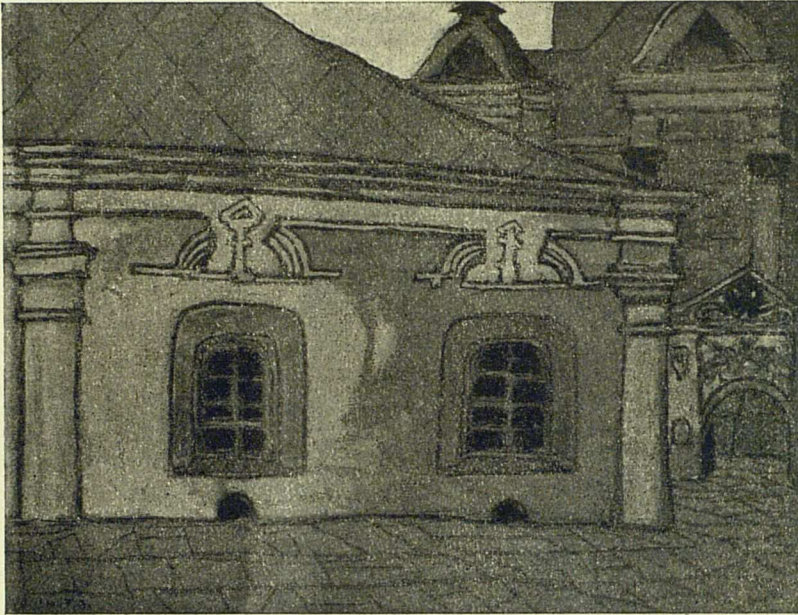


Г. К. Лукомскій. — Козелець. Домъ б. Магистрата.

Съ благоговѣніемъ приближаешься къ Софійскому собору въ Кіевѣ. Торопись пройти подъ темными сводами колокольни, чтобы скорѣе увидѣть старыя стѣны



святѣни, чтобы восхищенно всматриваться въ ихъ мерцающія мозаики, въ туск-  
 лые иконные лики съ печальными глазами, или разглядывать потѣшныя фрески  
 на лѣстницѣ... И проходишь, не замѣчая, красивѣйшую постройку, находя-  
 щуюся по дорогѣ къ собору — колокольню... Огромная широкая башня, съ  
 толстыми стѣнами; два куба, одинъ на другомъ, восьмиугольная призма на  
 нихъ и еще призма, надстроенная поздне, съ аляповатымъ золотымъ купо-  
 ломъ, — такова сампанѣлла древняго собора, построенная въ 1735 — 45 г.г. при

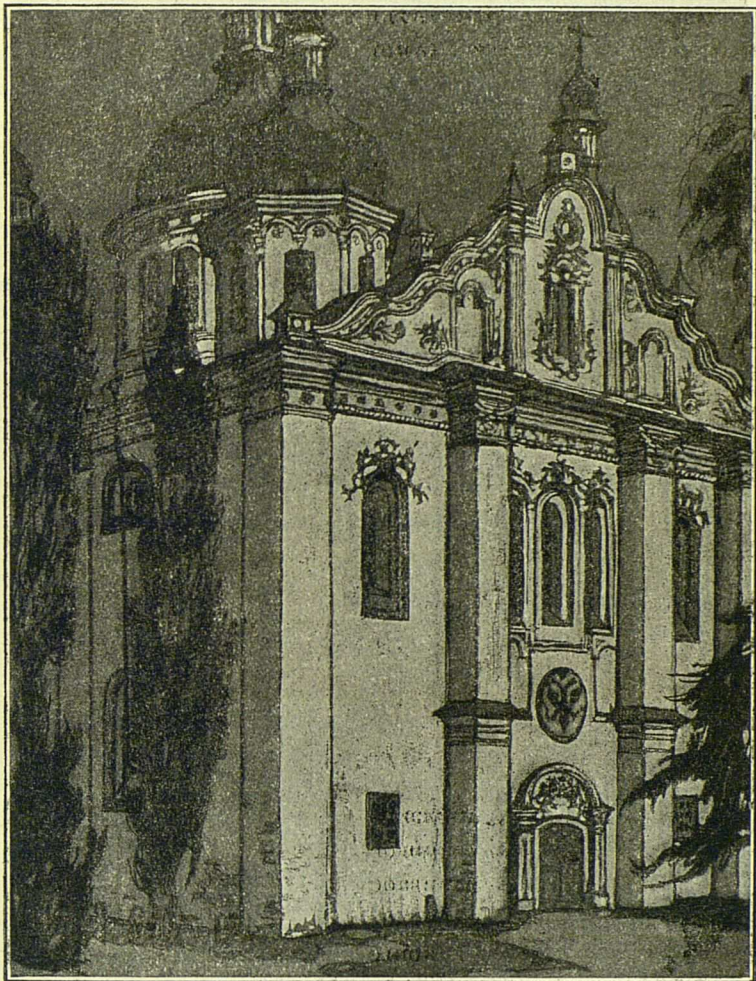


Г. К. Лукожекій. — Кіевъ. Михайловскій Златоверхій Монастырь. Монастырскія кельи.

епископѣ Рафаилѣ Заборовскомъ. Надо всмотрѣться въ эту неуклюжую массу,  
 подойти къ ней вплотную: тогда нельзя оторвать глазъ отъ этого міра зача-  
 рованныхъ удивительной, сказочной фантазіей скульптурныхъ украшеній коло-  
 кольни. Здѣсь полное отсутствіе общаго архитектурнаго замысла, при  
 одной лишь ‚декоративности‘, даетъ блестящій примѣръ того, что зодчество — въ  
 ‚постройкѣ украшенія‘, а не въ ‚украшеніи постройки‘. Въ этомъ расписномъ пря-  
 никѣ — зодчества нѣтъ; это скорѣе что то декоративное: ларецъ, рѣзная рама,  
 но увеличенная до грандіозныхъ размѣровъ. Самая масса башни, ея тѣло — только  
 поводъ къ созданію подлинно художественному, а для полученія этого послѣд-  
 няго важно лишь одно — вдохновеніе, руководившее мастерами... Налѣпленные или  
 намазанные украшения Софійской колокольни даютъ впечатлѣніе бѣлой росписи  
 на фонѣ чрезвычайно богатыхъ и пріятныхъ зеленоватыхъ оттѣнковъ. Какая



нѣжная изысканность декоративнаго чувства! Кажется, точно бѣлое, ажурное кружево положено на матерію фисташкового цвѣта... Пилястры, фронтоны — прямые, изогнутые, пересѣкающіеся, наличники затѣливые, сѣни съ драпировками, ним-



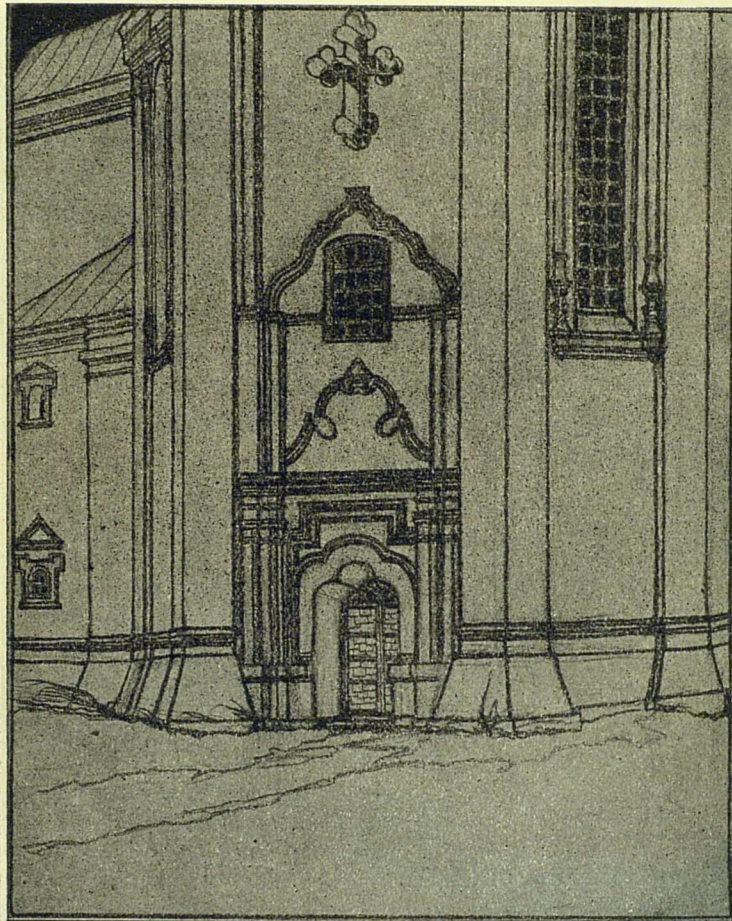
Г. К. Лукоцкий. — Киевъ. Церковь б. Кирилловскаго монастыря.

бами и гирляндами, овалныя окна, длинныя колонки съ капителями въ видѣ птицъ — щедро разсыпаны по дымчато-зеленому полю, и золотые орлы, чудеснаго рисунка, сторожатъ весь этотъ міръ фантастики, равную которой въ Россіи



можно найти только въ XIII вѣкѣ, на стѣнахъ Георгіевскаго собора, въ Юрьевѣ Польскомъ.

На другой сторонѣ площади — тоже зеленый храмъ: Михайловскій монастырь. Сплошь — зеленый (перекрашенъ недавно, по случаю 700-лѣтія монастыря, —



Г. К. Лукояскій. — Черниговъ. Деталь церкви Екатерино-Покровской.

прежде онъ былъ бѣлый). Купола его сложной формы, занесенной съ Запада, черезъ Польшу, и очень своеобразной обработки. Эти, какъ бы выѣвленные сильною талантливою рукою, ярко-бронзовые круглые купола съ продолговатыми, остроко-нечными верхами, ярко выдѣляются на темно зеленой массѣ 'Златоверхаго' собора; они свѣтятся гранями и крестами съ круглыми сіяніями, узкія, длинныя окна на купольныхъ барабанахъ грозно выглядываютъ изъ за высокихъ крышъ. Какъ бо-



гата корона тимпана съ пирамидальными вышками, приплюснутыми волютами и пилястрами, между которыми горят алая фрески! Но самую любопытную часть собора являются нигдѣ не виданные контрфорсы съ парюю коринѣскихъ колоннъ, словно стражи въ остроконечныхъ металлическихъ шапкахъ, стоящіе стройными рядами по обѣ стороны.

Еще пышнѣе фронтонъ собора Братскаго монастыря на Подолѣ, съ отчетливыми слѣдами работы западно-европейскихъ и польскихъ мастеровъ. Чувствуется почти католическое выраженіе и въ общемъ силуэтѣ фронтона Кирилловской



Г. К. Лукоцкій. — Черниговъ. Старые дома около церкви Параскевы.

церкви, и въ лѣпныхъ украшеніяхъ порталовъ съ неизмѣнными амурами, сплетеніями фруктовъ и цвѣтовъ. Не менѣе причудливо-красивы порталъ и боковые входы Николаевского военного собора, Братскаго монастыря, колокольни Кирилловской церкви и Преображенской церкви на Подолѣ.

Время ‚Нарышкинскаго стиля‘ — церковей Москвы — съ темно-синими куполами, блѣдно-голубыми стѣнами и бѣлыми украшеніями, церковей Поволжья (Нижній-Новгородъ, Свияжскъ) — съ своеобразными, вѣнчающими, треугольными кокошниками и ажурными деталями, — въ малороссійскомъ зодствѣ создало архитектуру нѣсколько иного выраженія. Необычайно удлинены были всѣ пропорціи, особенно — оконъ съ ихъ наличниками.



Почти жуткое впечатлѣніе производятъ разграфленныя на мелкіе квадратики окна Екатерино-Покровской церкви (1715) въ Черниговѣ (извѣстной болѣе своими чудесными Царскими вратами), прорѣзанные, какъ крупный орнаментъ, кресты, изломанные фронтоны. И до чего красивы темные, сѣро-зеленые, измятые временемъ, какъ рукой искуснаго художника, купола! Схожія церкви мы знаемъ еще въ Стародубѣ, Новгородѣ-Сѣверскѣ (очень интересный Успенскій соборъ, времени Петра I-го), въ Переяславлѣ Полтавскомъ и др. городахъ. Многія другія церкви Черниговской и Полтавской губерній: Введенская церковь (1700) въ Троицкомъ монастырѣ, Соборъ Батуринаго монастыря, колокольня Новгородсѣверскаго монастыря (1660) въ обработкѣ своихъ частей очень близко подходятъ къ „Нарышкинскому“ стилю, детали котораго общи какъ для юга, такъ и для сѣвера Россіи.

Къ храмамъ прежде описаннаго характера относится и церковь Параскевы Пятницы, долгое время лежавшая въ развалинахъ, теперь украшенная богатымъ тѣпаномъ. Въ одно живописное цѣлое сочетаются съ этими постройками — развѣсистыя деревья, окружающія церковь, прежнія помѣщенія дѣвичьяго монастыря, рыбный базаръ на площади, сѣрыя крыши ларей, бѣлая одежды и ярко-красныя платки крестьянокъ, блестящія звѣзды-кресты... и позади храма въ переулкахъ, старенькіе домики, съ желѣзными дверями и подслѣповатыми окнами... Въ Малороссіи, переходившей изъ однихъ рукъ въ другія, подпадавшей подъ вліяніе разныхъ культуръ и народовъ, не рѣдко бывали случаи передѣлки церквей въ костелы и костеловъ въ церкви. Церковь Преображенія въ Козельцѣ, бывшая долгое время католическимъ монастыремъ, по близости отъ извѣстнаго собора, построеннаго Растрелли (въ 1752 — 1763 годахъ) и дома бывшаго Магистрата (въ стилѣ „Мазепинскаго“ барокко), претерпѣла не мало передѣлокъ отъ такихъ приспособленій. Овальная въ планѣ церковь сохраняется нерушимо до сихъ поръ. Богато украшеніе входной двери, передъ которой имѣется типичный, особенно для формъ деревяннаго зодчества XVII — XVIII вѣковъ въ Малороссіи, длинный портикъ на 3 парахъ тоненькихъ колоннъ. Такіе же типичные входы съ трехъ сторонъ церкви мы видимъ въ церкви Николы Загребельнаго и во многихъ другихъ.

Многообразіе Малороссійскаго барокко не ограничивается указанными типами. Примѣры подражаній и совершенно переработанныхъ формъ Андреевской церкви — многочисленны на Подолѣ и очень любопытны деталями. По мнѣнію покойнаго профессора Н. В. Султанова, многія Кіевскія церкви въ XVII в. подвергались облидовкѣ въ „Польскомъ, іезуитскомъ“ стилѣ. Съ другой стороны, сюда же должны быть отнесены: великолѣпныя колокольни Троицкаго монастыря въ Черниговѣ, Кіево-Печерской лавры, Козеледкаго собора, нѣкоторыя гражданскія постройки, какъ напримѣръ, длинный домъ близъ Николаевскаго военнаго собора въ Кіевѣ. Здѣсь видны слѣды вліянія италянскаго ренессанса, выражающагося въ многоугольныхъ розеткахъ и нѣкоторыхъ орнаментахъ.



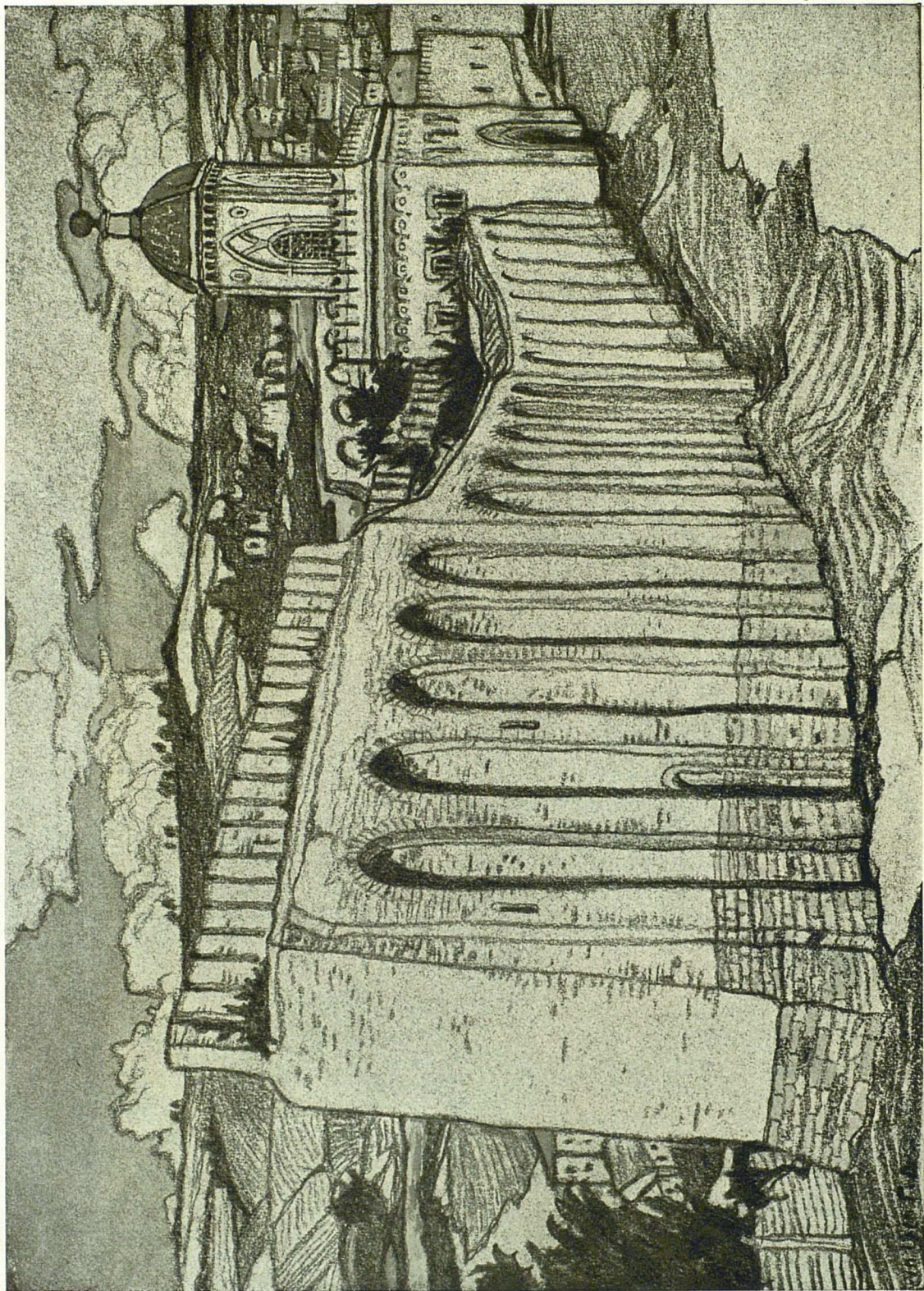


Г. К. Лукомский. Черниговъ, Екатерино-Покровская  
церковь (рисунокъ).

G. Loukomsky. Tschernigow. Eglise Jekaterino-Pokrovskaja  
(dessin).

Выставка „Миръ Искусства“.



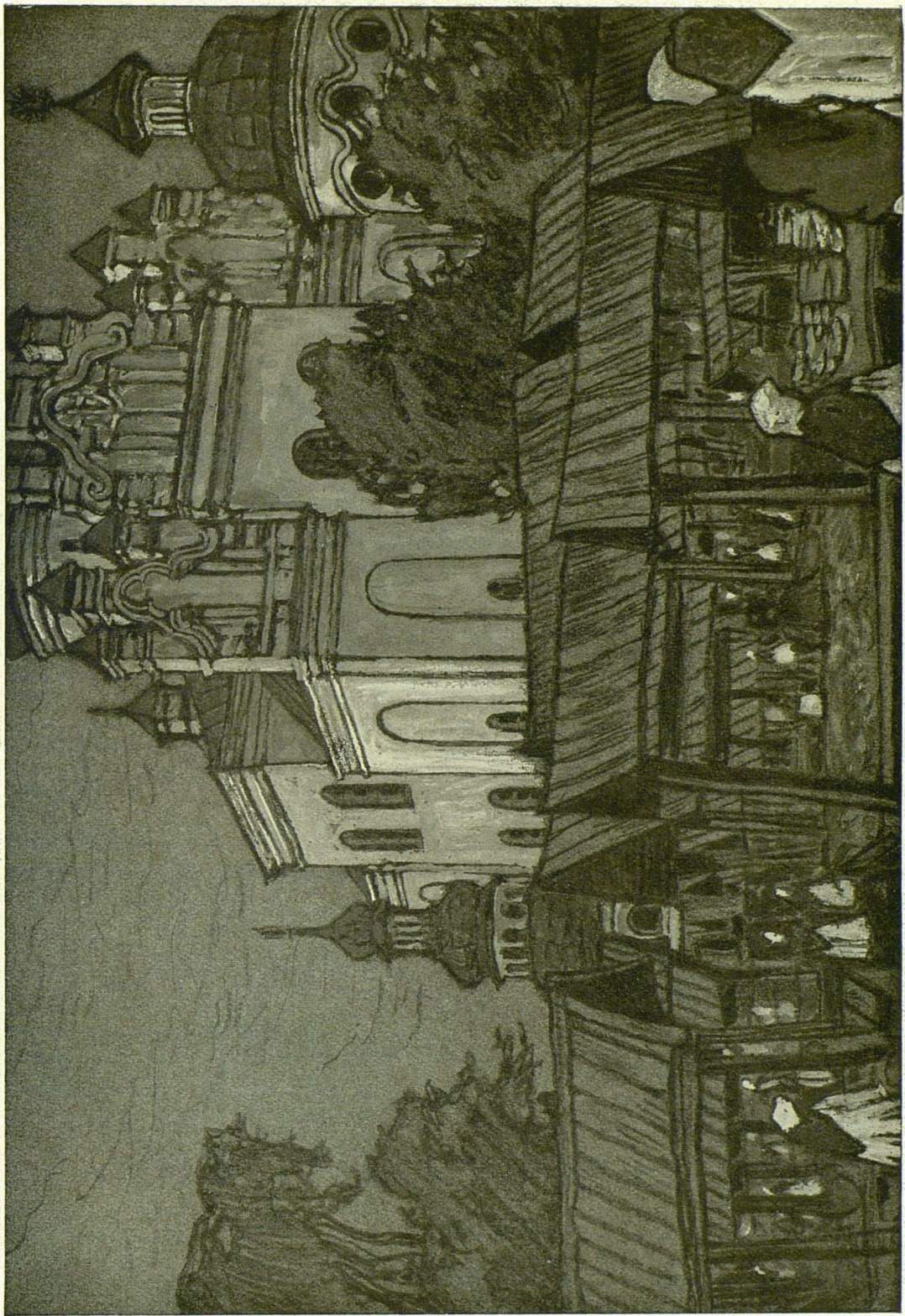


Г. К. Лукомский. Смоленскія стѣны (рисунокъ).

Выставка „Миръ Искусствъ“.

Г. Лукомскій. Смоленск. Мѣры д'enceinte (dessin).





Г. К. Лукомский. Черниговъ. Церковь Парастея  
Патнища (рисунокъ).

Выставка „Миръ Искусства“.

G. Loukomsky. Tchernigow. Eglise de  
S-te Parasceve (dessin).





Г. К. Лукомскій. Кієвъ. Купола Михайловскаго  
Златоверхаго Монастыря (акварель).

G. Loukomsky. Kiew. S-t Michel aux  
coupoles d'or (aquarelle).

Выставка „Міръ Искусства“.



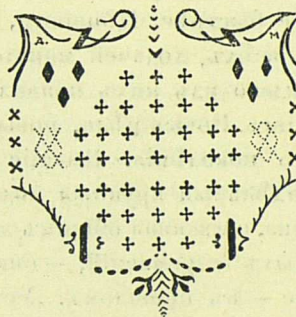
Домъ Мазепы въ Черниговѣ, съ сочными кронштейнами и подоконниками Нарышкинскаго типа украшенъ деталями свойственными германскому ренессансу (пирамидальные пилястры). — Наконецъ, уже совершенно католическаго образованія — церковныя постройки Почаевской лавры и особенно зданія города Кременца, Волынской губерніи.

Въ условіяхъ почти дикихъ, въ обладаніи недостойныхъ потомковъ и часто въ плѣну у владѣтелей, совершенно невѣжественныхъ, находятся теперь памятники архитектурной старины. На фонѣ золотистыхъ полей ржи съ хуторами, стройныхъ тополей да бѣлыхъ хатъ, на фонѣ прохладныхъ старинныхъ садовъ, убогаго еврейскаго мѣстечка или современнаго желто-кирпичнаго трамвайнаго и шумнаго Кіева — выдвигаются иглистые силуэты церквей и мерцающіе червоннымъ золотомъ многогранные купола.

Но увидавъ-ли въ городѣ, съ поросшими травой улицами, съ длинными сѣрыми заборами, сѣдые старыя стѣны церкви; любясь ли застѣнчиво выглядывающими изъ яркой зелени березовыхъ рощъ бѣлыми монастырскими стѣнами, сонно отдающими свои отраженія поросшимъ тиной прудамъ — всегда думаешь: бѣдные памятники русской старины, голоса ваши не потеряются въ необъятныхъ пространствахъ Россіи!

Придутъ — кромѣ ученыхъ изслѣдователей съ холодными сердцами и высохшей душой — иные люди и расскажутъ они всѣмъ о вашей очаровательной, скромной, но подлинной художественности; и придетъ время — будутъ васъ много бережливе охранять, будутъ любить.

Понемногу наступаетъ такое время.





## ВЫСТАВКА ‚МІРЪ ИСКУССТВА‘

СЕРГІЙ МАКОВСІЙ



ту выставку хотѣлось бы назвать — возрожденнымъ ‚Міромъ Искусства‘... на развалинахъ распавшагося ‚Союза русскихъ художниковъ‘. Но сказать этого нельзя. Правда, учредители новаго товарищества подѣ старымъ девизомъ — тѣ же бывшіе участники выставокъ, что съ такимъ исключительнымъ умѣніемъ и вкусомъ устраивалъ С. П. Дягилевъ; правда и то, что нынѣшній ‚Союзъ‘, безъ поддержки петербургскихъ членовъ (къ которымъ примкнули и лучшіе ‚москвичи‘) — только жалкая тѣнь прежняго ‚Союза‘, — все же какъ-то не выговаривается слово ‚возрожденіе‘, послѣ осмотра выставки въ Первомъ Кадетскомъ Корпусѣ, несмотря на картины многихъ любимыхъ мастеровъ и несмотря на все наше признаніе ихъ, какъ наиболѣе культурныхъ выразителей того теченія русской живописи, которое пришло, въ концѣ прошлаго вѣка, на смѣну доморощенной рутинѣ передвижниковъ и академистовъ.

Два обстоятельства, мнѣ кажется, объясняютъ, почему новымъ выставкамъ ‚Міра Искусства‘ не суждено руководящее вліяніе прежнихъ. Во-первыхъ, обстоятельство внутренняго, психологическаго порядка, которое я бы назвалъ — усталостью группового воодушевленія...

Въ теченіе многихъ лѣтъ художниковъ ‚Міра Искусства‘ связывали, съ одной стороны, общія боевыя задачи, увлеченіе первыми побѣдами новаторства, съ другой — влюбленность въ наслѣдіе старыхъ изысканныхъ эпохъ, вдумчивое любованіе ‚стилемъ‘. Много лѣтъ эти художники, независимо отъ своихъ личныхъ творческихъ достижений, дѣлали большое культурное дѣло, приобщая русское искусство къ искусству прошлыхъ вѣковъ и къ европейскому модернизму. Но время беретъ свое, и времена смѣняются все быстрѣе. Цѣнности, возглашенные дѣятелями ‚Міра Искусства‘, стали достояніемъ всѣхъ, ходячей монетой (по крайней мѣрѣ, въ средѣ образованной публики). У каждаго изъ нихъ появились многочисленные подражатели. Боевыя лозунги измѣнились. Новыя цѣли, новыя ‚обѣтованныя земли‘ открылись художникамъ слѣдующаго поколѣнія. Бывшіе сотрудники Дягилева остались, какъ творцы, какъ отдѣльныя крупныя индивидуальности и какъ опредѣленная школа, но — какъ группа, связанная общимъ эстетическимъ мировоззрѣніемъ, пыломъ общихъ завоевательныхъ стремленій, — они уже въ прошломъ, въ очень недавнемъ, конечно, и все же — въ прошломъ. ‚Усталость‘ группового воодушевленія, о которой я говорю, — только слѣдствіе исторической непреложности... Впрочемъ, сами устроители выставки, я увѣренъ, съ этимъ согласны. Иначе не



открыли бы они такъ гостепріимно дверей передъ молодежью, въ концѣ концовъ, столь чуждой имъ по всему характеру художническихъ воспріятій и по отношенію къ задачамъ живописи. Они не захотѣли отмежеваться ни отъ какихъ ,излишествъ' крайняго модернизма. Наоборотъ, они привлекли на свою выставку (широкая терпимость къ самымъ смѣлымъ живописнымъ исканіямъ отличительная черта ,Міра Искусства') представителей ,молодости' даже наиболѣе ,буйныхъ' живописныхъ сектъ; приглашенными оказались экспоненты и ,Голубой Розы', и ,Вѣнка', и ,Бубноваго Валета'. Но не менѣе характерно и то, что привлеченіе ,молодыхъ' (даже не особенно разборчивое) вовсе не придало выставкѣ сколько-нибудь неожиданно-здорнаго характера, вовсе не выразило ея ,боевыхъ' симпатій; съ такимъ же спокойнымъ безпристрастіемъ были приглашены и нѣкоторые художники изъ ,Новаго Общества' и изъ ,Академической'. Въ итогѣ создалось впечатлѣніе нѣсколько музейнаго и нѣсколько случайнаго эклектизма — не больше. Прежнія выставки ,Міра Искусства' этого впечатлѣнія не оставляли.

Другое, внѣшнее обстоятельство, вліяніе котораго сразу сказалось (даже больше, чѣмъ можно было ожидать) на общемъ уровнѣ выставки, — отсутствіе жюри. Это зло, унаслѣдованное отъ ,Союза', можетъ подорвать, въ самомъ корнѣ, дѣятельность новаго ,Міра Искусства' (выставки Дягилева, мы знаемъ, отличались строгимъ и обдуманымъ выборомъ картинъ). Отсутствіе жюри — не жюри именъ, а жюри произведеній — погубило не одну организацію художниковъ. И это такъ понятно. Когда каждому участнику выставки (члену' или ,экспоненту' — безразлично) предоставлено право выставлять тѣ работы, какія онъ хочетъ, невольно онъ поддается соблазну выставить все, что имъ написано за годъ, и невольно начинаетъ смотрѣть на выставку, прежде всего, какъ на магазинъ для сбыта своихъ произведеній. Мало художниковъ, умѣющихъ критически относиться къ себѣ и ставить интересы выставки на первое мѣсто. Поэтому то организаторамъ принципомъ и долженъ быть выборъ — выборъ единоличный (по довѣрію художниковъ къ организатору, какъ было на выставкахъ Дягилева) или выборъ небольшой коллегіи, облеченной довѣріемъ остальныхъ участниковъ. Конечно, это требуетъ извѣстной сплоченности организаторовъ, признанія ими тѣхъ или иныхъ критеріевъ, хотя бы самыхъ общихъ, для отдѣленія нужнаго отъ ненужнаго, подходящаго къ выставкѣ отъ неподходящаго... Но, вѣдь, иначе — какая разница между выставкой и временнымъ магазиномъ картинъ съ платой за входъ?

Отсутствіе выбора тѣмъ губительнѣе, чѣмъ свободнѣе доступъ въ члены Общества. Достаточно двумъ-тремъ плохимъ художникамъ проникнуть въ ,члены', случайно или благодаря дружескимъ связямъ, чтобы выставка сразу и навсегда утратила не только свое единство (разумѣя это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ), но даже вообще эстетическую *raison d'être*.

Плохіе художники особенно охотно выносятъ ,на публику' весь свой годовой багажъ, увѣренные въ высокой цѣнности каждаго своего мазка, и отъ этого на без-



жюриіной выставкѣ, получаютъ такія большія неприятныя пятна, отъ которыхъ беззащитно самое блистательное солнце. Отсутствіе выбора приноситъ и другой вредъ: заставляетъ быть придирчиво осторожнымъ въ приглашеніи экспонентовъ и все-таки — сожалѣть *post facto* о недостаточной осторожности. Потому что, если опытные мастера, чуткіе критики по отношенію къ чужимъ работамъ, не умѣютъ зачастую судить о собственныхъ произведеніяхъ, то можно ли требовать этой тончайшей зоркости и добросовѣстности отъ молодыхъ ,приглашенныхъ‘, начинающихъ, равнодушныхъ къ судьбамъ ,посторонняго‘ для нихъ Общества.

Ни одной изъ перечисленныхъ бѣдъ не удалось, къ сожалѣнію, избѣгнуть новому ,Міру Искусства‘. Въ его члены прошло нѣсколько художниковъ, произведенія которыхъ и впредь — это можно сказать увѣренно — благодаря безконтрольному приему экспонатовъ будутъ понижать уровень выставки. Съ другой стороны, большинство ,приглашенныхъ‘ оказалось не на высотѣ. Въмѣсто характерныхъ, обдуманно-выбранныхъ работъ, они дали то, что попало подъ руку, оставивъ лучшія вещи для другихъ, болѣе ,своихъ‘ организацій (К. Богаевскій, А. Голубкина, М. Сарьянъ, Г. Якуловъ, Н. Гончарова — были представлены гораздо характернѣе на одновременно открывшихся московскихъ выставкахъ; И. Захаровъ далъ ,Міру Искусства‘ очень плохіе портреты, Н. Теофилактовъ — двѣ ничтожныхъ иллюстраціи, П. Щербовъ — одинъ карикатурный листъ изъ наименѣ удачныхъ, О. Шарлеманъ — одинъ незначительный рисунокъ, В. Кузнецовъ — одну мало убѣдительную бронзу). Будь жюри, я вполнѣ убѣжденъ, на выставку не были бы приняты ни большая часть произведеній О. Бразы, ни этюды и ,портретъ Годовскаго‘ Я. Цюнглинскаго, ни ,Пейзажъ‘ Е. Кругликовой, ни ,Фантазіи‘ В. Замираило, ни нѣкоторые акварельные эскизы Д. Митрохина (талантливаго виньетиста, но еще диллетанта въ живописи), ни большая часть ремесленной графики Г. Нарбута. Можно также думать, что жюри дружески отсовѣтовало бы Б. Кустодіеву (радующему на этой выставкѣ своимъ ярководѣтнымъ ,Праздникомъ‘ и такими красивыми вещами, какъ — ,Мой домъ‘, ,Монастырь‘, ,У окна‘) выставить портреты Н. С. Таганцева и М. Н. Плотниковой, а Г. Бобровскому, давшему неплохіе дѣтскіе портреты, — портретъ подъ названіемъ ,Въ облакахъ‘, написанный съ манерной претенціозностью, совершенно не свойственной этому художнику. Словомъ — жюри, воодушевленное искреннимъ безпристрастіемъ (а этого легко достигнуть Обществу, во главѣ котораго такіе авторитетные и зоркіе мастера, какъ Александръ Бенуа, Сѣровъ, Сомовъ, Рерихъ), ,просѣяло‘ бы выставку и придало бы ей тотъ общій тонъ, ту убѣдительность цѣльности, которыхъ, увы, не чувствуется теперь, несмотря на многія превосходныя картины.

Я не могу удержаться и отъ послѣдняго укора. Онъ касается развѣски картинъ. Выражаясь мягко, нужно назвать ее исключительно неудачной. Неужели же самые культурные изъ нашихъ художниковъ еще недостаточно знаютъ, что выставка должна представлять органически-связанный *ensemble*? что въ ея устройствѣ



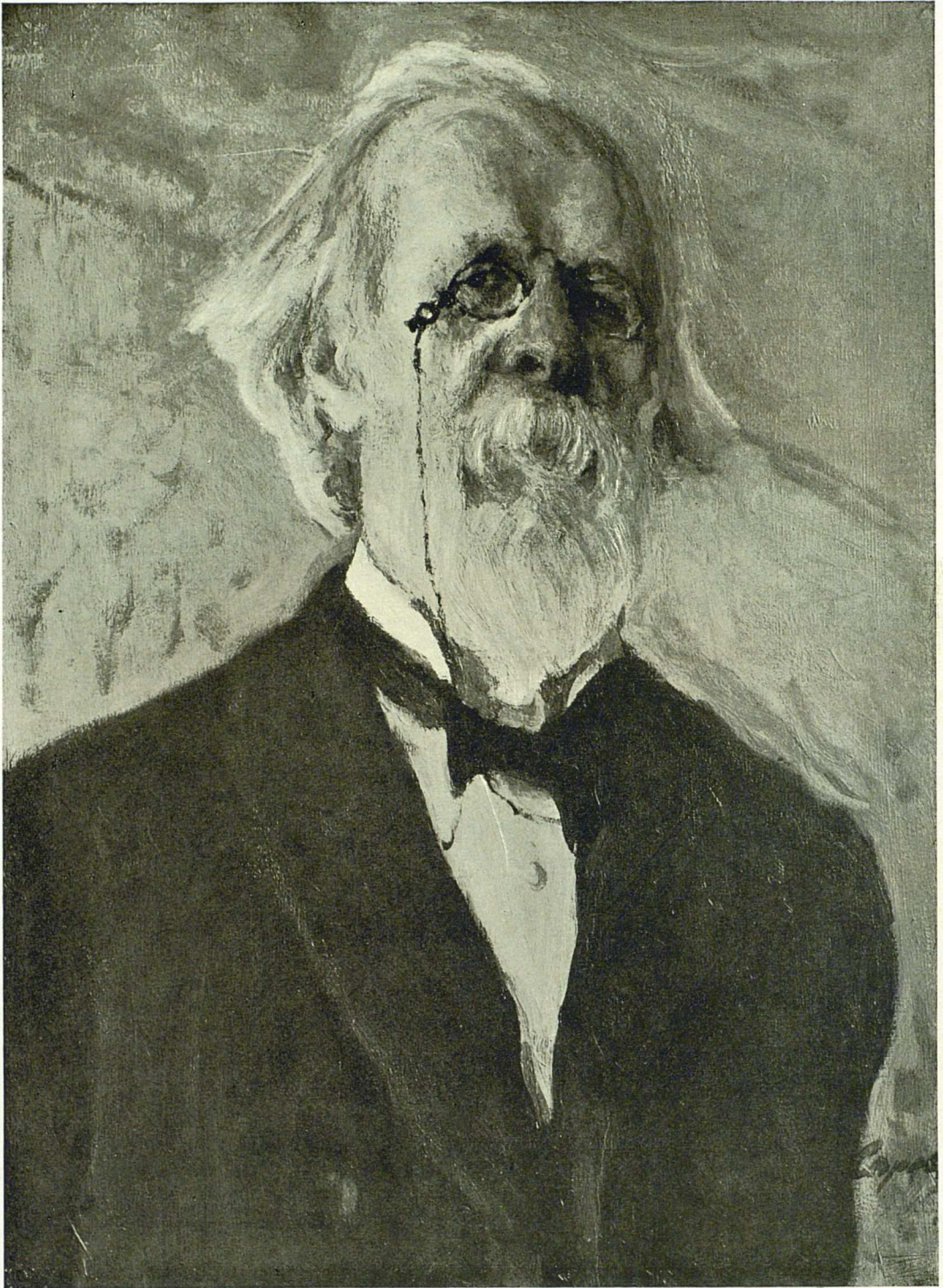


В. А. Сьровъ. Портретъ Г-жи Грюнбергъ  
(акварель).

W. Séroff. Portrait de M-lle Grunberg.  
(aquarelle).

Выставка . Миръ . Искусства .





*В. А. Сървъ. Портретъ Д. В. Стасова (масло).*

*W. Séroff. Portrait de D. Stasoff (huile).*

*Виставка „Миръ Искусства“.*



размѣщеніе картинъ играетъ не послѣднюю роль? что одно произведеніе, повѣшенное рядомъ съ другимъ, проигрываетъ или выигрываетъ отъ сосѣдства? что надо облегчить публикѣ ориентировку среди нѣсколькихъ сотъ висящихъ вмѣстѣ холстовъ? что впечатлѣніе отъ краски, отъ тона картины мѣняется въ зависимости отъ того, какія краски рядомъ ,спорятъ' съ нею? что можно ,убить' хорошую картину, повѣсивъ ее около картины, съ нею не гармонирующей? что слѣдуетъ соблюдать извѣстную гамму красочныхъ переходовъ, при развѣскѣ, чтобы не колоть цвѣтной какофоніей глаза выставочнаго посѣтителя, въ большинствѣ случаевъ мало опытнаго и не привыкшаго смотрѣть на живопись?.. Я говорю все о томъ же: — въ устройствѣ этой выставки не чувствуется направляющаго, регулирующаго вкуса; каждый художникъ, повидимому, развѣшивалъ свои картины тамъ, гдѣ ему казалось удобнѣе, мало заботясь о сосѣдяхъ. Ни съ какой ,архитектоникой развѣски' никто не считался... Въ двадцатомъ вѣкѣ, послѣ образцовыхъ, въ смыслѣ устроительской техники, выставокъ хотя бы германскихъ передовыхъ художниковъ (Вѣна, Мюнхенъ, Дрезденъ) — эта небрежность непростительна. Конечно, не недостатокъ сочувствія къ ,Міру Искусства' побуждаетъ меня высказывать эти придирчивыя замѣчанія: развѣ для всякаго дѣла строгость откровенной критики не полезнѣе и не дружелюбнѣе во сто кратъ, чѣмъ притворныя похвалы и дипломатическія умалчиванія? Учредители ,Міра Искусства' — художники достаточно сильные, чтобы, уразумѣвъ свои первые устроительскіе промахи, найти въ будущемъ способы ихъ устраненія...

Послѣ этихъ вступительныхъ сѣтованій, я перехожу съ особеннымъ удовольствіемъ къ картинамъ ,Міра Искусства', заслуживающимъ, на мой взглядъ, серьезнаго вниманія и (нѣкоторыя изъ нихъ) восхищенія.

Оба портрета, выставленные въ этомъ году В. Сѣровымъ, — мастерство изумительное. Только двѣ работы — но въ нихъ какъ бы сосредоточены блестящія качества Сѣровской кисти и Сѣровскаго рисунка. Написанный масломъ портретъ Д. В. Стасова (очень проигрывающій въ автотипіи) поражаетъ импрессионистическимъ реализмомъ, доведеннымъ до той напряженной жизненности, когда только грань отдѣляетъ ,сходство' отъ карикатурной утрировки.. Самая техника — безконтурная лѣпка длинными жидкими мазками — такъ непосредственно передаетъ рыхлость, сомканность старческой кожи и струи льющагося по ней разсѣяннаго свѣта. Этотъ портретъ не ,нравится', даже пугаетъ немного, но, взглядываясь, чувствуешь — какой живописецъ Сѣровъ и какъ глубоко психологично проникновеніе его въ плоть и духъ человѣческаго лица... Совѣмъ иныя задачи преслѣдовалъ мастеръ, тщательно отгнѣвая строгой контурной линіей нѣжный овалъ, округляя плечи и шею другой своей модели — г-жи Грюнбергъ. Здѣсь вся жизнь — въ нѣсколько схематическомъ, обдуманно закрѣпленномъ очертаніи, въ изысканной условности линейнаго выявленія.



