

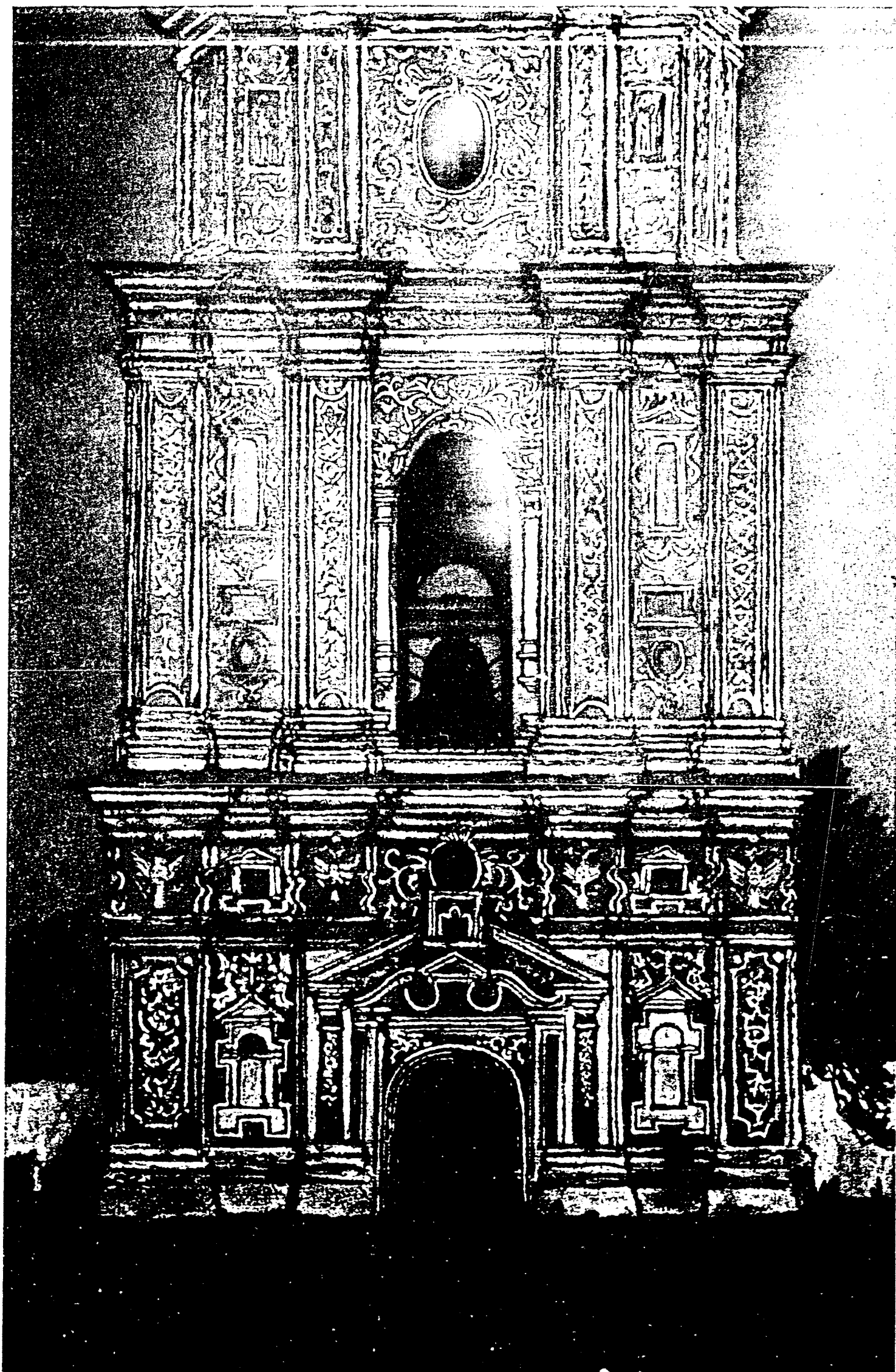
ALLOTT

2  
1894

АПОЛЛОНЪ

МСМХІ

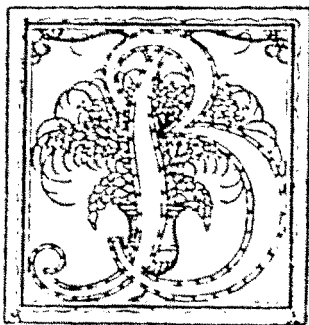




Г. К. ЛУКОМСКИЙ. КОЛОКОЛЬНЯ СОФІЙСЬКАГО СОБОРА.  
G LOUKOMSKY. CLOCHER DE S<sup>ts</sup> SOPHIE A KIEV.  
*Виставка „Миръ Искусства“.*

## УКРАИНСКІЙ БАРОККО

Георгій Лукомскій



се великолѣбнѣе малороссійской культуры домонгольскаго періода, свидѣтельствующее о высокомъ въ то время развитіи вкуса на Руси, исчезаетъ въ мрачный вѣкъ татарщины. Дикія орды проносятся какъ ураганъ, уничтожаютъ, сжигаютъ и увозятъ съ собой то, что пощадило пламя. Исчезаетъ блескъ цивилизаціи великокняжескаго періода. Каменные храмы, полные мозаикъ, колоннъ, мраморовъ, рушатся, никѣмъ не оберегаемые. Послѣдующія поколѣнія помогаютъ времени разрушить старые памятники. И теперь многіе иѣкогда цвѣтущіе города представляютъ громады 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, рассматриваемые 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.

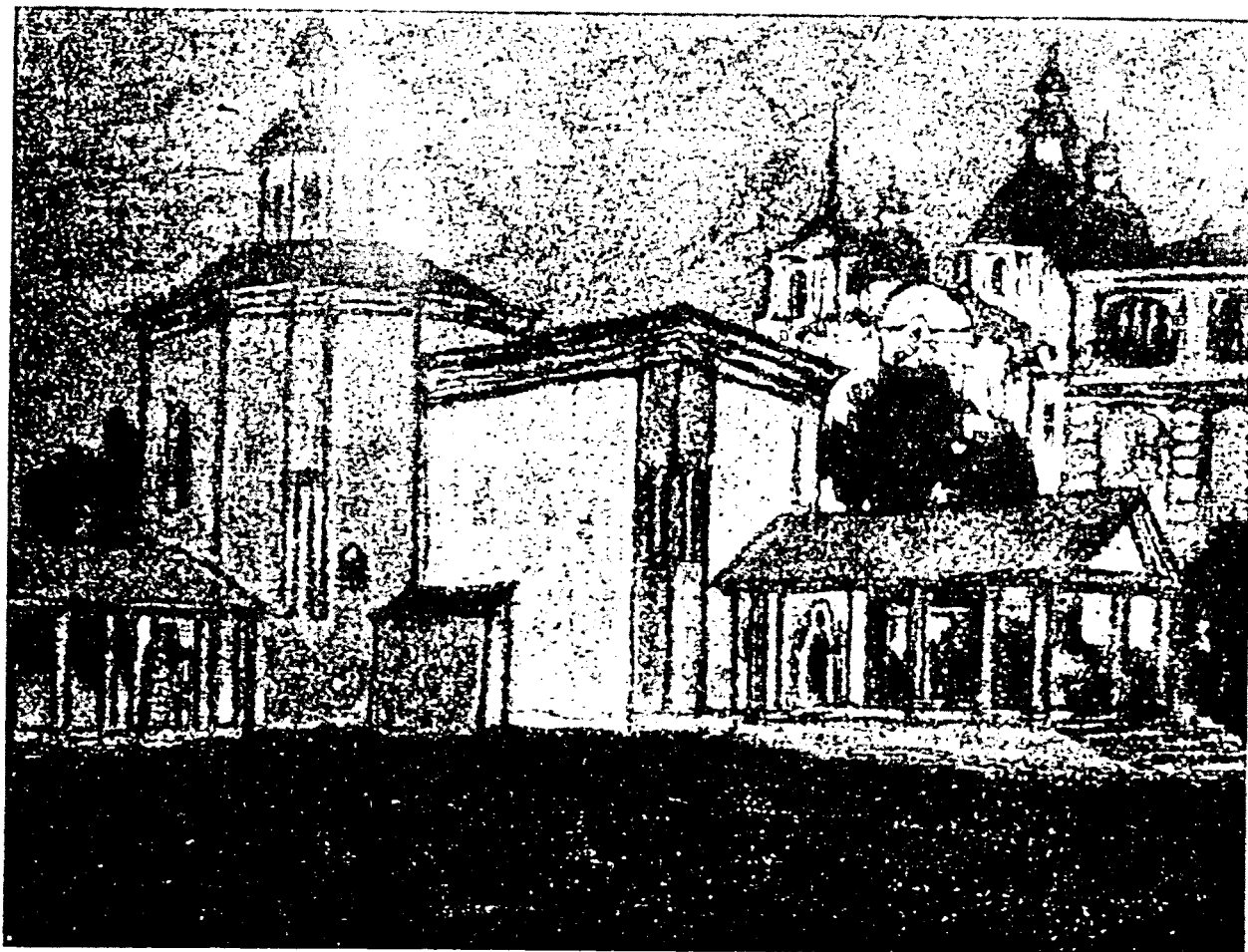
Кирпичная кладка примѣнялась къ старозавѣтнымъ деревяннымъ формамъ (Прилуки), и формы, свойственныя деревянному украинскому зодчеству, становятся настолько излюбленными, что ихъ придаютъ, при реставраціяхъ, даже стариннымъ храмамъ домонгольскаго періода.

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



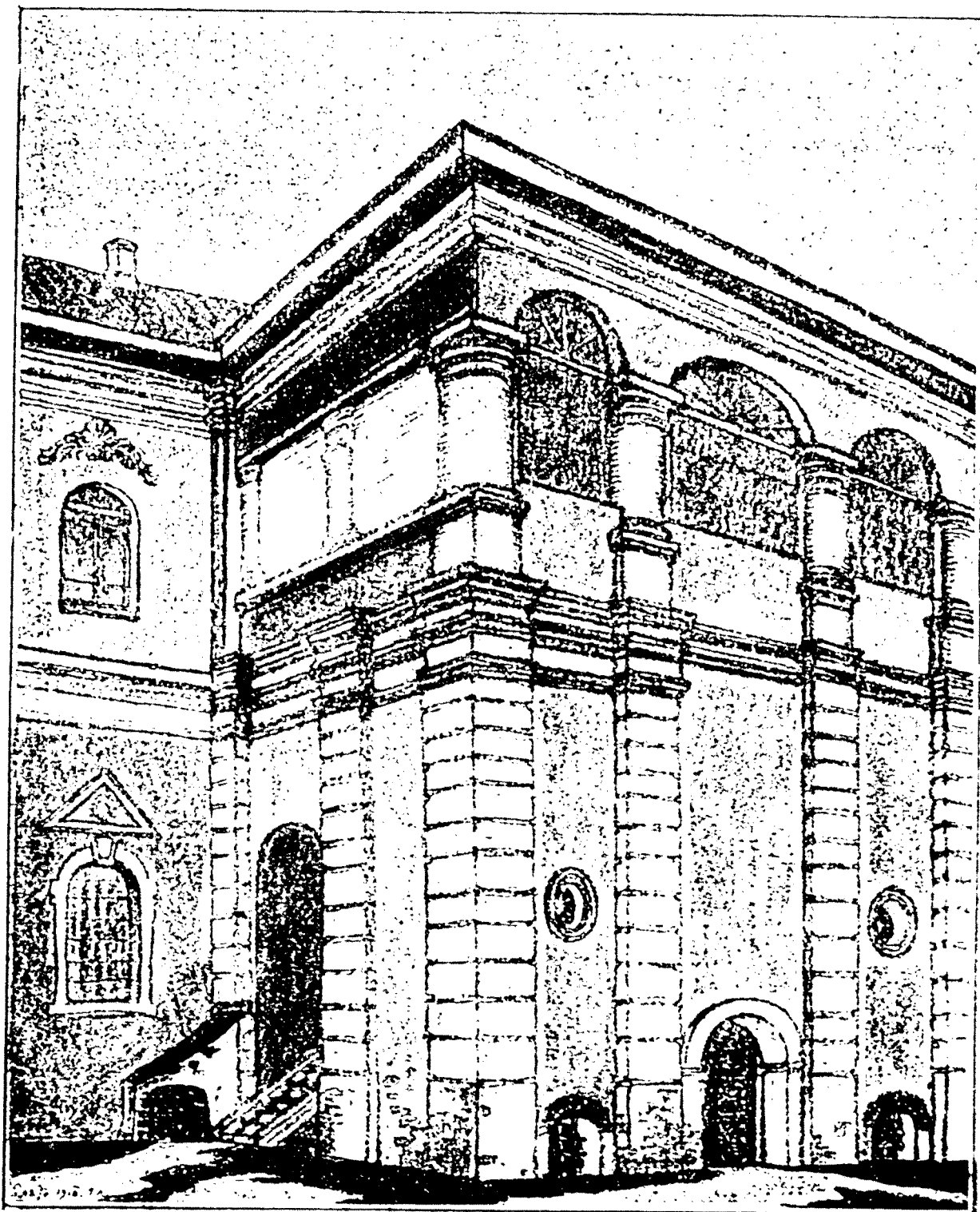
основъ ‚трехлистной‘ и ‚четыреклистной‘) или изъ западной архитектуры, какъ показываютъ изслѣдованія нѣкоторыхъ ученыхъ. Извѣстно только, что подобныя типы, составляющіе характерную черту многихъ храмовъ, особенно время Мазеры, были распространены и на Западѣ и относятся къ первымъ вѣкамъ христіанства. 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. Луколекій.—Козелець. Церковь Преображенія.

Въ этомъ смѣшанномъ стилѣ, кромѣ собственно украинскаго барокко, надо различать: ‚Мазепинскій‘ барокко — съ преобладаніемъ германскаго вліянія въ деталяхъ, но напоминающій разработкой плана западную базилику, отличающійся отъ нихъ купольнымъ покрытіемъ, и ‚Нарышкинскій‘ барокко (времени Петра и Іоанна Алексѣевича), сходный съ памятниками зодчества этого періода въ Московской 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

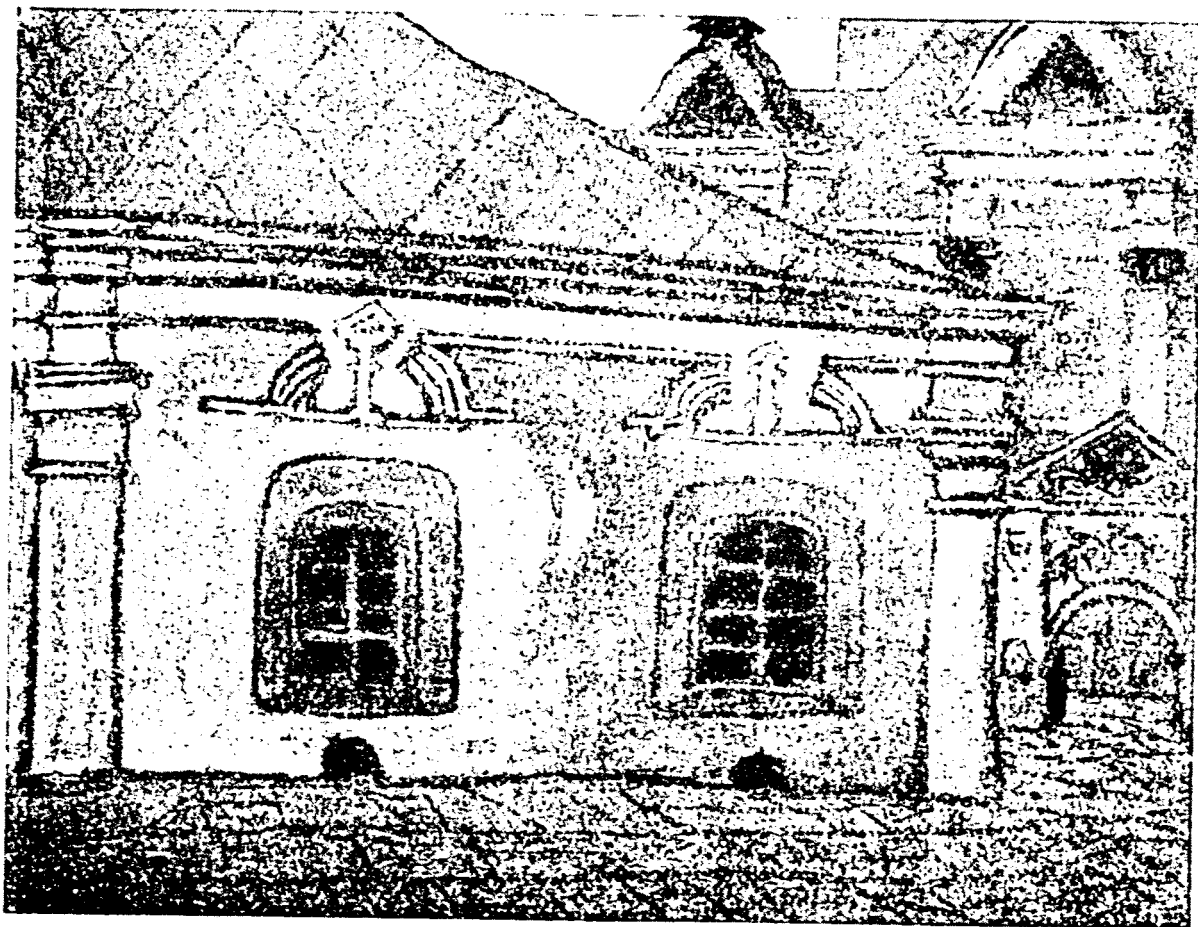
въ рядѣ построекъ съ гибкими линиями, богатѣйшими украшеніями, со стройными пилястрами, мелкой рустовкой и пышными фронтонами (Соборы въ Козельцѣ, Брянскѣ и др.).