Съ утонченной прелестью этой акварели Сѣрова соперничаютъ еще болѣе тонкіе и не менѣе впечатляющіе портреты К. Сомова — М. Добужинскій и Ө. Сологубъ. Необыкновенная простота и, въ то же время, сложность, отсутствіе всякой вычурь, всякаго поползновенія къ ‚ловкости штриха‘ и къ ‚выразительному‘ эффекту, чуткость анализа, переходящая въ какую то почти болѣзненную щепетильность, — все это вмѣстѣ создаетъ нп съ чѣмъ не сравнимое очарованіе Сомовскихъ рисунковъ. О, какъ знаетъ Сомовъ лики тѣхъ, кого онъ изображаетъ, и какъ вкрадчиво умѣетъ, на клочкѣ бумаги, рассказать тотъ интимный міръ чувствованій и думъ, что отпечатлѣвается на мельчайшихъ чертахъ знакомаго лица — въ углахъ рта, въ линіи подбородка, въ легкомъ наклонѣ головы, въ чуть замѣтныхъ морщинахъ у глазъ, въ едва уловимыхъ неровностяхъ висковъ... Но этого мало, онъ умѣетъ, какъ никто, пропитывать свои портреты магическимъ флюидомъ собственной души: объективное созерцаніе и личная, Сомовская сущность сливаются въ нихъ — въ одинъ, нераздѣльный образъ.

Отсюда, должно быть, впечатлѣніе извѣстной ‚мертвенности‘, скорѣе призрачности, какое они производятъ, несмотря на большое ‚сходство‘, на синтетическую свою правдивость. Потому что — во всемъ Сомовѣ есть нѣчто, говорящее о смерти, о тлѣннѣ, — есть нѣчто, отъ чего изображенные имъ люди кажутся фантастически оживленными, не просто живыми. Въ процессѣ его творчества — сладострастіе остро-любопытнаго вглядыванія въ живую природу становится ощущеніемъ, похожимъ на брезгливость отъ прикосновенія къ мертвому. Отсюда — Сомовская гримаса, которая кажется безстыдствомъ людямъ не тонкимъ. ‚Сладострастной брезгливостью‘ своего чувства смерти въ жизни и — жизни въ мертвомъ онъ напоминаетъ волшебника, заклинаніями сообщающаго восковымъ кукламъ дыханіе и трепеть плоти. И невольно сближаешь Сомова-портретиста съ Сомовымъ, авторомъ ретроспективныхъ жанровъ... На выставкѣ есть также нѣсколько chef d'oeuvre'овъ мастера изъ этой области — ‚Весна‘, ‚Фейерверкъ‘, ‚Арлекинъ и дама‘ — и чудесный по нѣжному колдовству красокъ ‚Пейзажъ съ радугой‘.

Другой основатель школы петербургскаго стилизма, Александръ Бенуа, выставилъ двѣ превосходныя гуаши — ‚Венеціанскій садъ‘ и эскизъ декораціи къ балету ‚Жизель‘ (для Grand Opéra), два этюда ‚Лугано‘ и рядъ версальскихъ этюдовъ. Александръ Бенуа принадлежитъ къ рѣдкимъ художникамъ, огромнымъ вкусомъ которыхъ и умомъ любуешься болѣе, чѣмъ живописными качествами. Онъ не часто волнуетъ насъ красочными достиженіями, но почти всегда очаровываетъ мастерствомъ штриха и проникновенностью фантазіи, особенно въ тѣхъ картинахъ и рисункахъ, гдѣ оживаетъ душа старыхъ архитектуръ, гдѣ дворцы, статуи и фонтаны нашептываютъ повѣсти о парадной пышности минувшихъ столѣтій. Я увѣренъ, что Бенуа, несмотря на все сдѣланное имъ въ области живописи, не далъ развиваться другому своему призванію, призванію зодчаго; въ немъ угадывается вдохновенный архитекторъ изъ семьи тѣхъ русскихъ иностранцевъ, какъ



Растрелли, Кваренги, де-ла-Мотъ, которые создали въ Россіи великолѣпіе Елисаветинскаго, Екатерининскаго и Александровскаго стилей. Кто знаетъ? — при благоприятныхъ обстоятельствахъ, Александръ Бенуа, можетъ быть, осуществилъ бы грандіозные строительные замыслы, вмѣсто того, чтобы рассказывать красивыми акварелями о своемъ любованіи красотою версальскихъ парковъ и дворцовъ...

Говоря о стилизмѣ ‚Міра Искусства‘, мы уже вправѣ теперь подразумѣвать не только группу вдохновителей этого теченія, но дѣлюю школу съ ясно выраженнымъ тяготѣніемъ къ ретроспективизму. Настоящая выставка, къ сожалѣнію, не даетъ общей картины этой школы: на ней случайно отсутствуютъ произведенія даже такого стилиста, какъ Л. Бакстъ; Е. Лансере выставилъ только виньетки къ стихамъ Черубины де Габріакъ, напечатанныя въ ‚Аполлонѣ‘; И. Билябинъ — одну графическую композицію (табель-календарь); даже А. Остроумова, приготовлявшая ежегодно новую серію стильныхъ гравюръ на деревѣ, дала нынче только двѣ доски — ‚Восходъ солнца‘ и ‚Фейерверкъ‘ (очень красивое подражаніе Сомову), присоединивъ къ нимъ рядъ акварельныхъ пейзажей натуралистическаго оттѣнка. Кромѣ Сомова, изъ главныхъ ретроспективистовъ прежняго ‚Міра Искусства‘ хорошо представленъ одинъ М. Добужинскій; о его творествѣ слѣдуетъ отдѣльная статья бар. Н. Врангеля. Приходится также лишь упомянуть о младшихъ представителяхъ петербургской школы, о которой идетъ рѣчь, — о рисункахъ Митрохина, Луговской-Дягилевой, Н. Чурляниса (восхитительная акварель ‚Всадникъ‘), В. Чемберса, кн. А. Шервашидзе (театральные костюмы). Все это — только ‚визитныя карточки‘. Зато неожиданно интересны акварельные этюды деревьевъ А. Линдеманъ (‚Кленъ‘, ‚Каштанъ‘, ‚Яблоня‘, ‚Герань‘, ‚Группа деревьевъ въ паркѣ‘). Молодая художница дѣлаетъ успѣхи, много и серьезно работаетъ.

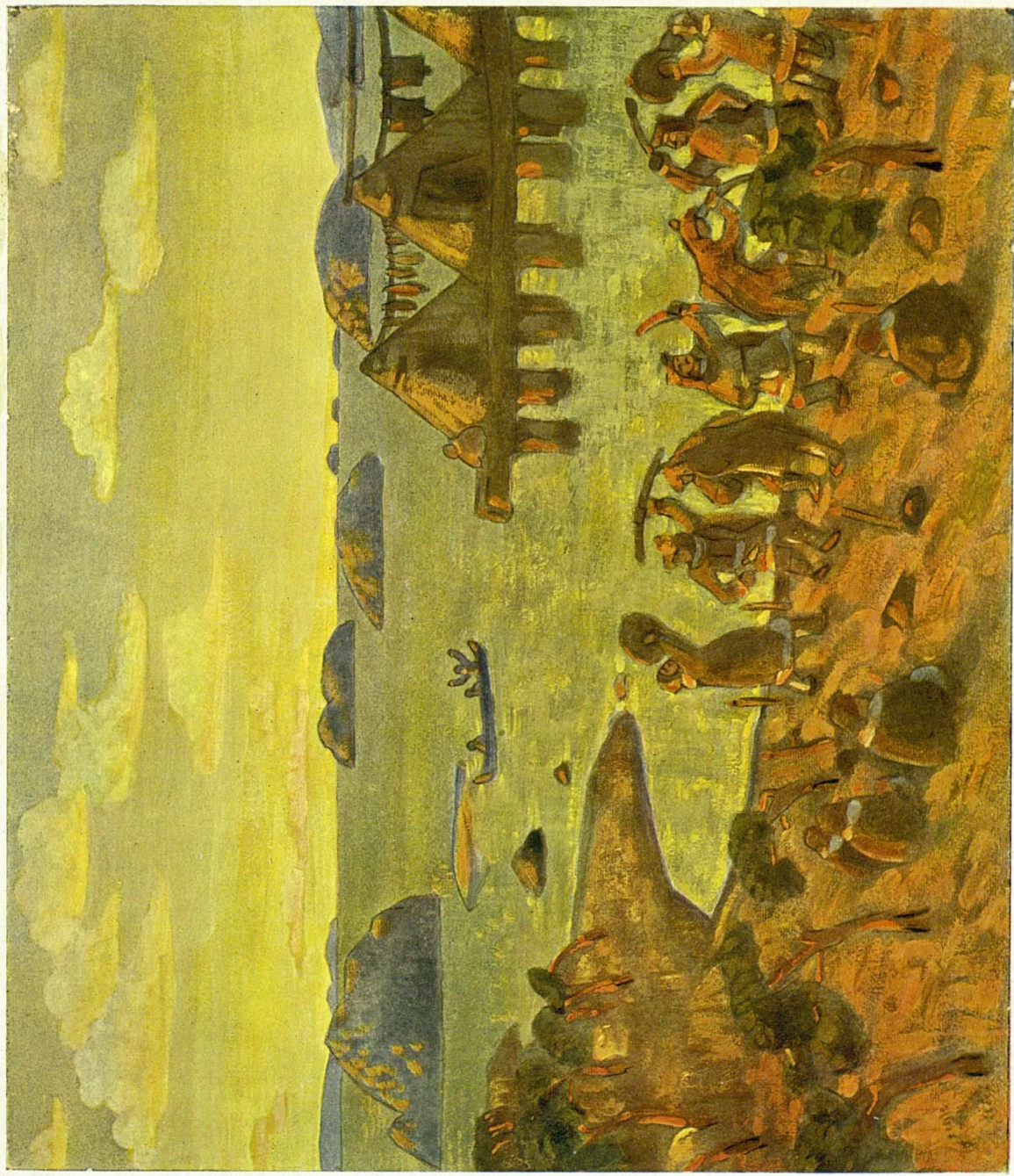
Если не ошибаюсь, самымъ молодымъ экспонентомъ, принадлежащимъ къ той же группѣ, по всему тону творчества и устремленіямъ къ прошлому, является Г. Лукомскій. Онъ началъ выставлять въ 1909 году, еще будучи ученикомъ Академіи. Любовь къ архитектурѣ, нѣжная и проникательная, удивительно сочеталась въ немъ съ чувствомъ живописной формы и графической стилистости. Изучая древніе соборы и ампириныя усадьбы въ провинціальныхъ углахъ Россіи, онъ чутко воспринимаетъ ихъ конструктивный характеръ, какъ знатокъ зодчества, и въ то же время, какъ поэтъ, лелѣетъ мечту о ихъ бывшемъ величіи и понимаетъ прелесть ихъ современнаго умиранія. Рисунки Лукомскаго почти всегда немного туманны, будто застланы дымомъ, — но это не только внѣшній, техническій приѣмъ, а слѣдствіе бессознательнаго желанія художника отдалить впечатлѣніе, дать призраку прошлаго взглянуть на насъ изъ за стѣнъ, крышъ и куполовъ старинныхъ зданій. Выставленные теперь карандашные и акварельные рисунки Лукомскаго принадлежатъ къ числу тѣхъ изысканныхъ и правдивыхъ архитектурно-художественныхъ докумен-



товъ, которыхъ такъ мало въ Россіи, плохо помнящей о сокровищахъ своей далекой и недавней старины.

Особнякомъ среди ретроспективистовъ ‚Мира Искусства‘—Н. Рерихъ. Вѣри́те сказать—то глубоочинное и потому наиболѣе цѣнное, что есть въ его искусствѣ, не вмѣщается ни въ какія школьныя рамки. Онъ одинокъ, несмотря на заимствованія, невольныя и почти всегда неудачныя, у художниковъ, къ которымъ онъ просто ‚приглядѣлся‘ за годы общей работы. Такъ, есть нѣчто ‚билибинское‘ въ женской фигурѣ на картинѣ, названной съ Рериховскимъ своеобразиемъ ‚За морями—земли великія‘. Эта фигура мнѣ не нравится; она нарисована и написана съ графической сухостью, неумѣстной въ живописи. Насколько лучше была бы безъ нея вся картина—пустынный берегъ и пустынные воды одной изъ тѣхъ странъ сѣдой невозвратности, что сняты только Рериху! Такъ же неудачна, на мой взглядъ, и фигура старца въ коронѣ, смотрящаго внизъ на городъ съ высокой зубчатой стѣны своего замка, въ картинѣ— ‚Старый король‘. ‚Иллюстрація‘ нѣсколько пріѣвшагося уже типа чувствуется и въ этомъ ‚королѣ‘, и опять таки хочется удалить его съ картины, чтобы долго смотрѣть на предразсвѣтно-золотистое небо и красныя остроконечныя крыши дремлющаго въ долинѣ города... Чтобы быть до конца откровеннымъ, я скажу еще, что мнѣ не нравится и Богоматерь въ эскизѣ стѣнописи для ‚Талашкинской‘ церкви кн. М. К. Тенишевой (‚Царица Небесная на берегу Рѣки Жизни‘). Я даже затрудняюсь представить себѣ, что побудило художника придать лику ‚Царицы Небесной‘—окруженной радужнокрасочной эмблематической роскошью восточно-христіанской орнаментики—эту сладкую миловидность... Впрочемъ, я увѣренъ, что при исполненіи эскиза въ большемъ масштабѣ, художникъ найдетъ иное, болѣе вдохновенное разрѣшеніе задачи. ‚Варяжское море‘, ‚Каменный вѣкъ‘, ‚У Дивьяго камня старикъ поселился‘, ‚Пейзажъ‘—эти работы даютъ уже вполне то, что мы въ правѣ ждать отъ Рериха. Превосходны въ архаической декорации ‚Варяжскаго моря‘, выдержанной въ тускло-зеленоватыхъ и яшмово-синихъ тонахъ, и раскинувшіяся полукружіемъ ладьи со вздутыми парусами, и море, и викингъ, передъ отплытіемъ въ чужія царства напутствуемый жрецомъ; въ сумрачной гармоніи этой картины есть новыя для Рериха мерцанія красокъ и новые просвѣты въ дали вѣковъ... ‚У Дивьяго камня‘—не менѣе красивая и остро прочувствованная сказка; среди камней и приземистыхъ елей этого забытаго міромъ холма, какъ нуженъ этотъ ‚невѣдомый старикъ‘, самъ точно камень, обросшій мхомъ, молчаливый и неподвижный, знающій какую то дряхлую тайну. И характерно, что въ трехъ картинахъ, написанныхъ художникомъ въ одинъ годъ, повторяется та же тема—легендарной старости, съ высоты взирающей на человѣческія жизни гдѣ то тамъ, въ долинахъ и въ краяхъ далекихъ за морями... Пастель, озаглавленная просто ‚Пейзажъ‘,—свѣтлая голубая гамма—тоже фантазія, тоже призракъ—какъ сонъ о тихомъ озерѣ, никогда еще не ви-





Н. Рерихъ. 'Каменный вѣкъ' (пастель).

Выставка 'Миръ Искусства'.

Н. Рерихъ. 'L'âge de pierre' (пастель).



давшемъ ни звѣря, ни человѣка... Но всего плѣнительнѣе по тону и по живописной разработкѣ замысла — маленькая пастель ‚Каменный вѣкъ‘, вся лучисто-янтарная, залитая утреннимъ свѣтомъ: въ такихъ пейзажахъ Рерихъ дѣйствительно приподнимаетъ завѣсу, скрывающую отъ насъ сказки древней были.

Судейкинъ, Сапуновъ, Н. Миліоти — три московскихъ имени; они близки ‚Міру Искусства‘ только отчасти; стилизмъ ихъ окрашенъ живописными исканіями, знаменующими другой этапъ въ развитіи русскаго искусства за послѣднее десятилѣтіе. Вспомнимъ, что всѣ трое были въ числѣ основателей ‚Голубой Розы‘ и что впервые опредѣлились лики этихъ интересныхъ, глубоко даровитыхъ художниковъ на выставкахъ, устраивавшихся журналомъ ‚Золотое Руно‘. Специфическій отгѣнокъ московскаго новаторства — меньшая строгость и порою даже намѣренная неумѣлость рисунка, но зато болѣе живописная (не иллюстраціонно-графическая) красочность — отличаетъ ихъ отъ петербуржцевъ, и еще одна черта, которую я бы назвалъ ‚аллегорическимъ сентиментализмомъ‘... Эта черта не характерна для послѣднихъ работъ Сапунова, но она чувствуется почти во всѣхъ картинахъ Миліоти и является какъ бы лейтъ-мотивомъ въ творествѣ Судейкина. О послѣднемъ вскорѣ мнѣ придется говорить подробно въ номерѣ ‚Аполлона‘, ему посвященномъ. Что касается Сапунова и Миліоти, то въ этомъ году, больше чѣмъ когда-нибудь, выставленные ими картины — настоящая радость для глаза.

Nature morte Сапунова — chef d'oeuvre вкуса и нѣжной красочности. Мнѣ кажется, я не ошибусь, назвавъ эти цвѣты наиболѣе тонко чарующими изъ всей серіи декоративныхъ ‚цвѣтовъ‘, которыми художникъ украшалъ выставки ‚Союза‘. Двѣ другія работы его — эскизы декорацій для постановки ‚Пантомимы‘ въ ‚Домѣ Интермедій‘ не менѣе ярко свидѣлствуютъ о его декоративномъ талантѣ. Оцѣнить ихъ по достоинству могутъ только тѣ немногіе, къ сожалѣнію, которымъ удалось видѣть пантомиму ‚Шарфъ Колумбины‘ въ маленькомъ театрѣ-кабакѣ на Галерной улицѣ, прекратившемъ недавно свое кратковременное существованіе. Чувство фантазма, стили и гармоническихъ пятенъ въ декораціяхъ и костюмахъ, которое выказалъ Сапуновъ въ этой постановкѣ, обнаруживается и здѣсь, на небольшихъ эскизахъ, и мѣсто имъ — между сокровищами въ музеѣ русскаго театральнаго искусства.

Н. Миліоти выставилъ двѣ глубоко-прочувствованныя и проработанныя картины изъ серіи ‚Harmonies en rose‘. Мнѣ особенно нравится та, которая названа авторомъ ‚Soirée mystique‘ (судить о ней по автотипіи очень трудно). Эти жидкіе пунцово-блѣдные тона, переходящіе въ изумрудныя мерцанія, эти вкрадчивыя неясности цвѣта — какъ отливы морской раковины, говорятъ о благоговѣйной созерцательности художника, которому такъ дороги нѣжные символы красоты, мистическія аллегоріи любви и грусти. Въ пейзажахъ Миліоти, интимно-волшебныхъ, загадочныхъ, переливающихся красками драгоцѣнныхъ камней, почти всегда, сквозь



неуловимости или звонкія фанфары цвѣта, видны какіе-то смутные образы: сентиментальныя пары въ сказочныхъ садахъ, въ розовыхъ, синихъ, фіолетовыхъ, перламутровыхъ туманахъ — силуэты ‚прекрасныхъ дамъ‘ или мистическихъ дѣвъ, или — обнаженныя женщины, въ красочныхъ вихряхъ, лепестковыми дождями скрывающихъ ихъ улыбки, — женщины нѣжныя и эфемерныя, призрачныя цвѣты заколдованныхъ теплицъ. Я люблю эту сентиментальную нотку въ творчествѣ Миліоти, я люблю разгадывать его красочныя шарады и скрытый въ нихъ задушевный, хотя немного ‚экзотичный‘ аллегоризмъ. Но всего дѣннѣе въ его работахъ — не это лирическое ‚содержаніе‘, а качества живописи: онъ несомнѣнный мастеръ въ умѣннн накладывать краску, сочетать тона, лѣпить формы многоцвѣтныхъ гармоній.

Выдающійся интересъ представляютъ также этюды и nature morte'ы Б. Анисфельда. Ни разу прежде этотъ даровитый художникъ не казался мнѣ такимъ зрѣлымъ, такимъ ‚нашедшимъ себя‘. Восхитительна по тону его ‚Бретань‘ — рядъ пейзажей съ натуры, но оставляющихъ впечатлѣніе не ‚кусковъ природы‘, а поэтичныхъ, съ большимъ вкусомъ и воображеніемъ написанныхъ декораций. Эта ‚театральность‘ Анисфельда очень убѣдительна, и въ новыхъ его работахъ она сочетается съ чисто-живописными достоинствами. Несмотря на нѣкоторую ‚легковѣсность‘ техники, Анисфельдъ — художникъ большихъ ‚возможностей‘. Вспомнимъ его первыя выступленія (еще на выставкахъ Дягилева). Онъ началъ съ фантастическихъ яркостей, съ ослѣпительной ‚игры въ краски‘; ему не доставало, однако, ни знанія ремесла, ни серьезности замысловъ. Затѣмъ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, онъ давалъ произведенія мало удачныя, повторяя прежніе виѣшне-колоритные мотивы (впрочемъ, между ними были и красивыя nature morte'ы акварелью) или впадая въ тяжелый, непродуманный, а иногда прямо-таки дешево-показной ‚символизмъ‘; къ числу такихъ неудачъ принадлежатъ, напри- мѣръ, нашумѣвшія ‚Голубыя статуи‘ съ выставки ‚Вѣнокъ‘ (1907 г.)... Теперь, пройдя путь неуверенныхъ исканій, Анисфельдъ, я убѣжденъ, будетъ находить все болѣе и болѣе вѣрныя формы для выраженія своего художческаго ‚я‘.

Отъ проникновенныхъ гармоній Н. Миліоти, отъ театральной красочности Сапунова и красочной ‚театральности‘ Анисфельда чувствуется какой-то естественный переходъ къ культу красокъ *an und für sich*... Жрецомъ этого культа, на выставкѣ, является А. Гаушъ, даровитый художникъ, вырабатывающій технику *plain 'air* 'а съ тѣмъ культурнымъ усердіемъ, котораго такъ не достаетъ большинству нашихъ молодыхъ художниковъ. Однако, было бы ошибочно назвать Гауша ‚плэнэристомъ‘ въ полномъ значеніи этого термина; достаточно бѣлаго взгляда на его яркоцвѣтные пейзажи, чтобы убѣдиться, что и онъ оканчиваетъ свои картины у себя въ мастерской, а не на открытомъ воздухѣ, иначе говоря — запечатлѣваетъ





Н.С. ГОНТАРОВА. МИСТЬЕ УЮСТА  
*Мистье Уюста. С. Уюста. 1910 г.*



природу, по памяти, пользуясь набросками съ природы, какъ подготовительными этюдами. И это придаетъ отбнокъ декоративности (иногда нѣсколько холодно-ватой, разсудочной, иногда же очень интимно-нарядной) и краскамъ его, и композиціи. Гаушъ не импрессионистъ, которому дороги всѣ мимолетности свѣта и цвѣта въ солнечной природѣ; онъ беретъ отъ нея, какъ ювелиръ, выскивающий для своихъ ожерелій и драгоценныхъ шкатулокъ самыя прочныя эмали и самыя чистыя камни, — только свѣтлую роскошь зеленыхъ, голубыхъ, оранжевыхъ, малиновыхъ, синихъ красокъ, тѣхъ красокъ, которыхъ мы, въ сущности, никогда не видимъ, но которыми любуемся, вспоминая бирюзовыя дали небесъ, изумрудныя ковры травъ, огненные рубины розъ, аметисты глициній, сапфиры подснежниковъ. На картинахъ Гауша — почти чистыя, безпримѣсныя краски, легко наложенныя на холстъ, точно художникъ боится неосторожнымъ наслоеніемъ мазковъ лишить тонъ его дѣвственной прелести. Работы, выставленныя нынче Гаушемъ, — очень изысканная серія умно и со вкусомъ найденныхъ свѣтлыхъ гаммъ. Впрочемъ, мнѣ лично ближе тѣ пейзажи Гауша, въ которыхъ онъ больше графикъ и больше лирикъ, нежели искатель формальныхъ созвучій цвѣта. Мнѣ кажется, что индивидуальность его выражается несравненно лучше въ недосказанности декоративно-нѣжныхъ признаній, чѣмъ въ стремленіи къ яркости и ясности.

Совсѣмъ другія задачи у самой молодой группы новаторовъ (послѣдователей Гогэна, Сезанна и Матисса), представленной на ‚Мирѣ Искусства‘ произведениями Н. Гончаровой и А. Лентулова. Мнѣ пришлось уже недавно, на страницахъ ‚Аполлона‘, высказать подробно свой взглядъ на хорошее и плохое въ этой группѣ; кромѣ того въ журналѣ печатались отчеты о выставкахъ, на которыхъ было полно представлено творчество нашей ‚лѣвой‘ молодежи. \* Теперь я добавлю лишь нѣсколько словъ. Какъ методъ — грубый, кричаще-яркій, лубочный нео-натурализмъ художниковъ ‚Бубноваго Валета‘ — такъ же хорошъ, какъ хорошъ всякій методъ. Дѣло не въ методѣ, а въ творческой вдохновенности и въ творческомъ знаніи. Поэтому неизмѣримо лучше — методъ не столь новый и большой ‚знающій‘ талантъ, чѣмъ наоборотъ. Сезаннъ, Гогэнъ, Ванъ-Гогъ доказали цѣнность своихъ методовъ (которые, кстати сказать, очень чувствительно мѣнялись на протяжении ихъ жизни) своимъ великимъ талантомъ, великой любовью къ искусству и великимъ трудолюбіемъ. Московскіе и петербургскіе подражатели ихъ пишутъ иногда очень эффектные, звучные этюды, но они начнутъ создавать подлинныя художественныя цѣнности только тогда, когда сдѣлаются творцами. Я не знаю никого изъ нашихъ русскихъ нео-натуралистовъ — и деформистовъ, \*\* кто бы вдохновенно сказалъ свое, совсѣмъ свое, дѣйствительно-новое слово. Но, вѣдь, по такимъ

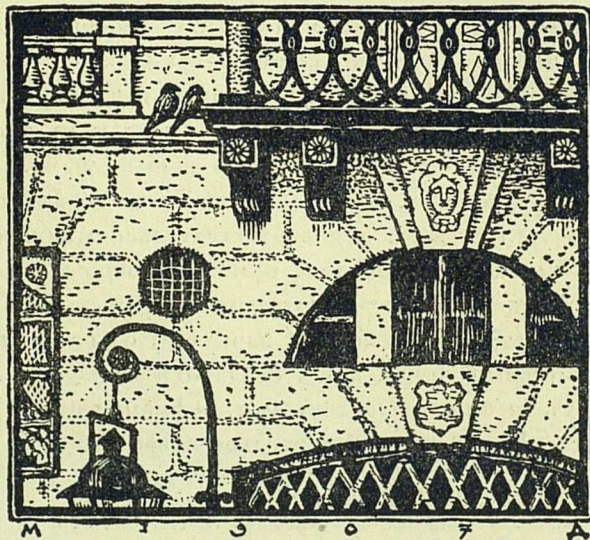
\* См. статью М. Волошина: ‚Русская Художественная Лѣтопись‘, стр. 10.

\*\* См. ‚Художественные итоги‘, ‚Аполлон‘, X, 1910 г.



„словамъ“ только и узнается настоящее дарованіе. Легкомысленно нападать на новаторство, пусть даже самое революціонное, ex principio, только потому, что мы не привыкли къ извѣстнымъ формамъ, не приглядѣлись къ нимъ (изъ этого недоразумѣнія происходили всѣ чудовищныя ошибки „современниковъ“ относительно мастеровъ, возвышавшихся надъ среднимъ уровнемъ: вспомнимъ Курба, Манэ, того же Гогэна...). Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, что подражаніе приѣмамъ самыхъ современныхъ новаторовъ сколько-нибудь нужнѣе, чѣмъ подражаніе старикамъ. Гончарова, Машковъ, Лентуловъ, Ларіоновъ — художники весьма одаренные, многое въ ихъ исканіяхъ очень своевременно и цѣнно, и все же тотъ, кто видѣлъ настоящихъ Гогэновъ и настоящихъ Сезанновъ, различитъ въ работахъ „Бубноваго Валета“ (какое глупое названіе!) ту скороспѣлость и тотъ дилетантизмъ, которымъ такъ же далеко до западныхъ образцовъ, какъ до небесъ.

Въ заключеніе, назову лишь, между лучшими произведеніями выставки, восхитительныя акварели Сарьяна; я говорилъ подробно о красочномъ магизмѣ этого молодого мастера въ предшествующей статьѣ о „Новомъ Обществѣ“. Я удерживаюсь также отъ оцѣнки скульптурныхъ работъ А. Голубкиной: въ одной изъ ближайшихъ книжекъ „Аполлона“ будетъ посвящена монографія (со многими иллюстраціями) этой выдающейся художницѣ, о которой въ Россіи до сихъ поръ знаютъ слишкомъ мало, несмотря на ея двадцатилѣтній неутомимый и вдохновенный трудъ.







Г. М. Бобровскій. „Дѣтскій портретъ“ (масло).

G. Bobrovsky. „Portrait d'enfant“ (huile).

Выставка „Міръ Искусства“.





Александр Бенча. Эскиз декорации къ балету „Жизель“  
(акварель).

Alexandre Benois. Projet de decor pour le ballet „Giselle“  
(aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.





Александръ Бенуа, „Венеціанскій садъ“ (аquareль).

Выставка „Миръ Искусствъ“.

Alexandre Benois, „Jardin à Venise“ (aquarelle).



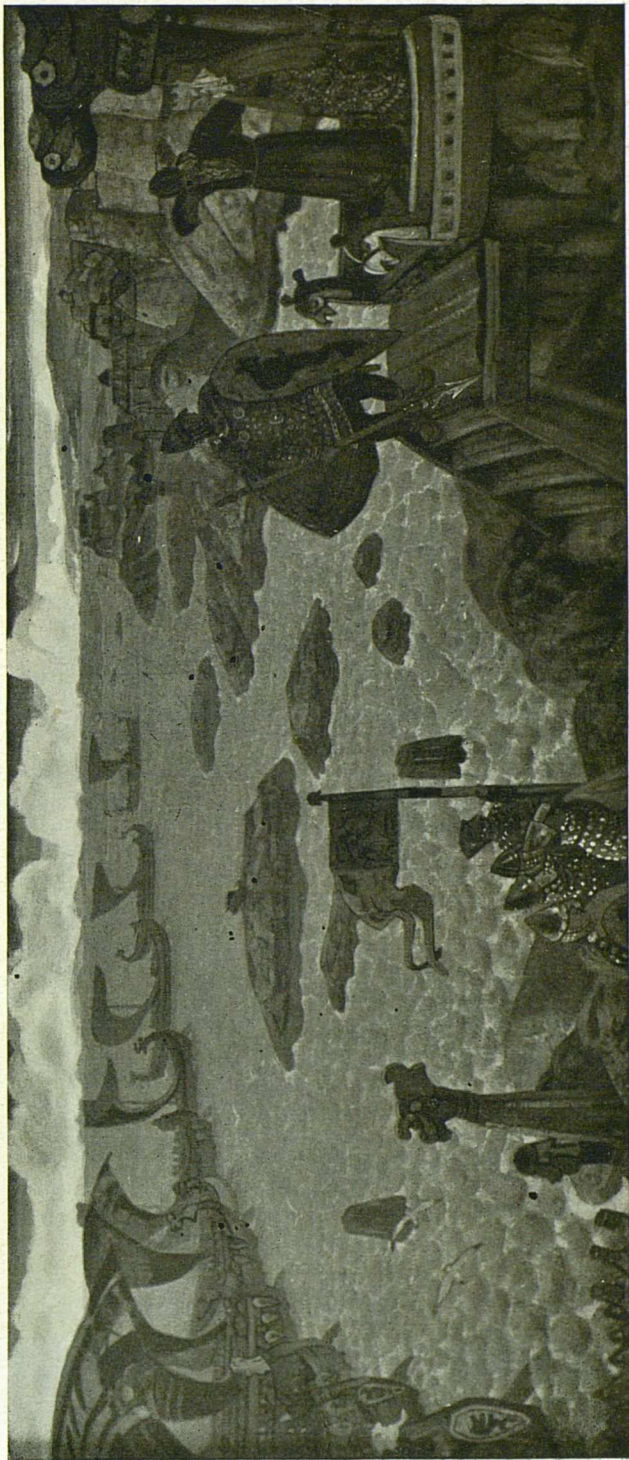


Н. К. Рерихъ. Пейзажъ (пастель).

Выставка „Миръ Искусства“.

Н. Роеричъ. Paysage (pastel).





Н. К. Рерихъ. «Варяжское море» (тепфера).

Выставка «Миръ Искусства».

Н. Рерихъ. «La mer des Variagues» (дѣтрепре).



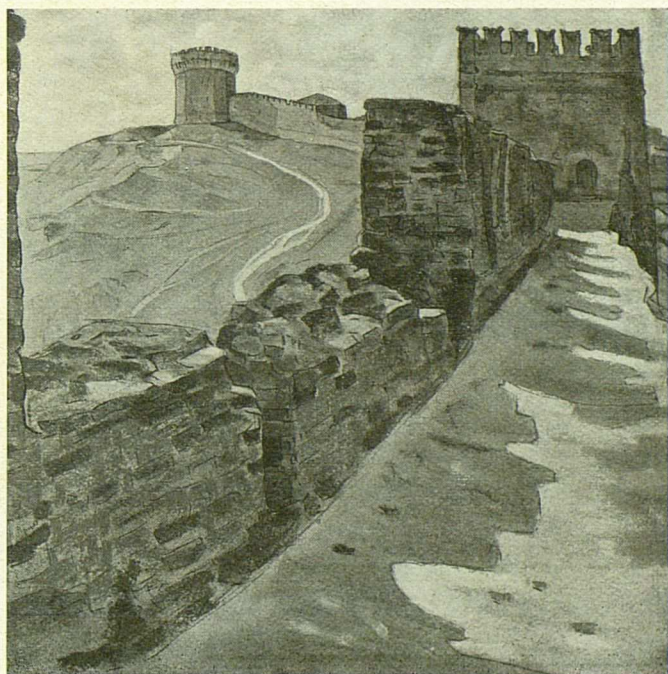
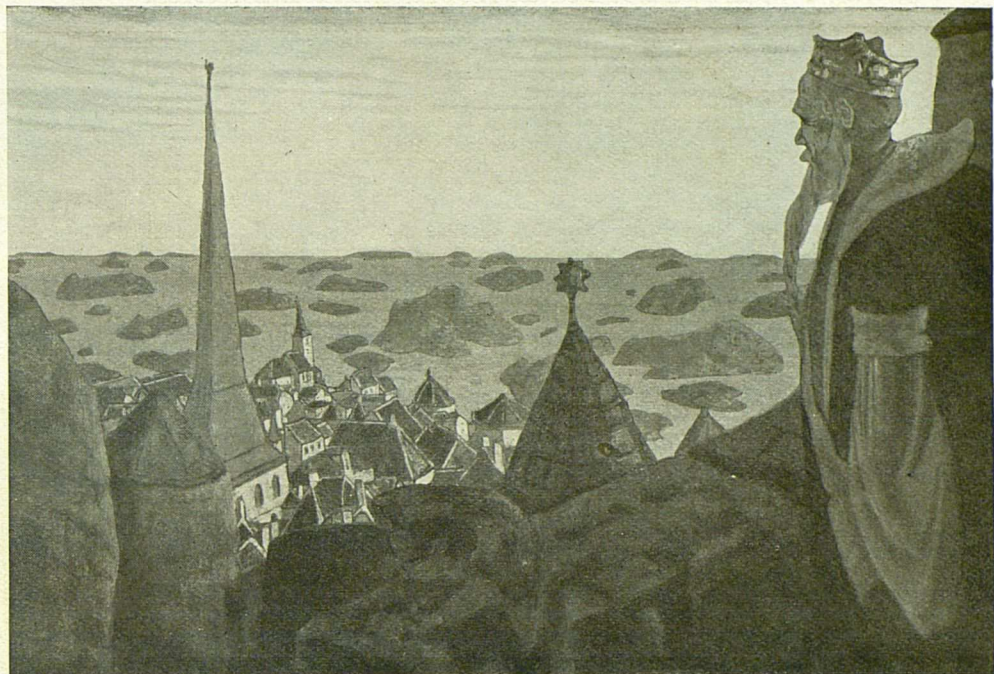


Н. К. Рерихъ. „За морями—земли великія“ (пастель).  
„У Дивьяго камня невѣдомый старикъ поселился“  
(пастель).

N. Roerich. „Paysages archaïques“ (pastel).

Выставка „Миръ Искусства“.





Н. К. Рерихъ, Старый король (пастель) N. Roerich, „Le vieux roi“ (pastel)  
и „Стѣны“ (рисунокъ). et „L'enceinte“ (dessin).  
Выставка „Миръ Искусства“.





А. Э. Линдеманъ. „Кленъ“ (гуашь).

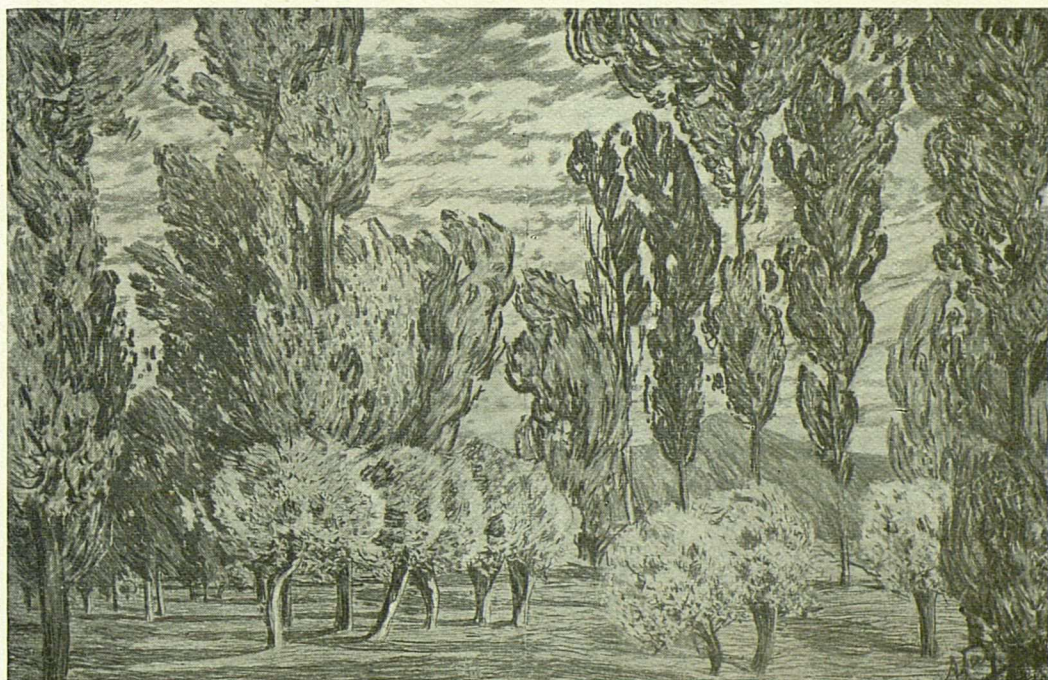
M-me A. Lindemann. „Un érable“ (gouache).

Выставка „Миръ Искусства“.





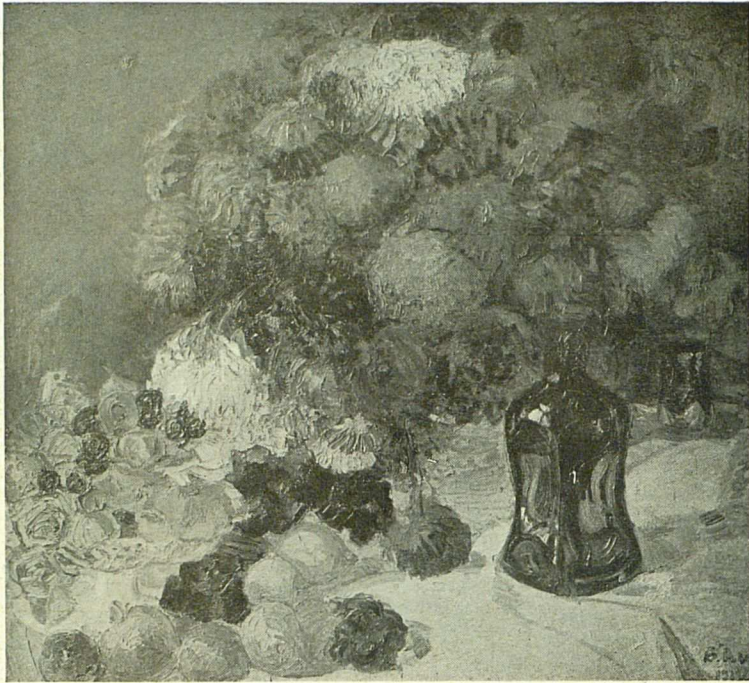
Н. Д. Милиоти. „Вечеръ“ (масло).  
А. Ф. Гаушъ. „Проектъ декораціи“ (пастель).



N. Milioti. „Soirée mystique“ (huile).  
A. Hausch. „Projet de décor“ (pastel).

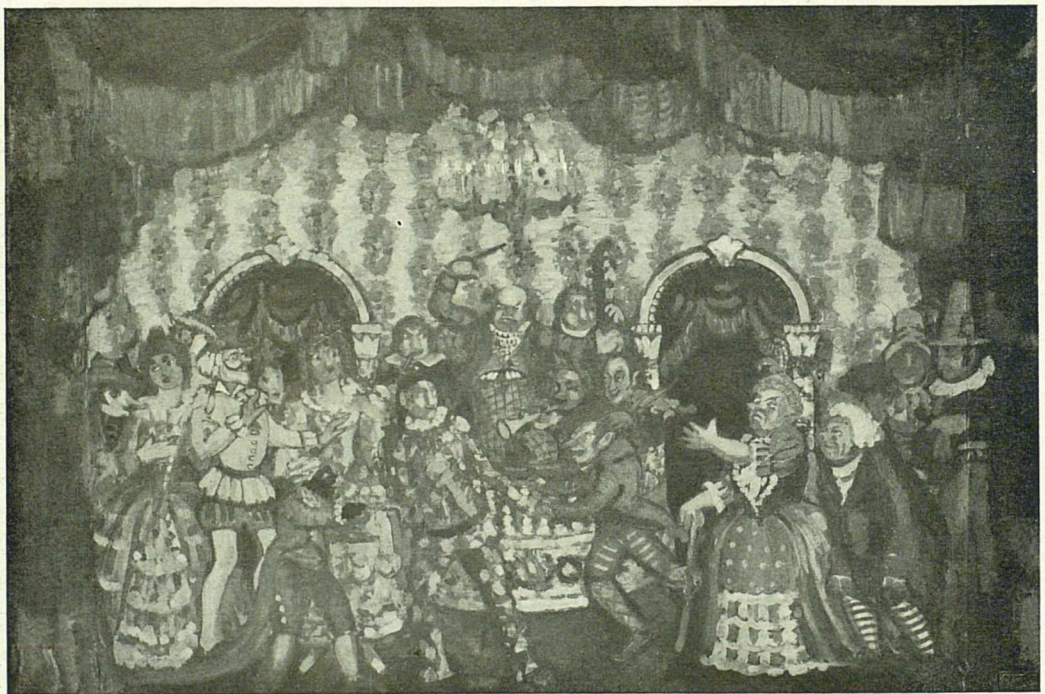
Выставка „Миръ Искусства“.