Г. К. Лукомскій. — Козельцъ. Домъ 6. Магистрата.

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

святыни, 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 поздибе, съ аляноватымъ золотымъ купо-  
 ломъ, — такова самрашша древняго собора, построенная въ 1735 — 45 г.г. при



Г. Б. Лукожскій. — Кіевъ. Михайловскій Златоверхій Монастырь. Монастырскія кельи.

пискомѣ 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: ларець, 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 фишанкового цвѣта... Пилястры, фронтоны — прямые, изогнутые, пересѣкающіеся, наличники затѣйливые, сѣни съ драпировками, ним-

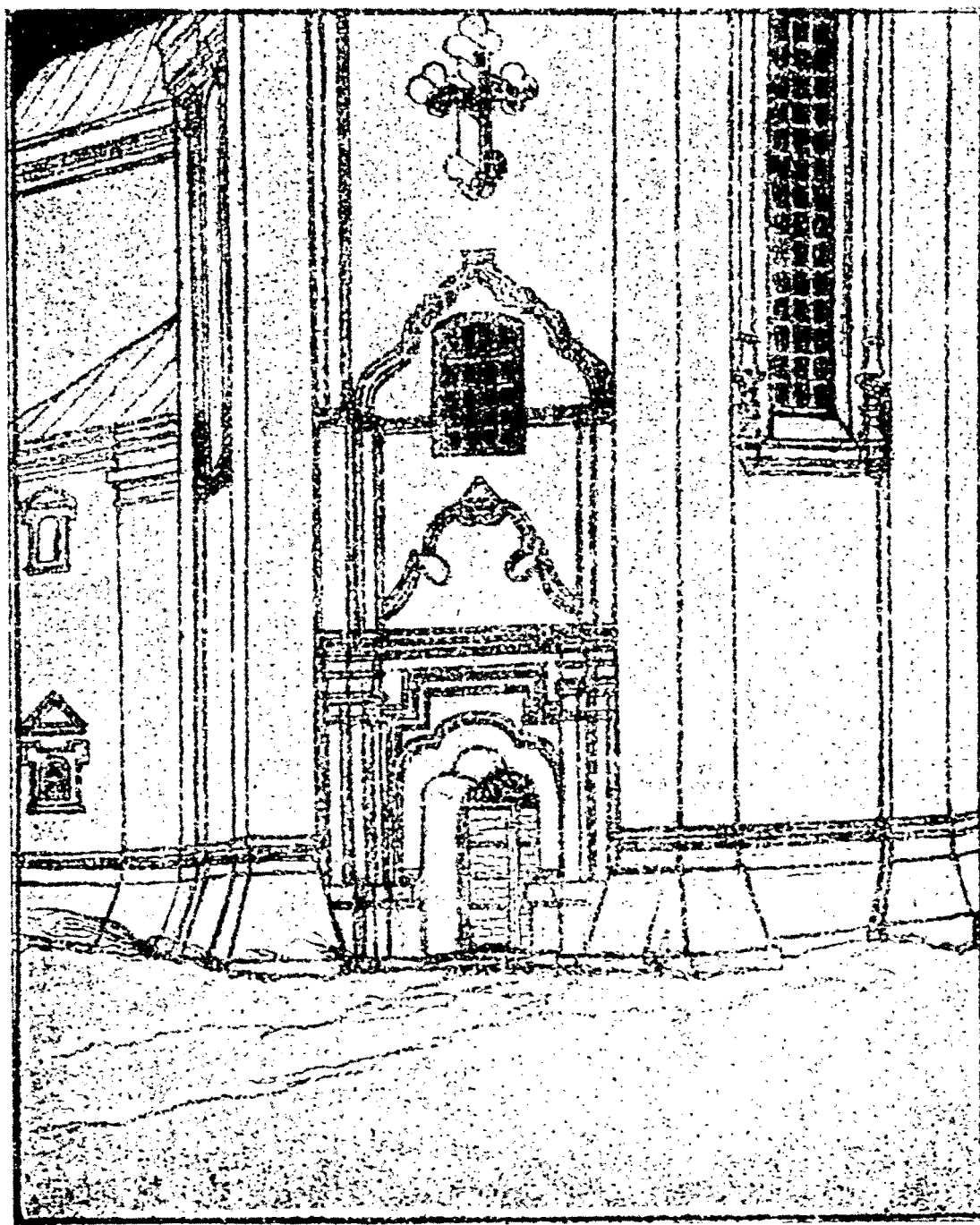


Г. К. Лукомскій. — Кіевъ. Церковь С. Кирилловскаго монастыря.

бами и гирляндами, овальные 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. Силошь — зеленый (перекрашенъ недавно, по случаю 700-лѣтія монастыря, —



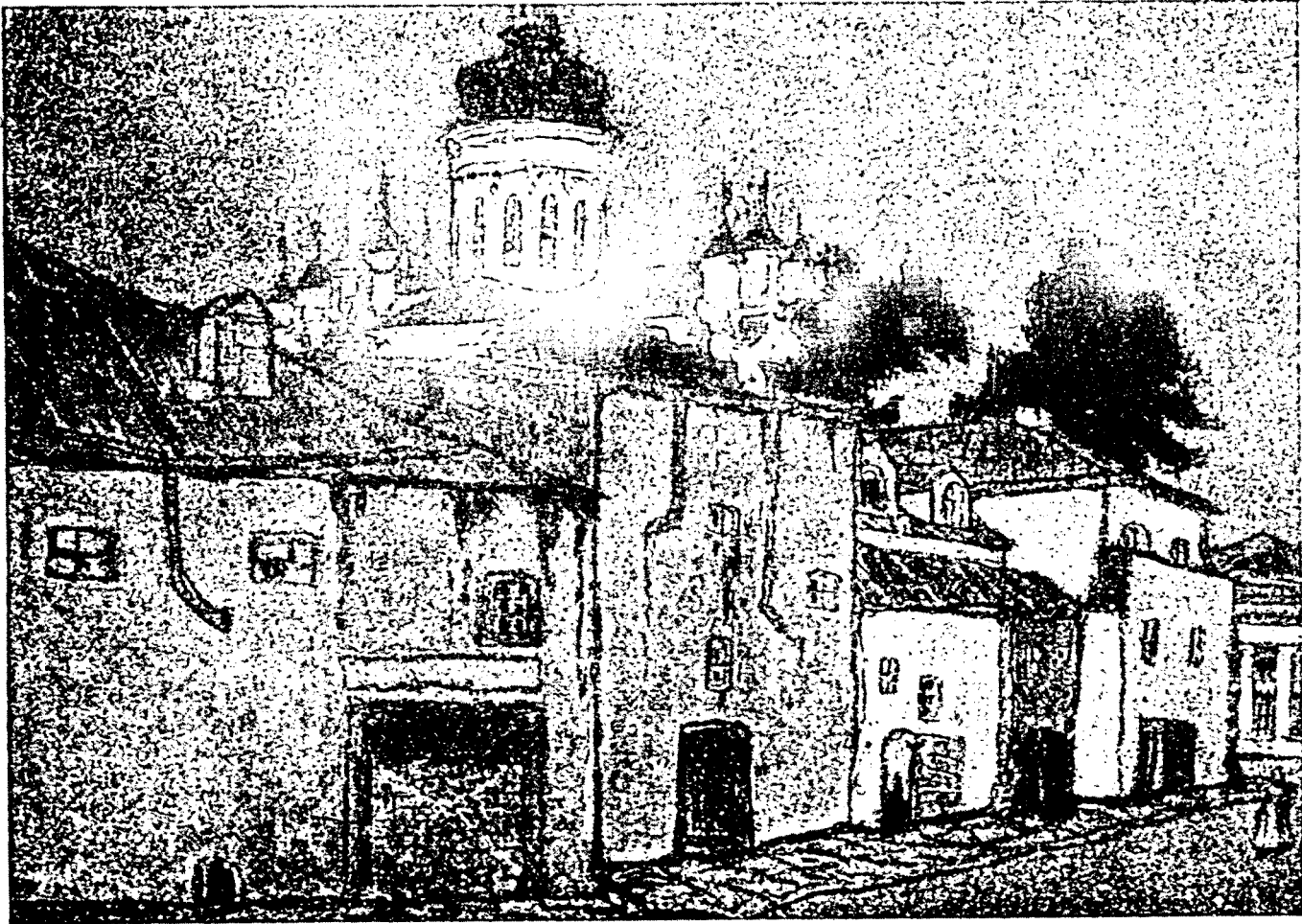
Г. К. Лукожскій. — Черниговъ. Деталь церкви Екатерино-Покровской.

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 любопытною частью собора являются нигдѣ не виданные контрфорсы съ парюю коринтскихъ колоннъ, словно стражи въ остроконечныхъ металлическихъ шапкахъ, стоящіе стройными рядами по обѣ стороны.

Еще пынше 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 менше 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, Свіяжскъ) — съ своеобразными, вѣчающими, треугольными кокошниками и ажурными деталями, — въ малороссійскомъ зодчествѣ создало архитектуру нѣсколько иного выраженія. Необычайно удлинены были все пропорціи, особенно — оконъ съ ихъ наличниками.

Почти жуткое впечатлѣніе производятъ разграфленные 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 некусаго художника, купола! Схожія церкви мы знаемъ еще въ Стародубѣ, Новгородѣ-Сѣверскѣ (очень интересный Успенскій соборъ, времени Петра I-го), въ Переяславѣ Полтавскомъ и др. городахъ. Многія другія церкви Черниговской и Полтавской губерній: Введенская церковь (1700) въ Троицкомъ монастырѣ, Соборъ Батуринаекаго 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 тимпаномъ. 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, блестящіе звѣзды-кресты... и позади храма въ переулкахъ, старенькіе домики, съ желѣзными дверями и подслѣшоватыми 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 Николая Загребельнаго и во многихъ другихъ.

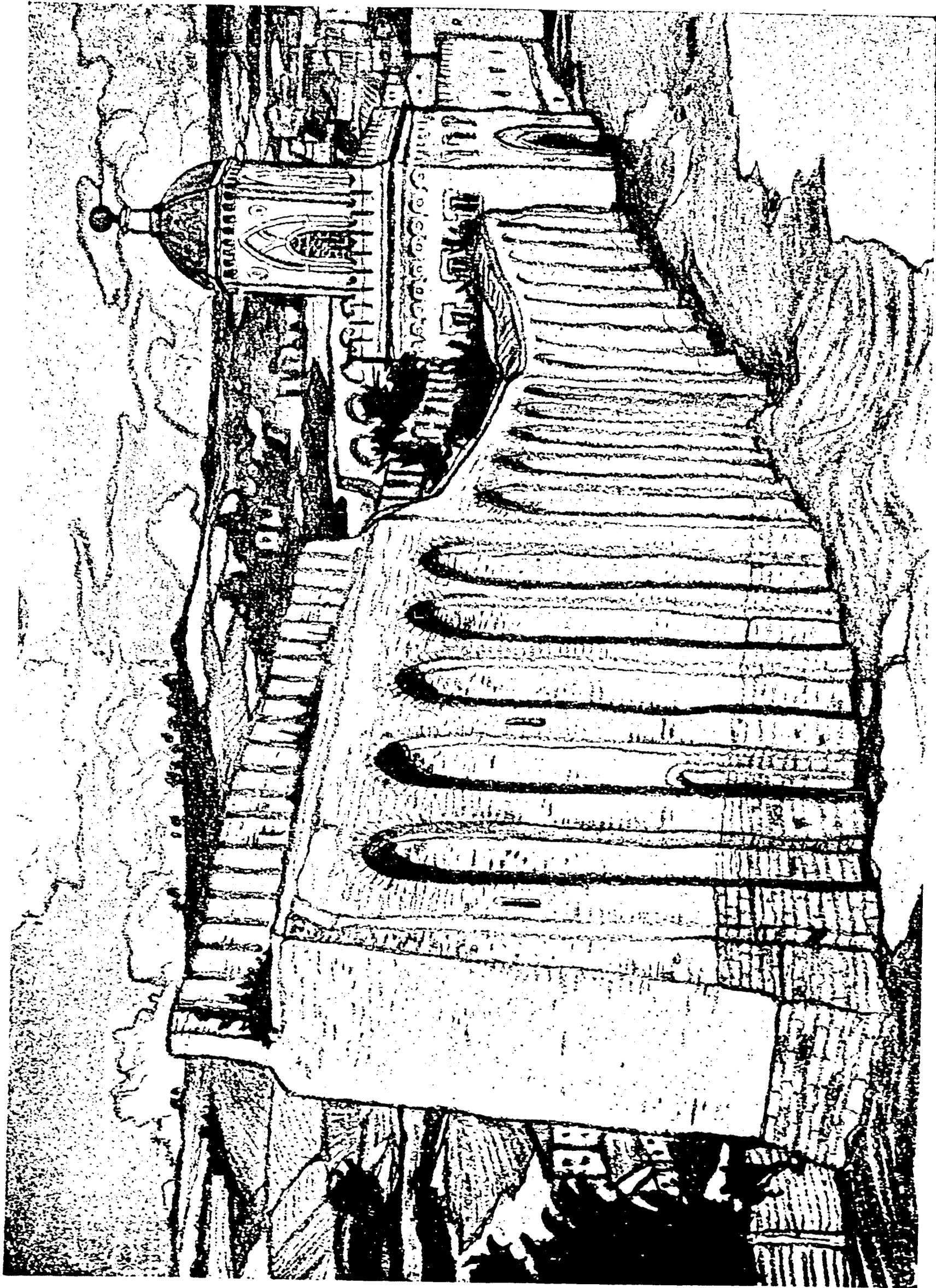
Многообразіе Малороссійскаго барокко не ограничивается указанными типами. Примѣры подражаній и совершенно переработанныхъ формъ Андреевской церкви — многочисленны на Подолѣ и очень любопытны деталями. По мнѣнію покойнаго профессора Н. В. Султанова, многія Кіевскія церкви въ XVII в. подвергались облицовкѣ въ ‚Польскомъ, іезуитскомъ‘ стилѣ. Съ другой стороны, сюда же должны быть отнесены: великолѣпныя колокольни Троицкаго монастыря въ Черниговѣ, Кіево-Печерской лавры, Козелецкаго 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 (рисункъ).*

*G. Loukomsky. Tschernigow. Eglise Jekaterino-Pokrowskaïa  
(dessin).*

*Виставка „Миръ Искусства“.*



Г. К. Лукомский. Смоленская стена (рисунки).

Восточная «Мирь Несыщенная».

Г. Лукомский. Смоленск. Мурс д'enceinte (dessin).



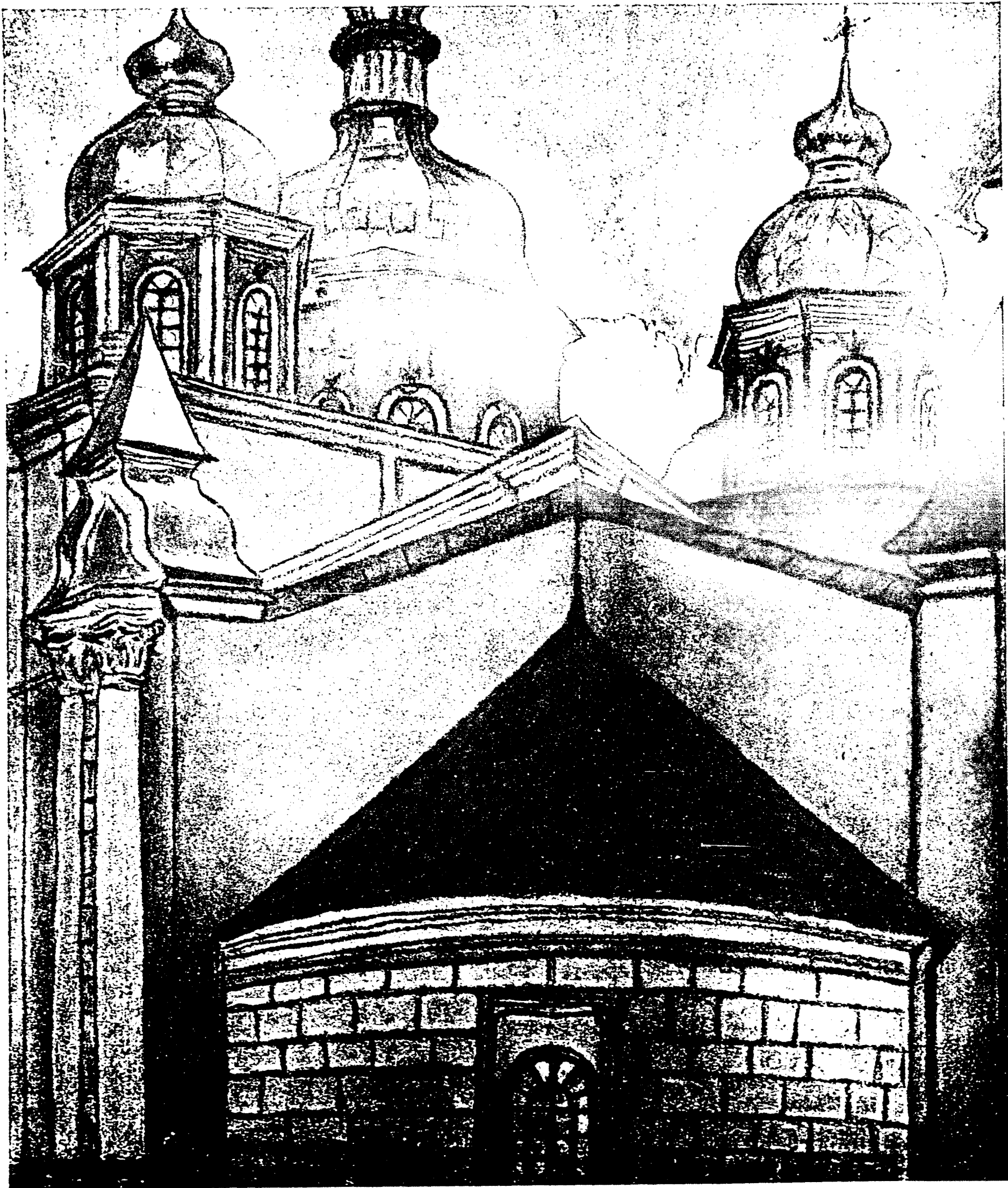


Г. В. Зыковичъ. Церковь. Деревянная  
Панель (печенье).

Г. Ломоносовъ. Исаеваго. Еglise de  
S. Pierre (dessin).

Васильевъ „Миръ“ (рисунки).





Г. К. Лукомский. Киев. Купола Михайловскаго  
Златоверхаго Монастыря (акварель).

G. Loukowsky. Kiev. S-t Michel aux  
coupôles d'or (aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.

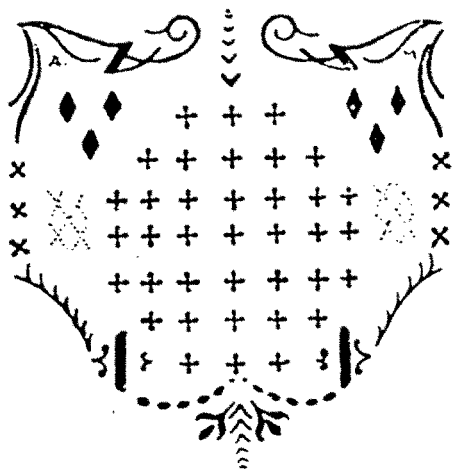
Домъ Мазепы въ Черниговѣ, съ сочными кронштейнами и подоконниками Нарышкинскаго типа украсенъ деталями свойственными германскому ренессансу (пирамидальные пилястры). — Наконецъ, уже совершенно католическаго образованія — церковныя постройки Почаевской лавры и особенно зданія города Кременца, Волынской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

Въ условіяхъ почти дикихъ, въ обладаніи недостойныхъ потомковъ и часто въ илѣну 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 илгистые силуэты церквей и мерцающіе червоннымъ золотомъ многогранные купола.

Но увидавъ-ли въ городѣ, съ поросшими травой улицами, съ длинными сѣрыми заборами, сѣдые старыя стѣны церковки; любуетъ ли застѣчиво 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, по подлинной художественности; и придетъ время — будутъ васъ много бережливе охранять, будутъ любить.

Понемногу наступаетъ такое время.



## ВЫСТАВКА „МІРЪ ИСКУССТВА“

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ



ту выставку хотѣлось бы назвать — возрожденнымъ „Міромъ Искусства“... на развалинахъ распавшагося „Союза русскихъ художниковъ“. Но сказать этого нельзя. Правда, учредители новаго товарищества подъ 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 достиженій, 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, возглашенныя дѣятелями „Міра Искусства“, стали достояніемъ всѣхъ, ходячей монетой (по крайней мѣрѣ, въ средѣ образованной публики). У cadaго 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 міровоззрѣніемъ, 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 непереложности... Впрочемъ, сами устроители выставки, я увѣренъ, съ этимъ согласны. Иначе не

открыли бы они такъ гостепріимно дверейъ 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 ,Вѣника', и ,Бубноваго Валета'. Но не менѣе характерно и то, что привлеченіе ,молодыхъ' (даже не особенно разборчивое) вовсе не придадо выставкѣ сколько-нибудь неожиданно-задорнаго 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. Превжнія выставки ,Міра Искусства' этого впечатлѣнія не оставляли.

Другое, вышнее 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 организацию художниковъ. И это такъ понятно. Когда каждому участнику выставки (,члену' или ,экспоненту' — безразлично) предоставлено право выставятъ 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 устройственнымъ 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 устройствелей, 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 непріятныя пятна, отъ которыхъ беззащитно самое блистательное солнце. Отсутствие 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. Въместо характерныхъ, обдуманно-выбранныхъ работъ, они дали то, что поналось 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; П. Захаровъ далъ „Міру Искусства“ очень плохіе портреты, Н. Теофилактовъ — двѣ ничтожныхъ иллюстраціи, П. Щербовъ — одинъ карикатурный листъ изъ наименѣе 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. Браза, ни этюды и „портретъ Годовскаго“ Я. Цюнглинскаго, ни „пейзажъ“ Е. Кругликовой, ни „фантазія“ В. Замираило, ни нѣкоторые акварельные эскизы Д. Митрохина (талантливаго виньетиста, но еще дилетанта въ живописи), ни большая часть ремесленной графики Г. Нарбута. Можно также думать, что жюри дружески отговѣтовало бы Б. Кустодіеву (радующему на этой выставкѣ своимъ яркоцвѣтнымъ „Праздникомъ“ и такими красивыми вещами, какъ — „Мой домъ“, „Монастырь“, „У окна“) выставить портреты Н. С. Таганцева и М. И. 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. С. 1910

*В. А. Серовъ. Портретъ Г-жи Грюнбергъ  
(аquarelle).*

*W. Séroff. Portrait de Mlle Grunberg.  
(aquarelle).*

*Выставка Миръ Искусства.*



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

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

*Выставка „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 висѣщихъ 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 привычнаго 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, скомканность старческой кожи и струи льющагося по ней разсѣяннаго свѣта. Этотъ портретъ не ,нравится', даже пугаетъ немного, но, вслядываясь, чувствуешь — какой живи и сецъ Сѣровъ и какъ глубоко психологично проникновеніе его въ плоть и духъ человѣческаго лица... Совсѣмъ иныя задачи преслѣдовалъ мастеръ, тщательно отбѣняя строгой контурной линіей нѣжный овалъ, округлыя 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 Сброва 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 вычурности, всякаго пошлоственія къ „ловкости штриха“ и къ „выразительному“ эффекту, чуткость анализа, переходящая въ какую то почти болѣзненную щепетильность, — все это вмѣстѣ создаетъ ни съ чѣмъ не сравнимое очарованіе Сомовскихъ рисунковъ. О, какъ знаетъ Сомовъ лица 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 взглядыванія 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 трепетъ 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 любишь 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. И 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 великолѣпнѣе 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 красотой версальскихъ парковъ и дворцовъ...

Говоря о стилизмѣ ‚Міра Искусства‘, мы уже вправѣ теперь подразумѣвать не только группу вдохновителей этого теченія, но цѣлую 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. Бакетъ; Е. Лансере выставилъ только виньетки къ стихамъ Черубины де Габріакъ, напечатанныя въ ‚Аполлонѣ‘; Н. Билибинъ — одну графическую композицію (табель-календарь); даже А. Остроумова, приготовлявшая ежегодно новую серію стильныхъ гравюръ на деревѣ, дала выше 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. Чурляивса (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 серіозно 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 стилиности. Изучая древніе соборы и амширные усадьбы въ провинціальныхъ углахъ Россіи, онъ чутко воспринимаетъ ихъ конструктивный характеръ, какъ знатокъ зодчества, и въ то же время, какъ поэтъ, дѣлаетъ мечту о ихъ бывшемъ величіи и понимаетъ прелесть ихъ современнаго умиранія. Рисунки Лукомскаго почти всегда немного туманны, будто застланы дымомъ, — но это не только виѣшній, техническій пріемъ, а слѣдствіе безсознательнаго желанія художника отдалить впечатлѣніе, дать призраку прошлаго взглянуть на насъ изъ за стѣны, крыши 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. Вѣришь сказать — то глубоколичное 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 ‚библинское‘ въ женской фигурѣ на картинѣ, названной съ Рериховскимъ своеобразіемъ ‚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 пріѣвнягося 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 радужноокрасочной эмблематической роскошью восточно-христіанской орнаментики — эту сладкую миловидность... Впрочемъ, я увѣренъ, что при исполненіи эскиза въ большомъ масштабѣ, художникъ найдетъ иное, болѣе вдохновенное разрѣшеніе задачи. ‚Варяжское море‘, ‚Каменный вѣкъ‘, ‚У Дивьяго камня старикъ поселился‘, ‚Пейзажъ‘ — эти работы даютъ уже волюнѣ 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 новыя просвѣты въ дали вѣковъ... ‚У Дивьяго камня‘ — не менѣе красивая и остро прочувствованная сказка; среди камней и приземистыхъ елей этого забытаго міромъ холма, какъ и уженъ этотъ ‚невѣдомый старикъ‘, самъ точно камень, обросшій мхомъ, молчаливый и неподвижный, знающій какую то дряхлую тайну. Онъ характерно, что въ трехъ картинахъ, написанныхъ художникомъ въ одинъ годъ, повторяется та же тема — легендарной старости, съ высотызирающей 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).

N. Roerich. „L'age de pierre“ (пастель).

Выставка „Миръ Искусства“.

давшемъ ни звѣря, ни человѣка... Но всего плѣнительнѣе по тону и по живописной разработкѣ замысла — маленькая пастель ‚Каменный вѣкъ‘, вся лучисто-литарная, 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 оттѣнокъ 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 творчествѣ Судейкина. О послѣднемъ вскорѣ миѣ 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 иѣжной красочности. Миѣ 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 свидѣтельствуютъ 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‘. Миѣ особенно нравится та, которая названа авторомъ ‚Soirée mystique‘ (судить о ней по автотипу очень трудно). Эти жидкіе пуццово-блѣдные тона, переходящіе въ изумрудныя мерцанія, эти вкрадчивыя неясности цвѣта — какъ отливы морской раковины, говорятъ о благоговѣйной созерцательности художника, которому такъ дорога иѣжные символы красоты, мистическія аллегоріи любви и грусти. Въ пейзажахъ Миліоти, интимно-волшебныхъ, загадочныхъ, переливающихся красками драгоценныхъ 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 ибжныя и эфемерныя, призрачныя цвѣты заколдованныхъ теней. Я люблю эту сентиментальную нотку въ творествѣ Миліоти, я люблю разгадывать его красочныя шарады и скрытый въ нихъ задумчивый, хотя немного экзотичный аллегоризмъ. Но всего цѣннѣе въ его работахъ — не это приличное «содержаніе», а качества живописи: онъ несомнѣнный мастеръ въ умѣніи накладывать краску, сочетать тона, лѣпить формы многоцвѣтныхъ гармоній.

Выдающіеся 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 поэтическихъ, съ большимъ вкусомъ и воображеніемъ написанныхъ декорацій. Эта «театральность» Анисфельда очень убѣдительна, и въ новыхъ его работахъ она сочетается съ чисто-живописными достоинствами. Несмотря на нѣкоторую «легковѣдность» 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 вибрирующие-колоритные мотивы (впрочемъ, между ними были и красивыя nature morte'ы акварелью) или впадая въ тяжелый, непродуманный, а иногда прѣмостачи дешево-показной «символизмъ»; къ числу такихъ неудачъ принадлежатъ, напримеръ, 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 художническаго «я».

Отъ проникновенныхъ гармоній П. 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 'a съ тѣмъ культурнымъ усердіемъ, котораго такъ не достаетъ большинству нашихъ молодыхъ художниковъ. Однако, было бы ошибочно назвать Гауша «плэинэристомъ» 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. ГОУЧАРОВА. МЛЕНЕ КОАСТА.

*Млени коаста е една от най-старите в България.*



природу, по памяти, пользуясь набросками съ натуры, какъ подготовительными этюдами. И это придаетъ отбѣнокъ декоративности (иногда иѣсколько 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, выскивающій для своихъ ожерелій и драгоценныхъ шкатулокъ самыя прочныя эмали и самыя чистые камни, — только свѣтлую роскошь зеленыхъ, голубыхъ, оранжевыхъ, малиновыхъ, синихъ красокъ, тѣхъ красокъ, которыхъ мы, въ сущности, никогда не видимъ, но которыми любуемся, вспоминая бирюзовые дали небесъ, изумрудные ковры травъ, огненные рубины розъ, аметисты глициній, сапфиры поденѣжниковъ. 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.

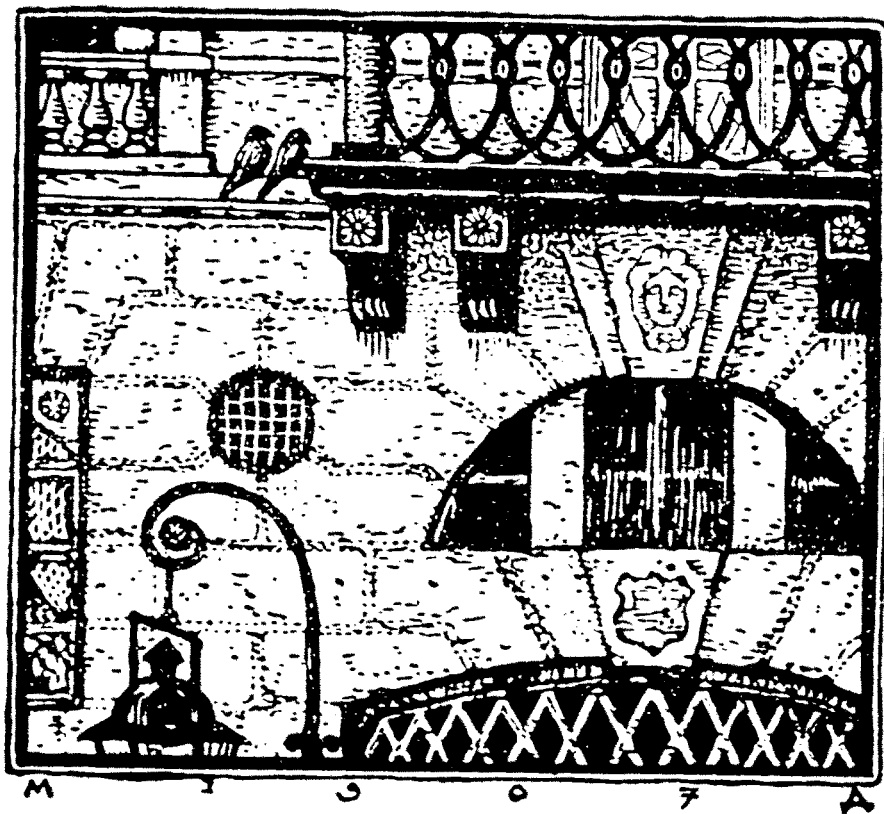
Совсѣмъ другія задачи у самой молодой группы новаторовъ (послѣдователей Гогэна, Сезанна и Матисса), представленной на „Мірѣ Искусства“ произведеніями Н. Гончаровой и А. Лентулова. Мнѣ пришлось уже недавно, на страницахъ „Аполлона“, высказать подробно свой взглядъ на хорошее и плохое въ этой группѣ; кромѣ того въ журналѣ печатались отчеты о выставкахъ, на которыхъ было полно представлено творчество нашей „дѣвой“ молодежи. \* Теперь я добавлю лишь иѣсколько 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, Гогэнь, Ванъ-Гогъ доказали цѣнность своихъ методовъ (которые, кстати сказать, очень чувствительно мѣнялись на протяженіи 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. Володина: „Русская Художественная Лѣтопись“, стр. 10.