Б. Анисфельдъ. Цвѣты и фрукты (масло).

Н. Н. Сапуновъ. Эскизъ декораціи для 'Пантомимы'  
въ 'Домѣ Интермедій' (гуашь).



В. Anisfeld. Nature morte (huile).

N. Sapounoff. Esquisse de mise en scène pour  
une pantomime (gouache).

Выставка 'Миръ Искусства'.





К. А. Сомовъ. „Лейзажъ съ радугой“ (масло).  
„Весна“ (рисунокъ).

C. Somoff. „L'arc-en-ciel“ (huile).  
„Le printemps“ (dessin).

Выставка „Миръ Искусства“.





К. А. Сомовъ. „Фейерверкъ“ (акварель).

C. Somoff. „Un feu d'artifice“ (aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.



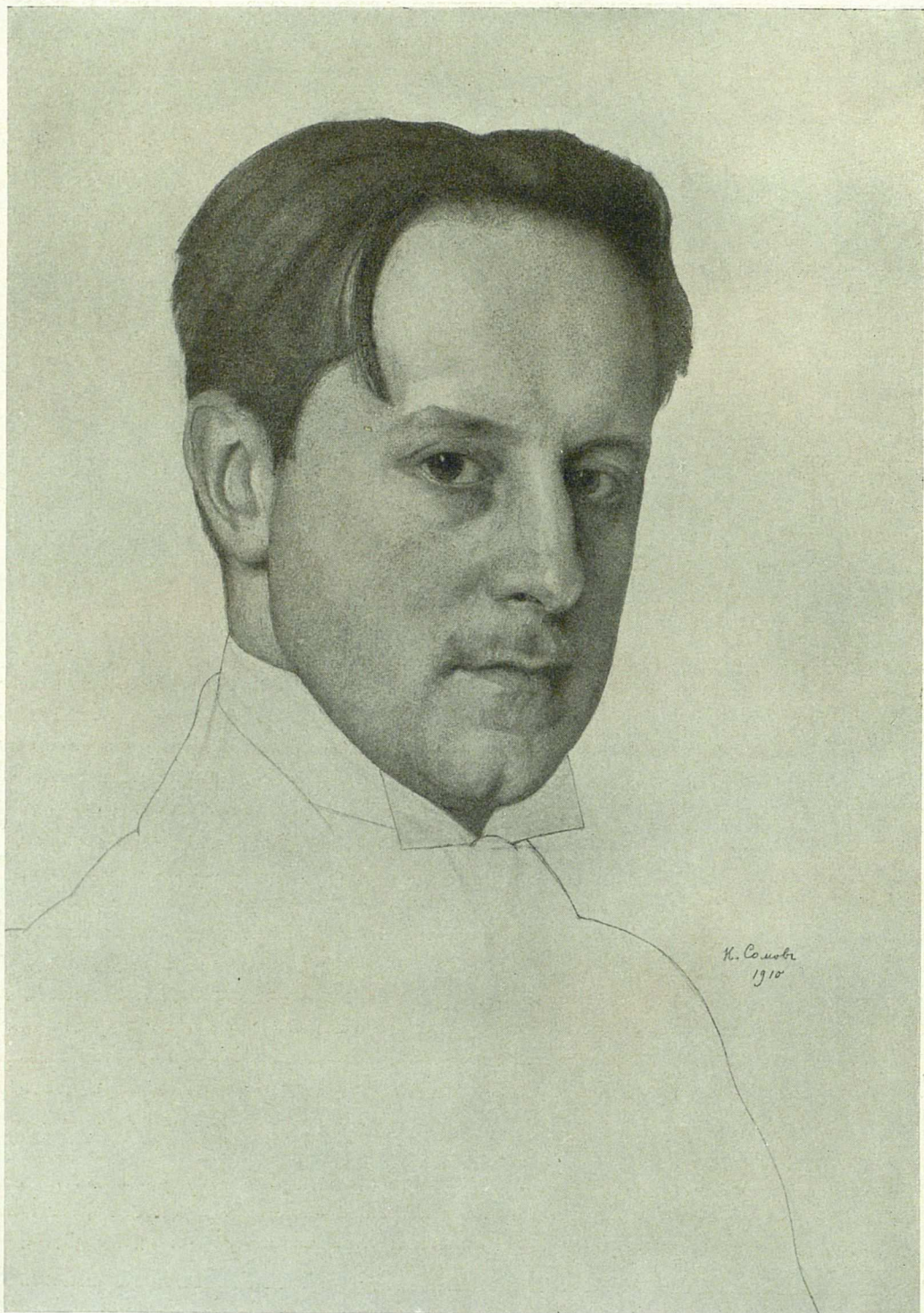


К. А. Сомовъ. „Арлекинъ и дама“ (акварель).

S. Somoff. „L'arlequin et une dame“ (aquarelle).

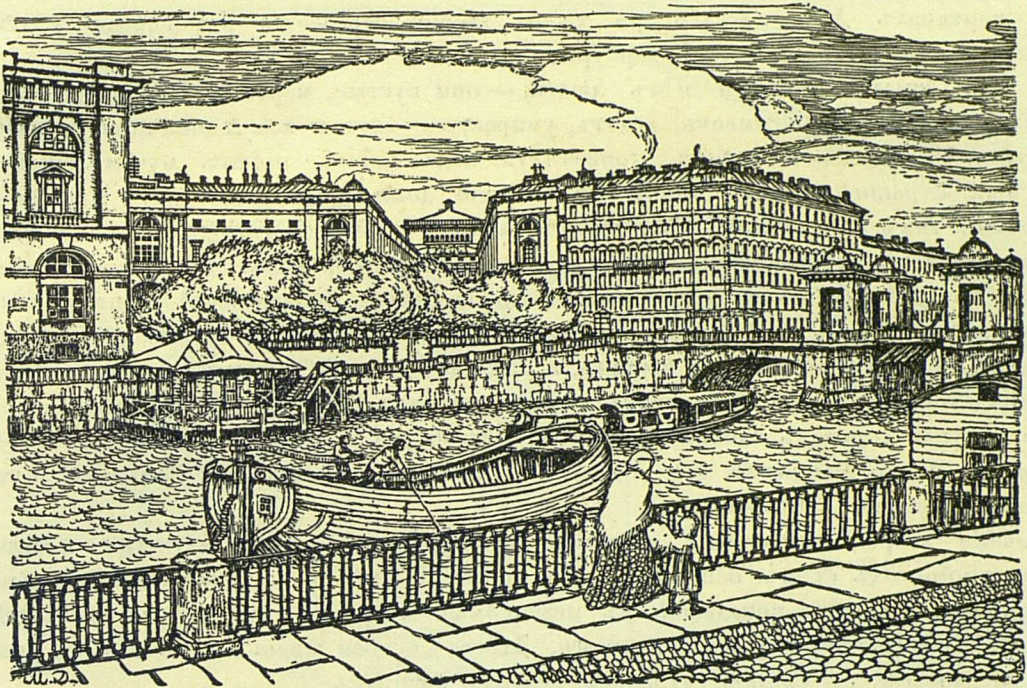
Выставка „Миръ Искусства“.





ПОРТРЕТЪ М. В. ДОБРУЖИКАТО, работы К. СОМОВА (акварель).  
Portrait de M. Doboujinsky, par K. Somoff (aquarelle).





Рисунокъ М. Добужинскаго.

## МСТИСЛАВЪ ВАЛЕРІАНОВИЧЪ ДОБУЖИНСКІЙ

Бар. Н. Н. Врангель



НОГЕ считаютъ Добужинскаго только хорошимъ рисовальщикомъ, умнымъ и умѣлымъ иллюстраторомъ, художникомъ, ощущающимъ и знающимъ mille huit cent trente. Рѣдко кто видитъ въ немъ нѣчто болѣе значительное, ту скрытую жуть, которая такъ плѣняетъ въ его творчествѣ. Только тотъ, кто чувствуетъ жизнь города, жизнь мертвыхъ вещей, тотъ пойметъ и оцѣнитъ ,психологію смерти', что передаетъ Добужинскій на своихъ картинахъ.

Добужинскій — поэтъ огромныхъ домовъ съ сотнями квартиръ, пустынныхъ дворовъ, домовыхъ крышъ, сѣраго безразличія провинціальной скуки, поэтъ взрослыхъ, скучныхъ людей съ ихъ убогой фантазіей и поэтъ дѣтскихъ сказокъ съ ихъ несбыточными выдумками, съ ихъ простыми и фантастическими замыслами. Городъ, большой, таинственный и скучный, влечетъ неотразимыми чарами, какимъ то колдовствомъ — ,приворотнымъ зельемъ'.



На картинах Добужинскаго, до ужаса вѣрно, передается эта городская муть унылаго и вѣчно-туманнаго Петербурга.

Въ его домахъ будто и нѣтъ людей, — они пусты, мертвые. Человѣкъ — маленькое насѣкомое: — живетъ, ходитъ, умираетъ — вотъ и все. А дома стоятъ, вновь заселяются, и долго живетъ, торжествуя надъ всѣмъ, пріютъ мучительный и тѣсный. Страшно глядѣть ночью на большіе дома-ящики, что горятъ глазами — окнами... Тамъ, за стѣнами — Богъ вѣсть, сколько больныхъ и здоровыхъ, веселыхъ и несчастныхъ, но всегда ничтожныхъ, маленькихъ звѣрьковъ. Что значитъ человекъ въ сравненіи съ громадой многоэтажнаго дома? Добужинскій понялъ, какъ никто, тихій ужасъ молчаливаго большого города. Не шумъ и трескъ фабричнаго центра, не лязгъ заводовъ и машинъ, а грозное безмолвіе застывшихъ громадъ, гдѣ живутъ сѣрые, хмурые люди привлекаетъ художника. Вотъ почему наиболѣе удачны его рисунки городовъ сонной провинціи, Петербурга и тихой Голландіи. Я всегда думаю о князѣ Мышкинѣ изъ ‚Идіота‘, о ‚Крестовыхъ сестрахъ‘ Ремизова, когда смотрю картины Добужинскаго...

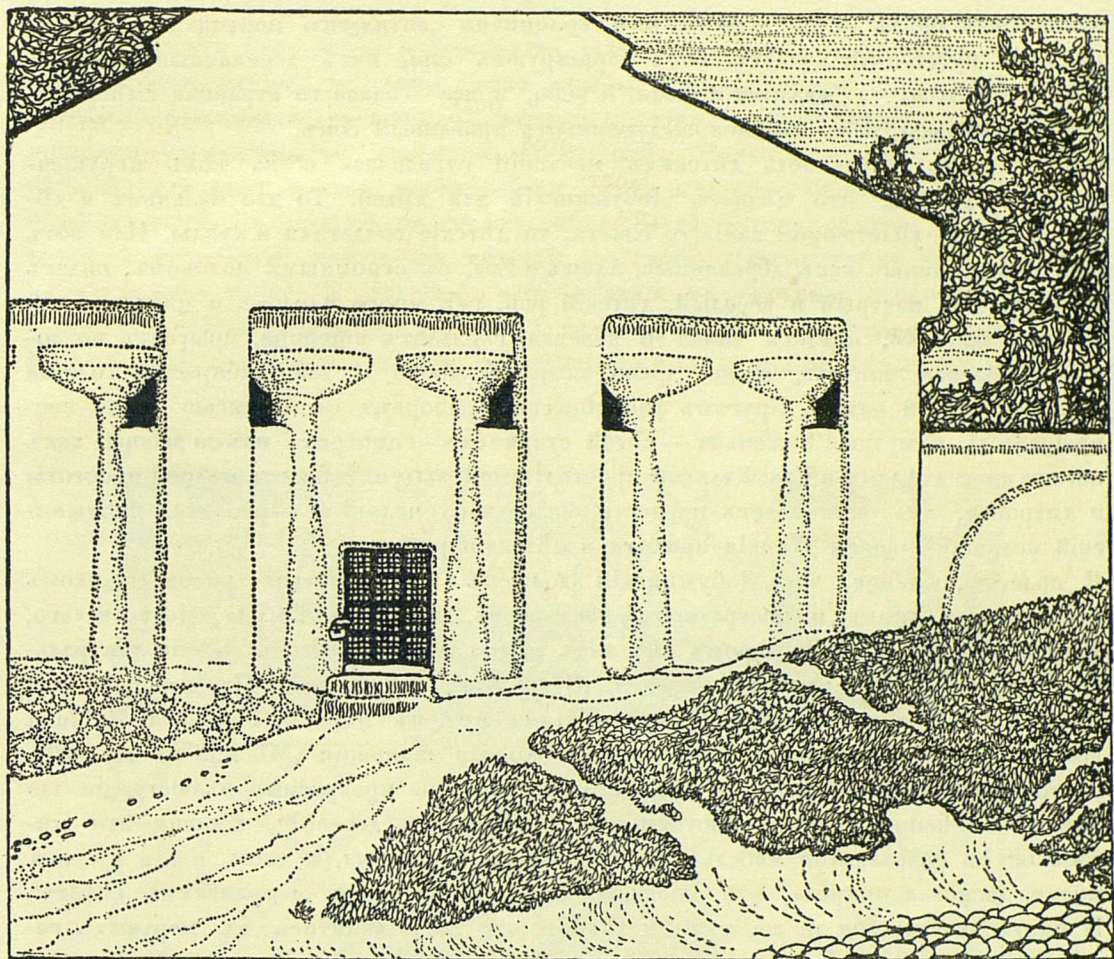
Большіе дворы, заваленные дровами, замыкаются сѣрыми, мутными плоскостями домовыхъ стѣнъ. Вспоминаются бездвѣтные дни, когда бродишь безъ толку и смысла, и вдругъ попадаешь въ незнакомый кварталъ, куда-нибудь въ Измайловскій полкъ, поближе къ окраинамъ. Здѣсь — особая жизнь въ домахъ съ унылыми дворами, съ вѣчной сутолокой мелкихъ квартиръ.

Страшенъ большой городъ — гигантскій, сѣрый паукъ, который тихо сосетъ жизни тысячъ маленькихъ людей, медленно и безпошадно. Это чувство жути ощущается въ незнакомыхъ городахъ, а еще чаще въ незнакомой части знакомаго города. Здѣсь сознаешь ужасъ того, что рядомъ съ вами, рядомъ съ той жизнью, которой живешь и которую не ощущаешь — есть своя, особая, самостоятельная и страшная до слезъ жизнь: сонное бытіе маленькихъ людей, безпросвѣтныя муки, тупая тоска и тупое отчаяніе такихъ жѣ, какъ и всѣ, обреченныхъ на ничтожество маленькихъ людей. Мнѣ всегда кажется, что эти люди вѣчно страдаютъ безсонницей, что у нихъ даже нѣтъ счастья сна, а вся жизнь — упорная, унылая до ужаса, скучная ежедневная работа съ сѣрыми буднями и сѣрымъ отдохновеніемъ.

Я думаю, что Добужинскій могъ бы, какъ никто, иллюстрировать Достоевскаго, иллюстрировать тотъ страшный своимъ безразличіемъ быть, изъ котораго вышли трагическія фигуры ‚Карамазовыхъ‘, ‚Идіота‘, ‚Преступленія и Наказанія‘. А развѣ не фонъ для нихъ тѣ дворы, крыши, дымовыя трубы, слякоть и тоска, что завершено написано Добужинскимъ?

Въ другихъ картинахъ художника отражается безпечная сторона дѣтства. Послѣ тоски въ сумракѣ мрачныхъ клѣтокъ всегда хочется думать о томъ далекомъ счастьѣ, когда не чувствовалъ и не сознавалъ всего ужаса окружающаго. Въ дѣт-





М. Добужинскій 1903

Рисунок М. Добужинскаго.

ствѣ Добужинскій долго жилъ въ провинціи: въ Новгородѣ, Вильнѣ, Кишиневѣ.\* И контрастъ между странными громадами Петербурга и тихими уголками провинціального болота былъ ярко почувствованъ имъ. Если, смотря на дворы<sup>4</sup> большого города Добужинскаго, каждый разъ вспоминаешь Достоевскаго, то отъ провинціальныхъ заборовъ его вѣетъ гоголевскимъ бытомъ. То это гостинный дворъ, гдѣ купцы заываютъ покупателя, а на улицѣ у верстоваго столба чешется грязная свинья. То — казармы армейскаго полка, въ видѣ греческаго храма<sup>4</sup>—рас-

\* Родился Добужинскій въ 1875 г., образованіе получилъ въ Университетѣ, живописи обучался въ Мюнхенѣ.



пластанный орелъ надъ дорическими колоннами ,античнаго портика', сооруженнаго для муштровки солдатъ. Вотъ маршируютъ они, какъ деревянные, нога въ ногу и чудится, что казарма и люди, и небо, и все — какаля-то странная смѣсь выдумки и правды, какъ кажется выдуманнѣмъ правдивый сонъ.

Острая впечатлительность дѣтскихъ мечтаній отразилась и на тѣхъ игрушечныхъ рисункахъ, что дѣлаеть Добужинскій для дѣтей. То это мальчикъ и дѣвочка, вкусно улетающіе какія-то сласти, то дѣтскіе солдатикъ и куклы. Или вотъ рай: намалеванные какъ деревянные, Адамъ и Ева, съ огромнымъ яблокомъ, сидятъ въ саду. Рай пестрый и веселый, дѣтскій рай, гдѣ много плодовъ и цвѣтовъ, гдѣ летаютъ бабочки, ползеть какаля-то козявка, скользитъ ящерица, прыгаетъ по дорожкѣ зеленая лягушка, а на древо познанія добра и зла' взбирается толстая змѣя съ хитрой рожей. Кругомъ рай обнесенъ заборомъ съ надписью ,входъ воспрещается', и мудрый Боженка — сѣдой старичокъ — смотритъ изъ-за забора, какъ наслаждаются Адамъ и Ева. Въ этой простодушной выдумкѣ бездна мудрой простоты и хитрости, что составляетъ прелесть маленькаго человѣка — ребенка. Добужинскій остро ощущаетъ дѣтскія прихоти и дѣтскую радость.

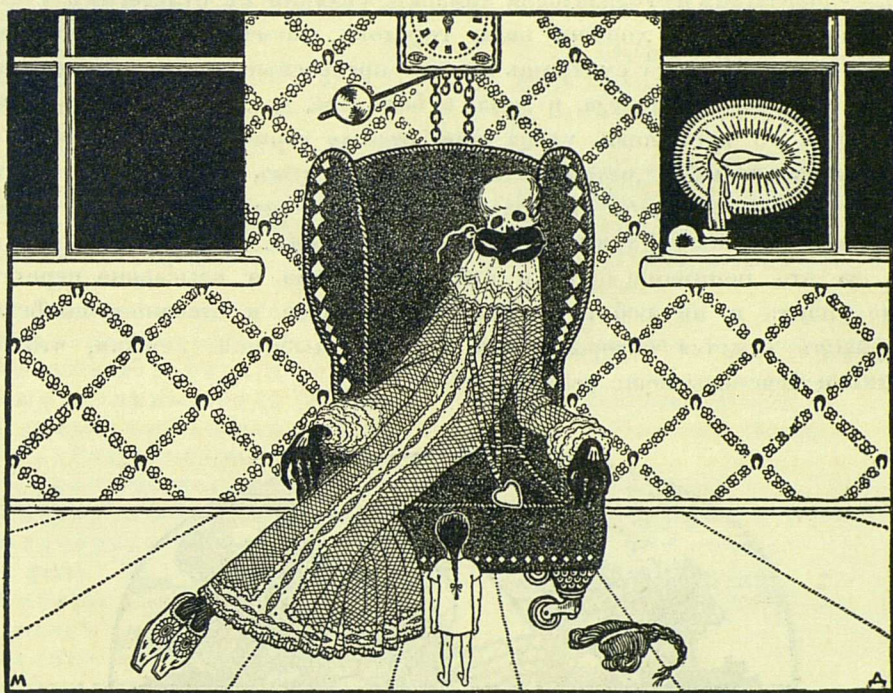
Я полагаю, вообще, что Добужинскій долженъ бы сдѣлаться рисовальщикомъ для дѣтскихъ книгъ, иллюстраторомъ разсказовъ, повѣстей Гоголя, Достоевскаго, Тургенева, Ремизова. Не даромъ онъ такъ мѣтко ,иллюстрируетъ' своими театральными декораціями замыслы писателей. ,Петрушка', сочиненный Потемкинымъ для Лукоморья, ,Бѣсовское дѣйство надъ нѣкимъ мужемъ' Алексѣя Ремизова, ,Robin et Marion' для Стариннаго театра и восхитительныя декораціи ,Мѣсяца въ деревнѣ', развѣ театральныя постановки ихъ Добужинскимъ не прекрасныя иллюстраціи для книгъ? Особенно хороши рисунки къ ,Мѣсяцу въ деревнѣ', хороши эти ,диванныя' съ развалистой мебелью и эти сонетки, и ширмы, и часы, и эта русская милая, ласковая природа, что печально смотритъ въ окна ,дворянскихъ гнѣздъ'. И опять чувствуется та же тоска и уныніе, что такъ волнуетъ въ мертвыхъ городахъ съ угрюмыми домами, что заставляетъ биться сердце, вспоминая о дѣтскихъ снахъ.

Но не только Россія привлекаеть мечту Добужинскаго. Онъ рисуетъ и суетливый Парижъ, и Лондонъ, и тихую Голландію съ ея сонной нѣгой и шумнымъ веселіемъ. Голландскіе рисунки Добужинскаго, наряду съ его видами Петербурга и русской провинціи, лучшее, что онъ сдѣлалъ. Чудится, будто бродишь по этимъ городамъ, смотришься въ воды каналовъ, мечтаешь въ дѣтнія сумерки. Вотъ они: Амстердамъ, Гаага, Гарлемъ, милые тѣмъ, кто любитъ Петербургъ — ,русскую Голландію'.

Въ большомъ голландскомъ городѣ живешь будто въ ящикѣ — игрушкѣ. Лоца такіе, что рукой достаешь до втораго этажа. На маленькихъ квадратныхъ прудахъ, въ самомъ центрѣ города, плаваютъ утки, гуси и лебеди, а рыбаки ловятъ рыбу. Чайки



стаями летаютъ надъ водой и бороздятъ крыльями сонную ея поверхность. Тутъ каналы, какъ улицы, и улицы, какъ каналы. Все сѣрое, тихое, спокойное, со вкусомъ оживленіемъ — сочными пятнами зелени. Церквей много: высокихъ со шпилями, уходящихъ въ туманное, сѣрое небо. Ночью слышно, что дѣлается, какъ стучать шаги и какъ лаютъ собаки. Бредятъ церкви, болтаютъ по разному, перекликаются. Въ воздухѣ пелена густого сѣраго тумана, словно идешь подъ водой и все — вода: внизу, въ воздухѣ, въ небѣ. Бѣлыя чайки надъ каналами плывутъ, какъ рыбы. И кажется, что бродишь въ странномъ царствѣ воды и свѣта, что солнце поблекшее закуталось пеленой. А когда проглянетъ оно въ туманномъ небѣ, — тянутся длинныя, свѣтлыя руки и хватаются за облака, и цѣпляются,



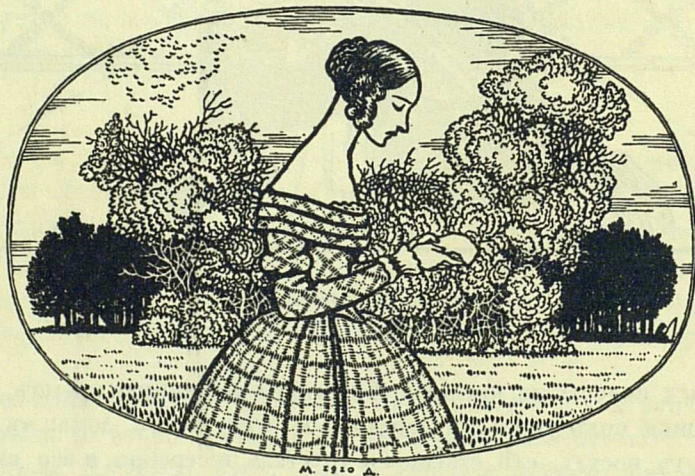
Рисунокъ М. Добужинскаго.

и падаютъ бѣлыя полосы на красныя, блестящія черепицы крышъ, и плывутъ въ церкви, въ окошки подъ темными сводами, и бѣгутъ въ дома: въ столовыя, гдѣ хозяйки убираютъ посуду, гдѣ стаканы и хрусталь, и серебро, и все вкусное, и люди ждуть солнца и ему радуются...



Кто видѣлъ Голландію и старую Бельгію, тотъ никогда ихъ не забудетъ; не забудетъ веселыхъ ярмарокъ, гдѣ шумно и пестро, крикливо и безобразно, и красиво, и весело; гдѣ взлетаютъ маленькіе кораблики со здоровыми, краснощекими парнями и дѣвками, ядреными, плотными, возбужденными силой и смѣлостью крѣпкихъ тѣлъ. Они хотятъ ѣсть, пить, объѣдаться, опиваться, смѣяться, шумѣть, громко цѣловаться, за все хвататься руками. Совсѣмъ, какъ у Иорданса! На балаганахъ карлики — ростомъ со взрослога человѣка, великаны — ниже средняго; на каруселяхъ — кони расписные: бѣлые, съ крутыми шеями, качающіеся, какъ волны, плавно; лодки-санки съ птичьими и звѣринными головами, мордами, рожами, размалеванныя какъ игрушки, какъ пряники...

Добужинскій, жившій въ Голландіи лѣтомъ 1910 года привезъ рядъ интересныхъ этюдовъ и зачерченныхъ впечатлѣній. Среди нихъ особенно удаченъ 'Спиритъ' — шарлатанъ на голландской ярмаркѣ, сидящій съ бульдогомъ у входа въ свой балаганъ. Столь же хороши виды городовъ, днемъ и ночью, въ туманѣ и залитые солнцемъ. И когда смотришь на эти прекрасные рисунки, то словно бродишь тамъ, гдѣ каналы и вода, и дома, и балаганы, и ярмарки. Но въ этихъ рисункахъ — будь то пустынная улица или веселая кермессъ — та же жуть чистой русской, или, правильнѣе, 'петербургской' тоски о чемъ то, та же хмурая грусть, что манила и печалила насъ въ мрачныхъ дворахъ отдаленныхъ кварталовъ столицы и въ пустынныхъ улицахъ русской провинціи. За эту своеобразную психологию, за это пониманіе быта и умѣнье правдиво и изысканно передать его, нельзя не цѣнить и не любить Добужинскаго. Тихое и степенное повѣствованіе его рисунковъ кажется разговоромъ той хорошей любимой книжки, что читалъ въ дѣтствѣ и перечитываешь теперь.





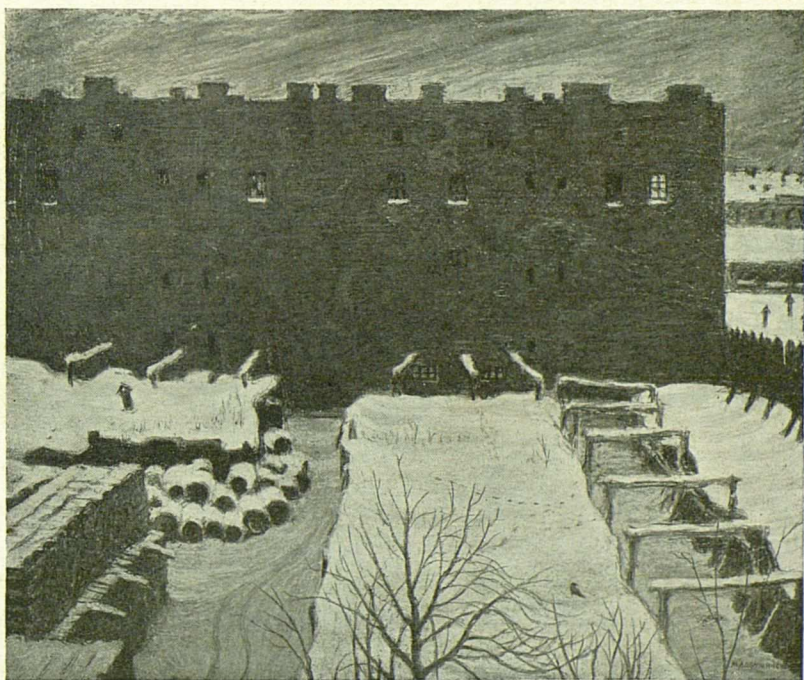
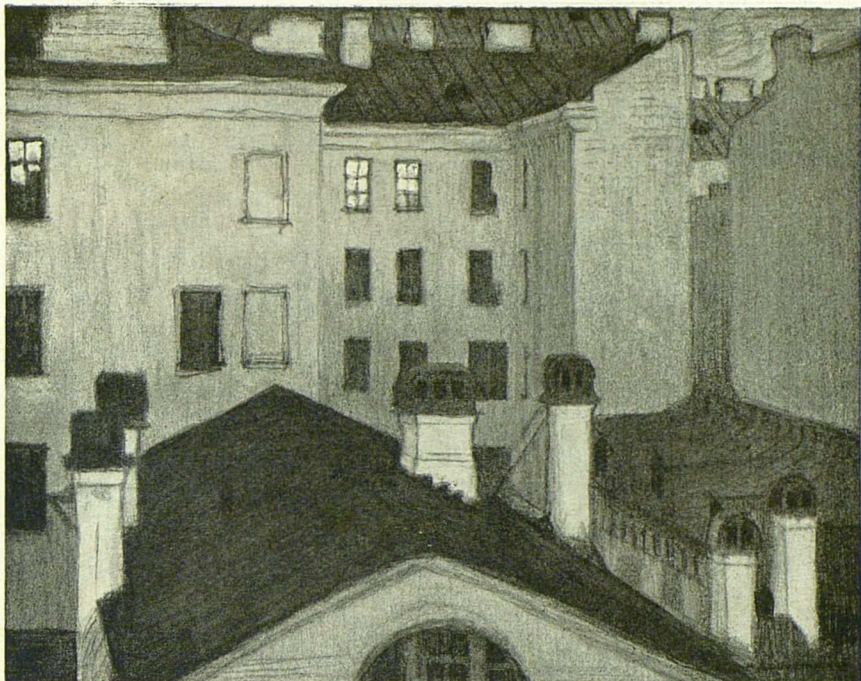
## СПИСОКЪ РАБОТЪ М. В. ДОБУЖИНСКАГО.

Названія картинъ.	Собственники.
1901. Крыши (офортъ).	
1902. Петербургъ. Бѣлая ночь (акварель). Парники (акварель). Дворикъ въ Вильно (акварель). Петербургъ. Александринскій театр (графика). Фонтанка у Лѣтняго Сада (графика). Чернышевъ мостъ (рисунокъ). Банковскій мостъ (акварель). Виньетки для журнала „Миръ Искусства“.	В. Д. Миліоти. Москва.
1903. Дворъ (пастель). Городъ (пастель). Дачи (акварель). Литва (акварель). Сосны (акварель). Казарма (акварель). Вечеръ (акварель). Дворъ Костела (акварель). Мавзолей (графика).	В. О. Гиршманъ. Москва. И. Э. Грабарь. Москва. К. А. Сомовъ. С.-Петербургъ.
Царское Село зимой (акварель).	В. П. Добужинскій. Вильно.
1904. Уголокъ Петербурга (пастель). Вильно, Юрьевскій пер. (акварель). Вырубленный садъ (акварель). Портретный этюдъ (акварель). Кладбище (акварель). Деревня (акварель). Новгородъ. Старыеряды (акварель). Новгородъ. Вѣчева башня (акварель). Амбары (пастель). Садикъ у стѣны (акварель). Садикъ въ городѣ (акварель). Фонтанка зимой (акварель). „Въ тридцатыхъ годахъ“ (акварель). Петербургъ. Троицкій мостъ (графика). Мойка у Н. Адмиралтейства (акварель). Царское Село. Китайскій театр (акварель). Царское Село. Ворота Камероновой галереи (акварель).	И. В. Добужинскій. Вильно. И. И. Матвѣевъ. Москва. Виленскій Худож. кружокъ имени Антокольскаго. Н. Н. Перцовъ. С.-Петербургъ. В. О. Гиршманъ. Москва. Е. Г. Рябушинская. Москва. Е. Т. Добужинская. Г. Шехтель. Москва. А. Я. Левантъ. С.-Петербургъ. Е. Г. Рябушинская. Москва. И. М. Степановъ. С.-Петербургъ. П. П. Барышниковъ. С.-Петербургъ.



- Царское Село. Сводьы висячаго сада (графика).
1905. Окошко парикмахера (акварель). В. О. Гиршманъ. Москва.  
 Старый домикъ (акварель). В. О. Гиршманъ. Москва.  
 Кукла (акварель). В. О. Гиршманъ. Москва.  
 Домикъ въ Петербургѣ (пастель). Моск. Лит.-Худ. кружокъ.  
 Петербургъ. Въ ротахъ Измайловскаго полка (акварель). П. П. Барышниковъ. С.-Петербургъ.  
 Спб. Троицкій соборъ (акварель). И. И. Матвѣевъ. Москва.  
 Гостиный дворъ (акварель). М-г. Сгапе, Чикаго.  
 Казанскій соборъ, Невскій проспектъ (акварель). А. А. Коровинъ. С.-Петербургъ.  
 Веранда (акварель).  
 Гатчино. 'Собственный садикъ' (акварель).  
 Гатчино. 'Пріоратъ' (акварель).  
 'Человѣкъ въ очкахъ' (акварель). Третьяковская галерея.  
 Петербургъ. Фонтанка (графика).  
 Зимній Дворецъ и Александровская Колонна (графика). } Экспед. Загот. Гос. Бумагъ.  
 Рисунки для 'Жупела'.  
 'Старый и Новый Годъ' (рисунокъ). Е. Г. Рябушинская. Москва.
1906. Рисунки въ 'Адской почтѣ'.  
 Шесть Иллюстрацій къ 'Станціонному Смотрителю' Пушкина (сеія). В. О. Гиршманъ. Москва.  
 Вильно. Замковый пер. (акварель). Г-жа Фридляндская. С.-Петербургъ.  
 » Стеклянная улица (акварель).  
 » Мясная улица (акварель). Алекс. Н. Бенуа. С.-Петербургъ.  
 » Доминиканскій Костелъ (акварель). И. А. Жевержеевъ. С.-Петербургъ.  
 » Старыя ворота (акварель). К. А. Сюннербергъ. С.-Петербургъ.  
 » Старые дома (акварель). Касьяновъ. Москва.  
 Трущоба. (Вильно) (акварель). Касьяновъ. Москва.  
 Улица въ Вильно (акварель). С. А. Бахрушинъ. Москва.  
 Старое Вильно. Пятницкій переулокъ (акварель).  
 Вильно. Каплица Костела Св. Яна (гвашь).  
 Алтарь (акварель).  
 Лондонъ. Tower Bridge (гвашь). П. М. Устимовичъ. С.-Петербургъ.  
 'Старыя верфи' — 'Monument Square' (акварель). Г. Ланговой. Москва.  
 Парижъ: Сена.  
 » Постройки (акварель). Г. Лопатинъ. Москва.  
 » Place de Vosges (акварель).  
 'Старые дома' (рисунокъ).





М. В. Добужинский. „Бллая ночь“  
(рисунок—1902).  
„Дворъ“ (пастель—1903).  
(Собр. В. Д. Гириманъ).

M. Dobouginsky. „Nuit blanche“  
(dessin).  
„Une cour“ (pastel).  
(Collect. de M-r W. Guirschmann).

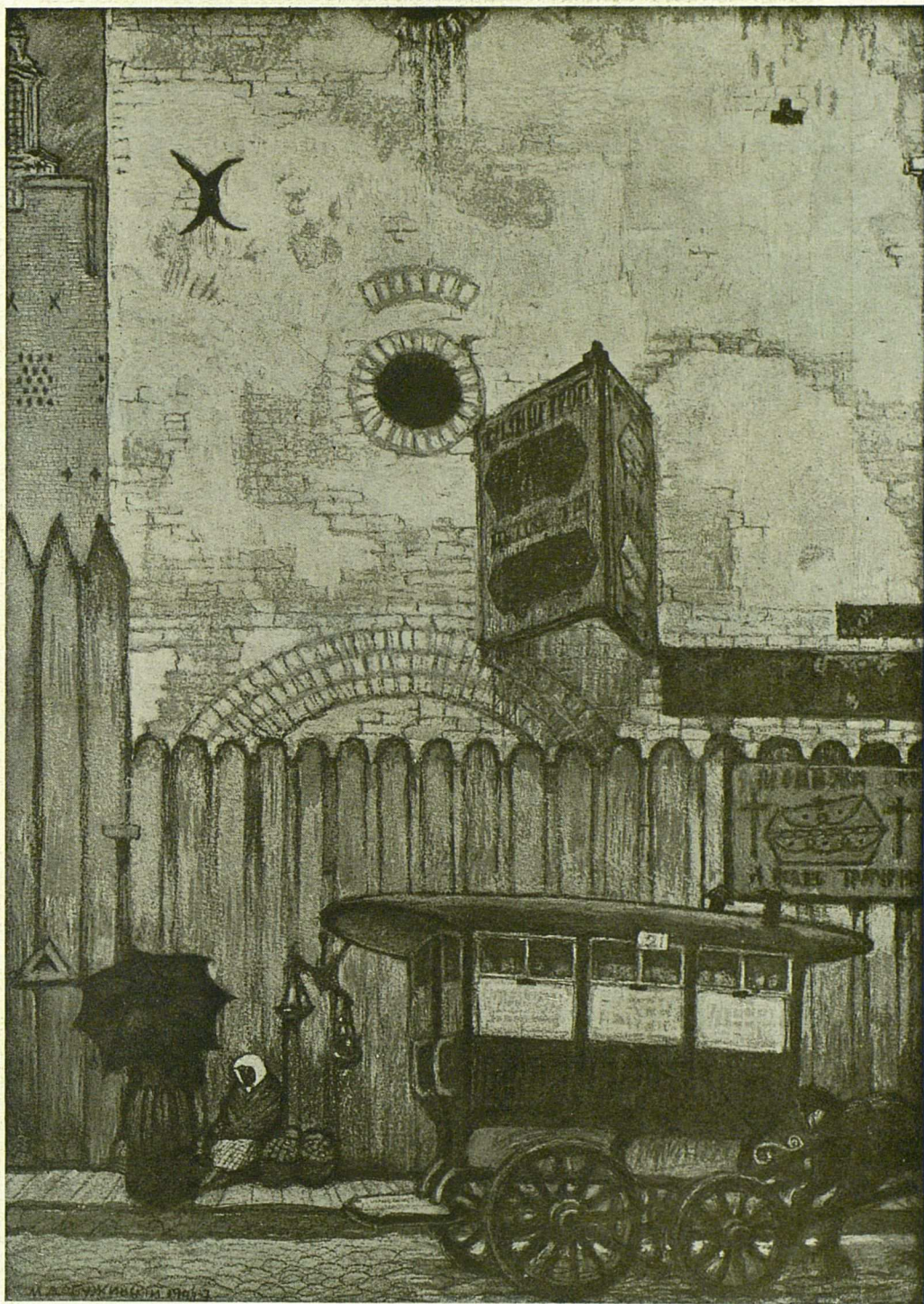




М. В. Добужинский. „Садикъ у стѣны“ (акварель—1904).

M. Dobouginsky. „Jardin près d'un mur“ (aquarelle).

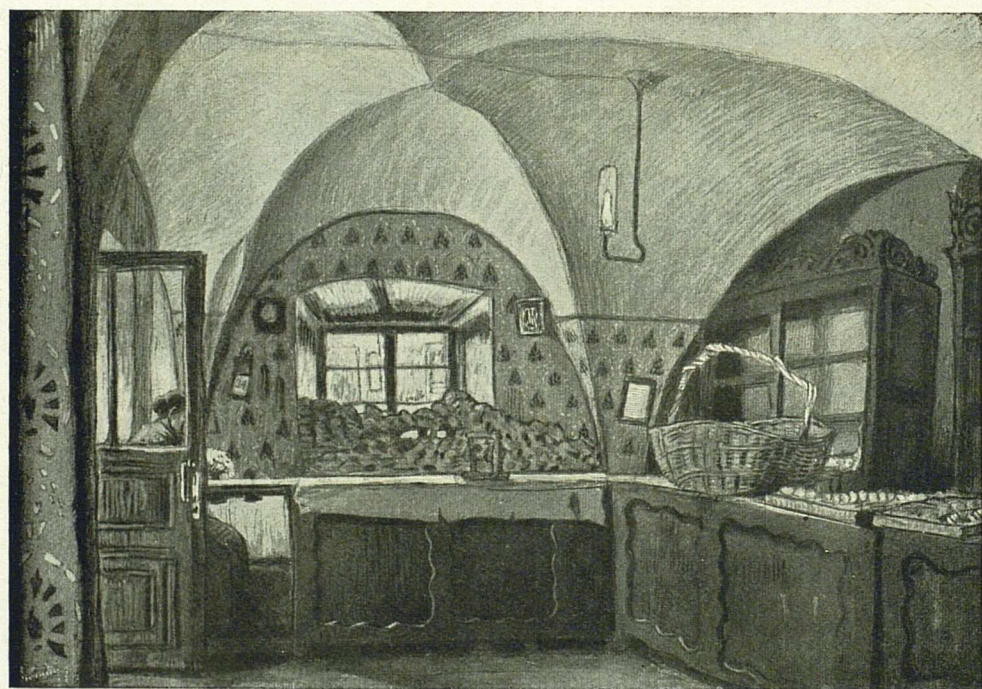




М. В. Добужинский, 'Омнибус' (пастель—1906).