\*\* См. „Художественные итоги“, „Аполлонъ“, X, 1910 г.

словамъ только и узнается настоящее дарованіе. Легкомысленно нападать на новаторство, пусть даже самое революціонное, ex grіncіріо, 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 Курбэ, Манэ, того же Гогэна...). Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, что подражаніе пріемамъ самыхъ современныхъ новаторовъ сколько-нибудь хуже, чѣмъ подражаніе старикамъ. Гончарова, Машковъ, Лентуловъ, Ларионовъ — 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 скороснѣлость 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 „Миръ Искусства“.*



Александровская. Вид на долину с юго-запада. Август 1916.  
(Александровская.)

Александровская. Вид на долину с юго-запада. Август 1916.  
(Александровская.)

Восточная часть Александровской.



Александр Гюва. Венецианский сад (гравюра).

Востанка „Мирь Искусства“.

Alexandre Bonis. Jardin à Venise (aquarelle).





Н. К. Перухов. Гора в м. Атаме. 1911.

Восточная „Мир-Горы“.

Н. Ровчик. Paysage (пустыня).



Н. К. Перухин. «Варяжское море» (меченая).

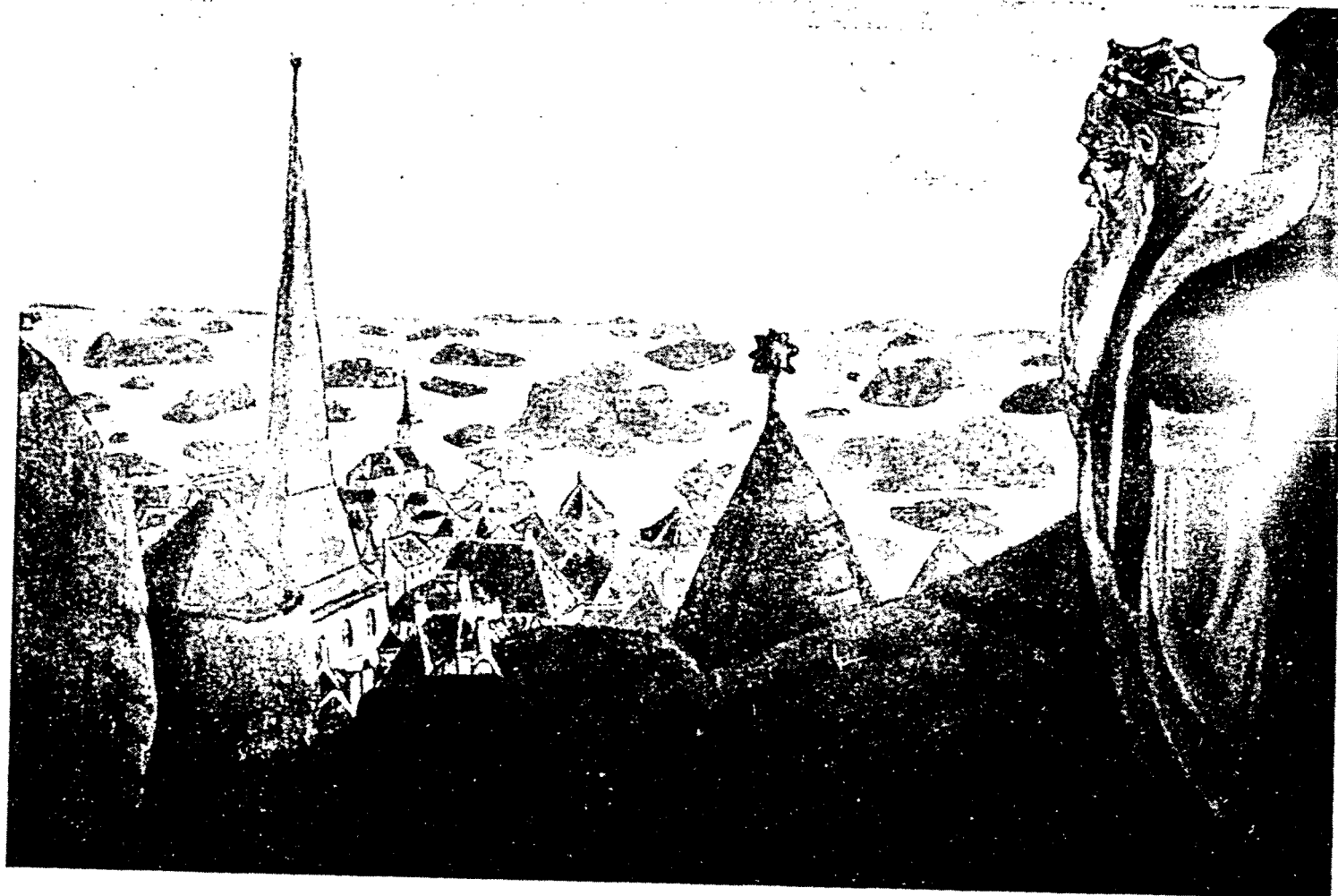
Н. Ковалев. «Из моря Варяжского» (меченая).

Васильев «Мирь Невская».

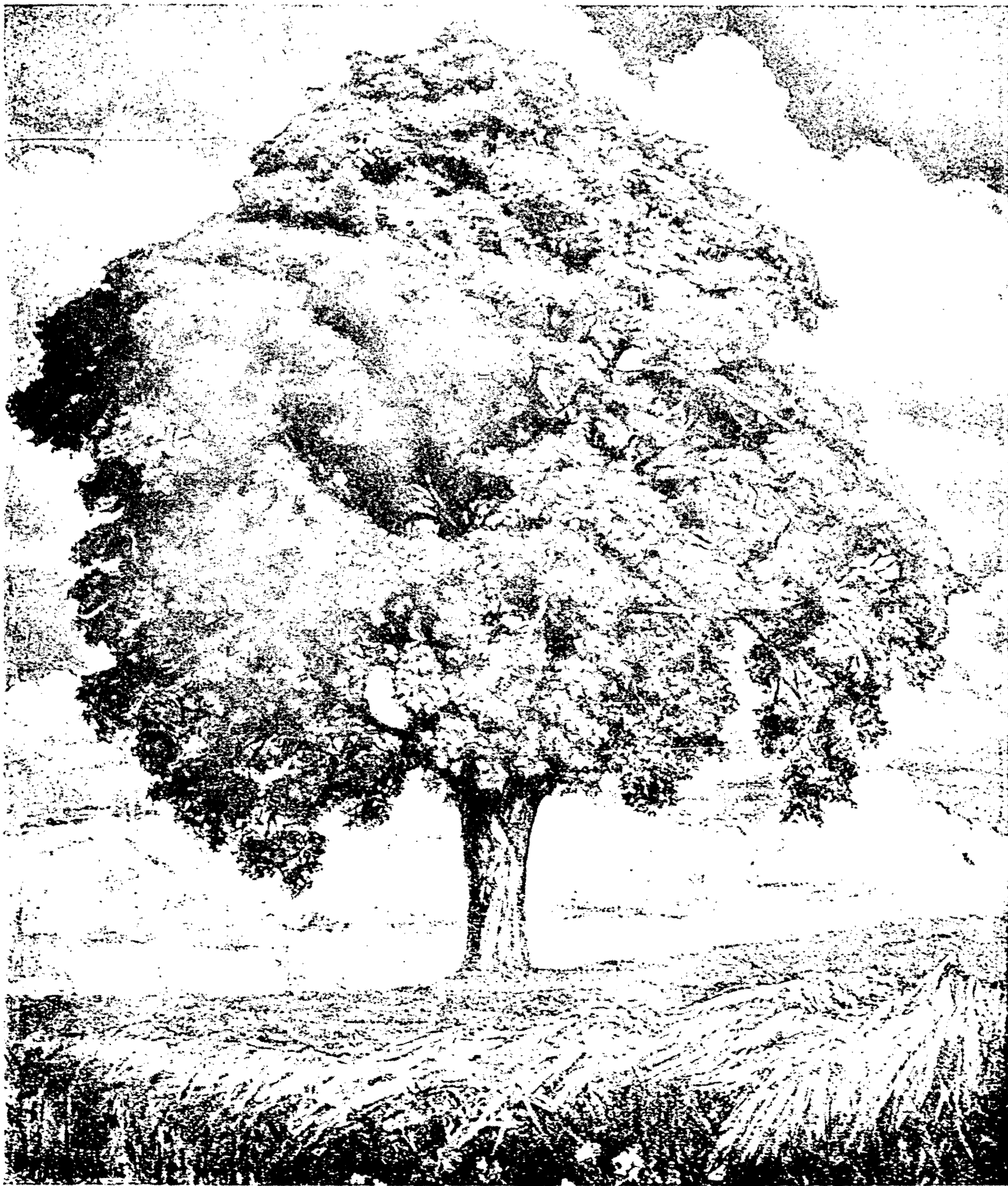


И. К. Рерихъ. „За морями — земли великія“ (пастель).  
N Давьго камня невдомчий старикъ поселиця  
(пастель).

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



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



*А. Э. Ливенманн. Кленъ (суаши).*

*Mlle A. Lindemann. Un érable (gonache).*

*Выставка „Миръ Искусства“.*





*И. Л. Миллоди. Вечеръ (масло).  
А. Ф. Гауль. Проектъ декораціи (масло).*

*N. Milioti. Soirée mystique (huile).  
A. Hausch. Projet de decor (pastel).*

*Выставка „Миръ Искусства“.*



Б. Анисфельд. Цвѣты и фрукты (масло).  
Н. Н. Сапуновъ. Эскизъ декорации для Пantomимы  
въ „Домѣ Пятрмейи“ (гуашь).

B. Anisfeld. Nature morte (huile).  
N. Sapounoff. Esquisse de mise en scène pour  
une pantomime (gouache).



К. А. Сомовъ. „Пейзажъ съ радугой“ (масло).  
„Весна“ (рисунки).

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

Выставка „Миръ Искусства“.



*К. А. Сомовъ. „Фейерверкъ“ (аэраерія).*

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

*Виставка „Миръ Искусства“.*



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

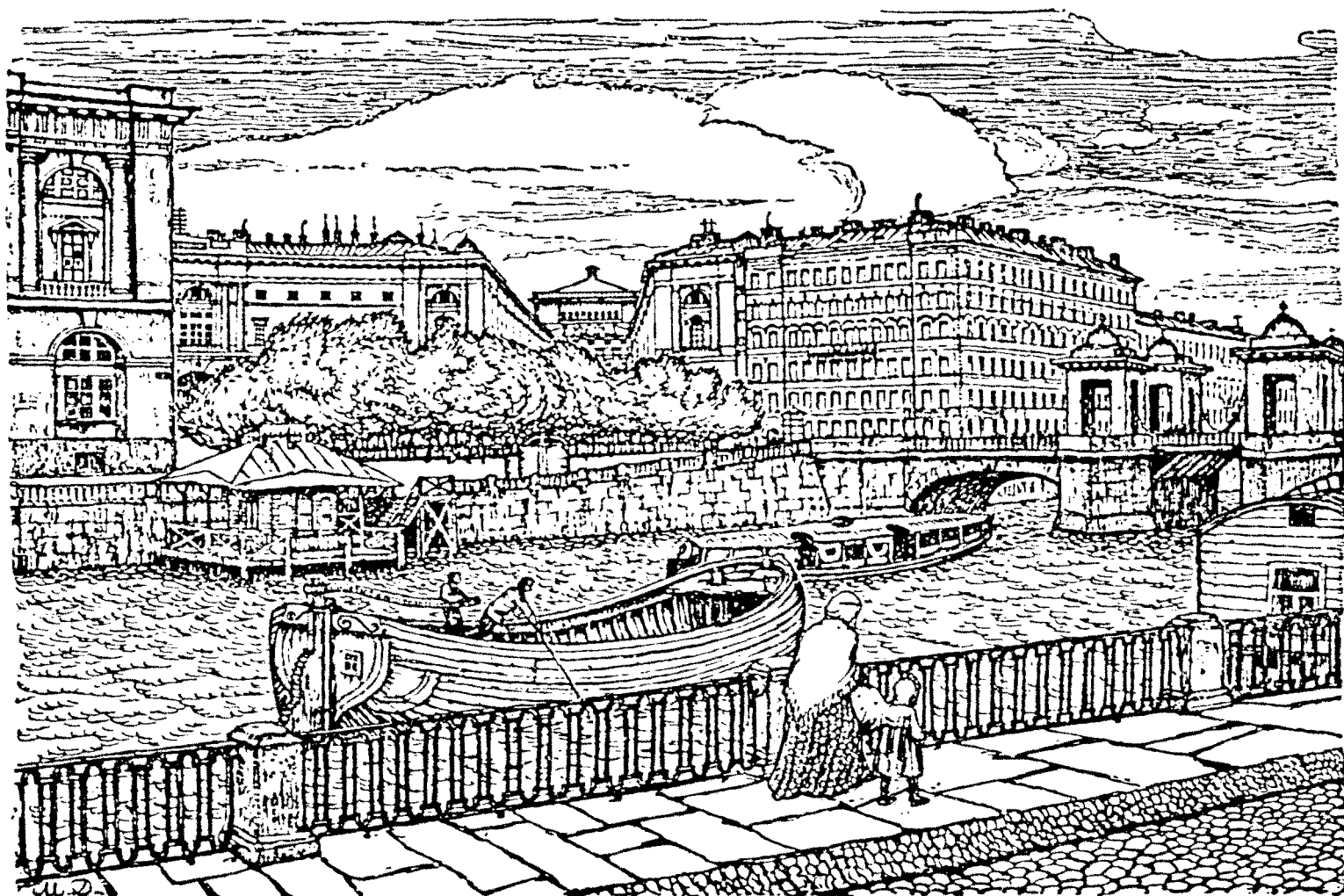
C. Somoff: L'arlequin et une dame (aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.





ПОРТРЕТЪ НА Б. Д. ДОБРОУМКАТО, ПОСРЕДЪ К. С. КОМБА (репродукция)  
Portrait de M. Delouginsky, par E. Comte (aquarelle)



Рисунокъ М. Добужинскаго.

## МСТИСЛАВЪ ВАЛЕРІАНОВИЧЪ ДОБУЖИНСКІЙ

Бар. Н. Н. Врангель



ПОГЕ 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 нѣвняетъ въ его творествѣ. Только тотъ, кто чувствуетъ жизнь города, жизнь мертвыхъ вещей, тотъ пойметъ и оцѣнитъ 'психологию 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.