M. Dobouginsky, 'Un omnibus' (pastel).

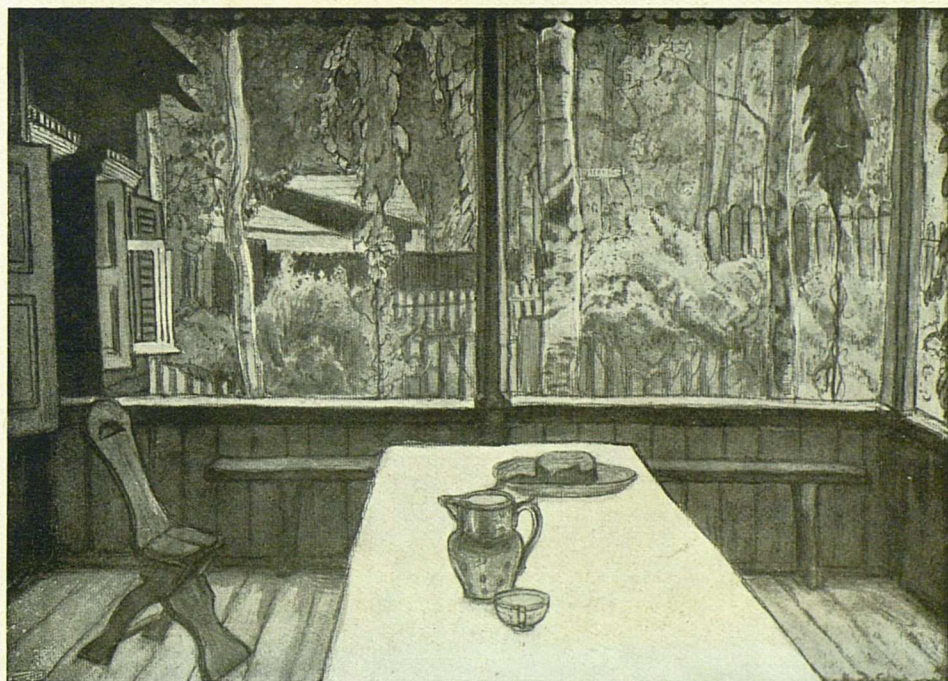
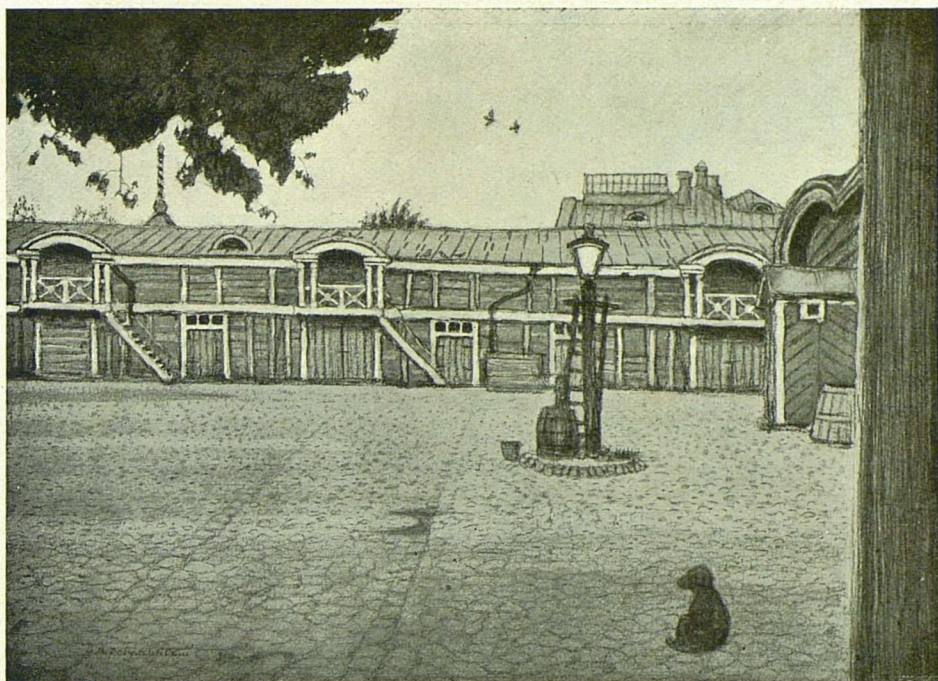




М. В. Добужинский. 'Вильно въ снѣгу'  
(акварель—1910).  
'Булочная' (акварель—1907).

M. Dobouginsky. 'Vilno en hiver'  
(aquarelle).  
'Une Boulangerie' (aquarelle).

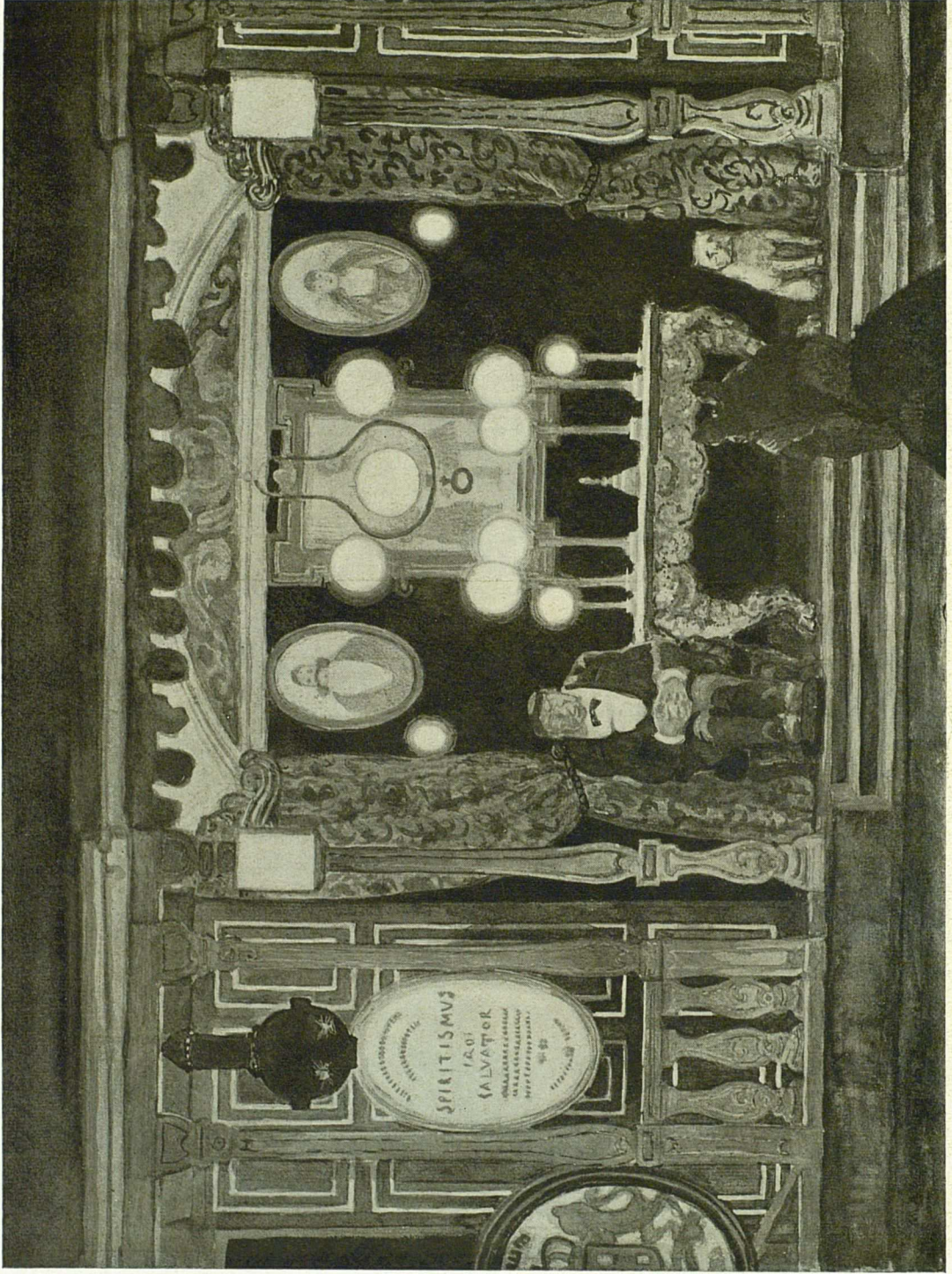




М. В. Добужинский. „Амбары“ (акварель—1904).  
„Веранда“ (акварель—1905).

M. Dobouginsky. „La province“ (aquarelle).  
„Une terrasse“ (aquarelle).





М. В. Добужинский. «Входъ къ спириту» (акварель—1910).

М. Добужинский. «Le charlatan» (аquarelle—1910).

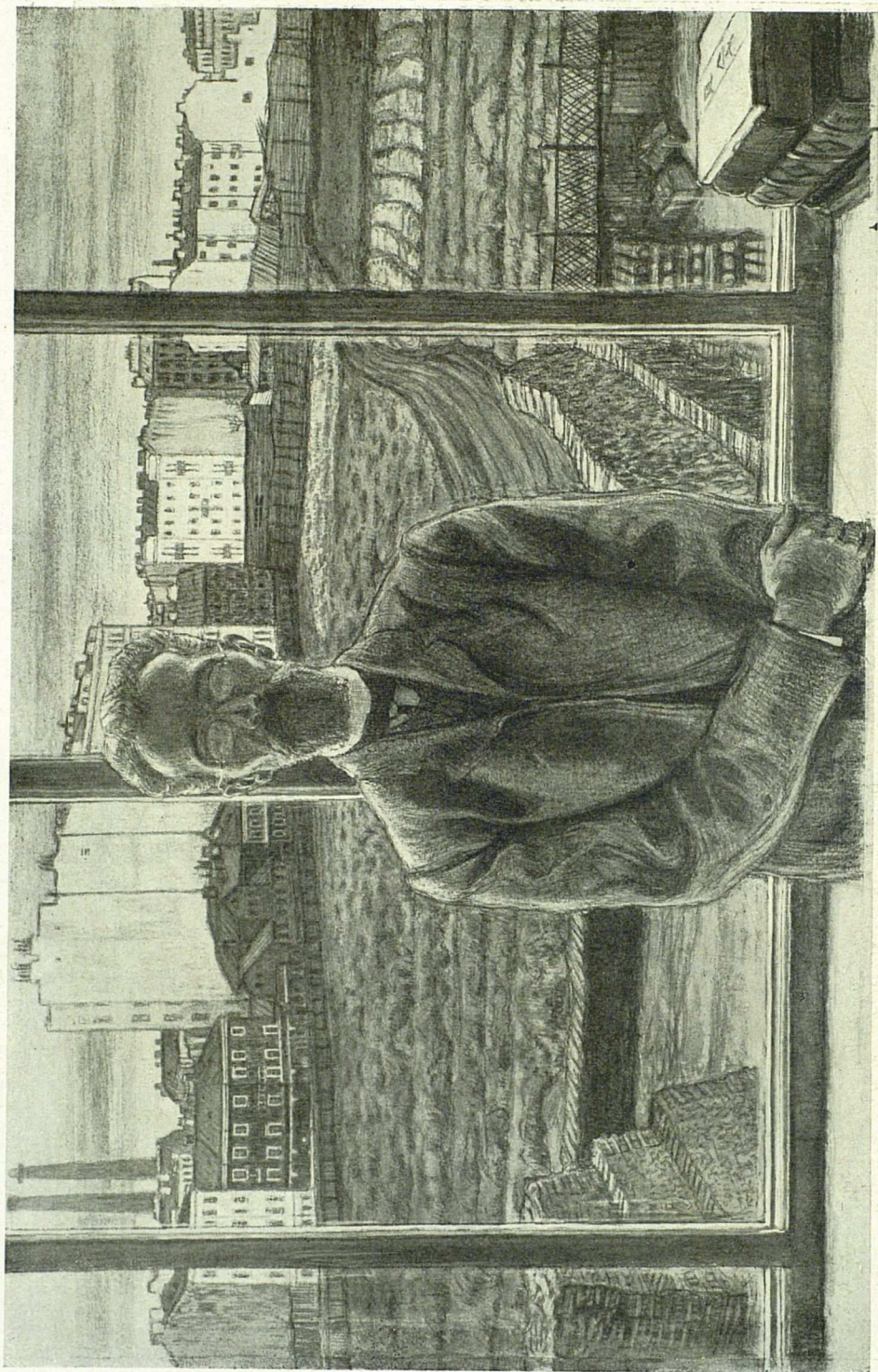




М. В. Добужинский. Декоративные эскизы: Женей строительства  
и Дитер Великий (зашув—1908).

М. Добужинский. Деву риппелу декоративу: Л'Архитектуре  
ет Дитер ле Гранд (гоуаче—1908).





М. В. Добужинский. Человек в очках' (пастель—1906).  
(Третьяковская галерея).

М. Добужинский. L'homme aux lunettes' (paste).  
(Galerie Trétiakoff).

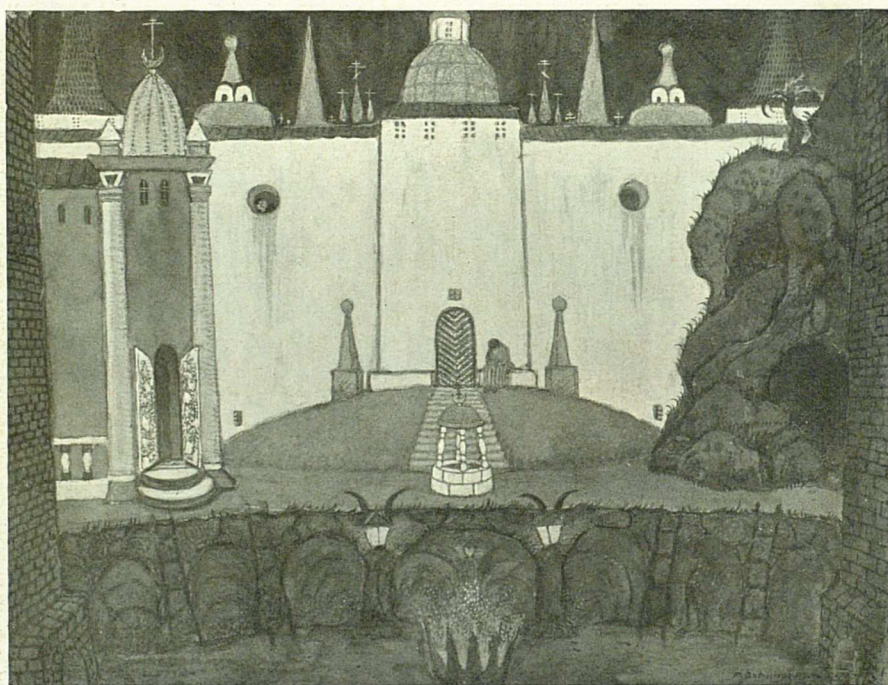
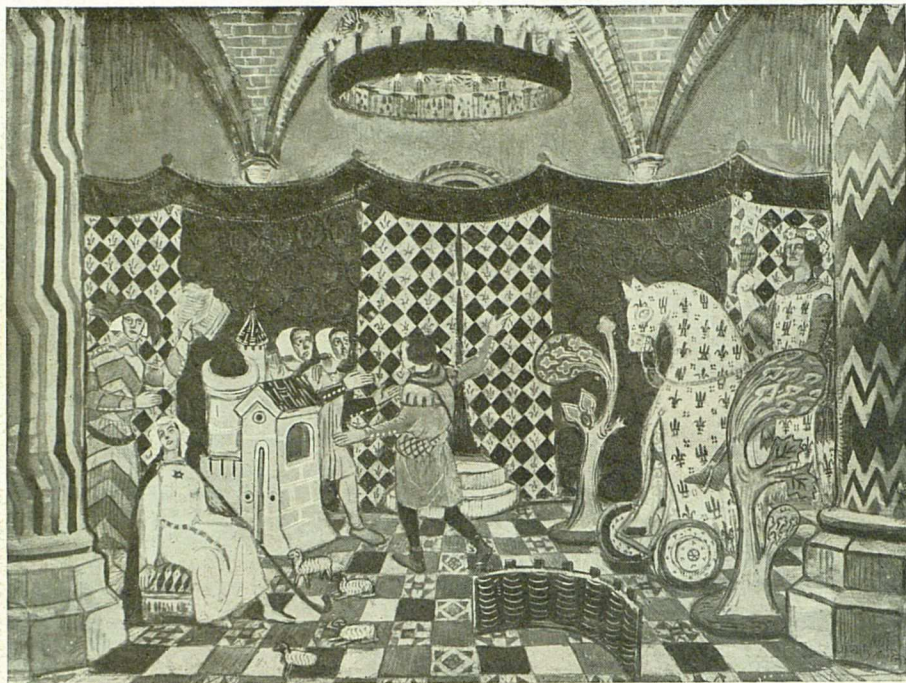




М. В. Добужинский. Рисунок для  
„Мѣсяца въ деревнѣ“—Лизавета  
Богдановна (1910).

M. Dobouginsky. Dessin pour une mise en scène  
du Théâtre des Arts à Moscou („Un mois à la  
campagne“ de Tourguénieff).

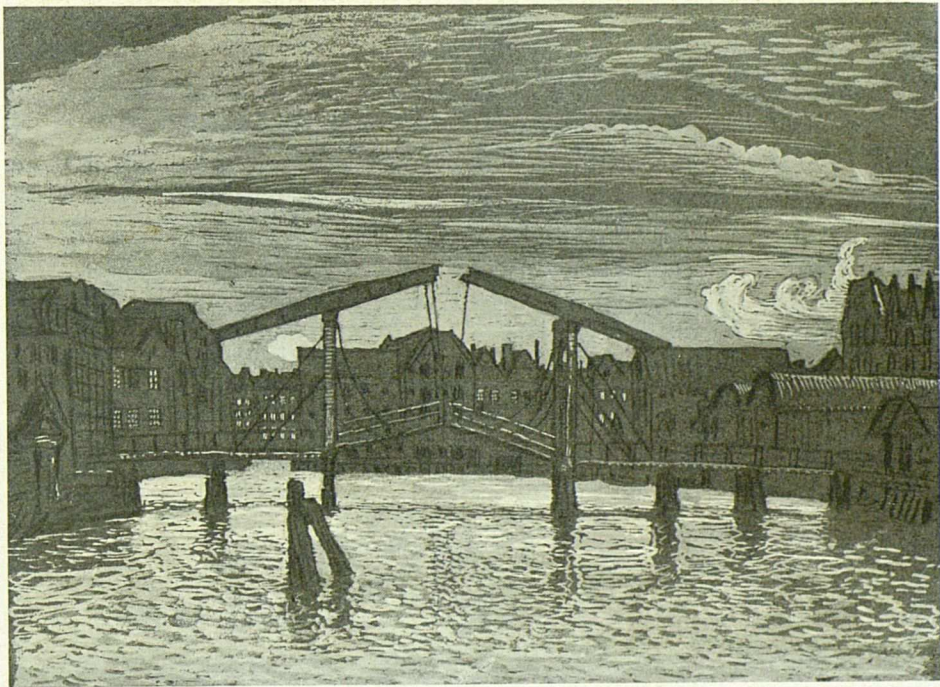
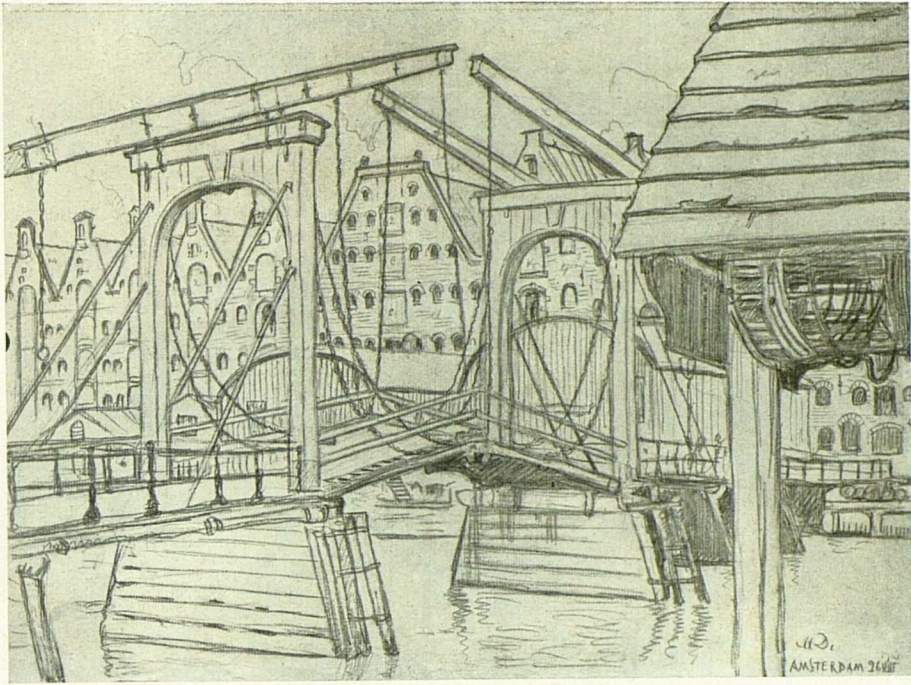




М. В. Добужинский. Эскиз для Исторического Театра—'Роберт и Марион' (1907. Собр. А. А. Бахрушина) и эскиз декорации 'Бюсовского общества' А. Ремизова (1907).

М. Dobouginsky. Projets de mises en scène pour 'Robin et Marion' (collect. A. Bachrouchine, Moscou) et 'La Diabolique'—mystère-comédie de A. Rémissoff.





М. В. Добужинский. Два вида Амстердама  
(рисунок карандашом и гуашь—1910).

M. Dobouginsky. Deux vues d'Amsterdam  
(crayon et gouache).





М. В. Добужинский, 'Петръ въ Голландіи'  
(эскизь масломъ—1910).

М. Добужинский, 'Pierre le Grand en Hollande'  
(эскизь, нѣтъ).



- Будни (графика).  
 Праздникъ (графика).  
 Набережная (графика).  
 Омнибусъ (пастель).  
 Петербургъ (акварель).  
 „Дьяволъ“ (акварель).  
 Провинціал, 1830-е годы (акварель).  
 Трущобная набережная (акварель).
1907. Лондонскій мостъ (пастель).  
 Дача (акварель).  
 Дачный паркъ (акварель).  
 Прудъ (масло).  
 „Рай“ (акварель).  
 Видъ на Чернышевъ мостъ (акварель).  
 Вильно: Булочная (акварель).  
 „ Дворъ Костела Св. Духа. (акварель).  
 Костелъ св. Михаила (акварель).  
 Вильно. Дворъ Старого Университета (акварель).  
 Вильно. Крыши Еврейскаго квартала (акварель).  
 Эскизъ декораціи „Стариннаго театра“ (Robin et Marion) (акварель).  
 Костюмы къ Robin et Marion (акварель).  
 Проектъ декораціи „Старинн. театр“ (акварель).  
 Эскизъ пролога къ „Бѣсовскому дѣйству“ А. Ремизова (театръ Коммиссаржевской) (акварель).  
 Декорація „Дѣйства“ (гвашь).  
 Костюмы „Бѣс. дѣйства“ (акварель).
1908. Мадригалъ (силуэтъ).  
 Robin et Marion (миниатюра на пергаментѣ).  
 2 Иллюстраціи къ Матерлинку (графика).  
 Изъ серіи „Городъ“: „Лѣто“. (Сатириконъ) (акварель).  
 Декоративные эскизы для строительной выставки въ Петербургѣ. (акварель).  
 Петръ (гвашь).  
 „Геній строительства“ (гвашь).
- З. П. Гржебинъ. С.-Петербургъ.  
 К. Ф. Юонъ. Москва.  
 Н. П. Рябушинскій. Москва.  
 Е. О. Добужинская.  
 Г. Лопатинъ. Москва.  
 И. В. Жарновскій. С.-Петербургъ.  
 К. В. Бравичъ. Москва.  
 В. П. Добужинскій. Вильно.  
 А. А. Бахрушинъ. Москва.  
 Бар. Н. В. Дризенъ. С.-Петербургъ.  
 Н. Н. Евреиновъ. С.-Петербургъ.  
 А. А. Бахрушинъ. Москва.  
 Ю. Ю. Коммиссаржевскій. Москва.  
 П. М. Устимовичъ. С.-Петербургъ.



- Рѣшетка Михайловскаго Дворца (рисупокъ).  
**Фонтанка** (рисунокъ).  
 Милачъ. St. Logenzo (акварель).  
 Перуджя. Левъ и Грифонъ.  
 Падуа. Гаттамелата (гвашь).  
 Верона } (рисунки).  
 Сиена }
- Эскизы декорацій къ Франческѣ да Ринини д'Аннунцио (театръ Коммиссаржевской) (акварель).  
 Костюмы къ Франческѣ (акварель).  
 Эскизъ декорацій къ Петрушкѣ П. Шотемкина (театръ Лукоморье) (акварель).  
 Костюмы къ Петрушкѣ (акварель).  
 Ночь (иллюстрація къ венаши-санной сказкѣ) (акварель).
1909. Мотивы города:  
 Горбунъ. } (акварели).  
 Везногій. }
- Пзмайловскій мостъ (гвашь).  
 Изъ серіи Городъ: „Осень“ (Сатириконъ) (акварель).  
 Петербургъ. Конки (акварель).  
 Типы Петербурга: Татаринъ (акварель).  
 Охтянка (акварель).
- „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ (Эскизы для Художественнаго театра). Голубая гостиная (акварель).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“. Зеленая диванная (гвашь).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ (первый вариантъ зеленой комнаты) (акварель).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“. Садъ (акварель).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“. Оранжерея (акварель).  
 Костюмы къ „Мѣсяцу въ деревнѣ“ (акварель).
- Иллюстраціи къ „Ночному принцу“, С. Ауслендера (графика).
1910. Вильно зимой (акварель).
- Гр. Д. П. Толстой. С.-Петербургъ.  
 Г-жа Карзинкина. Москва.  
 В. О. Коммиссаржевская.  
 А. А. Бахрушпъ. Москва.  
 А. В. Казиміръ. С.-Петербургъ.  
 А. В. Казиміръ. С.-Петербургъ.  
 Третьяковская галерея.  
 В. О. Гиршманъ. Москва.  
 К. С. Станславскій. Москва.  
 П. М. Москвинъ. Москва.  
 Бар. Н.В. Дризенъ (С.-Петербургъ), Л. М. Коренева (Москва), В. О. Гиршманъ (Москва).  
 О. О. Нотгафтъ, С.-Петербургъ.



Вильно въ сѣгу (акварель).  
 Мотивы изъ ,Мѣсяца въ дерев-  
 нѣ' (пять акварелей).  
 Виньетки на тѣ же мотивы.  
 Портретные эскизы дѣйствующи-  
 хъ лицъ ,Мѣсяца въ де-  
 ревнѣ' (акварель).  
 ,Страстной Четвергъ' (акварель).  
 ,Злоба', ,ревность', ,пѣдность',  
 ,скупость' (акварели на темы сти-  
 ховъ С. Рафаловича).  
 Типы Петербурга:  
 Извозчики (акварель).  
 Ломовикъ (акварель).  
 Мамка (акварель).  
 Этюды Гарлема, Амстердама и  
 Гааги (гвась, акварели и рисунки).

Брюгге (акварель).  
 ,Входъ къ спириту' (гвась).  
 ,Ученіе новобранцевъ' (Николаев-  
 ское время), (масло).  
 ,Петръ въ Голландіи' (эскизъ кар-  
 тины), (масло).  
 ,Петръ въ Голландіи' (масло).

А. Н. Римскій-Корсаковъ, С.-Петербургъ.  
 Е. М. Терещенко, Кіевъ. С. А. Кусе-  
 вицкій, Москва. Е. П. Прокофьева, С.-Пе-  
 тербургъ.

С. А. Кусевицкій, Москва.  
 Городской Училищный домъ имени Петра  
 Великаго, С.-Петербургъ.





## ВЪ ЗАЩИТУ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ

Кн. СЕРГѢЙ ВОЛКОНСКІЙ

(Окончаніе\*)



ЕПЕРЬ поговоримъ о другомъ орудіи актерскаго искусства — о словѣ. Здѣсь, по крайней мѣрѣ, никто не скажетъ, что это не важно, ибо, если и жестъ не важенъ, и голосъ не важенъ, а важно одно знаменитое ‚нутро‘, то въ чемъ-нибудь виѣшнемъ ему же надо проявиться, а иначе и паралитикъ — актеръ. Будемъ держаться все того же приѣма — говорить не объ идеалахъ, а о грѣхахъ.

Я бы хотѣлъ, прежде всего, обратить ваше вниманіе на одну особенность въ интонаціи нашихъ актеровъ, которая, повидимому, — результатъ усвоенной традиціи, правило, выѣтрившееся и превратившееся въ замашку. Особенность эта состоитъ въ томъ, что то слово, послѣ котораго требуется пауза, притягивается къ предыдущимъ словамъ, иногда прямо сливается съ ними въ одну словесную группу. Вѣроятно, для усиленія эффекта предстоящей паузы ускоряется темпъ, но иногда — до неузнаваемости словъ.

Но что меня теперь волнуетъ, мучить,  
Не пожелалъ бы я и личному врагу.  
А онъ...

Читается: ‚Не пожелалъ бы я и личному врагу онъ‘... Выходитъ какое-то несуществующее слово: ‚врагу онъ‘, какой-то бессмысленно-шикарный завитокъ, въ которомъ пропадаютъ и слова, и логическое удареніе, и всякій смыслъ.

Клянусь тебѣ великими богами,  
Снѣгурочка моей супругой будетъ.  
А если нѣтъ — пускай меня караетъ  
Законъ дая и страшный гнѣвъ боговъ.

Читается: ‚Снѣгурочка моей супругой будетаеслинѣтъ‘ И замѣтте, что послѣ ‚моей супругой будетъ‘ въ текстѣ — точка.

Привычка до того закоренѣлая, что той же участи подвергается уже не то слово, послѣ котораго нужна пауза, а то, раньше котораго должна быть остановка. Мы съ дѣтства учены, что останавливаться надо передъ раздѣлительными союзами,

\* См. ‚Аполлонъ‘ 1911, № 1.



наши же артисты останавливаются послѣ такихъ словъ, какъ ‚а‘, ‚и‘, ‚когда‘, ‚какъ‘. Никогда не забуду, какъ я ломалъ себѣ голову, услышавъ слѣдующіе два стиха:

Созданье безобразное, въ комъ все  
Внушаетъ страха... не любви отраду.

Никакъ я не могъ понять, что за родительный падежъ — ‚страха‘, и какая можетъ быть ‚отрада страха‘. И только, посмотрѣвъ въ книгу, увидѣлъ, что это было: ‚страхъ‘, запятая, ‚а не любви отраду‘. По тому, какъ это преподносится, видно, что этого ищутъ, добиваются, этимъ щеголяютъ. Хотѣлось подойти и спросить: ‚Виновать, вы кажется, тутъ переносите паузу. Чѣмъ это объяснить? Выходитъ какъ будто не логично, — вы останавливаетесь послѣ ‚а‘? Но признаюсь, я побоялся изобличить полное незнаніе элементарныхъ красотъ декламационнаго искусства. Хотѣлось сказать: ‚Виновать, тутъ какой-то, для меня непонятный, родительный падежъ‘. Но можно ли говорить о какихъ-то падежахъ, когда клопочетъ вдохновеніе... За то я говорилъ объ этомъ въ Театральномъ Училищѣ; ибо привычку эту я одинаково наблюдалъ и у почтенныхъ опытныхъ артистовъ, и у самыхъ юныхъ воспитанниковъ, которые, видимо, хотѣли показать, что они уже умѣютъ. Изъ чего я могъ бы заключить, что это прямо такъ преподается, что это ‚классическій приемъ‘; но одинъ преподаватель, котораго я встрѣтилъ, спустя нѣсколько лѣтъ послѣ того, что я простился съ Театральнымъ Училищемъ, сказалъ мнѣ: ‚А ваше указаніе о переносѣ паузы, — мы его не забыли: ученики ловятъ на немъ другъ друга и при этомъ поминаютъ васъ‘. Но если это такъ, то откуда же оно въ такомъ случаѣ берется? Постараемся разобраться.

Я сказалъ, что эта привычка мнѣ представляется слѣдствіемъ правила вывѣтрившагося: смыслъ утратился, остался приемъ. Для ясности того, что я называю вывѣтрившимся правиломъ, приведу примѣръ. Когда балерина вырастаетъ на вытянутыхъ носкахъ, поднимаетъ руки, причемъ каждый палецъ тянется вверхъ, а взоръ устремляется къ небу, — вся ея фигура олицетворяетъ идеальное стремленіе въ высь, и это приемъ правильный въ себѣ и полный смысла. Когда же кордебалетныя танцовщицы какого-нибудь третьестепеннаго театра, выстроившись въ шеренгу, двѣнадцать разъ подрядъ отбиваютъ ритмъ вскидываніемъ рукъ, при чемъ на шестомъ движеніи руки уже едва поднимаются до высоты плеча, пальцы вянутъ и гнутся, глаза разсѣяннo смотрятъ въ залу, а на десятомъ темпѣ вся фигура говоритъ: ‚Слава Богу, еще только два раза‘, — это я называю вывѣтрившимся приемомъ.

Вернемся къ нашему вопросу о паузѣ послѣ союзовъ ‚и‘, ‚но‘, ‚когда‘, ‚что‘ и т. д. Она возможна, даже иногда необходима. Кому, напримѣръ, не знакома остановка послѣ ‚и‘ въ пересказѣ сновидній. ‚Я срываюсь со скалы, лечу въ бездонную пропасть и... просыпаюсь‘. Остановка послѣ союза можетъ быть средствомъ поразительныхъ эффектовъ, но остановка остановкѣ рознь, и необходимо



помнить слѣдующее. Во 1-хъ, пауза послѣ слова не должна допускаться тамъ, гдѣ она не оправдывается смысломъ. Во 2-хъ, она не должна упразднить ту паузу, которая предшествуетъ тому же слову, и съ упраздненіемъ которой происходитъ бессмысленное сліяніе словъ. Наконецъ, въ 3-хъ, тамъ гдѣ она нужна, пауза должна быть осмысленна, т. е. заполнена, она должна готовить то слово, которое будетъ, или замѣнить то, котораго не будетъ, а безъ этого пауза лишь пустое мѣсто въ рѣчи, дырка.

Примѣръ:

Полюбите вы снова, но...  
Учитесь властвовать собой.

Здѣсь послѣ ,но‘ даже въ текстѣ — точки, и всякому ясно, неправда-ли, — чѣмъ заполнена эта пауза: она заполнена мимикой слова ,властвовать‘ и мимикой учительскаго совѣта. Но если послѣ слова ,но‘ стоять точки, то передъ ,но‘ — запятая, этого не надо забывать. Будемъ теперь читать этотъ стихъ, погрѣшая по очереди противъ каждаго изъ поставленныхъ мною правилъ, — мы неминуемо придемъ къ той ошибкѣ, противъ которой я ратую.

Правило 3-е гласило: пауза должна быть осмысленна, а для этого заполнена; лишимъ же нашу паузу содержанія, выкинемъ мимику властвованія и намѣреніе учительства:

Полюбите вы снова, но —  
Учитесь властвовать собой.

Правило 2-ое гласило: пауза послѣдующая не должна упразднить предыдущую. Погрѣшая противъ обоихъ правилъ, получимъ:

Полюбите вы снова —  
Учитесь властвовать собой.

Наконецъ, правило 1-ое: пауза не должна допускаться тамъ, гдѣ не оправдывается смысломъ. Здѣсь, я думаю, и примѣровъ не надо; напомнимъ еще разъ: ,внушаетъ страха, — не любви отраду‘.

Итакъ, путемъ постепеннаго расчлененія мы открыли, — мнѣ кажется по крайней мѣрѣ, — зародышъ этой ужасной привычки; идя отъ правила къ ошибкѣ, мы прослѣдили развитіе этой паузы, — вылущенной, выпотрошенной паузы, которая, какъ тля, разѣдаетъ нашу словесную ткань. Прогрессивное ея развитіе такое: 1) Требуемая послѣ извѣстнаго слова пауза соблюдается, но выкидывается ея внутреннее содержаніе. 2) Пауза, требуемая передъ тѣмъ же словомъ, не соблюдается, и слово даже сливается съ предыдущимъ. 3) Эти оба приѣма примѣняются въ такихъ случаяхъ, когда слово послѣ себя не только не требуетъ, но и не допускаетъ паузы. Въ результатѣ: безсмысленность тамъ, гдѣ пауза не нужна, безсодержательность тамъ, гдѣ она нужна.

Если я остановился долго и подробно на этой паузѣ, то потому, что считаю ее, можетъ быть, самымъ важнымъ изъ всѣхъ недостатковъ нашего актера.



Въ близкомъ сродствѣ съ этой паузой стоитъ другая привычка — растягиваніе союзовъ и, а и др. ‚Ужъ сколько разъ твердили міру, что лезть вредна, гнусна да только все не въ прокъ и и и... въ сердцѣ льстецъ всегда отыщеть уголокъ‘. Или: ‚Вы не хотите насъ приниматьааа... васъ будутъ принимать?‘ Я бы хотѣлъ, чтобы актеры поняли весь ужасъ этой привычки, которою заражены всѣ наши сцены — отъ Императорской до глухой провинціи. Это прямо обезсмысливаніе рѣчи; слово, вмѣсто того, чтобы быть проводникомъ мысли, становится туманомъ. Вы знаете волнистое стекло, которое вставляютъ въ двери: свѣтъ проходитъ, а ничего не видно? Представьте самый красивый пейзажъ сквозь такое стекло. Вотъ что вы дѣлаете, господа актеры, изъ сценической рѣчи; и пока не искоренится эта привычка, нечего думать ни о жизненной правдѣ, ни о литературной красотѣ на русской сценѣ. Сюда же можно причислить удвоеніе согласныхъ: ‚Ассами вы...?‘ — ‚Арразвѣ вы...?‘ Сюда же — мямленіе на букву М, мямленіе на буквы А, О, Ы, Э. Все это привычки, застилающія слово: ухо слышитъ звукъ, умъ съ трудомъ улавливаетъ смыслъ.

Здѣсь надо упомянуть еще о другого рода паузѣ, — паузѣ, которую актеръ предпосылаетъ тому слову, которое онъ хочетъ отгнѣнить, или, выражаясь по актерски, — выдать. Внутреннее содержаніе этой паузы ничего не имѣетъ общаго съ ролью; такія остановки, если раскрыть ихъ смыслъ, значать только: ‚теперь смѣнитесь‘, ‚теперь ужаснитесь‘. Въ народныхъ театрахъ эта пауза готовитъ такіе неминуемые ‚эффекты‘, какъ ‚чѣ-е-о-ртъ знаетъ‘. Чѣмъ посредственнѣе актеръ, тѣмъ чаще онъ прибѣгаетъ къ этой паузѣ: недостатокъ разнообразія и глубины интонаціи онъ надѣется замѣнить остановкой; онъ думаетъ, что бездвѣтное слово покроется краской, оттого, что онъ передъ нимъ споткнется!

Въ вопросахъ голоса можно различать сознательное преувеличеніе, какъ въ сейчасъ разобранныхъ случаяхъ, или безсознательный недостатокъ: какъ говорятъ въ фотографіи — передержка и недодержка. Вотъ теперь — примѣръ недодержки, которую считаю въ высшей степени губительной.

Во всякомъ періодѣ, или даже въ самой краткой фразѣ, представляющей схему періода, напримѣръ — ‚если ты хочешь меня застать, — приходи сегодня вечеромъ‘, — есть на срединѣ фразы переломъ; до него голосъ повышается, на немъ останавливается, послѣ него идетъ книзу. Эта верхняя точка нашему слуху необходима, мы ея ждемъ; эта остановка, какъ отдыхъ на вершинѣ горы, есть награда за восхожденіе, и, когда намъ ея не даютъ, это насъ повергаетъ въ состояніе гнетущей неудовлетворенности. И вотъ, эта нота у насъ почти никогда не достигается; исключенія очень рѣдки: голосъ не доходитъ до верху, сворачиваетъ раньше; та макушка, на которой мы жаждали отдохнуть, закругляется, сглаживается. Въ особенности это замѣтно, когда первая часть періода длинная и сама состоитъ изъ нѣсколькихъ колѣвъ. ‚Если ты хочешь меня застать, если хочешь быть увѣ-



реннымъ, что мнѣ не помѣшаешь, и если ты свободенъ, — приходи сегодня вечеромъ. Въ подобныхъ фразахъ, если бы вести всѣ колѣна непрерывно вверхъ, то, какъ бы низко ни начать, не хватитъ голоса, чтобы дойти до верху; нужно разбить восхождение, послѣ каждого колѣна нѣсколько опускать голосъ и снова подниматься, и только въ послѣднемъ колѣнѣ взять полный разбѣгъ, чтобы остановиться наверху. Техника этого приема удивительно выработана у французовъ, и Кокленъ, достоинства котораго можно и оспаривать, въ этомъ дѣлѣ былъ совершененъ: его верхняя нота никогда не ослабѣвала, не закруглялась, не опускалась, — она всякій разъ звенѣла ярко, точно, мѣтко, какъ будто голосъ упирался въ предѣлъ, въ звуковой рефлекторъ, дальше котораго не нужно подниматься, а ниже котораго остановиться нельзя.

Возьмемъ теперь поэтическій примѣръ; выбираю опять форму условнаго періода, какъ наиболѣе наглядную. Начнемъ съ равноколѣннаго и затѣмъ въ два приема прибавимъ по колѣну къ первой части, — получимъ три степени того же періода. Первая степень:

Если есть минуты радости  
На безрадостной землѣ, —  
.....  
То какія же сомнѣнія  
Могутъ въ душу западать?

Вторая степень:

Если есть минуты радости  
На безрадостной землѣ,  
Въ морѣ жизни капли сладости  
И просвѣтъ въ душевной мглѣ, —  
.....  
То какія же сомнѣнія  
Могутъ въ душу западать?

Третья степень:

Если есть минуты радости  
На безрадостной землѣ,  
Въ морѣ жизни капли сладости  
И просвѣтъ въ душевной мглѣ,  
Если есть въ трудѣ терпѣніе  
И въ слезинкѣ благодать, —  
То какія же сомнѣнія  
Могутъ въ душу западать?

Тѣмъ, кто знакомъ съ теоріей музыки, скажу, что эта остановка на кульминаціонномъ пунктѣ, въ гармоніи нашей рѣчи соотвѣтствуетъ квартсексть-аккорду.

До какой степени важна эта сторона декламаціи, можно судить по тому, что при усталости, при болѣзни, голосъ человѣка никогда не доходитъ до того, что мы





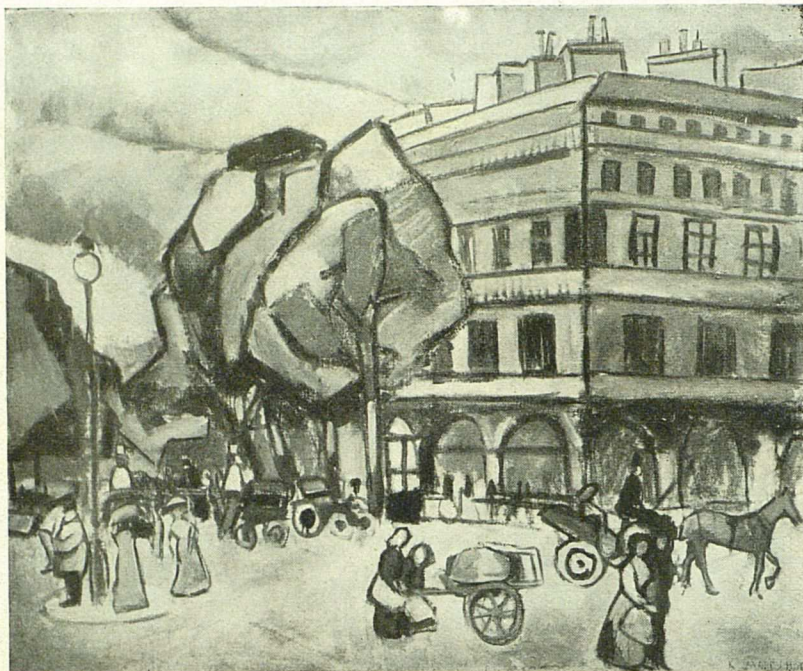
Н. С. Гончарова, „Весна въ деревнѣ“ (масло).