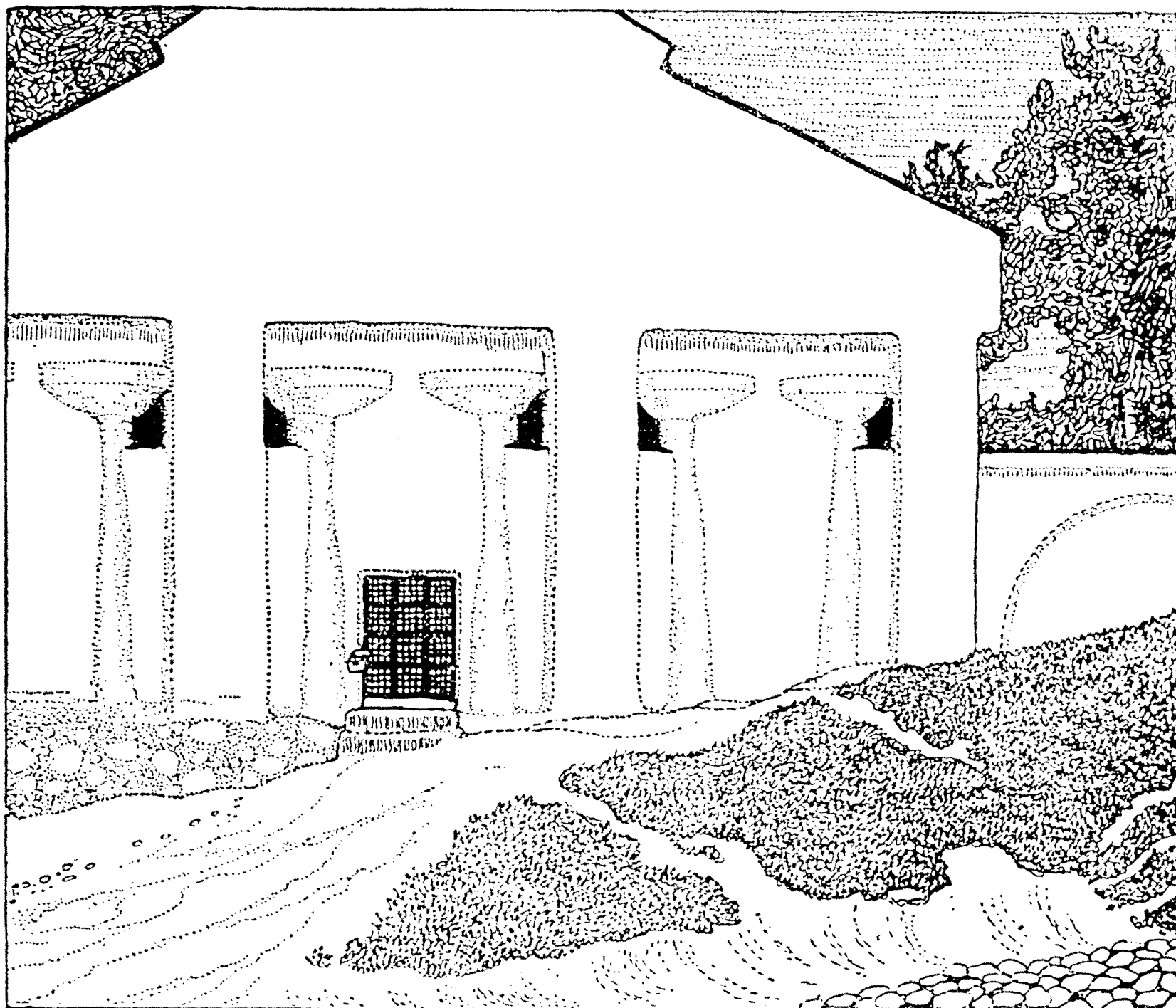
Въ его домахъ будто и нѣтъ людей, — они пустыя, мертвыя. Человѣкъ — маленькое насѣкомое: — живетъ, ходитъ, умираетъ — вотъ и все. А дома стоятъ, вновь заселяются, и долго живутъ, торжествуя надъ всѣмъ, приютъ мучительный и тѣсный. Страшно глядѣть ночью на большіе дома-ящички, что горятъ глазами — окнами... Тамъ, за стѣнами — Богъ вѣсть, сколько больныхъ и здоровыхъ, веселыхъ и несчастныхъ, но всегда ничтожныхъ, маленькихъ звѣрьковъ. Что значить человекъ въ сравненіи съ громадой многоэтажнаго дома? Добужинскій понималъ, 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, заваленныя дровами, замыкаются сѣрыми, мутными плоскостями домовыхъ стѣнъ. Вспоминаются безцвѣтные 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 безпоощадно. 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 же, какъ и всѣ, обреченныхъ на ничтожество маленькихъ людей. Миѣ всегда кажется, что эти люди вѣчно страдаютъ бессонницей, 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 бытъ, 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. ДОБУЖИНСКИЙ 1903

Рисунок М. Добужинского.

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 вѣтъ гоголевскимъ бытомъ. То это гостинный дворъ, гдѣ купцы зазываютъ покупателя, а на улицѣ у верстового 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 — какая-то странная смѣсь выдумки и правды, какъ кажется выдуманнымъ правдивый сонъ.

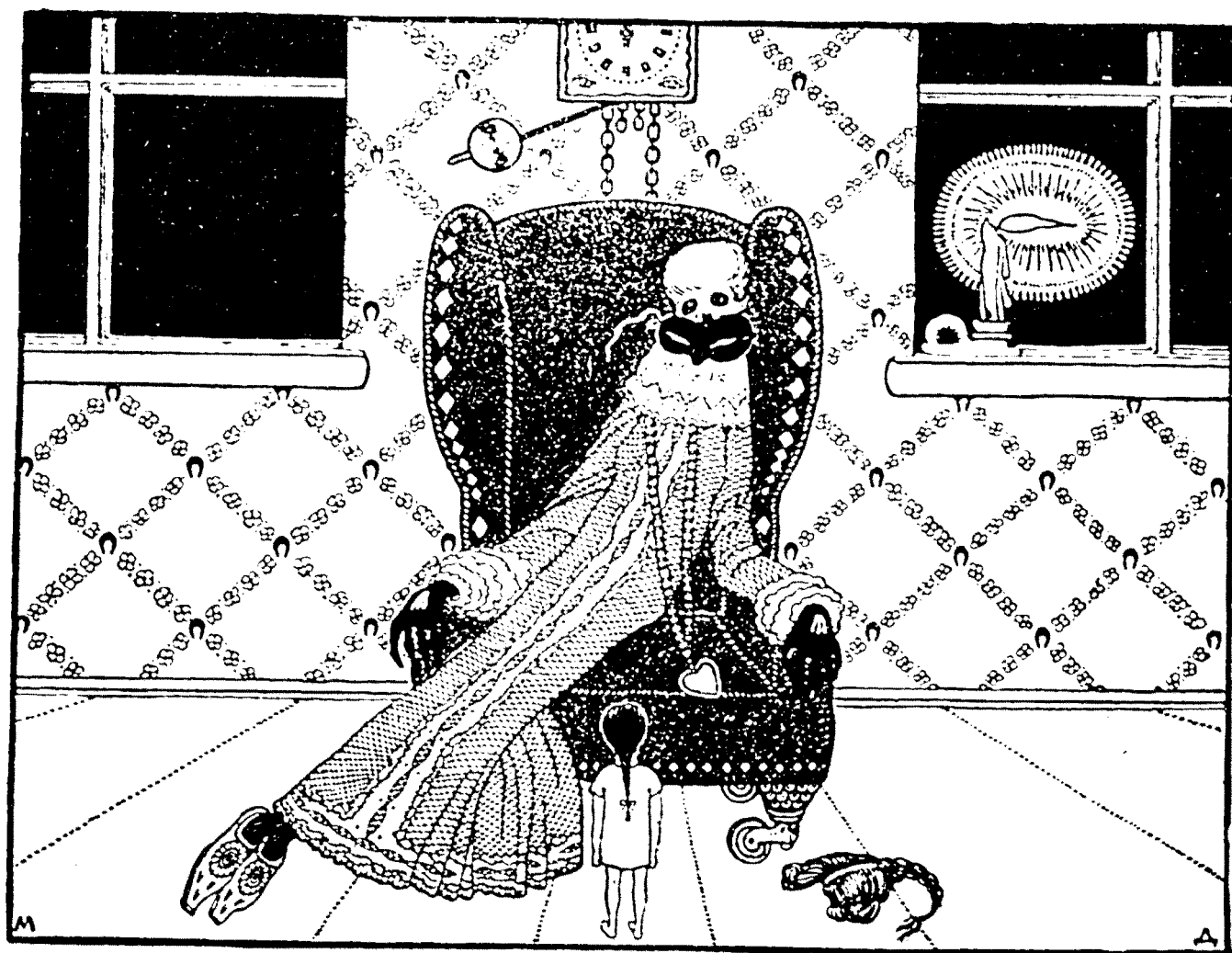
Острая впечатлительность дѣтскихъ мечтаній отразилась и на тѣхъ игрушечныхъ рисункахъ, что дѣлаетъ Добужинскій для дѣтей. То это мальчикъ и дѣвочка, вкусно улетающіе какія-то сласти, то дѣтскіе солдатки и куклы. Или вотъ рай: намалеванные какъ деревянные, Адамъ и Ева, съ огромнымъ яблокомъ, сидятъ въ саду. Рай пестрый и веселый, дѣтскій рай, гдѣ много плодовъ и цвѣтовъ, гдѣ летаютъ бабочки, ползетъ какая-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“ Алексеѣя 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 волнуешь въ мертвыхъ городахъ съ угрюмыми домами, что заставляетъ биться сердце, вспоминая о дѣтскихъ снахъ.

Но не только Россія привлекаетъ 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. Дома такіе, что рукой достаешь до второго этажа. На маленькихъ квадратныхъ прудахъ, въ самомъ центрѣ города, плаваютъ утки, гуси и лебеди, а рыбаки ловятъ рыбу. Чайки

стаями летаютъ надъ водою и бороздятъ крыльями сонную ея поверхность. Тутъ каналы, какъ улицы, и улицы, какъ каналы. Все сѣрое, тихое, спокойное, со вкуснымъ 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 водою 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 тучевомъ 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 ждутъ 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, краснощеками 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 Иордана! На балаганахъ карлики — ростомъ со взрослога человѣка, великаны — ниже средняго; на каруселяхъ — кони расписные: бѣлые, съ крутыми шеями, качающіеся, какъ волны, плавно; лодки-сапки съ птичьими и звѣриными головами, мордами, рожами, размалеванныя какъ игрушки, какъ пряники...

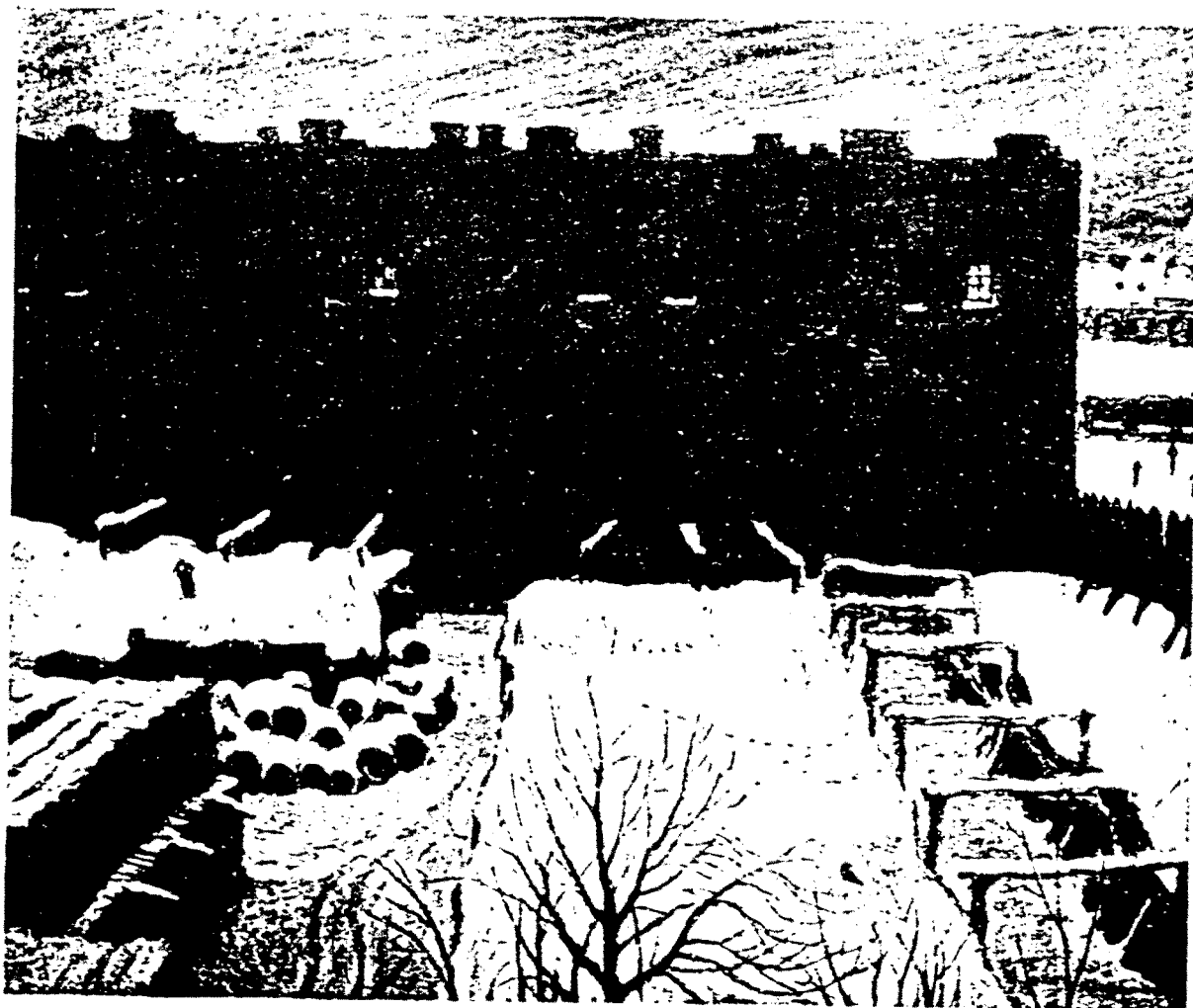
Добужинскій, жившій въ Голландіи лѣтомъ 1910 года привезъ рядъ интересныхъ этюдовъ и зачерченныхъ впечатлѣній. Среди нихъ особенно удаченъ 'Спиритъ' — шарлатанъ на голландской ярмаркѣ, сидящій съ бульдогомъ у входа въ свой балаганъ. Столь же хороши виды городовъ, днемъ и ночью, въ туманѣ и залитые солнцемъ. 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 кермесъ — та же жуть чисто-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.

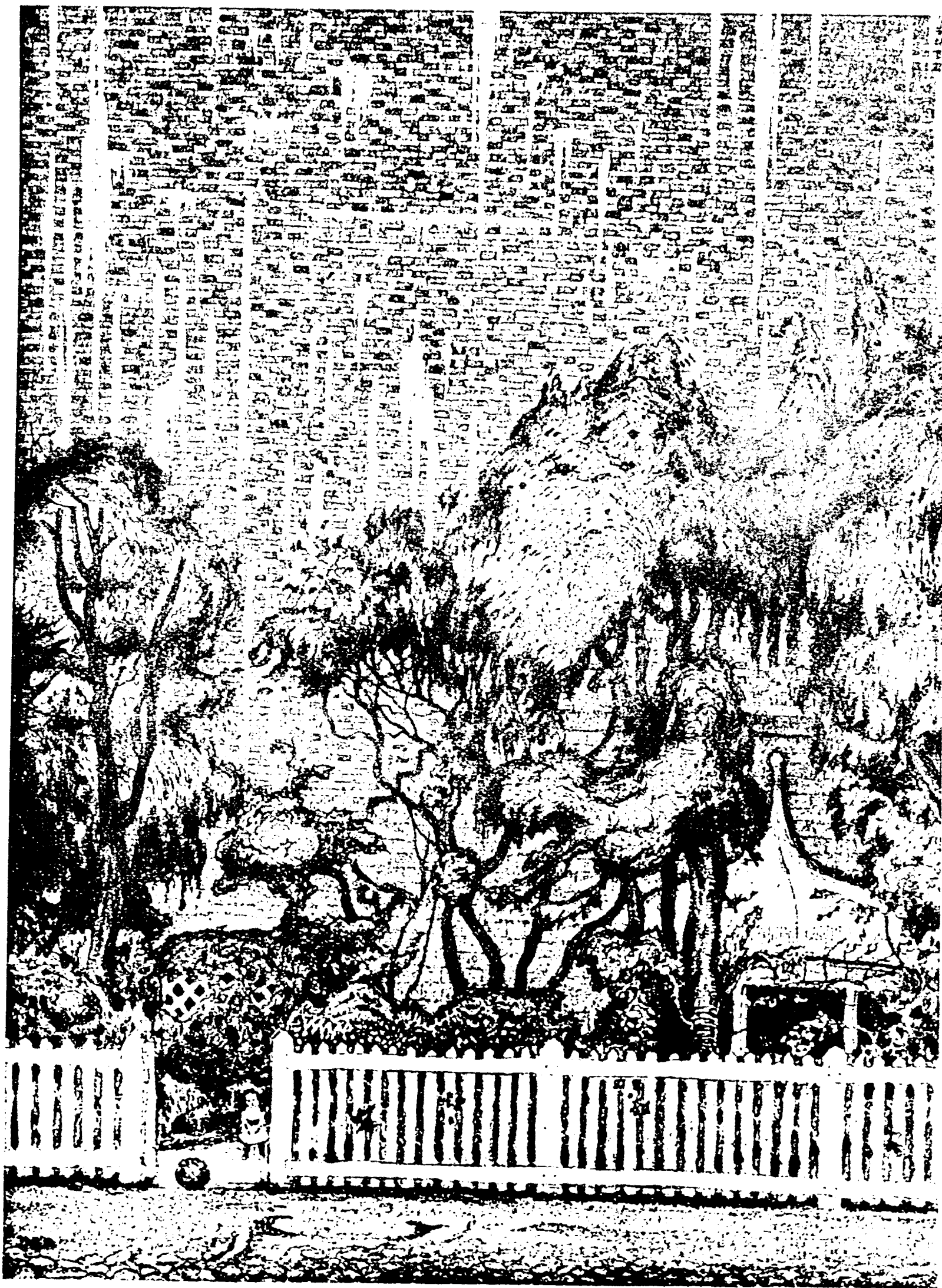
Названія картинъ.	Собственники.
1901. Крыши (офортъ).	
1902. Петербургъ. Бѣлая ночь (акварель).	
Нарники (акварель).	В. Д. Миліоти. Москва.
Дворикъ въ Вильно (акварель).	
Петербургъ. Александринскій театръ (графика).	
Фонтанка у Лѣтняго Сада (графика).	
Чернышевъ мостъ (рисунокъ).	
Банковскій мостъ (акварель).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

- Царское Село. Сводь висячаго сада (графика).
1905. Окошко парикмахера (акварель). В. О. Гириманъ. Москва.
- Старый домикъ (акварель). В. О. Гириманъ. Москва.
- Кукла (акварель). В. О. Гириманъ. Москва.
- Домикъ въ Петербургѣ (пастель). Моск. Лит.-Худ. кружокъ.
- Петербургъ. Въ ротахъ Измайловскаго полка (акварель). П. П. Барышниковъ. С.-Петербургъ.
- Сиб. Троицкій соборъ (акварель). П. И. Матвѣевъ. Москва.
- Гостинный дворъ (акварель). М-г. Станс. 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). Эскел. Загот. Гос. Бумагъ.
- Зимній дворецъ и Александровская Колонна (графика).
- Рисунки для „Жупела“.
- „Старый и Новый Годъ“ (рисунки). Е. Г. Рябушинская. Москва.
1906. Рисунки въ „Адской почтѣ“.
- Шесть иллюстрацій къ „Станціонному Смотрителю“ Пушкина (серія).
- Вильно. Замокъ и пер. (акварель).
- » Стеклянная улица (акварель).
- » Мясная улица (акварель).
- » Домниканскій Костелъ (акварель).
- » Старыя ворота (акварель).
- » Старые дома (акварель).
- Трущоба. (Вильно) (акварель).
- Улица въ Вильно (акварель).
- Старое Вильно. Пятницкій переулокъ (акварель).
- Вильно. Каплица Костела Св. Яна (гвань).
- Алтарь (акварель).
- Лондонъ. Tower Bridge (гвань).
- „Старыя верфи“ — „Monument Square“ (акварель).
- Парижъ: Сена.
- » Постройки (акварель).
- » Place de Vosges (акварель).
- „Старые дома“ (рисунки).
- В. О. Гириманъ. Москва.
- В. О. Гириманъ. Москва.
- В. О. Гириманъ. Москва.
- Моск. Лит.-Худ. кружокъ.
- П. П. Барышниковъ. С.-Петербургъ.
- П. И. Матвѣевъ. Москва.
- М-г. Станс. Чикаго.
- А. А. Коровинъ. С.-Петербургъ.
- Третьяковская галерея.
- Эскел. Загот. Гос. Бумагъ.
- Е. Г. Рябушинская. Москва.
- В. О. Гириманъ. Москва.
- Г-жа Фридрихская. С.-Петербургъ.
- Алек. Н. Бенуа. С.-Петербургъ.
- П. А. Жевержевъ. С.-Петербургъ.
- К. А. Сюннербергъ. С.-Петербургъ.
- Касьяновъ. Москва.
- Касьяновъ. Москва.
- С. А. Бахрушинъ. Москва.
- П. М. Устиновичъ. С.-Петербургъ.
- Г. Ланговой. Москва.
- Г. Юпатинъ. Москва.



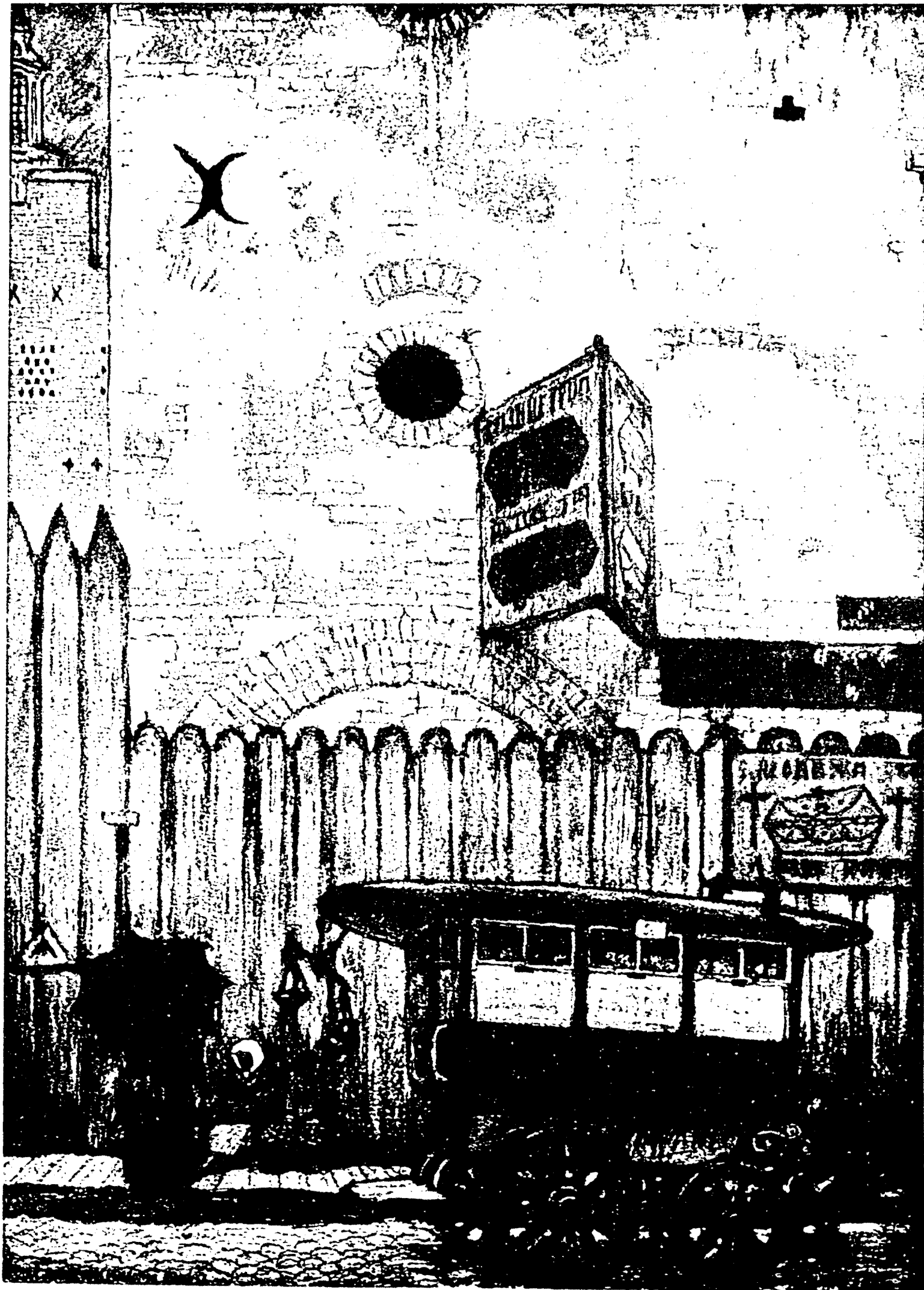
М. В. Добужинский. „Блкая ночь“  
(рисунок—1902).  
„Дворъ“ (пастель—1903).  
(Собр. В. Л. Гиршманъ).

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



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

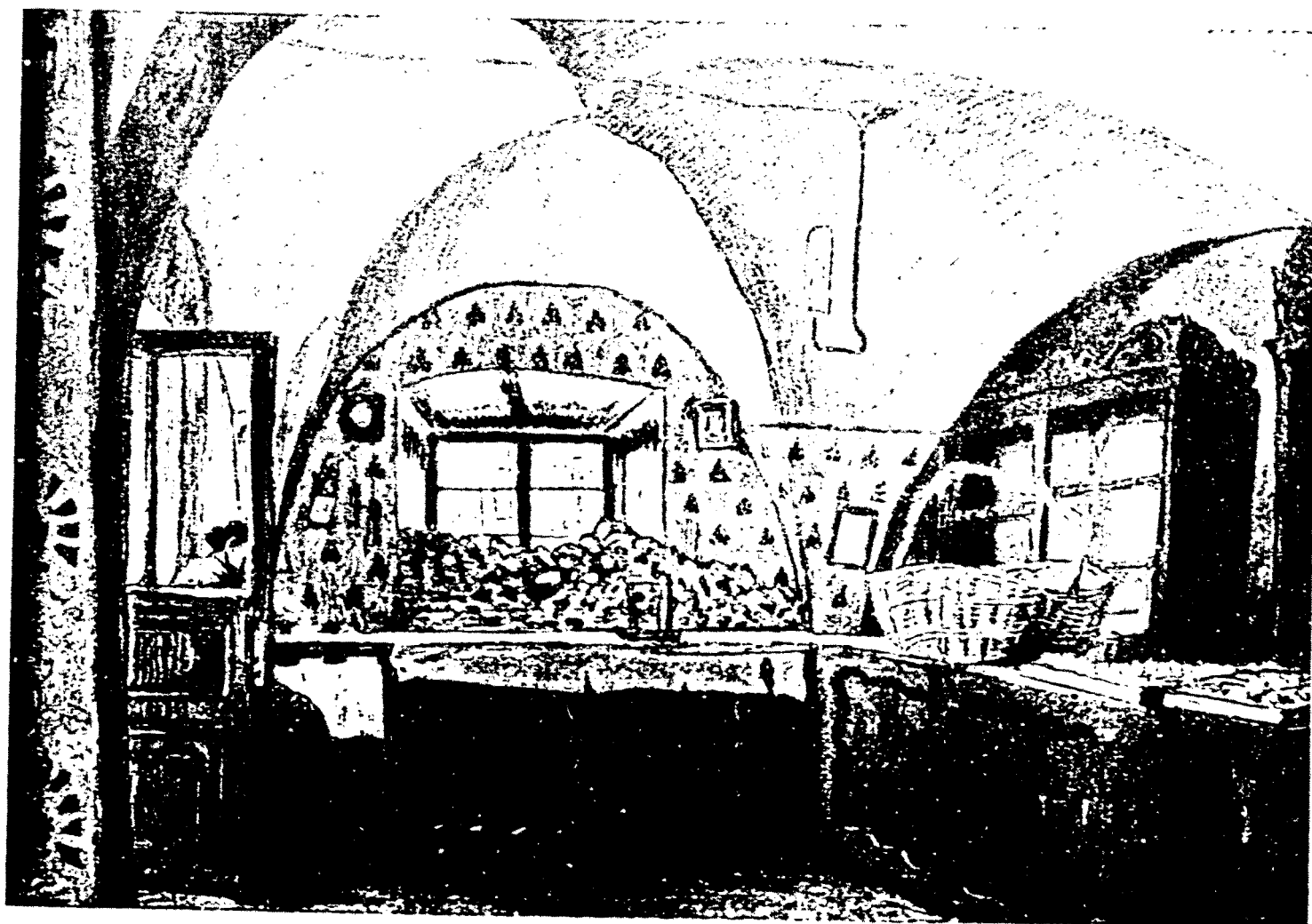
M. Dobouginsky. 'Jardin près d'un mur' (aquarelle).



М. В. Добужинский. „Омнибус“ (пастель – 1906).