M-Ile N. Gontscharova, „Printemps à la campagne“ (huile).

Выставка „Бубновый Валетъ“.







А. А. Моргуновъ, „Парижъ“ (масло).  
Н. С. Гончарова, „Весна въ городъ“ (масло).

A. Morgounoff, „Paris“ (huile).  
Mlle N. Gontscharova, „Printemps en ville“ (huile).

Выставка „Бубновый Валетъ“.





А. В. Лентуловъ. Этюдъ (масло).

A. Lenntouloff. Etude (huile).

Выставка 'Бубновый Валетъ'.







Илья Машковъ. *Nature morte* (масло).

E. Maschkoff. *Nature morte* (huile).

Выставка „Бубновый Валетъ“.





А. Т. Матвѣевъ. Юноша (гипсъ).

A. Matveïeff. Ephèbe (plâtre).

Выставка „Бубновый Валетъ“.







*С. Т. Коненковъ. Бахъ (мраморъ).*

*S. Konenkoff. Bach (marbre).*

*Выставка „Союза Русскихъ Художниковъ“.*





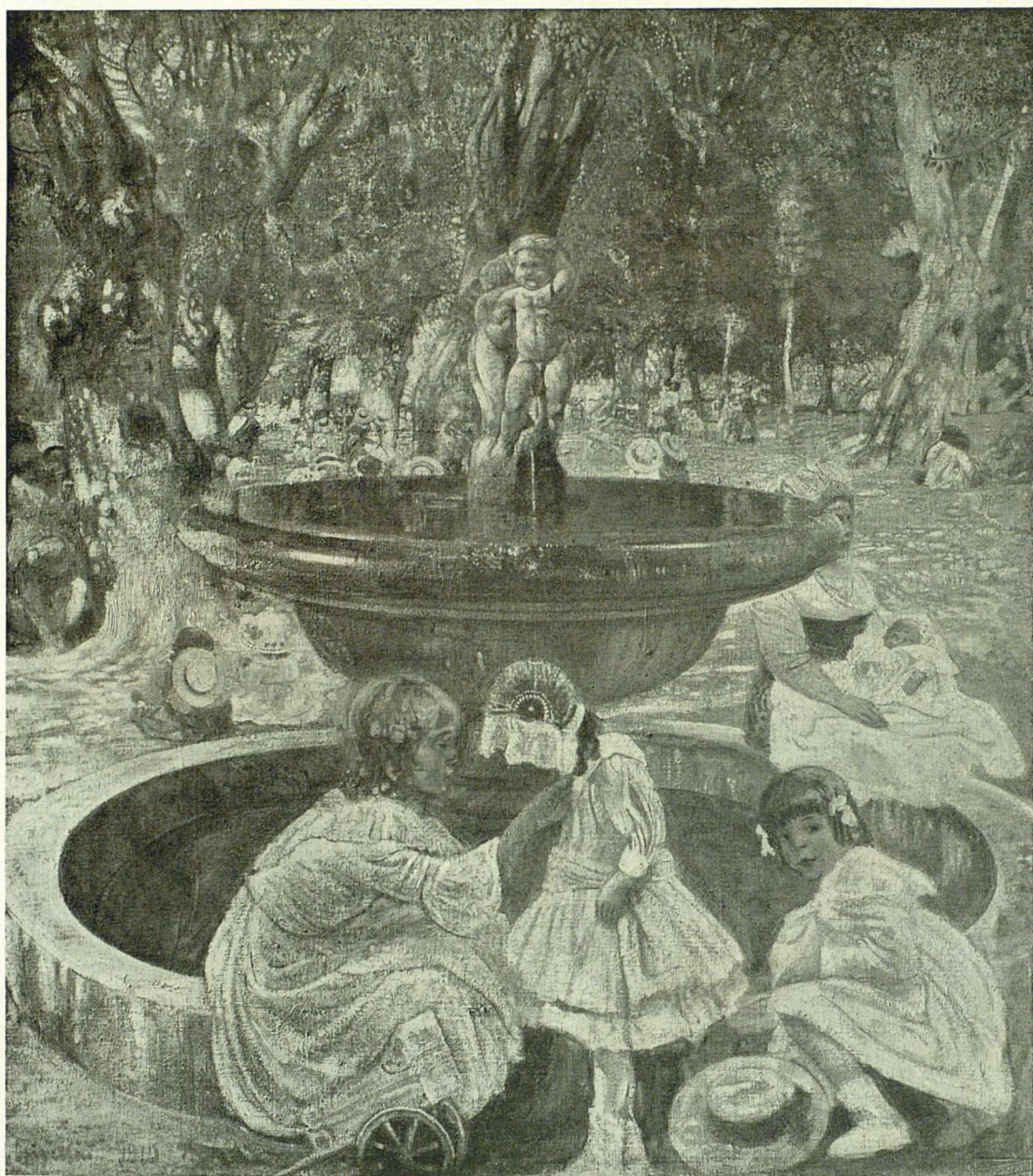
К. Ф. Юонъ, 'Троицкая лавра зимой'.  
'Интимный миръ'.

К. Juon. 'Monastère de Troïtzk en hiver'.  
'Le monde intime'.

Выставка 'Союза Русскихъ Художниковъ'.







И. И. Бродский. 'Дѣти' (масло).

J. Brodsky. 'Les enfants' (huile).

Выставка 'Миръ Искусства'.



называли кульминаціонной точкой; онъ срывается, не дойдя до нея; у больного — макушки его периодовъ понижаются, закругляются, сглаживаются; у умирающаго — онѣ совсѣмъ стираются. Ясно, почему несоблюденіе кульминаціонной точки въ периодахъ обезжизниваетъ рѣчь, а слушателя повергаетъ въ состояніе такого томленія, изъ котораго одинъ выходъ — перестать слушать.

Когда мы говорили о жестѣ, я замѣтилъ, что никто никогда не скажетъ, что интонація соотвѣтствуетъ слову; и въ самомъ дѣлѣ, сказать такую вещь было бы нелѣпостью; а между тѣмъ на сценѣ эта нелѣпость осуществляется. Есть слова, къ которымъ примѣшалась интонація, возвращающаяся среди какой угодно рѣчи, — всегда одинаковая. Это участь нѣкоторыхъ прилагательныхъ: ‚роскошный‘, ‚великолѣпный‘; является интонація теплая, съ значительнымъ повышеніемъ на ударяемомъ слогѣ, голосъ ёкаетъ, и даже чувствуется какъ будто слезка въ запасѣ. ‚Султанъ кладетъ къ ногамъ возлюбленной свое царство, сокровища, дворцы съ роскошными садами‘. Подвергается этой участи слово ‚весь‘, въ особенности въ косвенныхъ падежахъ женскаго рода.

Вообще съ отгѣненіемъ прилагательнаго надо быть осторожнымъ; подчеркиваніе его вводитъ новый отгѣнокъ, который иногда совсѣмъ не укладывается въ общій смыслъ рѣчи. Султанъ даетъ приказаніе рабамъ: ‚Покажите ему мои великолѣпныя сады‘ (а не великолѣпныхъ не показывать?). Подчеркнутое прилагательное превращаетъ именительный падежъ въ звательный: ‚Добрѣйшій Иванъ Ивановичъ сдѣлалъ то-то и то-то‘ и ‚Добрѣйшій Иванъ Ивановичъ, сдѣлайте то-то и то-то‘. Все это въ особенности важно въ русскомъ языкѣ, гдѣ прилагательное предшествуетъ существительному и въ силу своего мѣста уже первенствуетъ, настолько первенствуетъ, что поэты переносятъ его, дабы сохранить подобающее значеніе за главнымъ словомъ. Прочитайте ‚Молитву‘ Лермонтова съ перестановкой прилагательныхъ: въ голосъ сама собой проникнетъ та нежелательная интонація, о которой я говорю.

По той же причинѣ, т. е. вслѣдствіе своего мѣста, прилагательное рѣдко сопровождается жестомъ. Не говоря уже объ описательномъ жестѣ, при такихъ словахъ какъ ‚огромный‘ и ‚малюсенькій‘, легко замѣтить, что жестъ является лишь при исключительномъ подчеркиваніи качества. Такъ, напримѣръ, мы говоримъ: ‚Что за прелестная женщина‘. Удареніе дѣлится между ‚что‘ и ‚прелестная‘, и жеста нѣтъ; но, когда мы захотимъ опровергнуть чей-нибудь недоброжелательный отзывъ, мы скажемъ: ‚Она прелестная женщина‘ — съ жестомъ на прилагательномъ. Вообще мы не ошибемся, я думаю, если въ видѣ техническаго правила установимъ, что при прилагательномъ жестъ и интонація нераздѣльны: нѣтъ интонаціи, нѣтъ мѣста и жесту; есть жестъ, необходима и интонація. ‚Посмотрите мои великолѣпныя сады‘ (ни интонаціи, ни жеста). ‚Если бы вы видѣли, во что превратились мои великолѣпныя сады‘ (и интонація, и жестъ). Не могу удержаться, чтобы не подчеркнуть психологическій характеръ послѣдняго жеста: идя не за словомъ, —



вѣрный спутникъ мысли, — онъ вмѣстѣ съ интонаціей иллюстрируетъ не великолѣпіе садовъ, а жалкій видъ, въ который они пришли.

Отъ грѣховъ интонаціи перейдемъ къ грѣхамъ произношенія. Ихъ я различаю двѣ разновидности: какъ въ области нравственной, — грѣхи вольные и невольные. Начнемъ съ послѣднихъ. Эта категория, собственно, не присуща сценѣ, не ея продуктъ, — это ошибки, изъ жизни перенесенныя на сцену. Сюда относятся неясности произношенія и искаженія словъ. Тѣ ошибки, о которыхъ я хочу здѣсь сказать, не суть слѣдствіе ложныхъ техническихъ пріемовъ, отъ которыхъ бы слѣдовало отстать, — онѣ являются результатомъ технической недодѣлности; какъ я сказалъ, — это ошибки изъ жизни пересаженныя на сцену. Не будемъ поэтому говорить объ актерахъ, будемъ говорить о самихъ себѣ.

У насъ ужасная вялость произношенія вообще, обусловленная тѣмъ свойствомъ русскаго языка, въ силу котораго вся ясность падаетъ на ударяемый слогъ, остальные слоги, раньше или послѣ ударяемаго, остаются въ тѣни. Особенность эта рѣзко проступаетъ, когда мы слышимъ русскую рѣчь въ устахъ южнаго славянина, который чеканитъ ее съ почти латинской точностью. Это, конечно, смягчающее обстоятельство, однако оно не оправдываетъ ни той халатности, до которой мы доходимъ въ жизни, ни той безразборчивости, съ какой актеры повторяютъ ошибочную рѣчь большинства, вмѣсто того, чтобы просѣвать ее. Вотъ нѣсколько самыхъ обыденныхъ примѣровъ.

Кто не слышалъ: ‚я читалъ это въ Номѣ Времени‘. Буква *в* между двухъ одинаковыхъ гласныхъ проглатывается, два *о* стягиваются въ одно, и двухъсложное слово превращается въ односложное. Ошибка особенно ясно наблюдаемая, когда чередуются слоги съ одинаковой согласной: ‚Я не повѣрю и саммудрому чловѣку‘, — шесть слоговъ въ четыре. О буквѣ *в* кстати скажемъ, — она одна изъ самыхъ вялыхъ въ нашемъ произношеніи; обусловленная прижимомъ верхнихъ зубовъ къ нижней губѣ, она требуетъ спеціальной перестановки всего говорильнаго аппарата, — усиліе, которое производится весьма неохотно. Особенно неохотно произносятъ эту букву пѣвцы: она запираетъ звукъ, ставитъ воздуху преграду, и они эту преграду продырявливаютъ; вотъ почему мы слышимъ: ‚Я васъ люблю любую брата, любую брата‘.... Ярко это проступаетъ, когда наша русская вялость проникаетъ въ иностранныя слова; такъ въ ‚Пиковой Дамѣ‘: ‚Se non è uero, è ben troato‘. По той же причинѣ пѣвцы не достаточно сильно іотируютъ:

Она являться стала мнѣ  
Въ сіаньи ангела лучистомъ.

или:

Земноѣ первоѣ мученье. \*

\* Пропая, выпаденіе *в*, *м*, *б* и др. согласныхъ, также *й*, — замѣчается у драматическихъ артистовъ въ минуты возрастающаго волненія.



Одинъ изъ самыхъ распространенныхъ у насъ недостатковъ это буква *ц* вмѣсто *т* передъ мягкой гласной: ,цебѣ, цеперъ'. Это происходитъ отъ лѣни языка, который не достаточно плотно прижимается къ нѣбу, пропускаетъ воздухъ и образуетъ свистящее *це* вмѣсто сухого *те*. Тотъ же самый свистъ и въ буквѣ *д*. Я въ Театральномъ Училищѣ заставлялъ говорить: ,У дяди дѣло, а у тети тифъ'. Не преувеличу, если скажу, что 50% говорили: ,У дзядзи дзѣло, а у цѣци цифъ'. По моимъ наблюденіямъ у женщинъ этотъ недостатокъ встрѣчается чаще, чѣмъ у мужчинъ.

О согласныхъ можно было бы и еще поговорить, но боюсь уходить въ подробности. Скажу лишь, въ отвѣтъ на возможный упрекъ въ увлеченіи мелочами, что прочность постройки зависитъ отъ доброкачественности кирпича.

Еще одна ошибка присосалась къ словамъ производнымъ отъ латинскихъ на *atio, ationis*. Такъ говорятъ: ,аплъционный', ,эксплуатционный'. Какъ бы они ни были приняты въ составъ русскаго языка, все же надо бы помнить, что въ латинскомъ корнѣ главная буква *a*, а она то у насъ и проглатывается; надо бы понять, что буквѣ *ы* ужъ совсѣмъ не мѣсто въ латинскомъ словѣ.

Такихъ примѣровъ, какъ ,выньстутѣ', ,унирстететъ', ,Констнопль', можно насчитать каждый день десятками. Да нужно ли упоминать о скомканности рѣчи, когда одна изъ крупнѣйшихъ величинъ на сценѣ, какія мнѣ пришлось видѣть, говорить ,честнѣ чекъ', вмѣсто ,честный человѣкъ'.

Я бы ничего не сказалъ противъ переноса ошибокъ разбираемой категоріи на сцену, если бы я ихъ встрѣчалъ въ изображеніи такихъ типовъ, которые и въ жизни говорили бы такъ, но въ томъ и несчастье, что все, сплошь, отъ Найденова до Пушкина, отъ Державина до Трахтенберга, читается съ тѣми же житейскими пошибами. Я бы ничего не сказалъ, если бы онѣ являлись эпизодически, въ извѣстныхъ роляхъ, какъ плодъ выбора, намѣренія, но въ томъ то и грѣхъ, что это не сознательно принятыя особенности, а бессознательно сохраненные недостатки. Не могу не упомянуть объ ужаснѣйшей привычкѣ говорить ,одѣвать' вмѣсто ,надѣвать'. Нельзя этого ставить въ вину актерамъ, когда всѣ — газеты, писатели — пишутъ ,одѣвать пальто'. Очевидно русскіе люди забыли, что одѣвать можно только кого-нибудь во что-нибудь, на примѣръ, — жену въ бархатъ и шелкъ, пальто же можно только надѣвать, какъ и вообще что-нибудь на кого-нибудь. Это совсѣмъ ясно при обращеніи глагола въ страдательную форму. Правда, читалъ я, часто читалъ, что пальто ,одѣвается', только я думаю, что этого никто не видѣлъ; дама одѣвается на балъ, одѣвался Царь Соломонъ въ порфиру и виссонъ, но пальто?... Если мы актерамъ ставимъ въ вину, что они такія ошибки подбираютъ и переносятъ на сцену, то на сколько же больше вина писателей, которые своимъ одобреніемъ закрѣпляютъ подобныя искаженія ,великаго, могучаго, правдиваго, свобода русскаго языка'...



Привычки произношенія подобны привычкамъ физическимъ, всякаго рода подергиваніямъ и подрыгиваніямъ. Посудите, какъ онѣ должны однообразить рѣчь актера, сопровождая его сквозь все разнообразіе ролей. Здѣсь уже встаетъ передъ нами не вопросъ объ абсолютномъ преимуществѣ того или другого произношенія, а—для сцены столь же, если не болѣе важный — вопросъ о с о о т в ѣ т с т в е н н о м ъ произношеніи. Оставимъ въ сторонѣ правильность или неправильность: допускаю, что въ жизни по вопросамъ произношенія возможны разногласія, но когда актеръ спрашиваетъ, какъ надо говорить, — ,што‘, или ,что‘, — то возможенъ только одинъ отвѣтъ: смотря по тому, кого вы изображаете. И вотъ, критическое отношеніе къ разновидностямъ русской рѣчи, за исключеніемъ бытовыхъ типовъ, почти отсутствуетъ на нашей сценѣ. Вѣдь въ жизни не всѣ говорятъ ,апельционный‘, есть и такіе, которые говорятъ ,апельціонный‘; одни говорятъ ,конечно‘, а есть и такіе, которые говорятъ ,конешно‘; не всѣ говорятъ ,никто‘ вмѣсто ,никто‘; не всѣ говорятъ ,чувство‘, не всѣ еще, слава Богу, говорятъ ,одѣвать‘ вмѣсто ,надѣвать‘. Вѣдь все это категоріи, и актеръ обязанъ нести на сцену возможно большее число категорій, а не ту свою личную категорію, къ которой онъ въ жизни принадлежитъ. Безконечная разница между рѣчью стараго барина и семинариста, — я разумѣю не складъ рѣчи, а произношеніе тѣхъ же самыхъ словъ, и при этомъ я беру примѣръ самый разительный, а сколько другихъ. Вотъ это неумѣніе разслышать, неумѣніе сортировать, неумѣніе ставить въ кавычки такое слово, которое безъ кавычекъ не прощается, одна изъ безотраднѣйшихъ сторонъ нашей сцены. Какая пропасть между актеромъ, который въ каждомъ словѣ выдаетъ недостатки своего собственнаго средняго, бездѣтнаго говора, и актеромъ, который каждымъ словомъ какъ бы приглашаетъ зрителя съ нимъ вмѣстѣ посмѣяться или ужаснуться, какъ плохо говорить изображаемое имъ лицо. Плохо говорить, или изображать плохо говорящаго! Все безконечіе, отдѣляющее жизнь отъ искусства, лежитъ между этими двумя актерами: среди плевелъ сцены есть худшія, нежели житейская ошибка, этотъ худшія плевель — житейская привычка.

,Жизнь, проникающая въ искусство, сказалъ Оскаръ Уайльдъ, есть врагъ, опустошающій жилье‘. ,Жизнь и искусство, сказалъ Гете, раздѣлены непроходимой пропастью‘. И ни одинъ художникъ не рискуетъ своимъ искусствомъ такъ, какъ актеръ, могущій одной житейской интонаціей сразу очутиться на другой сторонѣ ,непроходимой пропасти‘, однимъ при рожденнымъ жестомъ до тла ,опустошить свое жилье‘.

Мнѣ возразятъ: ,Ну, однако, у насъ отдѣляютъ и не только бытовые говоры; у насъ есть и барское присюсюкиваніе, и русскій *H*, какъ *N* французскій, произносимый въ носъ, и семинарское *Г* (съ придыханіемъ), и семинарское *О*‘. Вотъ теперь и перейдемъ отъ недостатковъ произвольно сохранныхъ къ сознательно воспроизводимымъ.



Прежде всего установимъ фактъ: у насъ больше развито умѣніе отъѣнять разновидности сословныя, чѣмъ разновидности культурныхъ степеней. Объяснюсь. Однажды я спросилъ одного индуса, что такое, собственно, касты? Онъ сказалъ: „У васъ, въ Европѣ, люди раздѣлены на классы какъ бы горизонтальными чертами, и возможно, путемъ восхожденія, переходъ изъ одного дѣленія въ другое. У насъ, въ Индіи, люди раздѣлены вертикальными чертами, и невозможно ни сближеніе, ни смѣшеніе. Вотъ это касты“. Нашимъ артистамъ воспроизведеніе типовъ вертикальнаго дѣленія удастся легче, чѣмъ дифференціація горизонтальныхъ наслоеній: купецъ, дьячокъ, приказчикъ, унтеръ-офицеръ, — строго очерченные вертикальные типы, но болѣе или менѣе на одной горизонтали, и для ихъ изображенія къ услугамъ самаго зауряднаго актера цѣлая масса пріемовъ, того, что французы называютъ *cliché*, цѣлый, если можно такъ выразиться, ролевой гардеробъ, — часто затасканный, затрепанный, но которому истинный талантъ всегда возвращаетъ свѣжесть и яркость. Теперь посмотрите обратное, — типы одной вертикальной колонны, но на разныхъ горизонталяхъ. Возьмите такъ называемую женщину свѣта въ ея разновидностяхъ. Возьмите губернскую крупную чиновницу; какую-нибудь жену министра, проникшую въ свѣтъ во слѣдъ служебному повышенію мужа; возьмите настоящую русскую барыню, можетъ быть въ три года разъ выѣзжающую изъ своей деревни, но пріѣзжающую въ Петербургъ, какъ домой; возьмите чистѣйшій продуктъ свѣтско-придворнаго Петербурга, барыню, которая отошла отъ всякой другой жизни, кромѣ жизни по расписанію, для которой пульсъ жизни перестаетъ биться въ дворцовыя и пріемныя дни, для которой идеалъ природы то, что Императоръ Николай называлъ „погода лейбъ-гвардіи Петергофская“, которая вѣритъ во дни тезоименитства, какъ мы вѣримъ въ весеннее и осеннее равноденствіе. Какое разнообразіе русской женщины одного класса общественнаго, но разныхъ культурныхъ типовъ! А встрѣчали-ли вы эти отъѣнки на сценѣ? Правда, не малая доля отвѣтственности за нивелировку классовыхъ особенностей падаетъ на драматурговъ; правда и то, что условія русской жизни, по крайней мѣрѣ до послѣднихъ дней, были не очень благоприятны: многихъ сторонъ актеры не могли включить въ свой кругозоръ, но въ концѣ концовъ, не больше же замкнутости было у насъ, чѣмъ въ свое время во Франціи, и тамъ разнида пріемовъ, конечно, не менѣе тонка, не менѣе неуволима, чѣмъ у насъ, а какъ она постигнута театромъ, до какихъ изгибовъ и изгибчиковъ разработано изображеніе среды! Нѣтъ, удѣливъ должное вниманіе смягчающимъ обстоятельствамъ, признаемъ, — и не побоимся погрѣшить, — что актеры наши, въ изображеніи нѣкоторыхъ классовыхъ разновидностей, слишкомъ легко довольствуются виѣшними черточками установленныхъ образцовъ, часто совсѣмъ не типичными, иногда прямо выдуманнными.

Развѣ княгиня, русская княгиня, только и способна, что вливать въ комнату и, снисходительно или брезгливо покачивая головой, говорить: „Ахъ oui, charmant, charmant?“ Развѣ она тоже не страдаетъ, не любитъ, не негодуетъ на то, что не-



годованія заслуживаетъ, не ходитъ въ кухню, въ деревнѣ не сажаетъ деревья, не обучаетъ крестьянскихъ дѣтей, бабамъ не лечитъ нарывы? Почему же эта кукло-или идолообразность, когда выводится женщина высшаго свѣта? Почему эти застывшіе приемы извѣстнаго ,амплуа'? Почему этотъ гнусавый голосъ, прищуренные глаза, лорнетъ — символъ надменности? А это элегантное бляеніе на букву э, когда изображаются представители золотой молодежи? ,Э. э... Послушайте... э. э...'. Я наблюдалъ нѣкоторыя особенности говора въ нашемъ высшемъ обществѣ, — ихъ мало. Встрѣчался прежде легкій налетъ англійскаго акцента, наслѣдіе няньки-англичанки, но онъ выводится; нѣкоторыя готовыя выраженія, взятые изъ обихода военнаго, охотничьяго, ресторанныаго, но разительныхъ искаженій рѣчи я не встрѣчалъ. Такое ужасное выраженіе, какъ ,обязательно' вмѣсто ,непремѣнно', зародилось въ среднихъ кругахъ и оттуда проникло вверхъ и внизъ. Не знаю, ощущаютъ ли мои слушатели логическую оскорбительность этого слова, примѣняемаго въ такихъ случаяхъ, когда не только нѣтъ элемента обязанности, но когда событіями въ нѣкоторомъ родѣ руководитъ фатумъ. ,Пройдитесь по Невскому, — вамъ обязательно повстрѣчается такой-то'. Или, вы спрашиваете огородника: ,Что къ Петрову дню арбузы поспѣютъ?' — ,Обязательно'.

Такое не менѣе ужасное явленіе, какъ превращеніе собирательнаго существительнаго ,прислуга' въ обыкновенное, замѣняющее ,кухарка', или ,служанка', по самымъ условіямъ жизни, могло зародиться только въ тѣхъ кругахъ, гдѣ численность прислуги выражается единицей и гдѣ силою вещей забыли, что ,прислуга' такое же собирательное слово, какъ, напримѣръ, ,персоналъ'. Но многіе ли ощущаютъ нелѣпость такого выраженія, какъ: ,Моя прислуга поранила себѣ палецъ', или ,Моя прислуга сегодня вышла замужъ'? И что сказать, наконецъ, о появленіи въ разговорномъ обиходѣ такихъ выраженій, какъ: ,сколько у васъ прислугъ?' или ,всѣ наши прислуги разбѣжались'?

Не въ высшихъ кругахъ слышалъ я такія выраженія, какъ: ,между прочимъ', вмѣсто ,между тѣмъ', ,слишкомъ', вмѣсто ,очень', ,въ эѣтимъ' вмѣсто ,въ этомъ', ,сожалѣть кого-нибудь', вмѣсто ,о комъ-нибудь', или — ,они прѣѣхали верхами', или ,роскошный вальсъ', ,роскошная селедка', или на ваше ,чего добраго' вамъ отвѣчаютъ: ,очень просто', — ужаснѣйшее рѣченіе, вносящее въ музыку русской рѣчи грязный звукъ мокрой швабры, падающей на паркетъ. Не въ высшемъ обществѣ, наконецъ, слышалъ я такія русскія слова какъ ,мерси', ,шикарный', ,дефектъ', ,превалировать', или такія отвратительныя слова, какъ ,будировать' (не во французскомъ значеніи — ,дуться', — а въ смыслѣ ,расталкивать', по созвучію съ русскимъ ,будить'). Нѣтъ, чтобы захлебнуться въ потокѣ ненужныхъ иностранныхъ словъ, не идите въ наши гостиныя, — откройте любую изъ нашихъ газетъ, которыя, кажется, задались цѣлью оторвать отъ прошлаго и опошлить русскій языкъ.



Повторяю, я не могу отмѣтить особыхъ, типическихъ несовершенствъ рѣчи въ нашей свѣтской молодежи; можетъ быть, я и недостаточно наблюдателенъ, но могу поручиться, что я никогда не слыхалъ въ жизни того тона хулиганства, который иногда считается умѣстнымъ на сценѣ, когда дѣльныя роли проводятся тономъ ‚Э. э... чаркъ, шампанскаго‘. Могу завѣрить, что я такого юнца не встрѣчалъ, будь онъ хоть размаменькинъ сыночекъ, хоть распрогусарскій корнетъ. Все это и смѣшно и жалко, т. е., виноватъ, — именно не смѣшно, а какъ признакъ наблюдательности со стороны актера, имѣетъ не больше дѣны, чѣмъ рыжіе бакенбарды и клѣтчатыя панталоны, когда изображаютъ англичанина.

Упомянуть ли еще о говорѣ костюмныхъ, древне-русскихъ пьесъ? этомъ жирномъ выговорѣ, отяжелевающимъ голосѣ, какъ тѣсто, скопляющемся гдѣ-то въ челюстяхъ и гландахъ, когда вся роль ведется на *ы* съ удвоенными и утроенными согласными. Такимъ тономъ на благотворительныхъ вечерахъ читается ‚Князь Курбскій отъ цырскаго гнѣва бѣжалъ‘. Кстати — ‚Курбскій‘: неужели не страдаетъ ухо отъ этого книжнаго произношенія фамильнаго суффикса на *и*, когда такъ красиво русское произношеніе, — неуловимое между *о* и *ы!*..

Послѣ всего сказаннаго о голосѣ, о произношеніи, объ интонаціи, что сказать о красотѣ чтенія? Когда я думаю о музыкѣ русскаго языка, о совершенной ея передачѣ, когда я думаю объ этой сторонѣ театра, я помню только слова Царя Берендея: ‚Исчезло въ нихъ служенье красотѣ‘.

Какъ охарактеризовать главную ошибку нашей читки? Я бы сказалъ, что это — увлеченіе декламационной кантиленой въ ущербъ реальнаго смысла словъ. Голосъ разводитъ свои мелодическія краски, въ большинствѣ — некрасивыя, выдуманныя, подогрѣтыя актерскимъ ухарствомъ, не согрѣтыя огнемъ увлеченія, выводитъ свои узоры, независимые отъ рисунка словъ, часто въ разрѣзъ съ рисункомъ мысли. Голосъ не ведется, а какъ-бы катится произвольно по ступенямъ словесной каденціи. Цѣлые стихи, рядъ стиховъ, говорятся въ тонѣ перваго слова, безъ единого перебоя. И такъ бы хотѣлось, иной разъ, оборвать, перебѣжать дорогу, сказать: ‚Да бросьте же, довольно, новую ноту, ну вотъ на это слово, ну, одну живую ноту‘. И такъ бы и всадилъ ему въ спину Пигасовскій колъ!

Мы подходимъ здѣсь уже къ вопросамъ чисто звуковымъ, о которыхъ трудно говорить на бумагѣ, а демонстрировать не считаю себя въ правѣ: постараюсь на примѣрѣ ‚разсказать словами‘. Когда скупой рыцарь, предвидя картину расточительства послѣ своей смерти, восклицаетъ: ‚И потекутъ сокровища мои въ атласные дырявые карманы‘, весь стихъ обыкновенно говорится на тонѣ перваго слова ‚и потекутъ‘, и какъ въ текстѣ открываются шлюзы сокровищамъ, такъ въ голосѣ открываются шлюзы слезамъ, и въ водитѣ этихъ слезъ безъ малѣйшей дифференціи тонуть всѣ слова, а оба прилагательныя сливаются въ одно, да кетати и съ карманами: ‚атласныедырявыекарманы‘... Вотъ всю эту словесно-плаксивую группу и хочется перебить и разорвать ударомъ реализма. Можно еще слово



‘атласные’ вести въ тонѣ ‘потекутъ’, но со словомъ ‘дырявые’ долженъ въ эти слезы ворваться перебой негодованія, и въ тягучемъ, длинномъ голосѣ должно проснуться противодѣйствіе, какъ на берегу обрыва толчекъ отъ тормоза: вѣдь эти дыря въ карманахъ, вѣдь это бездонная пропасть, въ которую онъ не хочетъ летѣть! Вотъ этотъ протестъ въ словѣ ‘дырявые’ и долженъ остановить актера на томъ плаксивомъ уклонѣ, по которому пустило его слово ‘потекутъ’. Вѣрное средство противъ увлеченія декламационной кантиленой и звуковымъ завиткомъ — реалистическій перебой, онъ же сообщаетъ рѣчи психологическую расцѣтку. Поменьше думать объ актерской ухваткѣ, а почаще о реальномъ значеніи слова. Тогда немислимы будутъ увлеченія такими сомнительными декламационными красотами и, во всякомъ случаѣ, несомнѣнными логическими уродствами, какъ ‘Не пожелалъ бы я и личному врагуаонъ’. Не я скажу, что въ искусствѣ ‘что’ важнѣе, чѣмъ ‘какъ’, но въ актерскомъ искусствѣ усвоеніе того, что говорится, должно предшествовать выработкѣ того, какъ сказать, и послѣдующая работа надъ выработкой способа не должна овладѣвать вниманіемъ настолько, чтобы отвлекать отъ сущности. А у насъ, иной разъ, когда слышишь стихи, прямо хочется схватить его за плечи, потрясти: ‘да придите въ себя, вернитесь къ жизни, вспомните что вы говорите!’...

Мы ничего не сказали о діалогѣ. Съ того момента какъ на сценѣ не одинъ человѣкъ, а два, интересно только одно: въ какомъ отношеніи они стоятъ другъ къ другу; не интересенъ ни одинъ, ни другой, а то третье, что родится отъ ихъ одновременнаго присутствія на сценѣ; важень не теноръ, не баритонъ, важень дуэтъ. И въ самомъ дѣлѣ, что можетъ быть великолѣпнѣе горячо веденнаго діалога, этого словеснаго зданія, которое на вашихъ глазахъ встаетъ изъ ничего отъ дружнаго, или вѣрнѣе, — враждебнаго сотрудничества двоихъ; когда одинъ другому перебѣгаетъ дорогу, одинъ другому строить западни, одинъ другого подкапываетъ, проваливаетъ, и тутъ же взвываетъ на дыбы; гдѣ ни вы не знаете, что будетъ, ни одинъ изъ двухъ не знаетъ, что скажетъ другой; гдѣ, что ни слово, то новизна, — новый поворотъ, новый наклонъ, новое препятствіе, новый ударъ? Голосъ, который отступаетъ передъ ужасомъ слышаннаго, собирается, горбится, чтобы ринуться, какъ тигръ. Ударъ кулакомъ по столу, швырнутая книга... А молчаніе! Молчаніе, въ которомъ клопочетъ будущій отвѣтъ; или молчаніе подавленное, безвыходное, — туча нависшая... спина медленно поворачивающаяся къ двери... и вдругъ — внезапный поворотъ подъ вздержкой негодованія, и — сцѣпка, сцѣпка рѣчи мелкой, рубленной, когтистой, впивающейся, сливающейся въ восхитительный хаосъ неразличимыхъ словъ и сверкающихъ интонацій. Да можно ли хладнокровно говорить объ этомъ, когда любишь театр! Увы, дуэтъ въ діалогахъ я видалъ только у нашихъ стариковъ. У нынѣшняго поколѣнія, когда двое на сценѣ, выходитъ не діалогъ, а два монолога.



Часто читаемъ въ рецензіяхъ: ‚не было общаго тона, не сбѣлись, видимо не сретовано‘. Слова, слова, слова! Да и можно ли ждать сужденія, а не словъ отъ людей, которые пишутъ, что ‚Пьеса выигрываетъ даже больше въ чтеніи, чѣмъ на сценѣ‘, или, что ‚Сезонъ приближается къ началу‘, или, что въ ‚Русалкѣ ансамбль (знаменитый ансамбль)‘ былъ такъ хорошъ, что ‚Пушкинъ и Глинка остались бы довольны исполненіемъ ихъ дѣтища‘, или, что въ ‚Виндзорскихъ Кумушкахъ Варламовъ исполнялъ заглавную роль‘. Не въ томъ дѣло, что не сретовано, а въ томъ, что репетиція есть лишь совмѣстное упражненіе памяти; самое слово принимается въ его буквальномъ значеніи: ‚repetere — повторять‘; но можетъ ли изъ повторенія выйти какое-нибудь созиданіе? Сдѣпки нѣтъ, взаимнаго зараженія нѣтъ; нѣтъ восхожденія, нагроможденія репликъ; реплика идетъ отъ своей же предшествующей реплики, вмѣсто того, чтобы наростать въ молчаніи, во время реплики партнера; игра молчанія не существуетъ, перемѣна вѣтра, — предвѣстникъ отвѣта, — не ощущается; каждый выучилъ и ведетъ свое, но даже когда онъ хорошо выучилъ свое, онъ говоритъ, не разговариваетъ; у него и жаръ будетъ, но это будетъ для себя, передъ самимъ собой, онъ будетъ говорить съ партнеромъ у бѣ ж д е н н о, но не у бѣ ж д а ю щ е. Не будетъ, не родится то ‚третье‘, что должно родиться отъ встрѣчи двухъ: будетъ кремень и будетъ сталь, — будетъ два монолога, но не будетъ искры, — не будетъ діалога.

Вотъ въ общихъ чертахъ мои впечатлѣнія объ ошибкахъ нашей актерской техники, ошибкахъ, которыя можно опредѣлить частью, какъ техническая недодѣлка, частью, какъ ложно понятая отдѣлка. Одно, послѣднее замѣчаніе. Мы сказали въ самомъ началѣ: ‚На сценѣ должно говорить, какъ въ жизни‘, и на ‚сценѣ не должно говорить, какъ въ жизни‘. Эти два правила имѣютъ каждое свое поле примѣненія, но бѣда въ томъ, что актеръ посредственный ухитрится погрѣшать противъ обоихъ. Какъ разъ то, въ чемъ бы надо согласоваться съ жизнью, то онъ дѣлаетъ ‚по театральному‘, а гдѣ бы надо отъ ошибокъ жизни отступить, или подняться отъ земли, тамъ онъ повторяетъ жизнь. Дѣло въ томъ, что труднѣе сказать на сценѣ: ‚Здравствуйте, Иванъ Ивановичъ‘, чѣмъ — ‚Бояринъ, бью тебѣ челомъ‘. Добиться говора естественнаго, такого, какимъ говорятъ въ жизни, требуетъ упорнаго труда. Но съ другой стороны, сказать: ‚Для береговъ отчизны дальней ты покидала край чужой‘, гораздо труднѣе, чѣмъ сказать: ‚Она уѣхала изъ Ниццы, съ нордъ-экспрессомъ, въ Петербургъ‘. Добиться рѣчи звучной, теплой, чеканной, такой, какою въ жизни не говорятъ, такой, которая, по выраженію той крестьянской бабы, звучала бы ‚лучше, чѣмъ на землѣ‘, — требуетъ упорнаго труда. Больше же всего требуется труда на то, чтобы спрятать самый трудъ, — чтобы, по выраженію Леонардо да-Винчи, ‚il lavoro sia immascherato‘. И какіе бы удивленные глаза ни раскрывали люди, когда имъ это говорятъ, всякій искренно любящій сцену и понимающій, что въ своихъ особен-



ностяхъ она подчиняется общимъ требованіямъ искусства, знаетъ, что чѣмъ естественнѣе игра, тѣмъ больше подъ нею труда.

Въ двухъ словахъ хочу сомкнуть все сказанное.

Все, что я говорилъ о жестѣ и о голосѣ, ведетъ къ провозглашенію двухъ одинаково важныхъ началъ: жизнь и красота.

Жизнь — это та правдивость, та искренность, та похожесть, которая заставляетъ насъ вѣрить въ происходящее на сценѣ.

Красота... Вы, можетъ быть, замѣтили, что ни разу я не упомянулъ даже слова ,обстановка'. Не ту красоту я разумѣю, которую несутъ на сцену другіе, помимо актера, не ту, которую несутъ въ драму художники, декораторы, балетмейстеры, освѣтители, музыканты, костюмеры, и въ которой актеръ, вмѣсто того, чтобы быть творителемъ красоты, является какимъ-то квартирантомъ чужой красоты. Подумайте, что всякая красота на сценѣ поддѣльная. Мраморные храмы? — холстъ! Деревья? — марля! Цвѣты? — картонъ! Вода? — кисей! Звѣзды небесныя? — электрическія лампочки! И только одна есть подлинная красота на сценѣ — человѣкъ: человеческое тѣло и его движенія, человеческій голосъ и его слова. Подумайте, сколько времени, сколько труда кладутъ другіе художники на достиженіе той красоты, и подумайте, сколько надо труда и времени на то, чтобы намъ свое живое, движущееся, вѣчно мѣняющееся тѣло подчинить нашему художественному сознанію. Отчего мы въ первую минуту по поднятіи занавѣса очарованы бываемъ декорацией, а затѣмъ такъ скоро все это пріѣдается? Оттого, что вошелъ, заговорилъ человѣкъ. И не потому, что человѣкъ трехъ измѣреній, а декорации — двухъ, но потому, что человѣкъ та вершина красоты, которая должна увѣнчать окружающую красоту. Будьте увѣрены, — когда на сценѣ великій артистъ, вокругъ него нѣтъ ничего смѣшного: вся обстановка за нимъ уходитъ — гдѣ ей и слѣдуетъ быть — на второй, десятый планъ.

И когда актеръ станетъ этой сіяющей вершиной красоты, когда на немъ будутъ сливаться всѣ наши радости зрительныя, слуховыя, умственныя, сердечныя, душевныя, — тогда раздвигающійся занавѣсъ будетъ раскрывать предъ нами правдивыя картины несуществующей дѣйствительности; тогда сдвигающійся занавѣсъ будетъ медленно похищать отъ нашихъ взоровъ невозвратимыя видѣнія того, что было, но не можетъ быть; и когда послѣдняя шелка завѣсы сомкнется, потухнетъ послѣдній просвѣтъ въ то лучезарное ,Иное', котораго нѣтъ на землѣ, — тоска обниметъ душу нашу. И, вернувшись въ наши будни, возвращенные въ нашу сую дѣйствительность, мы вспомнимъ, какъ мы, осиротѣлые, стояли передъ жестокимъ занавѣсомъ, и вмѣстѣ съ Тургеневымъ скажемъ: ,Но какъ мнѣ было жаль исчезнувшихъ богинь!.....



# Хрошска

## THÉÂTRE DES ARTS ВЪ ПАРИЖѢ

Рядомъ съ традиціонными бульварными зрѣлищами Парижа уже возникаетъ маленькій островокъ настоящаго искусства. Въ прошлый разъ мы успѣли подѣлиться съ читателемъ тѣмъ чувствомъ радостнаго удовлетворенія, которое вызвало въ насъ опубликованіе программы предстоящаго сезона въ Théâtre des Arts; теперь можно уже сказать о первыхъ выступленіяхъ новаго театра.

Въ сущности, первымъ выступленіемъ, своего рода манифестомъ, этого предпріятія является книга ‚L'Art théâtral moderne‘, вышедшая еще въ ноябрѣ и написанная Жакомъ Рушэ (Jacques Rouché), редакторомъ ‚La Grande Revue‘ и новымъ директоромъ ‚Théâtre des Arts‘. Въ крайне скудной французской литературѣ о театрѣ, эта книга, прекрасно иллюстрированная снимками съ новѣйшихъ иностранныхъ постановокъ, — цѣлое откровеніе. Авторъ разсматриваетъ, главнымъ образомъ, внѣшнія стороны mise en scène, мало касаясь вопросовъ драматической игры и обхода молчаніемъ прошлое и будущее театрального дѣйства, столь волновавшія русскихъ авторовъ ‚Книги о Новомъ Театрѣ‘.

Онъ характеризуетъ исканія Георга Фукса, Фрица Эрлера, Рейнгардта, Станиславскаго, Мейерхольда, Гордона Крѣга, Адольфа Ашпіа и Кеменди (Будапештъ) въ области постановки, сценической архитектуры и освѣщенія и въ то же время намѣчаетъ основные принципы новой mise en scène, во имя которой

онъ принялъ на себя руководство ‚Театромъ Искусствъ‘. Принципы эти, далеко не новые для насъ, русскихъ, сводятся къ слѣдующему. Каждая эпоха вырабатываетъ свои собственные художественныя воззрѣнія, въ соотвѣтствіе съ которыми и должна быть приведена театральная mise en scène. Задача послѣдней — не прикрашивать, а выявлять стиль каждой данной пьесы: ибо, какъ и всякое художественное произведеніе, каждая пьеса имѣетъ свой собственный стиль, т.-е. гармонически концентрируетъ въ себѣ элементы, почерпнутые изъ области дѣйствительности или изъ міра фантазіи. Вотъ почему не можетъ быть общей формулы для постановки различныхъ пьесъ. ‚Mise en scène можетъ быть реалистической, фантастической, символической или синтетической, построенной на пластикѣ или на живописи. Намъ хотѣлось бы видѣть мелодраму разыгранной въ мансардѣ съ чисто-реалистической обстановкой, если только она гармонична, феерию — съ декорацией балаганчика, расдѣвленной красивыми пятнами красокъ, коротенькую сценку — на фонѣ прекраснаго гобелена соотвѣтствующей эпохи, восточную фантазію — передъ чудесными японскими ширмами... Мы требуемъ для режиссера полной свободы, лишь бы средства, употребляемые имъ, были художественными‘, говоритъ Рушэ. Но какъ ни различна стилизація каждой данной пьесы, она должна утверждать слѣдующіе два закона. 1) Необходимость болѣе тѣснаго общенія между зрителями и сценой; декорации должны



оставлять мѣсто для творческой фантазіи публики — поэтому въ основу ихъ должны быть положены не натуралистическая законность и стремленіе къ обману зрѣнія, а возможно большая упрощенность и внушающая роль декоративной живописи (Tout art vit de suggestion et on ne voit point pourquoi l'art dramatique lui demanderait moins que les autres). 2) Необходимость сценической гармоніи (ensemble) трехъ ритмичностей — красокъ, звуковъ и жестовъ. „Вотъ почему художникъ долженъ стать совѣтчикомъ режиссера и не только рисовать костюмы, декорации и аксессуары, но и, сидя на репетиціяхъ рядомъ съ авторомъ пьесы, регулировать въ согласіи съ послѣднимъ жесты персонажей, входящіе въ ту движущуюся фреску, какою должно быть исполненіе пьесы... Мы обладаемъ во Франціи прекрасной школой декоративныхъ живописцевъ; пришло время попытаться вмѣстѣ съ нею поднять драматическое искусство на высоту, соответствующую художественной культурѣ нашей эпохи, — не отрекаясь отъ традицій завѣщанныхъ прошлымъ, но стремясь и къ новымъ достиженіямъ“. И дѣйствительно, привлеченіе французскихъ художниковъ на сцену — выводъ, диктуемый всѣмъ расцвѣтомъ новой французской живописи; но должно было пройти почти дѣло десятилѣтіе послѣ первой попытки этого рода (Théâtre Libre), понадобились систематическія побѣды русскихъ „варваровъ“, прежде чѣмъ эта революція могла совершиться!

Этими первыми художниками, переступившими заповѣднѣйшій доселѣ порогъ французской сцены, являются Максимъ Детомъ и Дрезъ, создавшіе декорации и костюмы для двухъ пьесъ, которыми открылся сезонъ въ Théâtre des Arts. Максимъ Детомъ, извѣстный намъ до сихъ, какъ острый рисовальщикъ современныхъ типовъ, долженъ былъ найти благодатное поле для своего дарованія въ современной драмѣ Сентъ-Жоржа де-Буэль (основателя литературнаго теченія подъ названіемъ „naturisme“, автора „Le Roi sans couronne“) — „Le Carnaval des Enfants“. Пьеса начинается и завершается въ одинъ и тотъ же веселый день Mardi Gras, въ одной и той же мастер-

ской бѣдной больной бѣлошвейки, Селины. Вызванныя тревожной телеграммой стараго дяди Антима прѣзжаютъ ея сестры, злая, старая дѣва, провинціальныя мѣщанки, не могущія простить ей ея прежней бурной жизни. Изъ мелкаго злословія онѣ сообщаютъ дочерямъ умирающей, что онѣ — дѣти разныхъ отцовъ. Въ послѣднемъ отчаяніи Селина исповѣдывается передъ старшей дочерью въ своемъ темномъ прошломъ, въ своихъ страданіяхъ, въ своемъ неутоленномъ исканіи любви и разочарованіи въ мужчинахъ. Маска прежней материнской святости падаетъ передъ дочерью и оскорбленная дѣвушка покидаетъ мать. Селина умираетъ одна; съ улицы шумной и пестрой толпою врываются ряженые... Селина умерла, и въ III-емъ дѣйствіи мы видимъ души дѣтей передъ лицомъ смерти: холодное, дѣтское любопытство маленькой Ліи и эгоизмъ старшей, Елены, покидающей со своимъ возлюбленнымъ стараго дядю Антима и маленькую Лію для того, чтобы на сторонѣ начать свою личную жизнь, — жизнь своей матери. Маска прежней дѣтской любви падаетъ — подъ ней обнажается эгоистическая личность. Карнавалъ дѣтей конченъ — и снова послѣднимъ аккордомъ съ улицы врывается процессія ряженныхъ, безгласное и кошмарное шествіе вѣчно замаскированнаго человѣчества... Такова идея пьесы; каковъ же ея „стиль“? Съ одной стороны передъ нами натурализмъ Гонкуровъ, агонія на сценѣ, реалистическая и мѣстами захватывающая игра m-me Vera Sergine (Селина) и надрывный плачъ Елены (m-lle Cécile Guyon), — натурализмъ, вызвавшій заявленіе какого то критика, что послѣ этой пьесы остается только начать посѣщеніе Морга и больницъ... Съ другой стороны, символизмъ Матерлинка: развитіе всего дѣйствія вокругъ одной фигуры, лишь видимой черезъ стекло въ I актѣ, умирающей во II и умершей въ III, сосредоточіе всей драмы въ одномъ intérieur'ѣ, раздѣленномъ стеклянной перегородкой на двѣ части, и параллельный ходъ игры въ обихъ (мы все время видимъ, что дѣлается за прозрачной перегородкой), широкое пользование свѣтовыми полу-тонами (кстати сказать, въ смыслѣ свѣтовыхъ эффектовъ Théâtre



des Arts богаче большой Оперы) и, наконец, вторжения масок и умирание женщины на фоне Карнавала, напоминающая гениальную пьесу Кроммелинга...

Задача, стоявшая перед Детома, была поистине трудная: предстояло стилизовать этот «натуралистический кошмар» (по выражению А. де Ренье), надо было найти высшую гармонию в драме душевной дисгармонии, высшую красоту — в уродливой жизни бедных людей. И первое — принципиальное и огромное — достоинство его постановки — это отсутствие обычного театрально-парижского натурализма: в мастерской бльшвейки не было не только дешевых обоев, но даже и швейной машины и манекенов и иных деталей, излюбленных Антуаномъ. Но чем фактически заменил все это Детома? — Передь нами был уютный и благородный intérieur с одноцветными матово-синеватыми и зеленоватыми стенами, местами оживленный интересными пятнами (зеленый абажуръ и акварель самага Детома во II акте); все это — в гармонии с оранжевыми занавѣсками стеклянной перегородки, с костюмомъ Елены, с желтымъ одѣломъ и даже с расписаннымъ (самимъ художникомъ!) въ синюю полосу матрацомъ больной Селины. Единственными яркими пятнами среди этой блекло-красочной гармонии были: белый костюмъ Пьерро (со съездъ Мазурель) и зловѣщие черные силуэты старыхъ дѣвъ, кстати сказать, превосходно задуманныхъ художникомъ и стильно сыгранныхъ артистками (очень экспрессивны также «маски», — задуманныя, по словамъ художника, такими, какими онѣ могли пригрезиться воображенію, воспитанному романомъ-фельетономъ или драмой дешеваго театра).

Но все-же не слишкомъ ли изысканъ intérieur Детома? Конечно, бываютъ бльшвейки с тонкимъ вкусомъ, и возражаемъ мы конечно не с точки зрѣнія правдоподобія, но передаетъ ли это благородство красокъ и обстановки ту мрачную клѣтку, *humble compartiment de la grande cage terrestre*, какою рисовалась эта декорация саому Детома (см. программу спектакля с изложеніемъ *profession de foi* самихъ художниковъ), — даетъ ли оно синтезъ

этой Тулузъ-Лотрековской среды, соответствуетъ ли оно черному драматизму пьесы и реализму игры? Намъ думается, что не совсемъ: въ данномъ случаѣ получилось нечто обратное-противоположное Ибсеновскимъ постановкамъ Московскаго художественнаго театра, гдѣ условность игры сплеталась съ крайнимъ реализмомъ обстановки...

Послѣ *Le Carnaval des Enfants* идетъ Мольеровская фантазія *Le Sicilien ou l'Amour Peintre* съ музыкой Люлли, впервые разыгранная въ 1667 г. во время королевскихъ празднествъ въ Saint Germain en Laye. Въ ея постановкѣ Théâtre der Arts отошелъ еще дальше отъ шаблоннаго, натуралистическаго *trompe-l'oeil* и явилъ совершенно невиданную на французской сценѣ колористическую яркость и сознательность въ оркестраціи декоративныхъ пятенъ и костюмовъ. Но все же кое что необходимо возразить и противъ этой постановки Dresá.

Правда, въ своей книгѣ Жакъ Рупр утверждаетъ, что «для некоторыхъ пьесъ историческая точность является излишней» (стр. 2); правда, по замыслу сааго Мольера персонажи этой комедіи — пестрый букетъ Сицилійцевъ, Испанцевъ, Грековъ, Турокъ и Мавровъ, но все же въ постановкѣ Théâtre des Arts, эта пьеса, въ которой некогда танцовали Людовикъ XIV и знатные маркизы, выдержаны слишкомъ... *à la russe*. Это прямое вліяніе русскихъ постановокъ отмѣтили и Ж. Э. Бланшъ и Анри де Ренье и Рейнальдо Ганъ (Hahn). Вотъ что пишетъ послѣдній (Journal): «Указаніе на то, что эта комедія написана Мольеромъ, заставляетъ думать о томъ, что мы присутствуемъ при «реставраціи»; первые аккорды оркестра переносятъ васъ въ самое сердце XVII вѣка и вы съ нетерпѣніемъ ждете, когда поднявшійся занавѣсъ откроетъ передъ вами декорацию въ стилѣ Людовика XIV. Но онъ взвизываетъ надъ русской декорацией... И дѣйствительно, написанная пуантилистской техникой, эта декорация, если и передаетъ духъ Великаго Вѣка, — то сквозь призму Головина. Въ постановкѣ этой вещи, продолжаетъ Р. Ганъ было взято отъ каждой формулы, отъ каждаго достиженія по одной чертѣ, по одному



эффекту для того, чтобы скомбинировать ихъ въ одинъ ensemble. Правда, все, что мы видимъ, изысканно и красиво, и нельзя отрицать, что все это создано художническимъ глазомъ... Но можно ли ставить Мольеровскую пьесу такъ же, какъ ставится современное произведеніе? Могутъ ли приемы русскихъ декораторовъ, которыми я восхищаюсь больше, чѣмъ кто либо другой, быть приложены ко всякому сюжету, вызывать впечатлѣніе всякой эпохи и не есть ли нѣчто шокирующее въ томъ, что сдержанному и чопорному стилю балета, нѣкогда исполнявшагося самимъ королемъ, навязываются слишкомъ свободныя пластическія линіи, слишкомъ легкія ткани, слишкомъ богатыя и первобытныя краски? То что превосходно соотвѣтствуетъ генію Бородина и Римскаго-Корсакова, не приложимо къ Люлли'...

Въ своемъ объясненіи къ постановкѣ Мольеровской комедіи самъ художникъ указываетъ на то, что онъ шелъ по стопамъ Буше и Ланкра. Но едва ли этими мастерами рококо слѣдовало руководствоваться при возсозданіи эпохи Лебрэна и Миньяра. Въ этомъ смыслѣ 'Павильонъ Армиды' А. Бенуа гораздо ближе къ классической французской традиціи.

Но не будемъ слишкомъ придирчивы — передъ нами первые шаги, первыя исканія перваго серьезнаго и подлинно любящаго искусство театра въ Парижѣ, заслуги котораго уже велики. Почти вся парижская пресса, Ея Величество — La Grande Presse, должна была признать законность совершившагося въ маленькомъ театрѣ большого переворота. Парижская публика, привыкшая входить въ театральную залу среди спектакля и идущая въ театръ 'pour s'amuser' и посмотреть на новые туалеты, впервые увидѣла на стѣнахъ фойѣ рисунки постановокъ и, быть можетъ, впервые поняла, что декорации не дѣлаются, а создаются, что театръ — большое и святое дѣло...

Французское театральное искусство сдвинулось со своей мертвой точки; имя Жака Рушэ должно стать достояніемъ исторіи.

Я. Тугендхольдъ.

Парижскій издатель P. V. Stock объявляетъ подписку на полное собраніе сочиненій графа Л. Н. Толстого, въ переводѣ И. Бинштока, рассчитанное на 43 тома, изъ которыхъ 22 уже теперь находятся въ продажѣ. Последніе два тома будутъ посвящены біографіи Толстого. Въ это изданіе войдутъ всѣ сочиненія великаго писателя полностью, безъ всякихъ сокращеній.

Вышедшій недавно третій томъ прекрасно составленной серіи художественныхъ монографій, подъ общимъ заглавіемъ 'Die Kunst in Bildern' (изд. Э. Дидерихсъ, въ Іенѣ), посвященъ живописи нидерландскихъ примитивовъ, захватывая, вдобавокъ, родственныя имъ школы живописи въ Кельнѣ, Вестфалии и всего Низовья Рейна. По примѣру предыдущихъ двухъ томовъ серіи, 'Alt Niederländische Malerei' состоитъ изъ двухъ репродукцій и обширнаго общаго введенія пера Эрнста Хейдрихъ. Изъ картинъ, находящихся въ русскихъ коллекціяхъ, здѣсь воспроизведены: великолѣпный Питеръ Артсенъ 'Христосъ и Блудница' изъ собранія П. П. Деларова и двѣ части алтаря Лукаса ванъ Лейдена 'Исцѣленіе слѣпыхъ' изъ Эрмитажа.

Новѣйшій выпускъ такъ называемыхъ княкфусовскихъ 'Künstler Monographien' (изд. Вельхагенъ и Клязингъ въ Лейпцигѣ) содержитъ монографію Берлинскаго художника Франца Крюгера (1797 — 1837), написанную Максомъ Осборномъ. Какъ извѣстно, Крюгеръ, являющийся, въ нѣкоторомъ родѣ, связывающимъ звеномъ между Ходовецкимъ и Менцелемъ, пользовался большой популярностью при дворѣ Императора Николая Павловича, и въ Зимнемъ Дворѣ до сихъ поръ находится первое большое полотно, доставившее художнику громкое славу, — его 'Парадъ на Оперной площади въ Берлинѣ', писанный съ 1822 до 1829 года. Начиная съ 1832 г. Францъ Крюгеръ четыре раза былъ приглашенъ въ Петербургъ, и во время этихъ болѣе или менѣе продолжительныхъ пріѣздовъ имъ было исполнено множе-ство портретовъ самого Николая I, вели-



ких князей, военныхъ и государственныхъ дѣателей эпохи. Къ сожалѣнію, Осборнъ не даетъ въ своей монографіи полного списка русскихъ портретовъ Крюгера, хотя нѣкоторые изъ нихъ воспроизведены въ книгѣ. Особенно любопытенъ своеобразный портретъ Николая I, окруженный 12 портретными эскизами, находящійся у герцога Павла Мекленбургъ Шверинскаго. Вокругъ бюста Императора размѣщены небольшія копии съ прежнихъ портретовъ самого Императора, великихъ князей Михаила Павловича, Константина и Александра Николаевичей, князя Вильгельма Мекленбургскаго, фельдмаршала князя П. М. Волконскаго и др.

Извѣстное графическое заведеніе Франца Ханфштенгеля въ Мюнхенѣ приступило къ изданію необычайно роскошнаго увража, посвященнаго произведеніямъ выдающихся мастеровъ миниатюрной живописи всѣхъ европейскихъ странъ, а среди нихъ и Россіи. Редакторомъ этого ‚Galeriewerk Internationaler Meister der Miniaturmalerei‘ является Эрнстъ Лембергеръ, зарекомендовавшій себя недавно изданіемъ крупнаго труда ‚Die Bildnissminiatur in Deutschland‘. Изданіе Ханфштенгеля выходитъ одновременно на нѣмецкомъ, французскомъ и англійскомъ языкахъ, серіями въ девять цвѣтныхъ репродукцій. Появившаяся уже первая серія, составленная изъ миниатюрныхъ портретовъ Фюгера Петера, Бенчини, Хайтера, Хайера и др., заключаетъ и одинъ русскій портретъ — великой княгини Екатерины Павловны, дочери Павла I и супруги Вюртембергскаго короля Вильгельма I, работы Жанъ Баптиста Изаба.

Въ польскомъ журналѣ ‚Kwartalnik Litewski‘ выходящемъ въ Петербургѣ подъ редакціей г. Яна Обеть, г. Богданомъ Пульяновскимъ начатъ рядъ статей, долженствующихъ дать полное описаніе произведеній искусствъ, хранящихся въ Импер. Эрмитажѣ и имѣющихъ отношеніе къ Польшѣ. Въ первой статьѣ авторъ, между прочимъ, подробно описываетъ драгоцѣнный позолоченный ларецъ, весь украшенный эмалью, барельефами, жемчугомъ и до-

рогими камнями и снабженный монограммой польскаго короля Сигизмунда I. Откуда этотъ ларецъ XVI в. попалъ въ Эрмитажъ — неизвѣстно. Пульяновскій высказываетъ предположеніе, что онъ вмѣстѣ съ другими предметами въ 1813 г. былъ вывезенъ изъ Несвижа; въ несвижскій же замокъ онъ, вѣроятно, достался по наслѣдству отъ кн. Януша Радзивилла. На основаніи старыхъ инвентарей извѣстно, что Эрмитажный ларецъ былъ подаренъ Сигизмундомъ I своему зятю, Иоахиму II, курфюрсту бранденбургскому, внука котораго вышла замужъ за Януша Радзивилла и могла привезти обратно въ Польшу этотъ подарокъ польскаго короля.

Очередной каталогъ № 386 лейпцигскаго антиквара Карла В. Гирземана полностью посвященъ русскимъ изданіямъ и вообще изданіямъ, имѣющимъ какое либо отношеніе къ Россіи. Каталогъ заключаетъ около 1700 номеровъ, раздѣленныхъ на отдѣлы по исторіи, географіи, этнографіи, искусству, литературѣ и лингвистикѣ Россіи.

Вышелъ изъ печати новый, очень обильно иллюстрированный, каталогъ извѣстной своими прекрасными репродукціями ‚Photographische Gesellschaft‘ въ Берлинѣ. Любопытно и характерно, что изъ произведеній русскаго искусства берлинская фирма не нашла ничего болѣе достойнаго для воспроизведенія, какъ ужасную наполеоновскую серію В. В. Верещагина.

Въ этомъ романѣ Анастасіи Вербицкой, которая, рядомъ съ Львомъ Толстымъ, принадлежитъ къ современнымъ писателямъ, наиболѣе читаемымъ въ Россіи — такъ начинается проспектъ нѣмецкаго перевода ‚Ключей счастья‘ Вербицкой, изданныхъ подъ заглавіемъ: ‚Manja‘. Можно было предполагать, что подобное невѣроятное сопоставленіе принадлежитъ рекламному краснорѣчію какого нибудь захоластнаго издателя, но, увы, оно напечатано въ новѣйшемъ каталогѣ довольно крупнаго издательства во Франкфуртѣ на Майнѣ ‚Litterarische Anstalt Rütten & Loening‘!

Р. Е.



Мы уже имѣли случай («Аполлонъ», № 6) говорить объ XI и XII выпускахъ періодическаго сборника «Пушкинъ и его современники». Послѣ нихъ вышелъ двойной выпускъ IX—X: «Библиотека А. С. Пушкина, библиографическое описаніе» и затѣмъ выпускъ XIII. Каталогъ личной библиотеки Пушкина—приобрѣтенной въ 1906 г. въ казну для устраиваемаго Академіей наукъ Пушкинскаго дома—имѣлъ бы несомнѣнное значеніе для изслѣдователей, даже какъ сухой перечень. Онъ даетъ фактическую обоснованность какъ общимъ предположеніямъ о направленіи чтеній и книжныхъ интересовъ поэта, такъ и частнымъ заключеніямъ по отдѣльнымъ вопросамъ изученія Пушкина. Но подробное библиографическое описаніе, сдѣланное Б. Л. Модзалевскимъ, даетъ прямую возможность изслѣдователямъ, не имѣющимъ въ рукахъ самихъ Пушкинскихъ экземпляровъ той или иной книги, но располагающимъ этими изданіями изъ общественныхъ или частныхъ собраній, съ увѣренностью судить о тождествѣ ихъ съ книгами Пушкинской библиотеки или объ ихъ различіи; безъ этой увѣренности изслѣдователь часто, конечно, не можетъ быть спокоенъ въ своихъ выводахъ (Предисловіе, стр. 14). И не специалисту, интересующемуся творчествомъ и личностью Пушкина, безыинтересно перелистать это описаніе: здѣсь показательны и заглавія книгъ, и всевозможныя помѣтки, вродѣ авторскихъ посвячительныхъ надписей, и въ особенности—автографы, замѣтки и рисунки самого Пушкина—на вложенныхъ листкахъ, на переплетахъ, на страницахъ книгъ. Все это зарегистрировано и отмѣчено въ описаніи, къ которому приложено и нѣсколько снимковъ. обстоятельное и съ любовью написанное предисловіе даетъ характеристику Пушкина, какъ «библиофила въ лучшемъ значеніи этого слова», а также—исторію пушкинской библиотеки, при жизни и по смерти поэта претерпѣвшей много мытарствъ и сохранившейся далеко не полностью. — Дополненіемъ къ настоящей работѣ

Б. Л. Модзалевскаго является имъ же составленный каталогъ библиотеки Тригорскаго («Пушкинъ и его современники», вып. I).

Въ XIII выпускѣ повременника на первомъ планѣ стоятъ извѣстное уже изъ газетъ, шифрованное (въ первой своей половинѣ) стихотвореніе Пушкина о декабристахъ, найденное и прочитанное П. О. Морозовымъ, имъ же найденная эниграмма на Гнѣдичевскій переводъ «Иліады» (зачеркнутая Пушкинымъ) и цѣнный трудъ К. Я. Грота: «Празднованіе лицейскихъ годовщинъ при Пушкинѣ и послѣ него» (въ первоначальномъ, краткомъ видѣ появившійся въ «Новомъ Времени»), содержащій въ себѣ рядъ новыхъ фактическихъ данныхъ и нѣсколько неизданныхъ экспромтовъ барона Дельвига и А. Д. Илличевского.

Кромѣ того, въ этомъ выпускѣ напечатали: Н. О. Лернеръ—изслѣдованія о четверостишии «Возстань, возстань, пророкъ Россіи», и о замѣткѣ «Адольфъ» (авторство Пушкина теперь документально установлено), П. Я. Щеголевъ—«Замѣтки къ тексту Пушкина», Б. Л. Модзалевскій—описаніе «Архива опеки надъ дѣтьми и имуществомъ Пушкина въ музеѣ А. А. Бахрушина» (есть двѣ записки и письмо Пушкина и не изданныя письма разныхъ лицъ).

Въ газетѣ «Рѣчь» (10 января 1911 г., № 9) Н. Лернеръ документально доказываетъ авторство Пушкина (въ сотрудничествѣ съ Баратынскимъ) слѣдующей эниграммы на кн. П. И. Шаликова, отсутствующей въ изданіяхъ сочиненій Пушкина и относящейся къ 15 мая 1827 г.:

Князь Шаликовъ, газетчикъ нашъ печальный,  
Элегію семьѣ своей читалъ,  
А казачекъ огарокъ свѣчки сальной  
Въ рукахъ со трепетомъ держалъ.  
Вдругъ мальчикъ нашъ заплакалъ, запищалъ.  
«Вотъ, вотъ съ кого примѣръ берите, дуры!»  
Онъ дочерямъ въ восторгѣ закричалъ.  
«Откройся мнѣ, о милый сынъ природы,  
Ахъ! Что слезой твоей осребрило взоръ?»  
А тотъ ему въ отвѣтъ: «Мнѣ хочется на  
дворѣ!»



Недавно вышли одновременно второй и третьей тома полного собранія сочиненій Лермонтова, издаваемого академическимъ рядомъ изящной словесности. По поводу выхода въ свѣтъ перваго тома мы уже высказались объ этомъ изданіи („Аполлонъ“, 1910, № 8). Новые тома отличаются тѣми же серьезными достоинствами, что и первый, и прежде всего — полнотой и разработанностью текста. Второй томъ содержитъ всѣ стихотворенія Лермонтова, начиная съ 1832 года, и заканчивается „Демономъ“. Въ приложеніяхъ даны: рядъ отрывковъ и набросковъ, стихотворенія приписываемыя Лермонтову (русское, французское и три нѣмецкихъ), и переводы Лермонтова, впервые появляющіеся въ печати: четыре пьесы (проза), изъ нихъ двѣ — въ отрывкахъ. Третій томъ посвященъ драмамъ. Текстъ и этихъ томовъ издается, почти цѣликомъ, по автографамъ. Примѣчанія, какъ и въ первомъ томѣ, касаются преимущественно текста.

Оба тома богато украшены снимками съ рукописей (до сорока пяти), а также портретами и рисунками. Интересны рядомъ четыре портреты Лермонтова (вмѣстѣ съ помѣщенными въ первомъ томѣ — шесть); цѣнны воспроизведенія двухъ его картинъ: „Перестрѣлка въ горахъ Кавказа“ и „При Валерикѣ“.

Въ настоящее время, кромѣ послѣдняго, 4-го тома сочиненій Лермонтова, Академіей готовится къ печати подъ редакціей Н. В. Писанова, въ 3-хъ томахъ, собраніе сочиненій А. С. Грибоѣдова.

#### „Источники“ Венгерова

Всякому, кто читаетъ спеціальныя работы по исторіи нашей литературы, хорошо знакомы ссылки: Венгеровъ, Критико-біографическій словарь; Венгеровъ, Русскія книги; Венгеровъ, Источники. Всякому, кто занимается исторіей литературы, не разъ приходилось сѣтовать на то, что изъ этихъ трудовъ, необходимыхъ при научной работѣ, „Критико-біографическій словарь русскихъ

писателей и ученыхъ“ кончается пятымъ томомъ, выполняющимъ только начало всей программы, а „Русскія книги“, вышедшія выпусками, остановились на началѣ второго тома. Къ счастью, продолжается изданіе „Источниковъ словаря русскихъ писателей“, дающихъ библиографію всего, написаннаго до конца XIX вѣка о русскихъ писателяхъ (въ алфавитномъ порядкѣ ихъ фамилій).

Передъ нами новый, второй томъ „Источниковъ“: Гоголка — Карамзинъ. Около шестисотъ страницъ мелкаго шрифта, въ два столбца, даютъ, конечно, обширный и самый разнообразный матеріалъ и крупное значеніе этого изданія безспорно для всякаго, знакомаго съ первымъ его томомъ. Полная оцѣнка „Источниковъ“, возможная только послѣ тщательнаго спеціальнаго изученія, не входитъ въ задачи нашихъ бѣглыхъ замѣтокъ; поэтому, высказавъ наше общее сужденіе объ этой книгѣ, безусловно положительное, остановимся на нѣсколькихъ частностяхъ, привлекшихъ наше вниманіе. Прежде всего, какъ намъ кажется, „Источникамъ“ не вполне чуждъ недостатокъ едва ли не всѣхъ словарей и справочныхъ изданій, въ силу котораго болѣе крупнымъ именамъ удѣляется относительно больше вниманія и мѣста. Конечно, здѣсь составители находятся въ прямой зависимости отъ количества матеріаловъ: Карамзинъ и Достоевскій создали о себѣ, очевидно, болѣе обширную литературу, чѣмъ, напримѣръ, Кайсаровъ или Дуровъ. Но тѣмъ важнѣе должно быть всякое упоминаніе — хотя бы случайное, между прочимъ — о писателѣ либо второстепенномъ, либо неизвѣстномъ почему оставшемся въ тѣни. И мы съ радостью видимъ цѣлыя страницы, раздѣленныя на отдѣлы, перечней написаннаго о Державинѣ, о Жуковскомъ, но больше ищемъ въ словарѣ имена менѣе крупныя и здѣсь иногда не находимъ желательной полноты. Напр., подъ именемъ Д. В. Дашкова, болѣе извѣстнаго въ качествѣ государственнаго дѣятеля, чѣмъ арзамасца и переводчика греческой антологіи, указаны записки кн. П. А. Вяземскаго, напечатанныя въ „Русск. Архивѣ“ и не указано то, что появилось только въ Полномъ Собраніи его сочиненій (т. IX, Спб. 1884)



пропущена также статья Плетнева о ,Сѣверныхъ цвѣтахъ', съ отзывомъ о переводахъ Дашкова. (Соч. и переп., I, 212). Въ числѣ отзывовъ о Денисѣ Давыдовѣ не находимъ ,Письма къ графинѣ С.—Плетневу (I, 182). Отдѣльные пропуски замѣтили мы въ статьяхъ объ Иванчинѣ-Писаревѣ (Писаревъ, I, 195), о баронѣ Александрѣ Ив. Дельвигѣ (,Литературная Газета', 1830. № 6, стр. 48, въ рецензіи на альманахъ ,Царское Село'—о разсказѣ его ,Село Ивановское'). Даже въ литературѣ объ А. А. Дельвигѣ пропущена большая работа В. Рыбинскаго (,Филологическія Записки', 1896, I, III). Изъ недочетовъ другого характера укажемъ двѣ три детали. Псевдонимъ названнаго барона А. И. Дельвига—нѣсколько странная анаграмма—читается В л и д ѣ г е, а не В и л ѣ г е, какъ сказано въ ,Источникахъ' (ср. ,Царское Село' на 1830 г., стр. 261). Книга стихотвореній А. Д. Пллическаго озаглавлена ,Опыты въ антологическомъ родѣ' а не ,Опытъ'.—Биографъ и издатель Д. В. Давыдова —небезызвѣстный знатокъ А. О. Круглый, а не Кругловъ; кстати, самъ Давыдовъ названъ разъ Денисовымъ. Наконецъ, переводчикъ ,Пѣсни о Роландѣ' гр. де-ла-Бартъ зовется Фердинандъ Георгіевичъ, а не Александровичъ.—Думаемъ, что должно бы найтись хоть нѣсколько упоминаній о неизвѣстномъ, но довольно замѣчательномъ поэтѣ 20-хъ годовъ, Василии Григорьевѣ, который названъ въ ,Источникахъ' поэтому-переводчикомъ, между тѣмъ какъ рядъ оригинальныхъ его стихотвореній напечатанъ въ ,Полярной звѣздѣ', ,Сѣверныхъ цвѣтахъ', ,Невскомъ Альманахѣ'. Вѣроятно, не только у Пушкина, Д. Давыдова (посланіе) и А. Шишкова есть упоминанія о Е. П. Зайцевскомъ, поэтѣ-морякѣ, и не только въ некрологѣ ,Соревнователя Просвѣщенія' встрѣчается имя М. П. Загорскаго († 1824). Наши сомнѣнія и замѣчанія, нѣсколько случайныя, конечно, не умаляютъ общей высокой цѣнности труда С. А. Венгерова.

#### Сочиненія Ѳ. И. Буслаева

Рядомъ съ академическими изданіями трудовъ недавно скончавшихся замѣчательныхъ на-

шихъ ученыхъ — И. Н. Жданова и незабвеннаго А. Н. Веселовскаго — стоятъ ,Сочиненія Ѳ. И. Буслаева'. Последній, вышедшій въ свѣтъ, второй томъ этого капитальнаго изданія воспроизводитъ второй же томъ ,Историческихъ очерковъ русской народной словесности и искусства' (1861). Онъ украшенъ 148 рисунками въ текстѣ. Видное мѣсто занимаютъ въ томѣ статьи по искусству, каковы: ,Русская эстетика XVII вѣка'; ,Византійская и древне-русская символика по рукописямъ отъ XV до конца XVI вѣка'; ,Изображеніе Страшнаго Суда по русскимъ подлинникамъ'; ,Для исторіи русской живописи XVI вѣка'. — Области историко-литературной касаются труды: ,О народной поэзіи въ древне-русской литературѣ и искусствѣ', ,Памятники древне-русской духовной письменности'. — Болѣе общимъ темамъ посвящены такія работы, какъ: ,Идеальные женскіе характеры древней Руси' и ,Новгородъ и Москва'.

Ю. В.

#### ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

- Д. С. Мережковскій. Собраніе стиховъ (Кн-во ,Просвѣщеніе'). ц. 1 р.  
Гр. Алексѣй Н. Толстой. За синими рѣчками (изд. ,Грифъ', 1911), ц. 75 к.  
А. Бурнакинъ. Разлука. Пѣсенникъ (Москва, 1911), ц. 50 к.

Новое изданіе избранныхъ (имъ самимъ) стихотвореній Мережковскаго обнаруживаетъ, для насъ же лишь подтверждаетъ, что не въ поэзіи — сила автора. Намъ кажется, что это утвержденіе никого не удивитъ и мнѣ всего самого автора, настолько не на поэзію направлено его устремленіе. Эстетическое вначалѣ, затѣмъ религіозно-философское, наконецъ, религіозно-общественное содержаніе стихотвореній Мережковскаго не имѣетъ возможности развиться и достигнуть полноты, желательной для логическаго и рациональнаго воспріятія, и вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ то насильственно вложенное въ размѣры, не даетъ и поэтическому дару развиться до возможнаго совершенства. При томъ поэзія Мережковскаго нѣсколько старитъ этого нашего



современника, принадлежа всецѣло по корнямъ и даже приемамъ къ поэзіи Полонскаго, Фофанова и болѣе всего Надсона: тотъ же гладкій непріятной гладкостью, блѣдный и недостаточно выразительный стихъ, скучныя и довольно примитивныя экскурсіи въ исторію (очень далекія отъ парнасизма), всегда моральныя, или общественныя, то размышленія, то разсужденія. Эти недостатки особенно замѣтны въ „Протопоиѣ Аввакумѣ“, гдѣ становится прямо обидно за острое, полное подлинной поэзіи, восторга, простоты и умиленности житіе протопопа Аввакума, изложенное апемичными, банальными строчками, причемъ вся поэзія отъ прикосновенія благонамѣреннаго поэта исчезла, какъ бѣсъ отъ лапана. И странно, что авторъ историческихъ романовъ какъ бы лишается совершенно чувства исторической атмосферы въ стихахъ, до того, въ своей блѣдности, похожи другъ на друга и Аввакумъ, и Франческа, и св. Францискъ, одинаково облитые журчащими, вязкими строчками. Можно было бы объяснить блѣдность автора сознательнымъ стремленіемъ къ апемичнымъ краскамъ, но дѣло въ томъ, что его блѣдность достигаетъ прелести и остроты въ очень немногихъ лирическихъ стихотвореніяхъ, овѣянныхъ, будто подсказанныхъ Зинадой Гипсіусъ („Дѣти ночи“, „Темный ангель“ и др.). Прозанизмъ, разговорность и нѣкоторая естественная вялость совершенно не вредятъ „Стариннымъ октавамъ“, нѣсколько напоминающимъ „Портретъ“ гр. А. Толстого. Не самая сильная сторона — поэзія и въ творчествѣ гр. А. Толстого, хотя составляетъ таковую отдѣлъ въ его произведеніяхъ, которымъ никакъ нельзя пренебрегать. Занимаясь въ своихъ повѣстяхъ и разсказахъ преимущественно описаніями провинціального и помѣщичьяго современнаго быта, мѣстами доводя это бытописаніе до шаржа, а портреты до карикатуръ, въ стихахъ графъ А. Толстой чаще всего живописуетъ миѣческую и историческую Русь, причемъ преувеличенность и здѣсь не покидаетъ автора, дѣйствующаго какъ бы вопреки греческому правилу „ничего очень“, а именно — „всего очень“. Какъ это ни странно, но поэтъ намъ представляется иностран-

цемъ съ пылкой и необузданной фантазіей, мечтающимъ о древней Руси по абрамцевскимъ издѣліямъ, потому что непонятно, что бы русскому русское, хотя бы и отдаленное, представлялось столь слѣпительно экзотичнымъ, столь декоративно пышнымъ, какъ мы это видимъ у гр. А. Толстого. Его Россія напоминаетъ Испанію В. Гюго, а хотѣлось бы болѣе простого, болѣе домашняго подхода къ родинѣ, нежели душно-чувственныя, варварски экзотическія, съ грубой позолотой, картины гр. Толстого.

Кстати сказать, сознательно или нѣтъ, но представленіе о Россіи, какъ о странѣ безповоротной варварской, преслѣдуетъ и прозу, и стихи А. Толстого одинаково; въ первой онъ настаиваетъ на нелѣпности, одичалости и вырожденіи русской жизни (и особенно дворянской среды, что, кажется, уже разглядѣли „дѣвьяе“ критики, похваливающіе молодого автора совсѣмъ не потому и не за то, за что слѣдовало бы), во вторыхъ же выдвигаетъ варварскій экзотизмъ, жестоко чувственный и болѣе виѣшній (чуть-чуть не бутфорскій) русской старины. Но въ этой области, несмотря на нѣкоторое вліяніе А. Ремизова и большее (въ манерѣ трактовки) М. Волошина, поэтъ сумѣлъ найти и свои слова и яркія краски, хотя изъ желанія мелодраматизировать ситуаціи авторъ впадаетъ въ почти комическія преувеличенія:

„И пилъ, мутя волну съ пескомъ,  
Раздулся выше горъ онъ...  
И лопнулъ... Падалью влекомъ,  
На камнѣ грялъ воронъ“.

Стихотворенія античныя и чисто лирическія менѣе удалсь автору.

Что касается г. Бурнакина, то, прочтя Городецкаго и зная нѣсколько частушекъ, онъ смелъ возможнымъ написать „пѣсенникъ“, каждая страничка котораго размѣрами неизмѣнно напоминаетъ Городецкаго, а содержаніемъ такъ же неизмѣнно обнаруживаетъ всю фальшь этой книжки. Кого, хоть приблизительно имѣющаго чутье къ народной пѣснѣ, хотя бы и фабричной, не покоробитъ отъ такихъ выраженій:



Бравый, кучерявый,  
 Гнется, какъ лоза.  
 Эхъ, пронзили душу  
 Черные глаза. (Стр. 11).  
 Не алѣть отъ улыбчивыхъ зорекъ.  
 Налетѣлъ погубитель бездомный,  
 Озорникъ, разудалый топорикъ.  
 Только плачетъ она тихоструйно. (Двое).  
 Ножка рада  
 Кандаламъ —  
 Что жъ, награда  
 По дѣламъ. (Стр. 34).  
 Кто товарищъ, кто мнѣ близкій?  
 Пѣсня здѣсь на новый ладъ.  
 Чѣмъ-жъ, прижмуся къ стѣнкѣ склизкой  
 Эхъ, укутаюсь въ халатъ. (Стр. 41).  
 Небось, со мной блондиночка,  
 Какого мнѣ рожна?  
 Блондиночка - х м е л и п о ч к а —  
 Законная жена. (Стр. 68).

Не знаемъ, тотъ ли это А. Бурнакинъ, что нѣкогда въ ‚Бѣломъ Камнѣ‘ разносилъ все старшее поколѣніе (поэтовъ модернистовъ, чѣмъ-то его обидѣвшихъ). Приѣмъ довольно обычный: хвалить неопасныхъ стариковъ, чтобы не показаться нигилистомъ, и ласкать не болѣе опасную молодежь; отличить только непосредственно старшихъ. Городецкаго, кажется, тогда А. Бурнакинъ помиловалъ, и что же? Себѣ на вредъ, ибо Городецкій оказался настолько небезопаснымъ, что, сдѣлавъ сколокъ съ его ритмовъ и отчасти настроеній, авторъ наглядно сумѣлъ доказать негодность всякихъ буквальныхъ поддѣлокъ. А если это тотъ же Бурнакинъ, который за ненависть къ Брюсову, Сологубу, Блоку и др., былъ приглашенъ ‚Новымъ Временемъ‘ въ дублиеры Буренину, причемъ исполняетъ свою роль безконечно менѣе умно и зло, чѣмъ его устарѣвшій предшественникъ,—то любопытно было бы знать, что онъ думаетъ о ‚Пѣсенникѣ‘ А. Бурнакина,—вѣдь отношенія къ Городецкому ‚Новаго Времени‘, какъ и ко всякому модернисту, весьма извѣстны?..

М. Кузминъ.

## НОВЫЯ КНИГИ

К. Чуковский. Критическіе рассказы. Книга первая. Изд. Шиповникъ. Спб. 1911 годъ.

Новая книга К. Чуковского, выпущенная подъ нѣсколько претензіознымъ заглавіемъ ‚Критическихъ рассказовъ‘, состоитъ изъ статей его, печатавшихся въ послѣднее время въ современныхъ изданіяхъ и уже хорошо знакомыхъ извѣстной части читающей публики. Въ этой книгѣ мы находимъ и хлесткую лекцію о Натѣ Пинкертонѣ, и до дерзости парадоксальную статью о Короленко, который разбирается съ точки зрѣнія гимназиста-сифилитика, и путешеводитель по Сологубу, заманивающій читателя на кладбище, подобно блудящему огоньку, и т. п. Словомъ тутъ все тотъ-же enfant terrible современной критической литературы — Корнѣй Чуковский. Онъ несомнѣнно талантливъ. Это критикъ съ чутьемъ, съ незауряднымъ даромъ изложенія и большимъ природнымъ юморомъ, но онъ выступилъ въ ‚сумерки русской литературы‘, сразу сталъ въ первый рядъ бойцовъ, и это бурное начало отразилось на дальнѣйшей работѣ Чуковского, придавъ ей ярко-полемической характеръ.