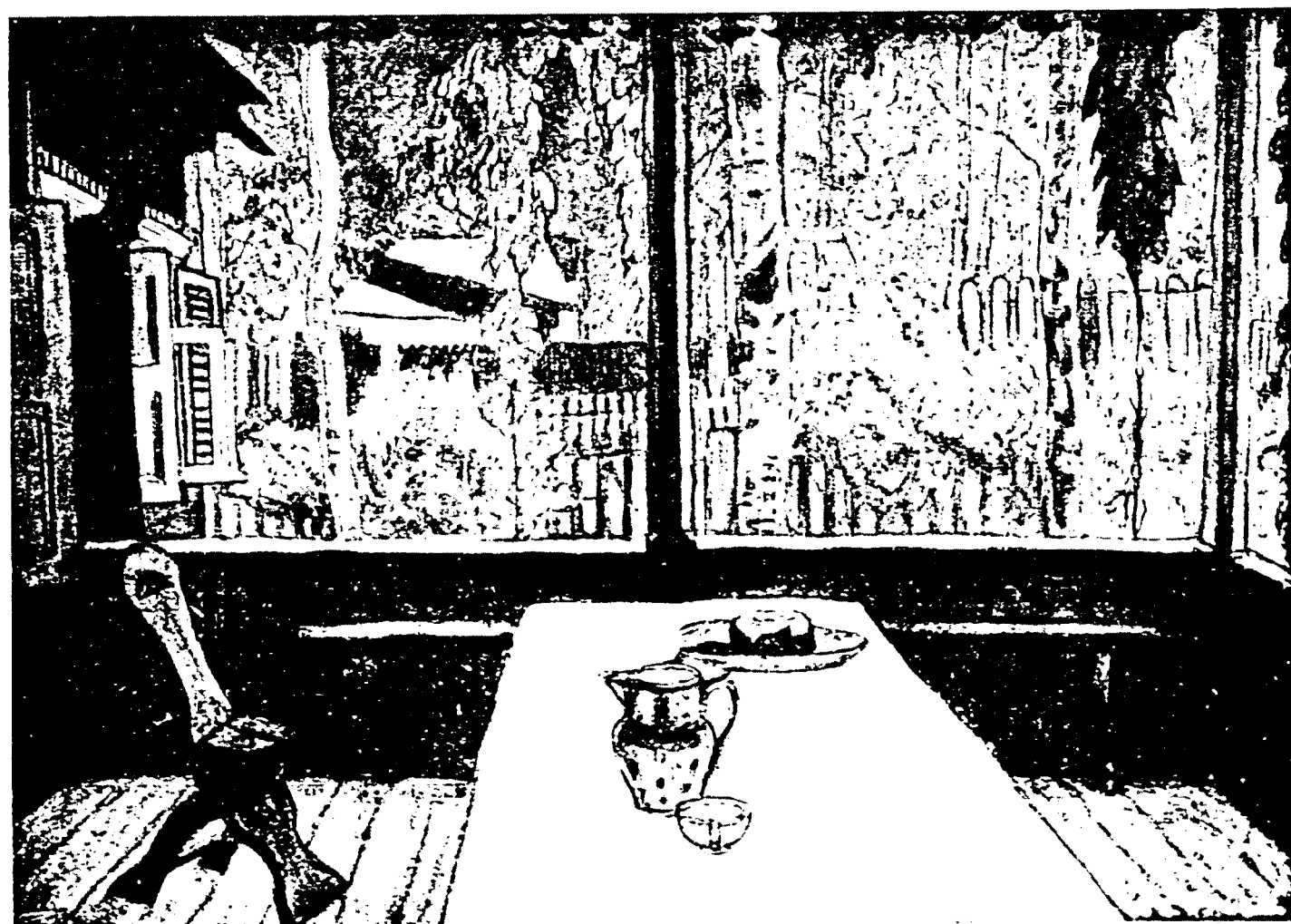
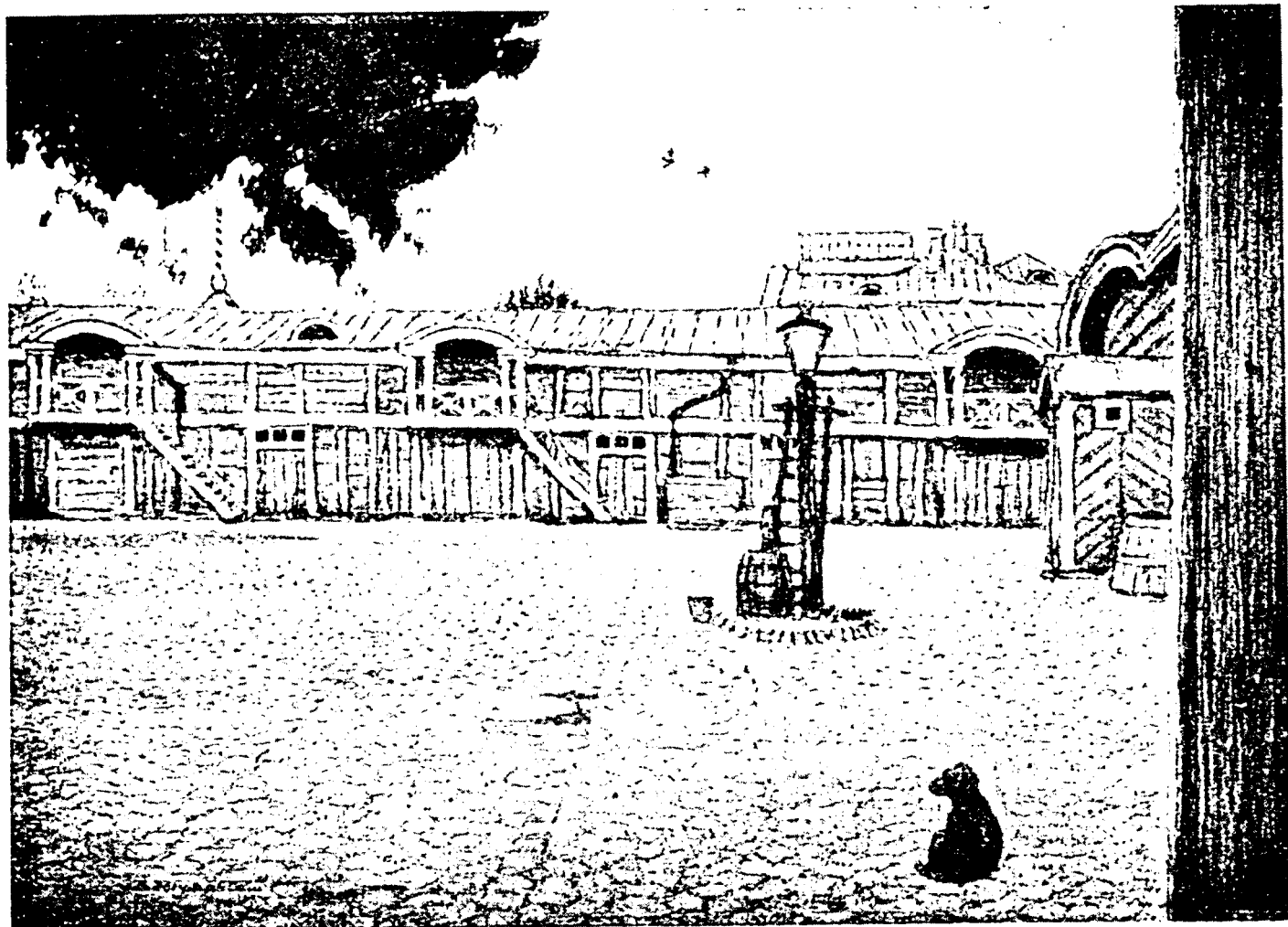
M. Dobouginsky. „Un omnibus“ (pastel).





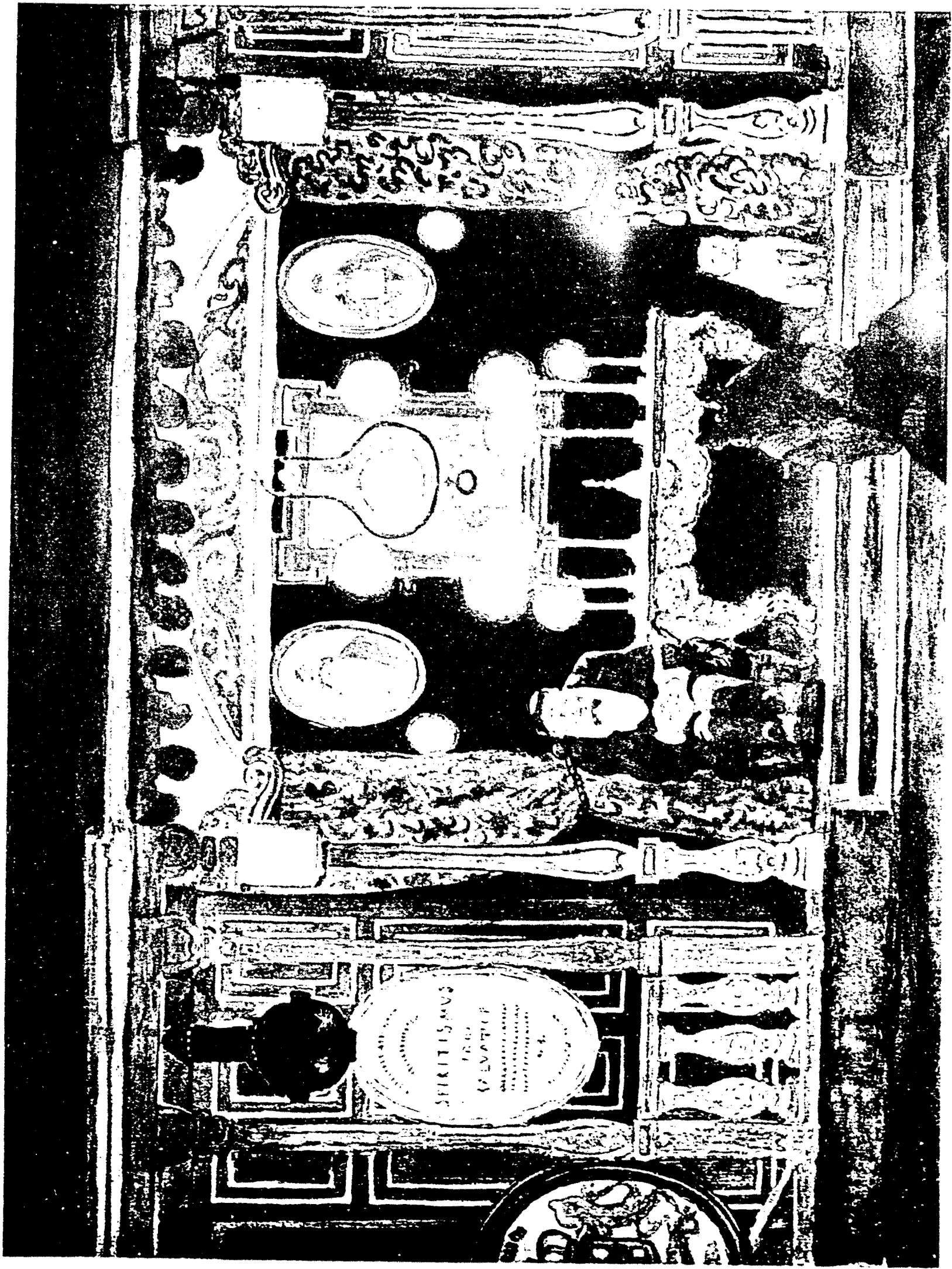
М. В. Добужинский. «Вильчо въ снѣгу»  
(аquareль—1910).  
«Булочная» (аquareль—1907).

M. Dobouginsky. «Nivro en hiver»  
(aquarelle).  
«Une Boulangerie» (aquarelle).



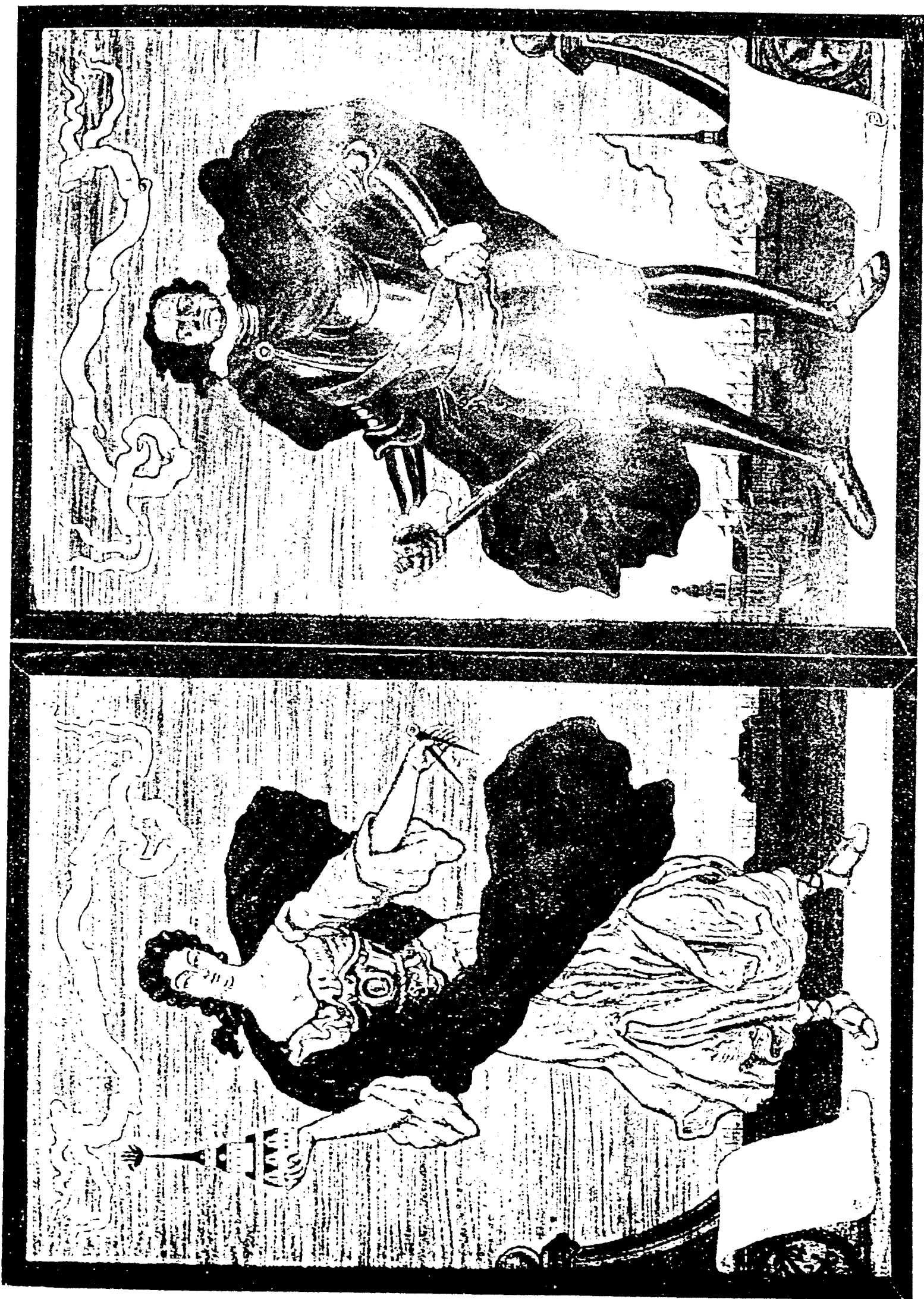
М. В. Добужинский. „Амбары“ (акварель — 1904).  
„Веранда“ (акварель — 1905).

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



М. В. Зодьянцевский. Внутрь из квартиры архитектора — 1910.

М. Зодьянцевский. Вечеринка в квартире — 1910.



М. В. Добрянский. Женщины в костюмах XVIII и XIX вв. (1988).

М. Добрянский. Два панно декоративных: 1. Архитектура и 2. Пьер ле Гранд (гоголь) (1988).



М. В. Добугинский. Не только на оукае маеме. 1906.  
(Премьисонская галерея).