Задача критики понимается Чуковскимъ не въ смыслѣ выясненія наиболѣе здоровыхъ, жизнеспособныхъ элементовъ творчества разбираемаго автора, а преимущественно въ опредѣленіи его недостатковъ. При этомъ, подобно тому, какъ французскіе критики стараются вывести характеристику писателя изъ его господствующей способности, такъ Чуковский обычно разсматриваетъ творчество писателя съ точки зрѣнія его основного недостатка. Конечно, такая критика выигрываетъ въ смыслѣ дѣльности построения, но нельзя не признать, что этотъ приѣмъ представляется слишкомъ упрощеннымъ, односторонне освѣщающимъ писателя, а къ этому присоединяется еще странная предпосылка Чуковского, что ‚наши идеи не въ нашихъ словахъ, а въ нашей походкѣ, нашихъ жестахъ и въ нашей прическѣ‘. Отсюда, пожалуй, одинъ шагъ до вывода, что ключъ къ творчеству писателя можно найти въ его прическѣ, или же въ дѣлѣ глазъ его героевъ.



Въ своихъ характеристикахъ Чуковскій удивительно тщательно, какъ-бы съ микроскопомъ въ рукахъ, подбираетъ мелочи, характеризующія писателя съ опредѣленной стороны, но въ этихъ статьяхъ не хватаетъ того, что можно уловить только съ ,высоты птичьяго полета'. Поэтому онъ часто не даетъ цѣльнаго образа, и отдѣльные писатели являются у него внѣ общей связи, внѣ исторической перспективы. По этой системѣ все творчество Сологуба выводится изъ его утрированного увлеченія идеей смерти.

,Беру недотыкомку, — говоритъ отъ имени Сологуба Чуковскій, — и творю изъ нея трупъ, падалъ, стервятину и радуюсь.' Конечно, въ произведеніяхъ Сологуба много мѣста отведено ,паосу освобожденія', и для доказательства положенія Чуковского можно подобрать достаточно матеріала, но нельзя разсматривать такого крупнаго писателя подъ однимъ угломъ зрѣнія. Странная затѣя кастрировать эту поэзію, выкинувъ чувственные элементы, играющіе въ ней такую роль; грѣшно было бы забыть и своеобразный юморъ этого писателя съ совершенно ,особымъ лицомъ'.

Въ прозѣ Алексѣя Ремизова Чуковскій ничего не видитъ кромѣ ,проповѣди горя, искуга и тошноты', и вся прелесть мистики Ремизова, вся голубиная чистота его мучениковъ жизни остается гдѣ-то за бортомъ.

Короленко, по отзыву критика, грѣшитъ неисправимымъ оптимизмомъ. Всѣ свойства этого таланта какъ будто нарочно направлены на то, чтобы ,вытравить ужасъ изъ жизни, вывести его оттуда, какъ выводятъ пятно изъ скатерти. Голубоглазость обязательна для обитателей этихъ синихъ книжекъ и мнѣ сдается, что у героев Вл. Короленко даже самыя души голубоглазыя'.

Чуковскій правъ. Короленко не смакуетъ ужасовъ въ своихъ произведеніяхъ. Онъ не скрываетъ отъ читателей правды жизни, но какъ бы шая его, избѣгаетъ тяжелыхъ подробностей, и въ наше время когда ,литература есть собраніе катастрофъ, отчаянья, ужаса, смерти', выгаается даже утѣшить читателя: а все таки, все таки впереди огни! Критикъ упустилъ, однако, существенное обстоятельство.

Короленко — дитя другой эпохи, когда литература служила интеллигенціи, проглоченой въ настоящее время, по словамъ Чуковского, каннибалами. ,Вся русская интеллигенція до послѣдней косточки, — говоритъ Чуковскій, — тоже проглочена сплошнымъ, миліоннымъ готтентотомъ, и мы можемъ по-прежнему писать статьи, рисовать картины, быть Шалапиными, Андреевыми, Сѣровыми, — но насъ будутъ слушать, и смотрѣть, и судить, и цѣнить готтентоты'.

Короленко — самъ интеллигентъ до мозга костей — привыкъ, что его читатель, человекъ одного съ нимъ толка, всегда готовъ понять его безъ подчеркиванія, безъ грубыхъ эффектовъ и не ждетъ отъ него ужасовъ въ стилѣ ,Роковой любви' или ,Трехъ любовницъ кассира'. Нельзя-же требовать отъ Короленко тѣхъ, сдѣлавшихся уже привычными для современной литературы, красокъ, которыя перешли на страницы журналовъ, быть можетъ, съ экрана кинематографа, изъ подъ кисти ,Ната Пинкертон'а'.

Особенности критической манеры Чуковского приводятъ къ тому, что онъ оказывается сильнѣе всего при разборѣ одностороннихъ талантовъ, ,у которыхъ никогда не бываетъ сразу нѣсколькихъ идей въ головѣ, а одна идея, очень хорошая, но только одна'. Поэтому наиболѣе удачной во всей книгѣ представляется статья о Горькомъ.

Послѣ критической операціи произведенной Чуковскимъ надъ соколами и буревѣстниками, эти ,очаровательныя птицы' оказались обыкновенными воронами и галками, а Горькій явился предъ читателемъ въ видѣ ,самаго теоретическаго Пфуля во всей русской словесности', изъ любви къ теоріи возненавидѣвшаго живую жизнь.

Литературная критика играетъ роль садовника; она должна оберегать молодые ростки и безжалостно уничтожать сорныя травы. Критическій талантъ Чуковского несомнѣнно болѣе приспособленъ къ второму. Не думаю, чтобы онъ когда-нибудь явился въ роли провозвѣстника новыхъ, начинающихъ талантовъ, но нельзя отрицать большого значенія критическаго серпа, подъ корень подрѣзывающаго



махровыя ничтожества, вродѣ Вербицкой, и всю плеяду паразитовъ литературы, которыхъ Чувковскій какъ-то окрестилъ: — ,рыжими‘.

К. И. Арабажипъ. Леонидъ Андреевъ. Итоги творчества, литературно-критическій этюдъ. С.-Петербургъ, 1910 г.

Книга г. Арабажина не является продуктомъ одной идеи, одного настроенія. Какъ объясняетъ самъ авторъ, книга эта ‚выросла‘ изъ ряда отдѣльныхъ его лекцій о творествѣ Леонида Андреева, прочитанныхъ въ Петербургѣ, Москвѣ и въ провинціи.

При объединеніи, лекціи эти, повидимому, не были въ достаточной мѣрѣ переработаны и согласованы; отсутствіе единства въ планѣ книги и въ разработкѣ матеріала сдѣлало то, что авторъ принужденъ былъ, въ своемъ литературно-критическомъ этюдѣ, впасть въ непримиримыя самопротиворѣчія. Такъ, въ началѣ книги г. Арабажинъ ссылается на способность Андреева заставить читателя ‚связать рядъ проблемъ жизни съ своими произведеніями и образами своихъ героев‘, а въ концѣ книги утверждаетъ, что ‚ни одинъ образъ Андреевскаго творчества не войдетъ въ русскую литературу, какъ типъ. ‘ Андреевъ — ‚магъ и чародѣй реалистической экспрессіи‘ и вѣстѣ съ тѣмъ ‚писатель безъ индивидуальной марки, безъ самобытности рисунка‘, онъ ‚слѣпъ и глухъ‘ въ общественныхъ вопросахъ и при томъ же ‚чуткій человекъ и умѣетъ откликаться на вопросы современности‘ и т. д.

Отличительную черту литературной физиономіи Андреева г. Арабажинъ видитъ въ томъ, что Андреевъ типичный ‚мѣщанинъ‘, какъ и всѣ его герои. Однако, судя по тому, что авторъ противопоставляетъ Андреева ‚другому мѣщанину, но уже на этической почвѣ — М. Гершензону‘, надо полагать, что въ примѣненіи къ Андрееву терминъ мѣщанинъ принимаетъ характеръ классовый и обозначаетъ идеолога буржуазіи. Трудно примирить съ этой характеристикой утвержденіе критика, что Андреевъ — тотъ же Савва и что онъ ‚хочетъ уничтожить всѣ идеалы человечества, всѣ тѣ кумиры, которые держатъ человечество въ рабствѣ и мѣшаютъ ему быть свободнымъ‘.

Въ художественномъ отношеніи (если отбросить рядъ противорѣчивыхъ восторговъ и полемическихъ выпадовъ) г. Арабажинъ ставитъ, главнымъ образомъ, въ вину Андрееву его склонность къ фантастикѣ, кошмарамъ и символизму. — Критикъ не отрицаетъ символизма, когда онъ является вторымъ этажемъ въ художественномъ зданіи, и когда соблюдено равновѣсіе между символическимъ и реальнымъ (sic) этажемъ, но у Андреева, по мнѣнію г. Арабажина, символизмъ беретъ верхъ надъ бытомъ и это ‚устремленіе въ область стилизованныхъ образовъ есть, до извѣстной степени, для искусства начало конца‘.

Намъ кажется, что подобная проповѣдь *juste milieu* въ искусствѣ не требуетъ возраженія. — Художникъ творитъ образы, а не клеитъ ихъ, какъ картонные домики. А если въ литературу случайно проникаетъ подобное зодчество, то созданія его рушатся отъ перваго дуновенія жизни, не смотря на математически вѣрно исчисленное равновѣсіе частей каждой постройки. Въ общемъ, по мнѣнію г. Арабажина, трудъ Л. Андреева представляется энергичнымъ, но мало плодотворнымъ; такого одинокаго зовешъ на дѣло, а онъ отсиживается отъ жизни за бастіонами проклятыхъ вопросовъ. Онъ еще не рѣшилъ вопроса о смерти и жизни, о смыслѣ существованія, о Богѣ и добрѣ.

Но какого же дѣла требуетъ г. Арабажинъ отъ художника? Развѣ отъ него можно ждать чего либо, кромѣ откровенной исповѣди въ своихъ сомнѣніяхъ и дерзновеніяхъ, въ коренныхъ вопросахъ человѣческаго бытія? — Или Арабажинъ просто повторяетъ лейтъ-мотивъ доктринернаго мѣщанства: надо дѣло дѣлать? Приходится, пожалуй, остановиться на послѣднемъ предположеніи.

Петръ Наумовъ.

## ‘ПУТНИКЪ‘ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА

### 1

Для январьской книжки ‚Русской Мысли‘ далъ Валерій Брюсовъ недавнее произведеніе свое: ‚Путникъ. Психодрама въ одномъ дѣйствіи‘. Дѣйствуютъ двое: Юлія, дочь лѣсника, и Путникъ, лицо безъ рѣчей. Собственно, — длинный, въ двѣ съ половиною сотни



стиховъ, монологъ, отраженный въ молчаніи собесѣдника.

Юлія ненастною ночью осталась дома одна въ привычно-жуткой обстановкѣ лѣсной уединенія; Путникъ стучится въ ворота. Она въ окно проситъ его идти дальше, къ мельнику, объясняетъ дорогу, говоритъ все, что можетъ сказать дѣвушка въ такомъ положеніи, говоритъ долго... Путникъ продолжаетъ стучаться въ ворота. Она боится, — она колеблется, — она его впускаетъ. Онъ — какой-то молодой прохожіи, промокшій, жалкій. Юлія принимаетъ кое-какія мѣры заботливости, расцарапываетъ его; онъ отвѣчаетъ знаками, — онъ, повидимому, нѣмой. Въ разспросахъ, въ неизмѣнно одностороннемъ разговорѣ, слегка намѣчается какая-то его личность... Нѣтъ, вѣтъ онъ не хочетъ. Глубоко благодаренъ за уходъ — цѣлуетъ руки. Онъ несчастенъ? Да, утвердительный знакъ. Откуда онъ, изъ города? Нѣтъ. Откуда же? Это тайна? Да, тайна.

Все это — вполнѣ обыденное происшествіе, если принять съ самаго начала нѣкоторую необычайность въ обстановкѣ лѣсной сторожки, бурной ночи; Юлія — вполнѣ обыкновенная дѣвушка; все, что говоритъ она, не выходитъ за предѣлы общихъ мѣстъ зауряднаго дѣвичьяго круга мыслей. И не ея достоинство, что она выражается Брюсовскимъ пятистопнымъ ямбомъ, такъ по Брюсовски художественно.

Незнакомецъ — тоже весьма обыкновененъ; самая его таинственность не очень убѣдительно, это слѣдствіе невозможности для нѣмого объясниться, или отраженіе Юлианаго пустого дѣвичьяго романтизма. Читая, хочется разсмотрѣть, какъ и почему Брюсовъ такъ преднамѣренно простъ, до внесенія чертъ русскаго быта въ произведеніе, въ которомъ все же угадывается конечное сверхбытовое значеніе, — простъ до явнаго уклона Юлиной рѣчи въ сторону неизысканной будничности выраженія. При постановкѣ на сценѣ, т. е. въ случаѣ произнесенія психодрамы вслухъ, съ декорацией, стукъ прохожаго въ началѣ, подъ вой вѣтра и шумъ дождя, еще можетъ быть хотя бы стилизованъ подъ Матерлинка, но средняя часть, распросы Юліи, должна быть обыденна, какъ быть.

Затѣмъ происходитъ какая-то перемѣна. Въ комнатѣ мало-по-малу темнѣетъ, гаснетъ очагъ или лампа. Обстановка лѣсной сторожки растворяется въ наступающемъ мракѣ, превращается въ ту безразличную, отвлеченную декорацию, передъ которой театръ будущаго будетъ справлять свои мистеріи, передъ которой лицедѣйство становится священнослуженіемъ... Путникъ умолкаетъ вполнѣ, онъ прекращаетъ даже тѣ знаки, которыми зрительно участвовалъ въ діалогѣ. Онъ тоже мѣняется, — онъ становится какимъ то выходящемъ изъ міра символовъ, міра, смѣниваемаго для современнаго поэта, какъ ens realior, Платоновъ міръ идей... Но онъ участвуетъ въ разговорѣ; его молчаніе дѣйственно насыщаетъ слова Юліи, — подобно тому, какъ для умѣющаго видѣть, зеркало можетъ наполнить комнату таинственнымъ присутствіемъ своихъ отраженностей, или дверь раскрытая въ сосѣдній мракъ — жуткимъ предчувствіемъ возможныхъ появленій.

А Юлія продолжаетъ говорить, всю волшебную перемѣну она ведетъ свою рѣчью. Она говоритъ свою мечту. Что нужды въ томъ, что начала она эту мечту съ какого то жалкаго романа, съ какой-то „Графини Судомойки“, которую ей, дочери лѣсника, дала читать сосѣдняя барышня. Что нужды въ томъ, что мечта ея — обычная бредня бѣдной дѣвушки о принцѣ, который принесетъ ей вѣнчанную роскошь жизни... Ясно слышится въ этомъ вздорѣ великая міровая сущность дѣвичьей мечты, та обобщающая цѣнность, которая можетъ превратить всякую дѣвушку въ амфору тайны, которая заставляетъ поэта и жреца склониться до земли передъ каждой настоящей дѣвушкой, какъ бы ни было въ ней ясно безнадѣжное ничтожество будущей женщины... Но, волею поэта мечта Юліи идетъ по своей особенной дорогѣ. Она скоро возвысится надъ романомъ — источникомъ ея грезы. Она знаетъ, эта Брюсовская героиня, что у нея

... ноги

Изящныя и мраморное тѣло,  
и эротическій идеалъ ея не лишенъ картиннаго размаха:

Я ложа короля не постыдила бѣ!



Немного дальше она достигаетъ бездонныхъ сущностей, ей на мгновение открывается тайна самоотрицающей чистоты, одинъ изъ двухъ мрачныхъ Ликовъ Дѣвства, — Ужась отреченія, l'horreur d'être vierge, о которой говорить Stéphane Mallarmé:

... Порою,

Того, что я была честна, мнѣ стыдно!

Другой мрачный ликъ дѣвства, — Ужась безплодія, — чуждъ этой Брюсовской дѣвы.

Молчаніе. Въ комнатѣ становится еще темнѣе. Великолѣпнымъ порывомъ внутренняго творчества Юлія воплощаетъ свою мечту: онъ, ея Принцъ, блистательный герой ея сказки, въ лучезарномъ явленіи несущій радости и роскошь новой жизни, пришелъ. Онъ — этотъ самый путникъ, озябшій, промокшій, жалкій. Тотъ, чьей страстной, влюбленной рѣчи она ждала, какъ чары возрожденія, пришелъ — нѣмой. Тотъ, кто долженъ былъ встрѣтить ее въ царственномъ чертогѣ, пришелъ въ дѣсную сторожку.

Но уже эта сторожка, эта нейтральная декорация темнѣющей комнаты для восторга ея превращается въ волшебный чертогъ, она видитъ балдахинъ изъ золотой парчи надъ ложемъ наслажденія и общается ему, жалкому промокшему путнику, взаимно его могущества и славы, свою молодость и красоту и дѣвственные ласки.

И она бросается къ нему, чтобы увлечь себя въ его объятія:

Возьми меня! Владѣй мной, я твоя!

Но путникъ мертвый сидитъ въ своемъ креслѣ. Рядомъ со всѣмъ долгимъ видимымъ нарастаніемъ ея страсти внезапно открывается потрясающій параллелизмъ его невидимаго умиранія. Въ это мгновение между этой женщиной и этимъ мужчиной, между ея любовью и его смертью, какъ между обоими полюсами бытія вмѣстилась вся вселенная.

Молчаливый Путникъ сказалъ Юліи свой великій нѣмой отвѣтъ. Ей ли одной?

Юлія бросается къ окну:

Онъ умеръ! Кто тутъ! Люди! Помогите!

Какъ будто люди могутъ помочь такому ужасу!

## II

Богъ Аполлонъ да сохранить меня отъ разсужденій о томъ, оправдывается ли психологически чувство Юліи по даннымъ экспериментальной науки. Богъ Аполлонъ да упасетъ меня отъ разслѣдованія того, правдоподобно ли проведенъ весь этотъ анекдотъ о молодомъ человѣкѣ, который забрался ночью къ одинокой дѣвушкѣ, но когда она согласилась ему отдаться, весьма некстати скончался, повидимому, отъ паралича сердца. Читателю же, которому еще дороги приемы подобной 'художественной критики', я посоветовалъ бы хорошо вышколиться хотя бы на а-психологизмъ и а-натурализмъ Кузмина.

Слишкомъ долго, назвавъ ее психологіей, отдавали мы въ рабство точной наукѣ художественную правду духовныхъ переживаній. Аполлонъ да не послужитъ Эскулапу! Онъ бѣльшій богъ. Наука знаетъ правдоподобіе и вѣроятность, искусство знаетъ истину. Тертуліанъ сказалъ: *credo quia absurdum*. Эти слова хороши и для насъ.

## III

Велики достоинства Брюсовской психодрамы въ области метрики и просодіи. Отъ начала, гдѣ свободная разсѣянность пиррихievъ и разнообразіе препинанія соотвѣтствуютъ неопредѣленности выступления и до конца, гдѣ Юлія бросается къ путнику подъ четко учащенные ямбы съ спондеическими переборами безумно бьющагося сердца, — такъ стучитъ кровь въ головокруженіи отдающейся дѣвушки:

... Дай мнѣ къ тебѣ прижаться: Дай мнѣ  
губы,  
Чтобъ къ нимъ припасть губами! Дай  
мнѣ руки,  
Чтобъ ихъ обвить вокругъ стана!..

Три ритмически почти тождественныя строки (кромѣ многозначительнаго преобладанія перваго 'дай' надъ соотвѣстственными слогами остальныхъ строкъ), съ экзотическими вскриками на ударныхъ 'а', съ той всегда нѣсколько суммарной поспѣшностью ощущенія, которая



сопровождает восторгъ, но которая здѣсь еще даетъ мѣсто для утонченной эпизодической задержки на чувственно-звуковомъ образѣ: ,чтобъ ихъ обвить' — два острыхъ и' въ оправѣ изъ змѣющихся согласныхъ.

Самыя тонкія изощренія художественнаго сказа (déclamation) заранѣе даетъ еще въ печатномъ текстѣ Брюсовъ, этотъ Божіею милостію мастеръ ритмовъ и темповъ. Юлія говоритъ о будущемъ, которое ее, вѣроятно, ожидаетъ:

... Будетъ

Меня мужъ нелюбимый въ щеки, въ  
губы

Тяжелыми губами дѣловать,

Порой ласкать насмѣшливо и грубо,

Порой, подвыпивъ, за косу таскать!

Родятся дѣти, буду мыть и стричь ихъ,

Варить имъ кашу, прутьями ихъ свѣчь...

И позабуду о мечтахъ дѣвическихъ,

Какъ обь огаркахъ догорѣвшихъ свѣчь!

Все отношеніе Юліи къ образу будущаго мужа, подавляющаго ее именно своею неприемлемою неизбежностью, дано въ мучительномъ эпиграфѣ: \* Меня мужъ не (любимый). Читателю эту строку почти такъ же трудно произнести, какъ Юліи — принять такого мужа. Задержка на диастолѣ подчеркивается тѣмъ, что начало предложенія вынесено въ предыдущую строку (будетъ'). Вслѣдъ за этой подавленной задержкой, уже привычный образъ овладѣваетъ Юліей, и стихъ переходитъ въ болѣе гладкій ямбъ, минуя великолѣпный, по соотвѣтствію формы съ содержаніемъ, прѣзъ: ,тяжелыми'. Образъ мужа смѣняется образомъ дѣтей: учащенные ударенія, причудливое арпеджо гласныхъ: ,о, я, ѣ, и, у, ы' въ словахъ — ,родятся дѣти, буду мыть ихъ', оправданіемъ изъ отчетливыхъ согласныхъ, съ преобладаніемъ ,д' и ,т', что даетъ всей строкѣ характеръ прыгающаго стаккато; наконецъ, ритмическое различіе медлительной строки о мужѣ. —

Тяжелыми губами дѣловать —

\* Конечно, я подразумеваю ту осторожность, съ какой необходимо говорить обь эпиграфахъ въ русскомъ стихосложеніи.

и ускоренной строки о дѣтяхъ —

Родятся дѣти, буду мыть и стричь ихъ. — все придаетъ разительную яркость сопоставленію одинога, грузнаго, давящаго кошмара мужа, съ множественной, мелко-назойливой, пискливой суетой — дѣтьми. Но темпъ задерживается и для дѣтей на дактилическомъ словѣ ,путьями', — на противномъ, коробящемъ Юлію образѣ будущихъ экзекуцій.

И вдругъ, слушателя изъ охватившей его житейской мерзости будущей женщины Юліи, высвобождаетъ, вырываетъ прѣзренная музыка дѣвочки Юліи: ,И позабуду о мечтахъ дѣвическихъ, какъ обь огаркахъ догорѣвшихъ свѣчь'...

Такіе стихи — кладъ для сказа.

Тотъ переломъ въ ходѣ психодрамы, о которомъ я упоминалъ и который раздѣляетъ ее на двѣ, столь несходныя, половины, ритмически отмѣченъ двумя характерными стихами, съ которыхъ Юлія начинаетъ свою исповѣдь:

Роберь, ты знаешь, очень я несчастна!

Всю жизнь свою я провела въ лѣсу.

Гладкіе, простые, съ элементарными цесурами стихи, какіе нужны въ рифмованнымъ ямбахъ, — сильно отличные отъ всего предыдущаго ряда вольныхъ, бѣлыхъ стиховъ.

Общій методъ для послѣдовательной одѣнки стиха въ отношеніи метрики, увы, еще не найденъ (онъ и не будетъ никогда найденъ, вопреки Андрею Бѣлому!). Мы можемъ только на удачу выхватывать нѣкоторые простѣйшіе случаи. Такъ, напримѣръ, появленіе принца въ мечтахъ Юліи дано, какъ законченная картина въ четырехъ строкахъ чистаго приблизительно ямба:

Что нѣкій принцъ придетъ въ мою  
страну,

И скажетъ мнѣ: тебя я въ дѣломъ мѣрѣ  
Искалъ, и вотъ нашелъ, иди за мной

Въ роскошный мой дворецъ и будь цар-  
рицей.

Здѣсь вспоминается догадка Андрея Бѣлаго о томъ, что аполлоническій чистый ямб выражаетъ (зрительный) образъ, на смѣну діонисійскому смѣшанному стиху безобразныхъ движе-



ний духа. Или — такова колдующая сила ритма, сила обратного дѣйствія отъ ритмическихъ количественныхъ отношеній, отъ слова къ мысли, что представленіе о принциѣ приобретаетъ для насъ свою образность потому именно, что онъ описанъ чистымъ ямбомъ? Можно ли это вполне отрицать?

Но кто скажетъ, въ чемъ заключается могущество заклинательныхъ спондеевъ въ началѣ тѣхъ двухъ строкъ, чарами которыхъ Юлія превращаетъ путника въ принца своей сказки:

Ты — тотъ, кого я ожидала долго!

Ты — тотъ, кого Господь назначилъ мнѣ!  
Самый приемъ введенія здѣсь спондеевъ такъ простъ (достаточно хотъ приблизительно представить себѣ естественный мелодическій рисунокъ этихъ двухъ стиховъ, положенныхъ на музыку), — что причина ихъ дѣйствія угадывается въ какихъ-то болѣе широкихъ соотношеніяхъ. Дѣйствіе ихъ вытекаетъ изъ ритма предыдущихъ строкъ, но здѣсь сужденіе терлется въ совершенной невозможности разобраться, какъ вообще (я требую формулы, закона!) ритмическая сила данной строчки вытекаетъ изъ предыдущаго. Въ настоящемъ случаѣ, вѣроятно, вліяетъ — но какъ вліяетъ? — то, что непосредственно предшествующій стихъ — чистый ямбъ, а еще на строчку выше мы слышали ритмическій хаосъ словъ: „Онъ! Страшно! Отвѣчай!... (это — ямбъ?).“

Къ слову сказать, строки „Ты — тотъ, кого“, „Онъ! Страшно! Отвѣчай“, обѣ начинаются двумя ударными слогами съ препинаніемъ — хотя и нѣсколько различнымъ — посрединѣ а между тѣмъ, какая разница! Очевидно, рѣшающее значеніе имѣетъ в т о р о е препинаніе, столь несходное въ обѣихъ строкахъ, но котораго въ самое мгновеніе воспріятія первой стопы мы еще не слышали. Подобные случаи ставятъ любопытнѣйшую задачу для экспериментальной психологіи — опредѣлить, когда именно наше сознаніе дѣлаетъ ритмическую одѣнку стопы: въ самое ли мгновеніе произнесенія ея или немного позже, — по присоединеніи перваго впечатлѣнія отъ дальнѣйшихъ стопъ, которыя, въ свою очередь, полную одѣнку свою получаютъ еще немного позже

(этотъ вопросъ долженъ быть понятъ въ самомъ буквенномъ естественно - научномъ смыслѣ). \*

Воспріятіе стиха представляется тогда, какъ нѣкоторый средній разрѣзъ множества мгновенныхъ наслоеній. О, Муза, кто исчислитъ твои чары?

А какъ разобраться въ столь показательной для произведенія Брюсова логической ритмовкѣ отдѣльныхъ строкъ препинаніемъ? Какъ изслѣдовать хотя бы по отношенію къ этому одному большому вопросу, отношеніе „Путника“ къ краугольнымъ образцамъ, напримеръ, къ Пушкинскому монологу Скупого Рыцаря?

#### IV

Мы изгнали изъ художественныхъ произведеній всякую нарочитую внѣхудожественную программность, всякую, идейную начинку, тенденцію и, направленство, мы изгнали „литературу“ изъ живописи и „публицистику“ изъ изящной словесности, мы хотимъ чистаго искусства, — мы должны такъ же изгнать изъ художественной критики весь тотъ философскій, психологическій, социологическій и физико - математическій балластъ, который еще недавно составлялъ ея главную прелесть и который единственнымъ своимъ оправданіемъ имѣлъ наличность соответствующаго балласта въ разбиравшихся художественныхъ произведеніяхъ. Методъ новой критики еще, кажется, не данъ; мы ждемъ его...

Но не отказались же поэты новыхъ дней въ погонѣ своей за чистой художественностью, — а Брюсовъ вождь, — отъ дѣяностей мысли, религіознаго и нравственнаго чувства. Они лишь вмѣсто прежнихъ философскихъ тезъ (thesis) даютъ намъ таинственно пресуществленные художественныя равнодѣяности. \*\* Но прежнія, нѣсколько чуждыя искусства формулы — какіе „міровые“ вопросы разрѣ-

\* Сравнить, какъ всякая музыкальная гармонія опредѣляется въ воспріятіи слѣдующей, угаданной или неожиданной гармоніей.

\*\* Нужно ли напоминать о чудесномъ ученіи поэта-пророка Вячеслава Иванова?



ша еть Брюсовъ въ „Путникѣ“? какъ относится Брюсовъ къ проблемѣ (sic!) дѣвства? — эти вопросы въ какой то новой плоскости, конечно, сохраняютъ все свое прежнее значеніе. Да, Брюсовъ въ „Путникѣ“ говорить о дѣвствѣ. \* Онъ подходитъ къ нему съ опасной и головокружительной его стороны, — онъ говорить объ увѣнчаніи дѣвства паденіемъ.

Неужели невинность дѣвушки пріобрѣтаетъ всю окончательную дѣйствительность свою лишь въ часъ самопопранія? Неужели въ самой сущности ея заключена неотвратимость жертвы? Неужели мы въ этой жестокой триадѣ не можемъ остановиться на очарованіи тезы и нужно перешагнуть черезъ антитезу самоотрицанія, чтобы достигнуть... чего? гдѣ synthesis?

Только разъ осуществилось невозможное, только разъ уклонилась триада и synthesis, въ мистической мглѣ нехѣпой истины, дада громадный, какъ мірозданіе, образъ — Приснодѣвы Маріи. Credo quia absurdum.

Необходимо различать. Я говорю о „проблемѣ дѣвства“, какъ таковой. Это не та synthesis которая въ другомъ великомъ дѣйствіи боготворчества дада „Вѣчно-Женственное“. Тамъ антитеза — трагедія любви, ее пріемлемъ съ ликованіемъ провидѣнія — ибо впереди свѣтъ. А здѣсь — здѣсь черная триада дѣвства.

Есть два образа въ прошломъ. Одинъ — христіанская дѣвственница, которая въ безумномъ

\* Иногда, приближаясь къ этому волшебному понятію, хотѣлось бы говорить лишь высокими и освященными словами. И я съ глубокимъ прискорбіемъ долженъ свидѣтельствовать о недостаточности языка нашего... Слово „дѣва“ — обездѣчено, „дѣвствомъ“ почти больно пользоваться, „дѣвица“ — обозначеніе для паспорта, „дѣвушка“ — прелестно для земли, но ничтожно для неба. „Дѣвственный“ — тяжелый терминъ, красивый лишь въ переносномъ своемъ примѣненіи; въ точномъ значеніи это — анатомія и судебная медицина. „Дѣвичій“ — милое слово! — обозначеніе принадлежности, узко адъективное, изъ котораго почти невозможно сдѣлать предиката. И зависть беретъ меня, когда я думаю о томъ, что для этого же вопроса имѣютъ другіе языки: частую хрустальность французскаго, нѣжную ласку нѣмецкаго, дѣтскую прелесть англійскаго, важную точность латинскаго...

отрицаніи антитезы черпаетъ силу экстаза, когда плачъ рветъ ея груди раскаленными клещами... Другой — священная блудница вавилонскихъ храмовъ, которая за мѣдный грошъ въ казну богини отдаетъ свою невинность презрѣнному чужестранцу.

Въ отблескахъ этихъ просвѣтовъ безконечности растеть передъ нами образъ Юліи. Что то стихійное, какъ культъ Астарты, угадывается въ ея неосуществленномъ паденіи.

Въ ея любви какъ бы отсутствуетъ любовникъ. Болѣе того — въ ея паденіи отсутствуетъ любовь. Картина той ночи, которую она общаетъ путнику, вполне отвлеченна въ самой чувственности своей. Путникъ — вишній предлогъ, почти — обстановочный предметъ...

Съ самаго появленія своего онъ для Юліи только жалокъ. Она начинаетъ говорить ему „ты“ въ мгновеніе жалости, граничащей съ презрѣніемъ. Тайнственность его не поражаетъ даже ребячливой стороны ея романтизма. Тайна ей нравится; но отъ нея Юльина мысль не идетъ къ путнику, а возвращается къ романамъ, которые она читала:

Тайна? Ахъ, вотъ что! Какъ въ романахъ? Я

Прочла ихъ много...

Зрительное впечатлѣніе получается одинъ только разъ, и то лишь тогда, когда Юлія провѣряетъ самое себя, и то лишь въ условномъ любованіи:

Да, узнаю твои глаза, твой скорбный,  
Печальный взглядъ, твоихъ красивыхъ  
рукъ

Точеные, изломанные пальцы!

Изысканныя строки, столь непохожія на Юлію начала психодрамы, но въ которыхъ какъ то не чувствуется непосредственнаго обаянія.

Юлія выявляетъ образъ Путника съ чрезвычайной силой реального воспріятія, которая не измѣняетъ ей даже въ мгновеніе крайней увлеченности. Свое упоеніе прерываетъ она:

Кто-бъ ты ни былъ,  
Тотъ иль не тотъ, не все ли намъ равно?



(Сравните трезвую односложность этих четких слов с мглистыми пронами: ,Точные, изломанные пальды!').

Путникъ — символъ и Путникъ — человекъ, Путникъ — принцъ и Путникъ — прохожій какъ-то раздѣльны въ своемъ отождествленіи, несліяны въ единствѣ.

Безликій идеалъ Юлиной мечты, принцъ ея сказки — типъ; Путникъ — личность, хотя бы и почти сведенная на нѣтъ. Но онъ по отношенію къ Принцу — не частность, а индивидуализованное противоположеніе.

Это обстоятельство наводитъ на широкія сопоставленія. Быть можетъ, здѣсь идетъ рѣчь о той же духовной сущности, которая заставила нашихъ далекихъ предшественниковъ отказаться отъ мессіанисма хилиастическаго для мессіанисма христіанскаго. Вѣдь принцъ — тотъ же хилиасмъ.

Юлія отдается Путнику въ полномъ сознаніи его дѣйствительной мѣрки.

Страстное — въ общемъ и холодномъ значеніе этого слова — движеніе Юліи представляется генетически независимымъ отъ Путника. Это яркій примѣръ какой-то замкнутой, изъ самой себя, автономно и органично, развивающейся страсти. И основаніемъ ея, причиною паденія служить не что иное, какъ высокоуміе осознанной дѣвственности. Юлія отдается прохожему именно потому, что она чувствуетъ себя такой безпорочно чистой.

Когда я читалъ ,Путника', передо мной во всемъ своемъ ужасѣ всталъ вопросъ, который я выше назвалъ ,черной триадой дѣвства'. Головокружительный вопросъ... Но я люблю головокруженіе, эту размытую форму экстаза для будней нашей мысли...

А въ концѣ концовъ, ,Путникъ', быть можетъ, второстепенное произведеніе Брюсова. Не знаю. Я не умѣю отбрасывать на унціи и доли унцій, сколько далъ большой поэтъ отъ даровъ своихъ въ томъ или другомъ твореніи, и говорить: сегодня порція мала. Мнѣ любо хотя бы и въ меньшемъ произведеніи отыскивать то, что всегда остается большимъ — поэта, и мысль его, и вдохновеніе.

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКИЙ.

Новая годовая полоса литературы начинается съ книги высокаго достоинства, посвященной основнымъ задачамъ искусства, изученію генія и его творчества. Ее то я и предполагаю просмотрѣть теперь съ читателемъ, не рассчитывая, конечно, исчерпать все содержаніе четырехсотъ восьмидольныхъ страницъ, на которыхъ, правда, попадаются преувеличенно длинные построения и выдержки: все въ этой книгѣ привлекаетъ и захватываетъ умъ, или подстрекаетъ его къ провѣркѣ, къ развитію и отбвненію нѣкоторыхъ положеній автора, — чтобы не стало его ученіе слишкомъ деспотичнымъ въ нѣкоторыхъ отрасляхъ словеснаго созиданія.

Для Леона Паскаля, автора этой ,Новой эстетики, построенной по психологіи генія'\* существуетъ только одна эстетика, — которую онъ сводитъ къ ,взаимоотношенію искусства, въ самомъ широкомъ смыслѣ, къ той совокупности творческихъ способностей, которая именуется геніемъ'. Поэтому, надлежитъ познать эти способности, ихъ зарожденіе и развитіе, чтобы затѣмъ, въ связи съ ними, оцѣнить ихъ произведеніе. Изъ этого двойственнаго изученія должны вытекать рѣшенія основныхъ задачъ искусства и главные законы эстетики, положительной и безличной.

На страницахъ вступленія, Леонъ Паскаль раскрываетъ намъ послѣдовательный ходъ своей мысли. Онъ, прежде всего, спросилъ себя: не было ли бы правильнымъ, для разграниченія и выясненія производительныхъ силъ въ искусствѣ, изучить ихъ, какъ общественное явленіе, опредѣлить ихъ мѣсто во всей сложности современной жизни. Искусство, говоритъ онъ, въ которомъ неумирающія творенія запечатлѣваютъ мысли и чувства людей изъ поколѣнія въ поколѣніе, подобно памяти, которая сохраняетъ слѣды всѣхъ событій жизни.

\* Léon Paschal: ,Esthétique nouvelle, fondée sur la psychologie du génie', Mercure de France éd.



Такимъ образомъ, человѣчество можетъ въ созиданіи прошлыхъ вѣковъ развернуть все свое бытіе, достигнуть самосознанія въ эволюціи, и даже провидѣть будущее. Искусство, — такъ заключаетъ авторъ, — обладаетъ дѣйствительностью вѣчной и верховной.

Но созданія искусства являются ли точнымъ отраженіемъ времени, ихъ породившаго, опредѣленнаго общественнаго настроенія, извѣстнаго нравственнаго и умственнаго уклада, того или другаго звена въ развитіи данной народности? Нѣтъ; и ошибался тотъ, кто точкой отправления избралъ изученіе общества. Наоборотъ, логика требуетъ, чтобы наше вниманіе было сосредоточено на той силѣ, которая дѣйствительно порождаетъ художественное произведеніе — на художникѣ, на поэтѣ.

Затѣмъ Леонъ Паскаль споритъ съ различными эстетическими ученіями. За Огюстомъ Контъ, онъ отрицаетъ какое бы то ни было значеніе во всемъ, что касается искусства, на основаніи того, что Контъ изгналъ психологію изъ числа положительныхъ наукъ, — а эстетика является, въ значительной мѣрѣ, данницей психологіи.

Однако, Леонъ Паскаль цѣнитъ въ Контѣ его искреннее уваженіе къ искусству, которому послѣдній приписывалъ громадное вліяніе на развитіе человѣческаго разума. Къ великому позитивисту, поэтому, не примѣнимы приводимыя авторомъ слова Октава Мирбо: 'Что касается философовъ и ученыхъ, то ихъ непониманіе чистаго искусства становится чѣмъ то по истинѣ невѣроятнымъ!' Слова жестоки, но вполне заслуженныя тѣми психологами и естествоиспытателями, чьи умы, по раздробленности, напоминаютъ пчелиныя соты — но не по производительности! — и которымъ всякое обобщеніе кажется... 'поэзіей'. (Здѣсь умѣстно упомянуть, какъ достойный противобѣсъ, наглое презрѣніе, которое питаютъ многіе поэты и художники къ наукѣ, — презрѣніе, за которымъ скрывается самое грубое невѣжество).

Г. Паскаль также рассматриваетъ и опровергаетъ странное ученіе Ломброзо, изъяснявшаго высшія способности духа, какъ болѣзненные состоянія. Это ученіе привело, на примѣръ, психолога Моро (Moreau de Tours) написать

слѣдующее: 'Становясь идиотомъ, человѣкъ проходитъ черезъ такое душевно-мозговое состояніе, которое, продолжая развиваться, должно было бы сдѣлать его человѣкомъ гениальнымъ'. Хотя я и присоединяюсь къ осужденію, которое высказываетъ авторъ по поводу этихъ мнѣній, я все же полагаю необходимымъ замѣтить (не рѣшаясь въ то же время на какія бы то ни было объясненія), что многіе гениальные люди имѣли, въ числѣ своихъ предковъ, родственниковъ и потомковъ — душевно и нервно больныхъ. Это обстоятельство очевидно: но въ такихъ случаяхъ пришлось бы понимать слово 'гений' такъ, какъ дѣлаетъ чернь: какъ нѣкое, высшаго порядка, безпутство; способности гениальнаго ума представлялись бы какъ бы автоматическими, развившимися за счетъ и въ ущербъ многихъ другихъ способностей. Эта разновидность генія, конечно, не та, какую подразумѣваетъ Леонъ Паскаль, когда онъ въ слѣдующихъ выраженіяхъ объясняетъ сущность истинной и верховной гениальности: 'Геній есть сила синтеза, способнаго создавать совершенно новыя духовныя цѣнности, которыхъ не могло предвидѣть никакое предшествовавшее знаніе; гений есть высшая степень могущества духа'. — 'Ближайшая причина умственнаго превосходства, согласно мнѣнію д-ра Тулуза (Toulouse), который, какъ извѣстно, изучалъ Эмиля Золя, — это удачнѣйшее приспособленіе всѣхъ силъ ума, ихъ согласованіе, допускающее самое плодотворное примѣненіе'.

Затѣмъ авторъ обсуждаетъ и осуждаетъ ученіе объ 'искусствѣ-игрѣ' Карла Гросса (Gross), къ которому присоединился философъ Рибо — того ученія, которое самымъ серьезнымъ тономъ и со всей тщательностью психологіи приравниваетъ искусство къ играмъ дѣтей и даже животных! Никакое ученіе не доказываетъ убѣдительно того самодовольнаго непониманія учеными всякой художественной дѣятельности! Леонъ Паскаль, по этому поводу, также разбираетъ утвержденіе, естественно вытекающее изъ упомянутаго ученія, именно — что искусство есть отрасль духовной дѣятельности, обреченная на скорое исчезновеніе. Очевидно, что если искусство — дѣтская за-



бава, то оно можетъ существовать только въ чловѣчествѣ, еще не переросшемъ дѣтства. Разсужденіе поистинѣ великолѣпное, — а принадлежитъ оно людямъ, которые, повидимому, считаются учеными и философами.

Къ этому присоединяется, приблизительно равнодѣльная всему предыдущему, мысль Спенсера, — что красота есть свойство предметовъ, переставшихъ быть полезными. „Эстетическія движенія духа, — говоритъ по этому поводу г. Паскаль, — тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ самымъ существомъ чловѣка, какъ субъекта общественности, но они отнюдь не имѣютъ свойства роскоши“.

Всѣ подобныя попытки объяснить эстетику — праздны, утверждаетъ авторъ, — наше изученіе должно быть направлено на способы дѣятельности самихъ художниковъ, другими словами — на геніевъ, такъ какъ вокругъ нихъ сосредоточивается эта дѣятельность, и въ нихъ она завершается. Поступая такимъ образомъ, мы относимъ всѣ художественныя явленія къ ихъ непосредственному первоисточнику: дѣйствительно, прежде всякаго художества существовалъ самъ художникъ“.

Можно было бы почти сказать, что Паскаль отправной точкой своей избралъ слѣдующее пожеланіе Сентъ-Бѣва: „Я являюсь какъ бы естествоиспытателемъ умовъ, такъ какъ я стараюсь объять и опознать возможно большее число родовъ и видовъ, въ этой области, во имя нѣкоторой будущей, болѣе обобщающей, науки, устроить которую будетъ заслугою другихъ, во дни, когда основныя группировки умовъ и ихъ дальнѣйшія подраздѣленія уже будутъ выяснены“.\*

\* Напомнимъ, по поводу этого мнѣнія Сентъ-Бѣва, что значительный опытъ въ томъ же направленіи представляетъ статья, помѣщенная въ журналѣ „Ecrits pour l'Art“ (15-го мая 1905), и являющаяся выдержкой изъ большого, давно подготовляемаго къ печати, труда. Она принадлежитъ Абелью Пелльтье (Pelletier), который говоритъ: „Различіе между отдѣльными искусствами: звуковымъ, строительнымъ, ваятельнымъ, живописнымъ и словеснымъ или литературнымъ не менѣе велико, чѣмъ разли-

Не останавливаясь на чрезвычайно любопытныхъ разсужденіяхъ автора о Сентъ-Бѣвѣ, о Тэнѣ, съ его ученіемъ о средѣ, преобладающей надъ личностью и т. д. — мы сразу войдемъ въ самое ученіе Л. Паскаля.

Свойства произведенія вытекаютъ вседѣло изъ творческой дѣятельности художника: это положеніе истинно для изящной словесности, которую исключительно занимается авторъ, но истинно также и для всѣхъ другихъ искусствъ. Соотношеніе произведенія и эпохи опредѣляется тѣмъ, какъ переработалъ художникъ все, что онъ видѣлъ, узналъ и чувствовалъ. „Прежде всего мы должны ознакомиться съ состояніемъ духа, съ побужденіями и ощущеніями создателей“. Леонъ Паскаль посвящаетъ поучительную главу психо-физиологіи двухъ основныхъ способовъ воспріятія, зрительному и слуховому, вывода отсюда два вида ощущенія, соотвѣтствующихъ этимъ воспріятіямъ. Но, говоритъ онъ (и это замѣчаніе необходимо помнить), отдѣльный художникъ того или другого типа, зрительнаго или слухового, можетъ не придерживаться исключительно соотвѣтствующаго способа художественнаго выраженія. Его творчество можетъ быть смѣшаннымъ: дѣйствительно, ощущенія взаимно скрещиваются и проникаютъ другъ друга.

Затѣмъ онъ разсматриваетъ оживаніе явленій п а м я т и, прошлыхъ „я“, которые воскресаютъ не иначе, какъ сопутствуемые тѣмъ самымъ состояніемъ чувствительности, которое запечатлѣло ихъ въ сознаніи. Изъ этого обстоятельства исходитъ авторъ для того, чтобы пространно изложить одну изъ существеннѣйшихъ способностей творческаго генія — „множественность личности“ (la Polypersonnalité). Согласно Паскалю, въ умственномъ строеніи генія (подразумѣвая здѣсь высшую творческую способность всѣхъ видовъ) вообще нѣтъ ни одного свойства, которому бы нельзя было подыскать соотвѣтственнаго свойства, хотя и гораздо менѣе опредѣленнаго, у всѣхъ людей;

чіе между такъ называемыми „дарствами“ природы. Въ каждомъ искусствѣ можно распознать породы, семейства и особи“.



и этим именно и определяется, в значительной степени, самый гений. Наименованием *polypersonnalité* я обозначаю способность применяться к различным состояниям. Она состоит, именно, в совершенной легкости, с которой поэт или писатель, временно замѣняя свою личность новою личностью, входит в самую сущность различных типов окружающей среды. Эта способность тѣсно связана с силою воображенія, — каждое же проявленіе воображенія сводится, собственно говоря, именно к мгновенному измѣненію личности\*. Другими словами не может, вообще, быть истиннаго творческаго гения въ поэтѣ, который не обладаетъ способностью ярко пережить чувства, мысли и волненія всѣхъ людей, какова бы ни была ихъ кажущаяся удаленность: пережить ихъ не въ общихъ чертахъ, но всѣмъ существомъ своимъ, всѣми своими нервами и мышцами, — такъ чтобы во время такого переживанія отождествиться съ ихъ мыслью и ихъ тѣлодвиженіями, въ той самой средѣ, въ которой дѣйствуютъ или дѣйствовали воссоздаваемые личности. Въ этого начертанія все — одна лишь риторика и инсказаніе, то, что Верлэнъ называла «литературой», настоящее упадочничество.

Леонъ Паскаль превосходно подводитъ итогъ этой мысли, говоря: «Великій поэтъ, когда онъ заслуживаетъ этого имени, долженъ обрѣтать передъ зрѣлищами мірозданія вполне подлинный духъ древнихъ народовъ, ихъ созерцавшихъ.... Каждое слово, которымъ онъ пользуется, должно быть озарено искрою жизни»\*. Но весьма немногочисленны въ исторіи литературы поэты, столь одаренные...

Я долженъ предоставить читателю самому вкусить полныя разсудительнаго ума, богатыя доказательствами страницы, на которыхъ авторъ разсматриваетъ зарожденіе творческаго гения, личность, достигающую самоопредѣленія, наконецъ, дары гения: темпераментъ, волненіе, память, воображеніе, разумъ, волю, мыш-

\* Г. Паскаль совершенно не оговариваетъ значенія для поэтическаго творчества подсобная — и это, мнѣ кажется, немаловажный недочетъ.

ление образами. — Я только позволю себѣ сдѣлать одно замѣчаніе по поводу «образнаго мышленія», въ которомъ авторъ, повидимому, усматриваетъ необходимость. Хотя мы, дѣйствительно, и мыслимъ образами, изъ этого, по моему, отнюдь не слѣдуетъ, что поэтъ долженъ выражаться образами. Поэтическіе образы являются болѣе или менѣе остроумными и поразительными сравненіями, но мнѣ кажется, что этотъ поэтическій приемъ слѣдовало бы считать первобытнымъ... Гораздо труднѣе придать чувственную и вещественную дѣйственность отвлеченному — одной силой собственнаго волненія, однимъ переживаніемъ всего, что окружаетъ поэта. Гораздо выше — выразить эмоціонально свойства вещей и существъ и самое бытіе ихъ, непосредственно выясняя ихъ отношеніе со всемірнымъ дѣльемъ.

Читатель, конечно, удѣлитъ полное вниманіе тѣмъ страницамъ Л. Паскаля, гдѣ выясняется три природные естественные вида творчества. Эти три вида (*modus*) творчества, авторъ называетъ: «непосредственнымъ (мгновеннымъ)», «послѣдовательнымъ (систематическимъ)» и «искусственнымъ» (*Mode spontané, mode systématique, mode artificiel.*).

Непосредственность есть отличительный признакъ раннихъ твореній; всякая дѣятельность ума, по словамъ Паскаля, въ началѣ — всегда непосредственна. Тогда господствуетъ взволнованное чувство, часто несоразмѣрное, и дающее иногда несогласованность отдѣльных частей произведенія. «Искусственное» творчество есть созиданіе, вошедшее въ привычку, сопровождаемое наименьшей степенью волненія и полнымъ отсутствіемъ самобытности; въ этомъ случаѣ писатель совершенно не обладаетъ тою способностью, которую Паскаль называетъ *polypersonnalité*.

Мнѣ кажется, что далѣе авторъ заблуждается, утверждая, что искусственное творчество во времени слѣдуетъ за обоими другими видами — между тѣмъ, несомнѣнно, что писатели безъ призванія въ теченіе всей жизни производятъ не иначе, какъ въ условіяхъ мертвенной искусственности.

По моему мнѣнію, вообще, лишь со многими разъясненіями, мѣстами же даже съ исправле-



ниями, надлежит принимать тот порядок последовательности, который указывается автором для трех видов творчества: его разграничения слишком строги; они требуют смягчения.

Систематизация в творчестве, по определению Паскаля, есть ,приведение в последствии в порядок всех элементов какого нибудь действия ума, и притом — в виду цели, которая была намечена непосредственно и мгновенно'. По отношению к последней, как явлению первичному, систематизация есть действие вторичное, производное; но автор весьма разумно утверждает, что самые высокие произведения являются плодом обоих видов, непосредственного и систематического, соединенных в согласном равновесии. Ровно разумно он исключает совершенно из области, принадлежащей гению, ,искусственное' творчество.

Разумеется, что в большинстве случаев, желательное равновесие устанавливается не сразу, но лишь после нескольких лет работы и нескольких произведений. Одною лишь я не могу допустить: именно — что систематизация, то есть согласование, уравнивание, гармонизация зарождающегося произведения, о сознание творчества, происходит медленно из последовательного умаления непосредственности и волнения. Духовная необходимость предвидения, как в отдельном зарождающемся и развивающемся произведении, так и в творческом труде цвлой жизни; овладение всеми частностями при помощи сознания и воли, могут, у некоторых людей, являться столь же первично-повелительными, как и непосредственное устремление, которое определяет поэта. Я даже решаюсь утверждать, с моей личной точки зрения, что так и должно быть...

При всем уважении моем к труду Л. Паскаля, я расхожусь с ним в этом важном вопросе; также несогласен я с ним, когда он говорит; ,...мысль поэта освобождается, ... философ выявляется в нем, умренный и умудренный..., когда в нем утихает и даже исчезает вполне волнение!'

Если автор хотел строго разграничить те два вида творчества, которые он обозначает, как непосредственное и систематическое, то он с большим основанием мог бы противопоставить творчество эготическое творчеству объективному, подразумевая под последним высшую способность обобщения на почве слияния человека со Вселенной. Надлежит заметить, что если второй вид и может, в отдельных случаях, преемственно сменить первый, то в этой последовательности нет никакой внутренней необходимости. Мне кажется, что эта неточность мысли происходит из неточности самого наименования ,систематизация'; автор сам признает, что это выражение неудовлетворительно.

Вообще же книга, о которой я говорю, является трудом проникательного психолога и выдающегося писателя; она приносит новое и прекрасно разработанное учение о гении и выводит из него, усилием мысли, широкой и тщательной, эстетическую теорию и критический метод, имеющие большое научное значение. Как и должно быть, научная мысль автора, его знание и вся работа, проникнуты интуицией и волнением чувства; он сам повинуетя законам прекрасного, ему знакомы наслаждение, тревога и мука творчества поэтов.

В согласии с эстетическими данными г. Леона Паскаля надлежит причислить к систематическому творчеству новую книгу стихотворений г. Флоріанъ - Пармантіе: ,На путяхъ человѣческихъ'. \*

Но эта книга является также примѣромъ того, что поправка, которую мы только что внесли в учение Леона Паскаля о ,систематизации', — необходима. Г. Флоріанъ-Пармантіе, переходя к ,систематическому' творчеству отъ того ,непосредственного', эготическаго творчества, которое отличает его предшествовавшую книгу, отнюдь не утратилъ своей способности волнения и даровъ внушаемости, наоборотъ, онъ ихъ увеличилъ. Совершенно новыя прояв-

\* Florian-Parmentier, ,Par les routes humaines', P. Ollendorf éd.



ленія энергіи претворяются у него въ волнуемость духа. Противорѣчивое, я' изоцрилось въ уравновѣшеніи крайнихъ показателей темперамента и въ согласованіи, во имя высшихъ устремленій мысли и чувства, всѣхъ зрѣлищъ человѣка и природы, созерцаемыхъ въ ихъ взаимонасыщеніи.

„На путяхъ человѣческихъ“ — книга истинно философской мысли, полная проникновеннаго и апостольски-убѣдительнаго чувства.

Книга мистически начинается тоскующею грезою нѣкоего Духа, обитающаго въ Пространствѣ. Онъ прошелъ уже черезъ многія превращенія и нынѣ въ неясныхъ устремленіяхъ тяготѣетъ къ новому воплощенію, еще связанный съ Жизнью, которая рождается, борется и умираетъ:

... Il voit sa vie intarissable  
Et songe à la monotonie  
D'une certitude infinie ...

(Онъ видитъ неизсякаемость своей жизни и грезитъ объ однообразіи безконечно - непреодожнаго...)

Я признаюсь, что мнѣ не нравятся эта первая тема возобновленнаго дуализма, это невещественное и божественно-отвлеченное существо, способное на общеніе съ міромъ видимостей и познаваемое въ осязаемыхъ образахъ. Но само это видѣніе не лишено величественности и мы допустимъ право поэта на глубоко прочувствованное заимствованіе изъ ученія о Метемпсихозѣ. Кромѣ того, это, быть можетъ, — символъ. Leitmotiv'омъ поэмы является та притягательная сила, которая обнаруживается въ крикахъ человѣческаго страданія и борьбы по отношенію къ высшимъ существамъ.

Воплотившись, Духъ теряетъ свое всевѣдѣніе и мало-по-малу вновь познаетъ человѣчество. Но, оставаясь чуждымъ въ новомъ своемъ мірѣ, онъ мучится тоской и страданіемъ къ столькимъ несогласованностямъ жизни и мысли, къ такой нищетѣ и такой ненависти среди неисчислимаго труда рукъ и разума, въ тщетномъ усиліи овладѣть пространствомъ и временемъ.... И избранному слышится голосъ мольбы и отчаянія. Пророкъ удаляется въ

лоно праматери природы, питающей размышленіе.

... Je crois d'un coeur fidèle et d'une foi fervente  
Que tout dans l'Univers occulte est conscient ...  
... Dans le Grand Tout l'appel est toujours entendu  
S'il est le souffle ardent d'une âme qui palpite...

(Я въ пламенномъ чаяніи вѣрнаго сердца уповаю, что все сознательно въ мірѣ скрытомъ... Во Всеобъемлющемъ всякій призывъ бываетъ услышанъ, если этотъ призывъ — пылающее дыханіе трепетнаго духа...).

Конечно, все это туманно, и представляетъ неясныя исканія всеобщей любви въ большей мѣрѣ, чѣмъ правила общественной и личной жизни. Возвратившись въ города людей, апостоль, опьяненный сознаніемъ, что въ него влилась міровая душа природы, призываетъ человѣчество къ любви и къ чистой гордости духовнаго возвышенія. Поэма напоминаетъ человѣчеству о людяхъ - генияхъ, которые выросли изъ него, и чья воля, чье дѣло пребываютъ надъ потокомъ жизни, и о послѣдовательныхъ сосредоточеніяхъ мірового сознанія на пути къ непреодожному.

Но никто не пріемлетъ словъ апостола, а иныя слова, если и запоминаются, то служатъ къ большому несчастью людей, — не понятія, искаженныя. Тогда онъ удаляется въ пустыню, и мысль его находитъ покой въ пантеистическомъ созерцаніи. „Чтобы лучше любить васъ, высокие законы, я назову васъ божественными“... Онъ умираетъ, и духъ его вливается въ божественную сущность...

Широкое и нѣжное волненіе — въ этой книгѣ поэта, положившаго въ нее всю страстность своего ума и сердца.

„Гордость“ г. Паскаля Бонетти \* — первый опытъ, онъ вводитъ новое имя въ изящную словесность. Много стихотворныхъ сборниковъ, за послѣднее время, валится изъ рукъ критика, утомленнаго наблюденіемъ того, какъ похожи эти книги одна на другую, какъ онѣ однообразно повторяютъ всѣ поэтическія

\* Pascal Bonetti, „Les Orgueils“ Sansot éd.



темы, давно исчерпанныя романтизмом и Парнасомъ. Но вотъ книга, въ которой запечатлѣлась самобытная личность, непосредственное дарованіе, не подернутое книжной пылью; это дарованіе поднимается надъ уровнемъ той 'риторики', которой такъ богата французская словесность.

Оптимистская непосредственность, проявленіе горячей крови; опредѣленное стремленіе къ расширенію эготического воспріятія, къ сосредоченію вокругъ основного 'я' возможно большей области общечеловѣческаго, въ пробужденіи прошедшаго и въ угадываніи будущаго; послѣдовательно синтетическая воля... Въ свидѣтельство этихъ высокихъ достоинствъ, я приведу вдохновенныя пѣсни, въ коихъ особенно достоенъ признанія г. Паскаль Бонетти. Уже въ пѣсняхъ любви, которыми, какъ вообще можно ожидать, начинается всякая первая книга поэта въ головокруженіи его непритупленной впечатлительности, — уже въ этихъ пѣсняхъ чувствуется личное творчество художника, который ничего не можетъ воспринять или выразить, что не вошло бы въ него путемъ личного переживанія и ощущенія. Это воспріятіе дѣвственнаго организма инстинктомъ, чувствомъ, сознаниемъ, — три ступени общенія съ Мировымъ Цѣлымъ, на которыхъ послѣдовательно приходятъ въ согласное дѣйствіе всѣ дремящія силы подсознательности, пробужденныя интуиціей; синтеза столь быстро и глубокаго, что онъ не поддается анализу. Должно воссоздавать внутри себя міръ, какъ будто бы каждый поэтъ былъ первымъ человѣкомъ на порогѣ ночной, животной пещерности въ содроганіи тайнъ.

Любовныя пѣсни г. Паскаля Бонетти, наиболее эготическія изъ его произведеній, проникнуты великой искренностью волненія передъ лицомъ природы и изощреннымъ вниманіемъ къ собственному чувству. Но онѣ расширяются, какъ я уже сказалъ, за предѣлы узкительной власти собственного 'я', за предѣлы антропоцентрическихъ построеній, отъ которыхъ еще такъ рабски зависима современная поэтическая мысль; мысль хвалящаяся тѣмъ, что міръ многообразный существуетъ

лишь для свидѣтельства о радостяхъ и печаляхъ поэта и для сочувствія ему.

Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ стихотвореній, — я не скажу, во всѣхъ, — г. Бонетти сумѣлъ выявить волнующую связь своего влюбленнаго духа съ творчески живою Вѣчностью:

Nos coeurs s'exalteront, forts de leur grand amour,

Pour comprendre et comprendre encore...

... Nous verrons que nos chairs, ces filles du passé, Roulent depuis toujours dans le cycle der Choses...

... Nous verrons que notre âme est l'embryon de Dieu,

Un peu de la grande âme éparse par le monde, Qui, parmi l'infini de l'époque et du lieu

Fait vivre le Cosmos, le règle et le féconde'...

(Сердца наши вознесутся, сильныя великой любовью; они поймутъ и поймутъ еще... Мы увидимъ, что наша плоть, дщерь минувшаго, предвѣчно движется въ круговоротѣ Сущаго... Мы увидимъ, что наши души — зародыши Бога, частица развѣяннаго во вселенной великаго Духа, который въ безконечности времени и мѣста, даетъ жизнь космосу, его правитъ и оплодотворяетъ..).

Стихотворенія другого, болѣе широкаго порядка вдохновенія у г. Паскаля Бонетти вытекаютъ изъ этого глубокаго и изобильнаго чувства причастности человѣка къ космосу. Въ этихъ стихотвореніяхъ Бонетти сжатымъ и страстнымъ словомъ прославляетъ 'Гордость' человѣчества и терпѣливое волевое напряженіе его знанія, завоевывающаго землю, воду и воздухъ. Мысль побѣдоносна даже тогда, когда она въ оковахъ умираетъ: она пребываетъ, она оживетъ, подобно благовонію на стѣнкахъ хрустальнаго сосуда, — 'душа вѣчнаго умиранія', по сильному выраженію поэта.

Я отмѣчу между прочими, поэмѣ 'Взлеты' (Les Evols), въ которой Паскаль Бонетти, воспѣваетъ появленіе человѣка въ открытомъ небѣ, 'окрыленную тяжесть въ свободномъ полетѣ священнаго ястреба'.

Несомнѣнно, стихи г. Паскаля Бонетти проникнуты такимъ опьяненіемъ мысли, со-



средоточивающей свои усилия, что онъ мнѣ представляется идущимъ по вѣрному пути: пути ощущения и пониманія того, что согласный ритмъ Бытія открывается лишь въ эк-статически просвѣтленномъ познаніи...

Почти безсвязно переходимъ мы къ книгѣ г. Юбера Перно (Hubert Pernot), которая при-носитъ намъ Народную антологию современ-ной Греціи\*. \*

Было бы очень желательно, чтобы эту анто-логию прочитали всѣ тѣ лже-поэты, которые въ настоящее время во Франціи стараются скрыть свое полное ничтожество похвалбою, что они вернулись къ греческой традиціи. Они, быть можетъ, поняли бы, что всѣ, по-держанные, полустертые клише, которые имъ завѣшали Парнасы, ничего не имѣютъ и ни-когда не имѣли общаго съ той красотой, на которую они ссылаются.

Въ предисловіи къ этому сборнику пѣсенъ ге-роическихъ, легендарныхъ, любовныхъ, свадеб-ныхъ, погребальныхъ, другихъ обрядовыхъ, колыбельныхъ г. Перно приводитъ мнѣ-ніе Ла Гийетіера (La Guilletière, 1676): на-родныя пѣсни новой Греціи, которыя еще зву-чатъ въ деревняхъ у Парнаса и въ пещерахъ Геликона, быть можетъ, достойны сравненія съ лучшими поэмами древности.

Между этими пѣснями попадаются такія, въ которыхъ слышатся обрядовыя слова древнѣй-шихъ заклинаній — особенно въ пѣсняхъ плача надъ усопшими, пѣсняхъ, которыя распростра-няютъ вокругъ себя тѣнь hades'a. Настроеніе этихъ ‚мирооговъ‘, звучащихъ, какъ молитвы Мойрѣ, — потрясающее. Въ нихъ смѣшивается лепетъ и крики, какъ бы въ тѣлесной скорби, такъ что угадывается все тѣло скорбящаго надъ мертвымъ тѣломъ возлюбленнаго, чув-ствуется ожогъ губъ въ созвучіи словъ подъ молчаливымъ гнетомъ смерти.

Нельзя не оцѣнить и свадебныхъ пѣсенъ и ихъ настроенія. Величавыя и семейственныя, въ нихъ оживають античныя нравы, въ нихъ возсоздается все свадебное шествіе съ его весе-

\* Hubert Pernot, ‚Anthologie populaire de la Grèce moderne‘, Mercure de France éd.

лымъ и плѣнительнымъ движеніемъ, съ его скрытымъ обѣщаніемъ...

Затѣмъ, нѣжныя и насмѣшливыя, легкія, за-скающія пѣсни любви; дѣвушки идутъ къ ко-лодцу... Какіе неожиданные образы, какіе прелестные обороты слова и ритма! Эти пѣс-ни, обрядовыя, любовныя, похоронныя, дѣй-ствительно можно ‚сравнивать съ лучшими поэмами древности‘.

Во всякомъ случаѣ онѣ даютъ намъ болѣе привычно-тѣсное общеніе, болѣе простое пониманіе Гомера и Эсхила.

Выражая то ощущение, которое мы испытали при чтеніи Антологіи г. Перно, мы тѣмъ са-мымъ воздаемъ ему благодарность за его пе-реводъ, близкій къ подлиннику, передающій его ритмы и чуткость.

Намъ пріятно отмѣтить еще, въ собраніи ‚Bibliophiles fantaisistes‘, изящный сборникъ небольшихъ стихотвореній г. Луи Тома: ‚Двѣ-надцать книгъ для Лили‘, \* рядъ легкихъ влюб-ленныхъ пѣсенокъ, легкость которыхъ смѣте-ся или хочеть смѣяться надъ собственнымъ очаровательнымъ умиленіемъ. Авторъ самъ опредѣляетъ, выдержкой изъ Ронсара, свой стихъ, который дѣйствительно таковъ, какъ онъ хочеть, — простъ и утонченъ:

... Sans enflure ni fard, d'un mignard et doux style,  
Coulant d'un petit bruit comme une eau qui distille...

(Безъ напыщенности, безъ прикрасъ, слогомъ нѣжно лелѣющимъ, текущимъ съ легкимъ пле-скомъ, какъ вода, которая каплетъ)...

René Ghil.

## ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ

Милостивый Государь

Господинъ Редакторъ!

П рошу Васъ дать мѣсто слѣдующему письму. Въ декабрьскомъ номерѣ Вашего уважаема-го журнала появилась весьма лестная для ‚Муса-гета‘ замѣтка г. М. Волошина подя заглавіемъ: ‚Литературныя группировки‘. Въ числѣ нѣкото-рыхъ неточностей этой замѣтки есть такія, на которыхъ я не могу не остановить вниманіе



Ваших читателей. Во-первых, ежегодник „Логосъ“ вовсе не представляет собою только периодическое издание философской секции „Мусагета“: „Логосъ“ журналъ международный и лишь русское издание его связано съ „Мусагетомъ“, редакторъ котораго является членомъ редакціоннаго комитета. Еще менѣе можно назвать „Логосъ“, органомъ современной нѣмецкой гносеологической школы; программа „Логоса“, посвященная вопросамъ философіи культуры, неизмѣримо шире, и онъ отнюдь не является поборникомъ какого нибудь опредѣленнаго философскаго направленія, такъ же какъ, признавая въ извѣстной мѣрѣ гегемонію нѣмецкой философіи, онъ одинаково отмежевывается и „отъ космополитизма, уничтожающаго индивидуальныя особенности историческаго развитія націи“, и „отъ узкаго націонализма, игнорирующаго значеніе единого и цѣльнаго культурнаго человѣчества“ (см. редакціонную статью въ книгѣ первой за 1910 годъ). Другая неточность заключается въ опредѣленіи г. Волошинымъ „направленія, духа литературной секціи Мусагета“, которая, будто бы, „въ противоположность философской секціи“, обнаруживаетъ „склонность къ мистицизму и къ оккультизму“.

Считаю необходимымъ отмѣтить, что „противоположности“, какъ чего то взаимно исключаютъ, между отдѣльными секціями „Мусагета“ не наблюдается, если не видѣть этой „противоположности“ въ различіи методовъ исканія, которые, конечно, не могутъ быть одними и тѣми же у чистыхъ художниковъ, чистыхъ мыслителей и у писателей переходнаго или синтетическаго типа, каковыми нерѣдко являются мистики и символисты (въ широкомъ смыслѣ слова). Отсюда и различныя секціи, какъ ихъ называетъ М. Волошинъ. Что же касается „уклоновъ къ католицизму съ одной стороны и къ штейнеріанству съ другой“, то это замѣчаніе основано очевидно на недоразумѣніи. Изъ всѣхъ ближайшихъ сотрудниковъ „Мусагета“ только одинъ склоняется къ католицизму и онъ же въ послѣднее время проявляетъ особенный интересъ къ ученію нѣмецкаго оккультиста Штейнера.

Предоставляя всѣмъ членамъ нашего издательства полную свободу держаться тѣхъ или иныхъ религиозныхъ воззрѣній, я долженъ рѣшительно заявить, что „Мусагетъ“, какъ цѣлое, не былъ и никогда не можетъ стать ни католическимъ, ни штейнеріанскимъ.

Редакторъ Издательства „Мусагетъ“

Эмилій Метнеръ.

Москва, 6 Января 1911 г.

#### КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

- Серг. Алякринскій. — Цѣпи огней. М. 1911, ц. 50 к.
- В. Вересаевъ. — Живая жизнь, ч. I, о Достоевскомъ и Толстомъ. М. 1911, ц. 1 р. 25 к.
- С. А. Венгеровъ. — Собраніе сочиненій. т. I. Героическій характеръ русской литературы, ц. 1 р. — т. V. Дружининъ, Гончаровъ, Писемскій. Ц. 1 р. 50 к. Изд. „Прометей“, Спб. 1911.
- С. А. Венгеровъ. — Пушкинскій семинарій. при Спб. Университетѣ. Вып. I, Спб. 1911, ц. 20 к.
- Софія Дубнова. — Осенняя свирѣль. Стихи. Спб. 1911 ц. 1 р.
- Л. Зилъовъ. — Стихотворенія, кн. II. Изд. „Метелъ“. М. 1911. Ц. 70 к.
- М. Капланъ. — Разказы, Спб. 1911. Ц. 40 к.
- А. Луговой. — Дневникъ свободнаго чловека, вып. 1 и 2, ц. по 15 к. Спб. 1911.
- В. Н. Пясецкій. — Нормальныя и идеальныя пропорціи чловеческаго тѣла. Спб. 1911, ц. 50 к.
- А. Д. Рудневъ. — Матеріалы по говорамъ Восточной Монголіи, Спб. 1911.
- В. О. Саводникъ. — Чувство природы въ поэзіи Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М. 1911. Ц. 1 р. 25 к.
- Изд. т-ва А. Ф. Марксъ, Спб. 1911.
- Мольеръ. — Полное собраніе сочиненій, 4 т. по 1 р. 25 к.
- Фіорды. — Сборникъ 6 и 7, ц. по 1 р. 25 к. Изд. „Просвѣщеніе“, Спб. 1911.
- А. В. Амфитеатровъ. — Собраніе сочиненій. Бабы и дамы. Ц. 1 р. 50 к.
- Ольга Шапиръ. — Собраніе сочиненій, Антиподы, романъ, ц. 1 р. 50 к.

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

Редакторы: Сергѣй Маковскій.  
Бар. Н. Н. Врангель.



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

	СТР.
Георгій Лукомскій — ,Украинскій барокко‘ . . . . .	5
Сергѣй Маковскій — ,Выставка Миръ Искусства‘ . . . . .	14
Бар. Н. Н. Врангель — ,Мстиславъ Валеріановичъ Добужинскій‘. . . . .	25
Кн. Сергѣй Волконскій — ,Въ защиту актерской техники‘ (окончаніе) . . . . .	36

### ХРОНИКА:

Я. А. Тугендхольдъ — ,Théâtre des Arts въ Парижѣ‘ . . . . .	51
Р. Е. — ,Rossica‘ . . . . .	54
Ю. В. — ,Изъ исторіи литературы‘ . . . . .	56
М. Кузминъ — ,Письма о русской поэзіи‘ . . . . .	58
П. Наумовъ — ,Новыя книги‘ . . . . .	60
Вал. Чудовскій — ,Путникъ Вал. Брюсова‘ . . . . .	62
René Ghil — ,Этюды о французскихъ книгахъ‘ . . . . .	68
Эмилиі Метнеръ — ,Письмо въ редакцію‘ . . . . .	75
Книги, поступившія въ редакцію. . . . .	76

### РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

#### ЦВѢТНЫЯ АВТОТИПИ:

Георгій Лукомскій — Колокольня Софійскаго собора (4 краски); Н. К. Рерихъ — Каменный вѣкъ (3 краски; наклейка въ текстѣ); Н. С. Гончарова — Мытье холста (3 краски).

#### АВТОТИПИ:

Георгій Лукомскій — Екатерино-Покровская церковь, Смоленскія стѣны, Церковь Параскевы Пятницы, Купола Михайловскаго монастыря; Н. С. Гончарова — Весна въ деревнѣ, Весна въ городѣ; А. А. Моргуновъ — Парижъ; А. В. Лентуловъ — Этюдъ; Илья Машковъ — Nature morte; А. Т. Матвѣевъ — Юноша; С. Т. Коненковъ — Бахъ; К. О. Юонъ — Троицкая Лавра, Интимный міръ; И. И. Бродскій — Дѣти; В. А. Сѣровъ — Портретъ г-жи Грюнбергъ, Портретъ Д. В. Стасова; Г. М. Бобровскій — Дѣтскій портретъ; Александръ Н. Бенуа — Эскизъ декораціи къ балету ,Жизель‘, Венеціанскій садъ; Н. К. Рерихъ — Пейзажъ, Варяжское море, За морями — земли великія, У Дивьяго камня невѣдомый старикъ поселился, Старый король, Стѣны; Б. Анисфельдъ — Цвѣты и фрукты; Н. Н. Сапуновъ — Эскизъ декораціи; К. Сомовъ — Пейзажъ съ радугой, Весна, Фейерверкъ, Арлекинъ и дама, Портретъ М. В. Добужинскаго. М. В. Добужинскій — Бѣлая ночь, Дворъ, Садикъ у стѣны, Омнибусъ, Вильно въ снѣгу, Булочная, Амбары, Веранда, Входъ къ спириту, Геній строительства, Петръ Великій, Человѣкъ въ очкахъ, Рисунокъ къ ,Мѣсяцу въ деревнѣ‘, Эскизы декорацій къ ,Робенъ и Маріонъ‘ и къ ,Бѣсовскому дѣйству‘, Два вида Амстердама, Петръ въ Голландіи.

Репродукціи картинъ исполнены въ цинкографіи Р. Голике и А. Вильборгъ.

#### РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Георгія Лукомскаго — на стр. 6, 7, 8, 9, 10, 11; М. В. Добужинскаго — на стр. 25, 27, 29.

Обложка, концовки, надписи и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго. Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.



ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

# АПОЛЛОНЪ

Въ 1911 г. журналъ будетъ выходить, при томъ же составѣ сотрудниковъ, ежемѣсячными выпусками (кромѣ іюня и іюля), съ значительно увеличеннымъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, меццотинтой, фото - и автотипіей и т. д.) съ произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40 — 45 репродукцій въ каждомъ выпускѣ), при чемъ эти иллюстраціи будутъ сопровождаться статьями (монографіями) и всесторонне представлять или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или цѣлое художественное направленіе, или выставку, театральную постановку и т. п. Кромѣ того, въ журналѣ будутъ помѣщаться статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, въ особенности же — иллюстрированныя статьи, освѣщающія современныя исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная хроника ‚Аполлона‘ будетъ давать по возможности полную и своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь — апрѣль и сентябрь — декабрь подписчикамъ русская хроника будетъ разсылаться два раза въ мѣсяць — каждое 1-е и 15-е число — отдѣльно отъ журнала. Въ журналѣ будутъ помѣщаться стихи и небольшіе рассказы. Кромѣ того будутъ выпускаться отдѣльными книжками Литературныя Альманахи ‚Аполлона‘, для которыхъ въ распоряженіи редакціи имѣются произведенія Сергѣя Ауслендера, Валерія Брюсова, Александра Блока, Вор. Зайцева, Н. Гумилева, М. Кузмина, А. М. Ремизова, гр. Алексѣя Н. Толстого и др. Подписчикамъ ‚Аполлона‘ Альманахи будутъ высылаться со значительной скидкой.

## УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ.

(на журналъ ‚Аполлонъ‘ вмѣстѣ съ Русской Художественной Лѣтописью):

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк., 9 р. безъ доставки; за границу — 12 р.  
На 1/2 — 6 » » » » » 5 » » » » — 7 »

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 1 Марта, къ 1 Мая — остальное.

‚Русская Художественная Лѣтопись‘ отдѣльно 4 р. въ годъ съ перес.

Иллюстрированныя проспекты высылаются бесплатно.

Оставшіеся отъ 1910 г. въ небольшомъ количествѣ годовые экземпляры высылаются по 15 р. за комплектъ.

Подписка принимается; въ Главной Конторѣ — С.-Петербургъ, Мойка 24, кв. 6, телеф. 109 — 12; въ отдѣл. Конторы — Москва, книжн. магаз. ‚Образованіе‘, Кузнецкій м., д. кн. Гагариной; Кіевъ, книжн. магаз. Идзиковскаго, Крещатикъ, 29; Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во ‚Орось‘, Новый Свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. ‚Основа‘, Нѣмецкая ул., и въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

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

Редакторы: Сергѣй Маковскій.  
Бар. Н. Н. Врангель.



ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ  
НА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛЪ САТИРЫ и ЮМОРА

# САТИРИКОНЪ

(ЧЕТВЕРТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ).

Всѣ годовые подписчики получать, въ видѣ бесплатнаго приложенія, роскошно иллюстрированное изданіе:

## „ЭКСПЕДИЦІЯ ВЪ ЗАПАДНУЮ ЕВРОПУ“

АРКАДІЯ АВЕРЧЕНКО — АЛЕКСѢЯ РАДАКОВА — РЕ-МИ и ихъ слуги МИТИ.

Извѣстно, что Россія давно уже нуждается въ добросовѣстной серьезной книгѣ о Западной Европѣ. Такую книгу и надо написать. Многимъ извѣстно, что предыдущія попытки въ этомъ направленіи грѣшили: 1) односторонностью, 2) неубѣдительностью и — 3) сухостью и мертвенной, ошеломляющей тоской.

Кромѣ того, въ предыдущихъ попыткахъ примѣнялся одинъ, навязшій въ зубахъ, приѣмъ, — правда, очень дешевой: о Римѣ авторъ писалъ въ Одессѣ, о Венеціи — въ Коноптѣ, о Каирѣ — въ Симферополѣ...

Подлинная поѣздка сатириконцевъ за границу стоитъ внѣ сомнѣній.

Въ смыслѣ добросовѣстности, правдивости и солидности имена участниковъ «Экспедиціи въ Западную Европу» говорятъ сами за себя, кромѣ имени слуги Мити, которое еще все въ будущемъ, которое должно оправдать высокое назначеніе, выпавшее на долю его владѣльца, и которое должно стать синонимомъ простодушнаго, преданнаго, разъ навсегда изумленнаго красотой и сложностью жизни, слуги.

Участники экспедиціи (и Митя) обязуются не пользоваться ни въ коемъ случаѣ Бедкеромъ. На оборотъ, участники экспедиціи (и Митя) постараются доказать, что Бедкеръ не нуженъ, пошлѣ, живѣе и частенько ловить простодушныхъ людей впросякъ.

Участники экспедиціи обязуются сохранять бодрость духа и веселое настроеніе во все время экспедиціи, включая сюда и остановки, болѣзни, стычки съ туземцами — вплоть до тюремнаго заключенія..

Маршрутъ путешественниковъ:

Россія — Германія — Австрія — Италія — Испанія — Португалія — Швейцарія — Франція — Англія — Россія.

Подписная плата съ доставкой и пересылкой: на годъ 6 руб., на полгода 3 руб. на 3 мѣс. 1 руб. 50 коп.

Въ виду желанія многихъ подписчиковъ, сохранять журналъ для переплета по истеченіи подписнаго года, — номера «Сатирикона» высылаемые гг. подписчикамъ, будутъ печататься на лучшей и болѣе плотной бумагѣ.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ журнала «Сатириконъ» (С.-Петербургъ Фонтанка, 80) и во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ въ Петербургѣ и провинціи.

Цѣна отдѣльнаго № — 10 коп. Въ Москвѣ и провинціи — 12 коп.

Адресъ Главной Конторы и Редакціи: С.-Петербургъ, Фонтанка, 80. Телефонъ № 524-62.

Редакторъ А. Т. Аверченко.

Издатель М. Г. Корнфельдъ.



# Открыта подписка на 1911 г.

НА ЕЖЕНЕДЕЛЬНУЮ ОБЩЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКУЮ ГАЗЕТУ

# ШКОЛА И ЖИЗНЬ

СЪ ЕЖЕМЪСЯЧНЫМИ ПРИЛОЖЕНІЯМИ.

Въ книжкахъ приложеній, которыя за годъ составятъ около 80 печатныхъ листовъ, будутъ помѣщаться цѣльныя произведенія русскихъ и иностранныхъ авторовъ, старыя классическія, или выдающіяся новѣйшія, или касающіяся наиболѣе интересныхъ вопросовъ текущаго времени. Три книжки приложеній будутъ посвящены памяти Л. Н. Толстого, Н. И. Пирогова и работамъ извѣстнаго нѣмецкаго педагога Кершенштейнера. Въ числѣ приложеній — три сборника, специально посвященные нашей низшей, средней и высшей школѣ.

Газета издается по слѣдующей программѣ: 1) Руководящія статьи по вопросамъ: а) организаціи школы и школьнаго законодательства, б) общепедагогической теоріи и практики. 2) Статьи по различнымъ вопросамъ образованія и воспитанія. 3) Фельетонъ характеризующій по преимуществу внутреннюю жизнь школы или популяризирующій различныя стороны знанія. 4) Обзоръ печати. 5) Хроника образованія: дѣятельность законодательныхъ учреждений, правительства, мѣстнаго самоуправления и т. д. 6) Хроника школьной жизни въ Россіи и за границей. 7) Обзоръ спеціальной литературы русской и иностранной. 8) Справочный отдѣлъ съ подотдѣломъ отвѣтовъ редакціи на запросы подписчиковъ.

Въ газетѣ принимаютъ участіе, въ числѣ прочихъ, слѣдующія лица:

Проф. М. М. Алексѣенко, акад. В. М. Бехтеревъ, проф. И. И. Боргманъ, И. П. Бѣлоконскій, проф. В. А. Вагнеръ, В. П. Вахтеровъ, акад. В. И. Вернадскій, В. А. Гердь, проф. Н. А. Гредескулъ, проф. Д. Д. Гриммъ, Я. Я. Гуревичъ, проф. В. Я. Данилевскій, Я. И. Душечкинъ, Е. А. Звягинцевъ, проф. П. Ф. Каптеревъ, проф. М. Я. Капустинъ, проф. Н. И. Карѣевъ, проф. М. М. Ковалевскій, акад. А. Ф. Кони, проф. Н. Н. Ланге, А. Л. Липовскій, проф. И. В. Лучицкій, проф. А. А. Мануйловъ, П. Н. Милуковъ, Н. Ф. Михайловъ, проф. А. П. Нечаевъ, акад. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, Ф. Ф. Ольденбургъ, А. Н. Острогорскій, А. Б. Петричевъ, И. И. Петрункевичъ, А. С. Пругавинъ, Н. А. Рубакинъ, М. А. Стаховичъ, І. В. Титовъ, Д. И. Тихомировъ, графъ И. И. Толстой, Н. В. Тулуновъ, проф. Г. В. Хлопинъ, В. И. Чернолуцкій, проф. Г. И. Челпановъ, Н. В. Чеховъ, П. М. Шестаковъ, А. И. Шингаревъ, акад. И. И. Янжулъ и многіе другіе.

Изъ иностранныхъ ученыхъ, между прочимъ, общали свое участіе въ газетѣ слѣдующія лица: проф. Ренѣ Вормсъ, Шарль Жидъ, извѣстный французскій педагогъ Бюссонъ, де-Гревъ и др. Редакція газеты имѣетъ корреспондентовъ въ разныхъ городахъ Имперіи и спеціальныхъ корреспондентовъ въ Г. Советѣ и Г. Думѣ.

Подъ общей редакціей Г. А. Фальборка.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:	на годъ	на 6 м.	на 3 м.
Съ доставкой и пересылкой въ города Имперіи.	6 р.	3 р.	2 р.

Принимается подписка на два мѣсяца — съ 1 ноября до конца года — 1 руб.

Для учащихъ въ начальныхъ училищахъ допускается разсрочка по 1 р. за каждыя 2 мѣсяца. Лица, подписавшіяся до 1-го ноября 1911 г., получаютъ газету въ 1910 г. бесплатно. Газета выходитъ съ ноября мѣсяца. Пробныя №№ высылаются бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ, Петербургъ, Кабинетская, № 18, тел. 547 — 34 во всѣхъ почтово-телеграфныхъ конторахъ Россіи и въ книжныхъ магазинахъ.

Объявленія принимаются въ Главной Конторѣ газеты. Цѣна объявленій за строку непарели на первой страницѣ 60 коп., позади текста 30 коп.

2—2

Издатели: Н. В. Мѣшковъ и Г. А. Фальборкъ.







2. 17. 1992 E. Prof



ПЗ4

223

1911

№2

шк. 4