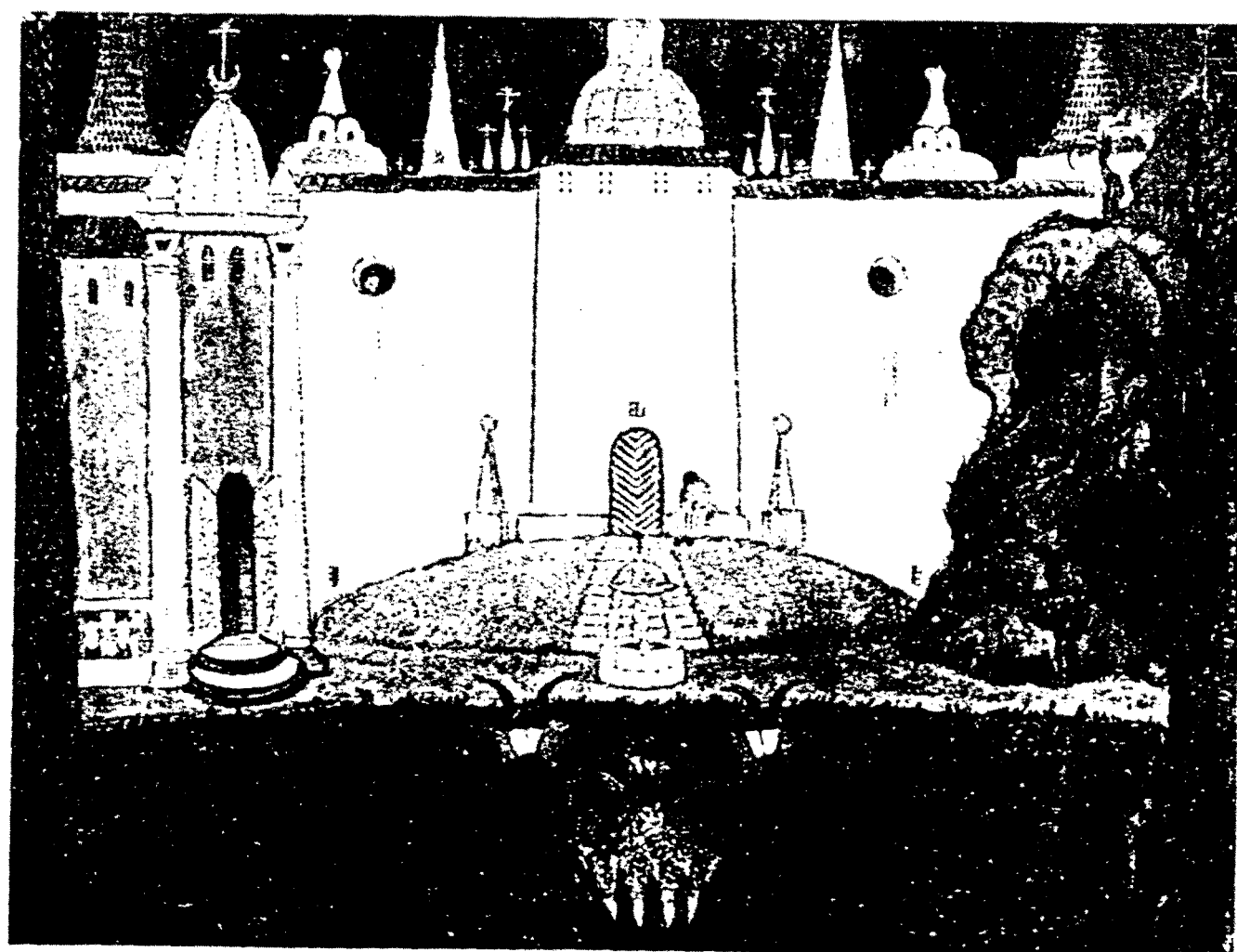
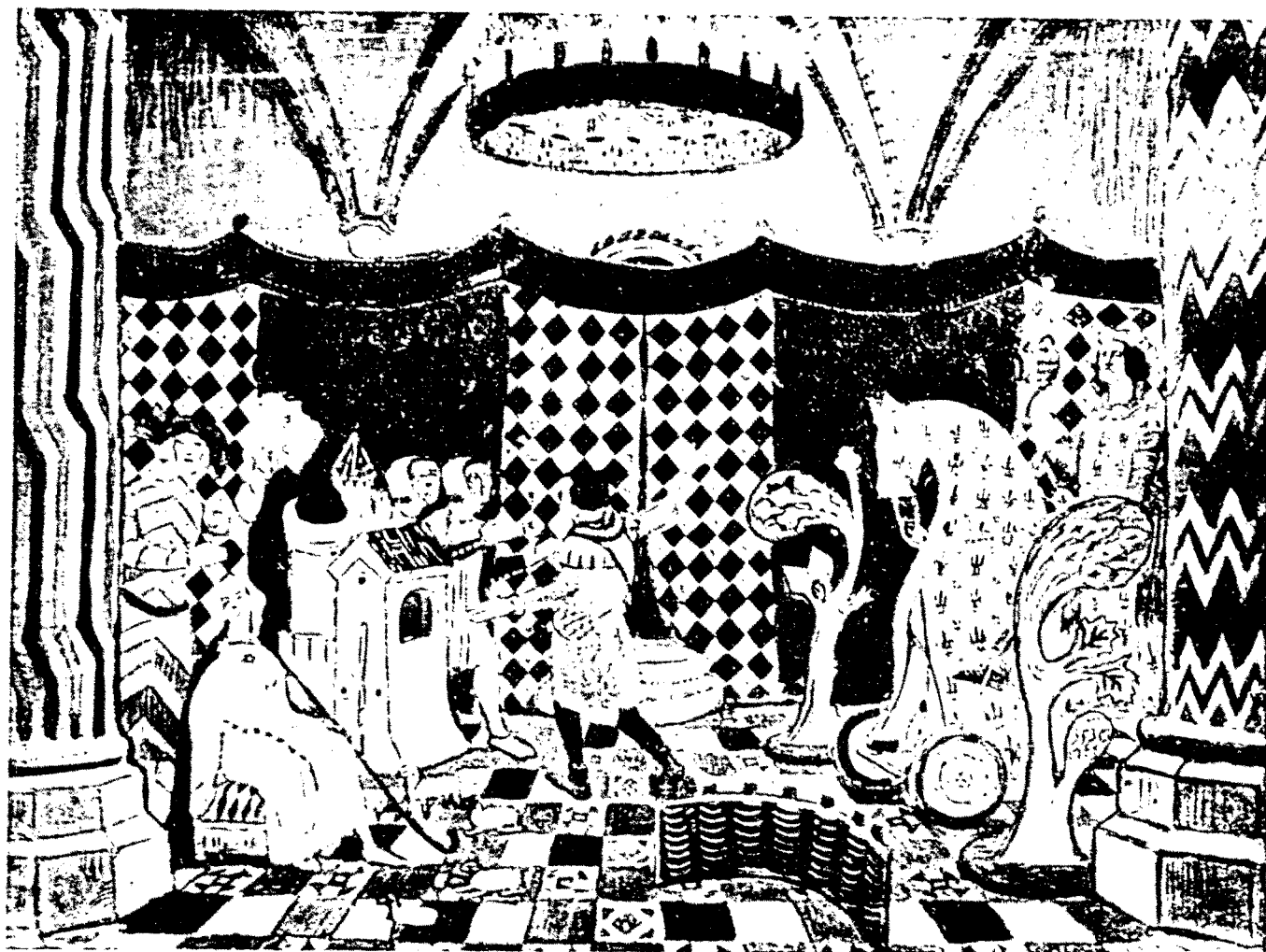
М. Добугинский. Человек с очками (пастель).  
(Галерея Третьяков).





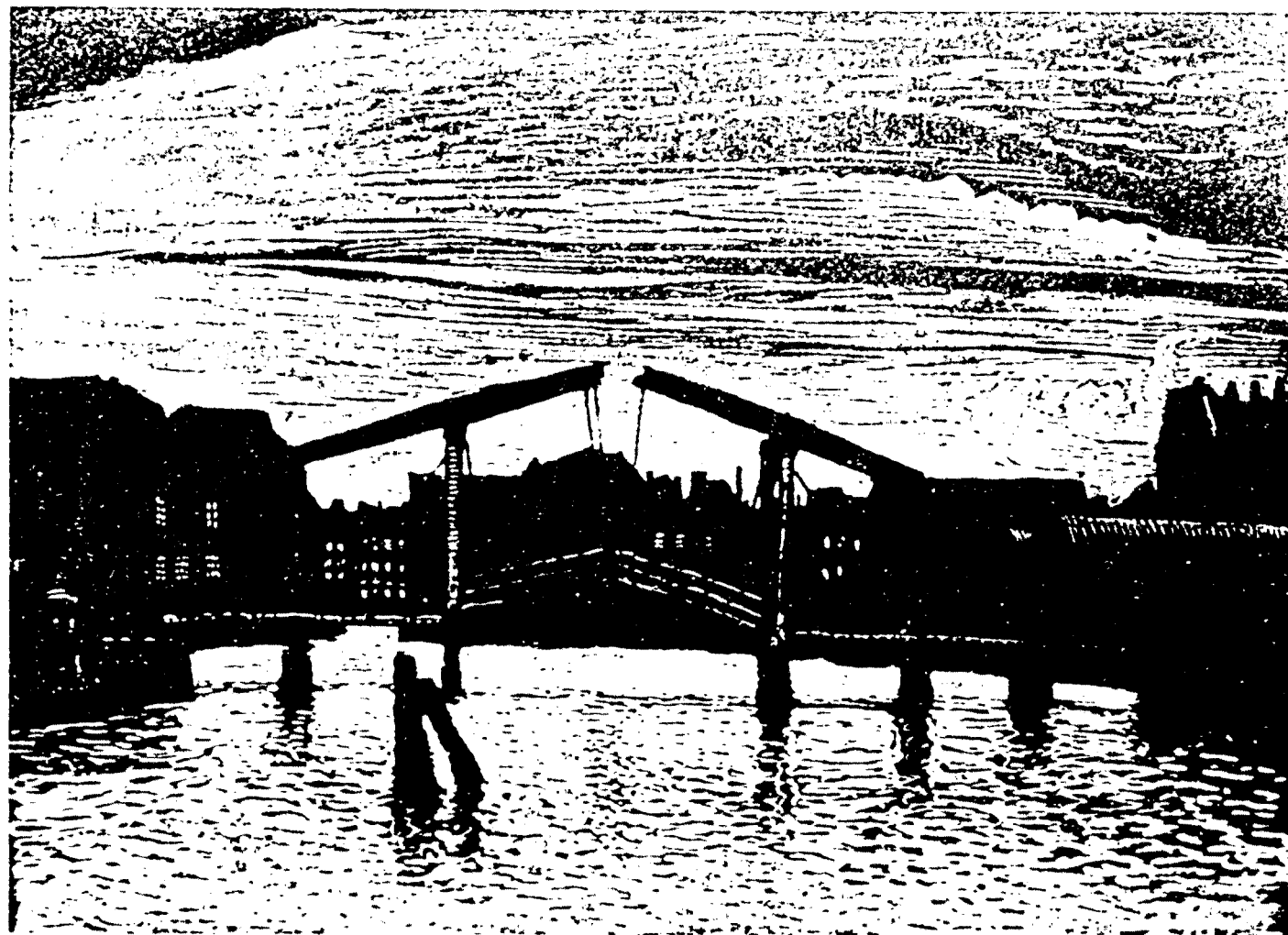
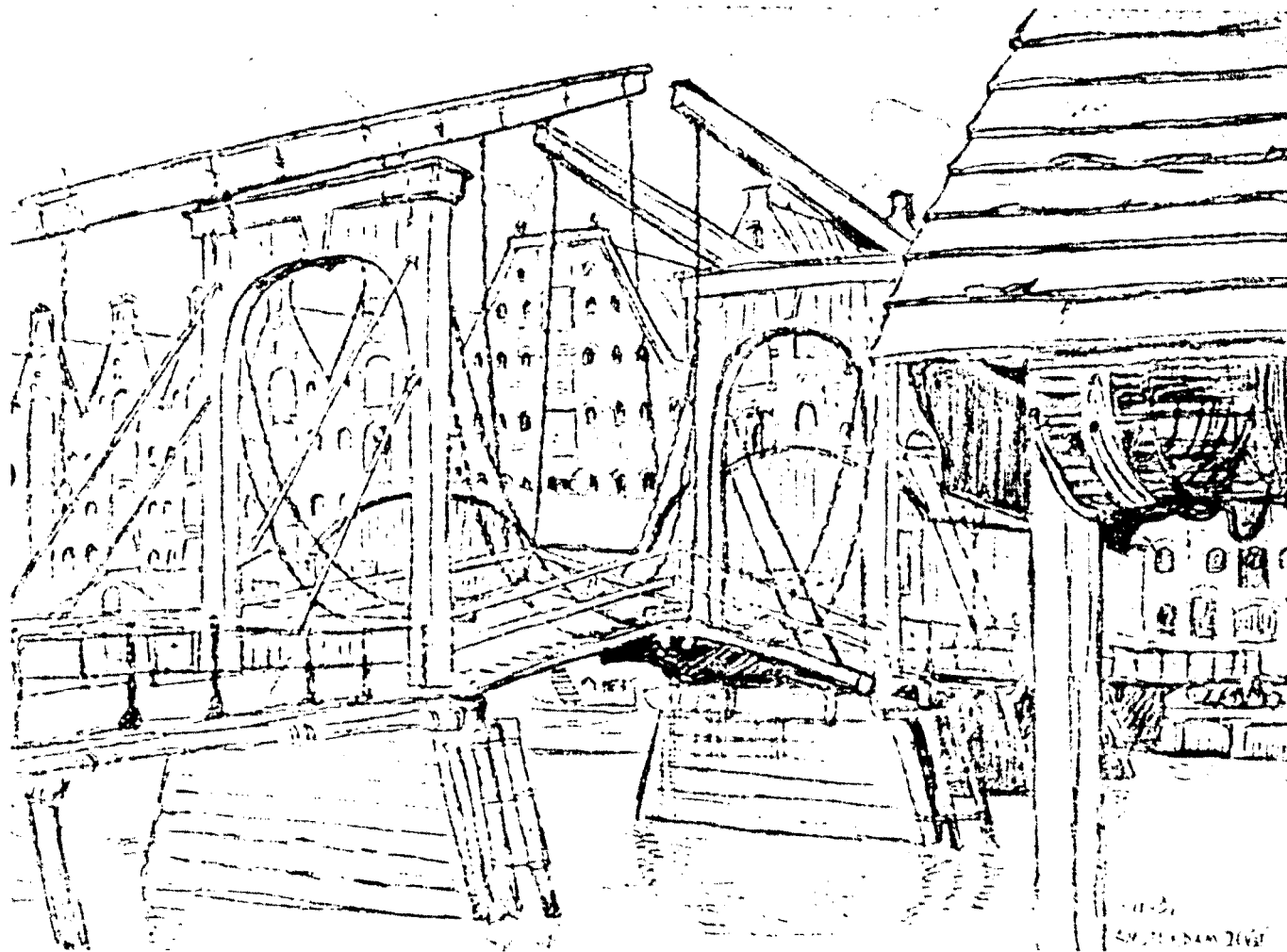
*М. В. Добужинский. Рисунокъ для  
„Мѣсяца въ деревнѣ“ — Тизавета  
Богодановна (1910).*

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



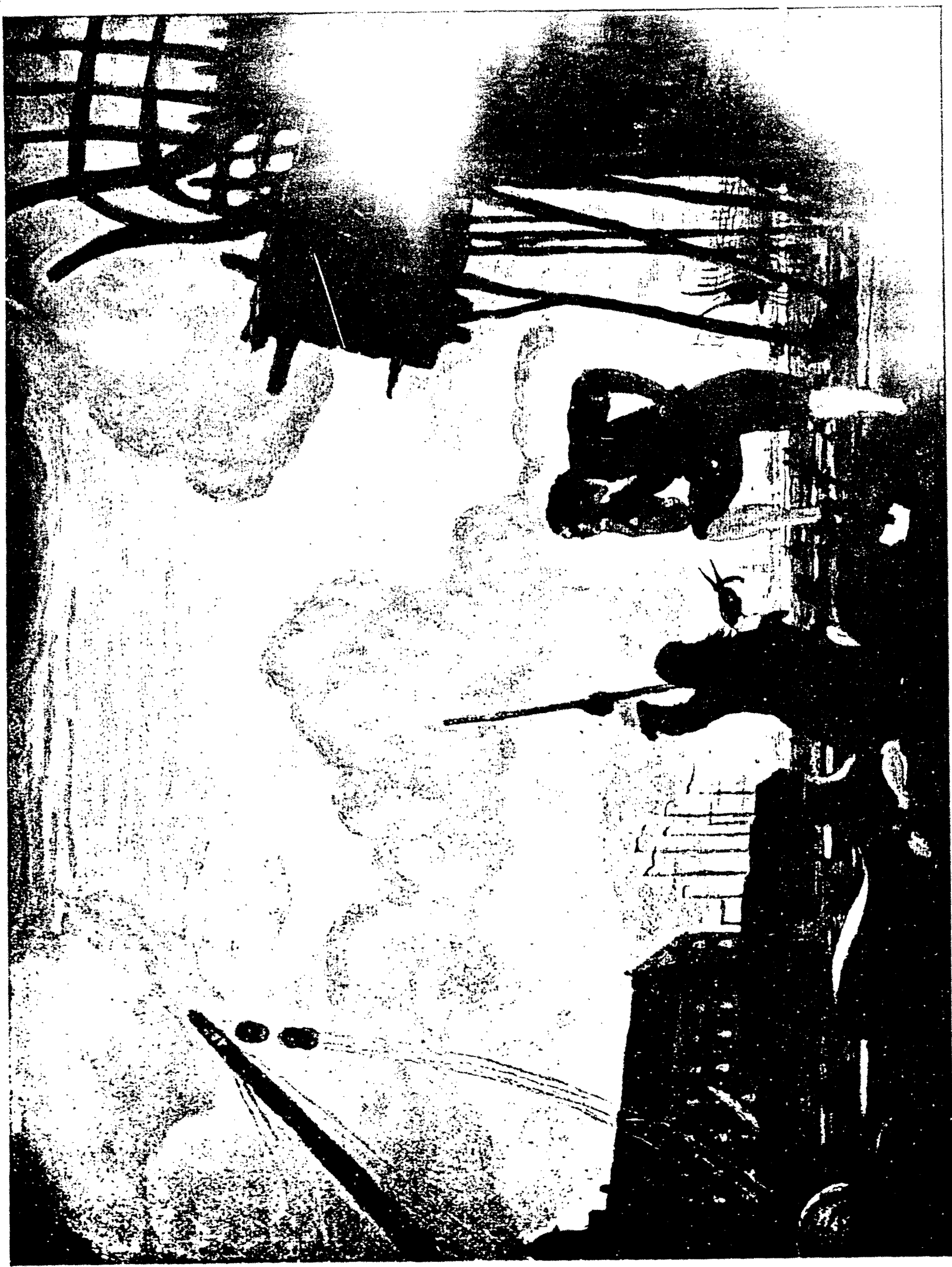
*М. В. Добужинский. Эскиз для Исторического Театра - «Робинъ и Марионъ» (1907. Собр. А. А. Бахрушина) и эскиз декорации Бюсовскаго общества А. Ремизова (1907).*

*M. Dobouginsky. Projets de mises en scène pour «Robin et Marion» (collect. A. Bachrouchine, Moscou) et «La Diabolique» - mystère-comédie de A. Remisoff.*



М. В. Добужинский. Два вида Амстердама  
(рисунки карандашом и гуашь - 1910).

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



М. В. Добужинский. Девка в Голландии  
(скульп. мастило 1910).

М. Добужинский. Девка в Голландии  
(скульп. мастило).

- Будни (графика).  
 Праздникъ (графика).  
 Набережная (графика).  
 Омнибусъ (пастель).  
 Петербургъ (акварель).  
 „Дьяволъ“ (акварель).  
 Провинція. 1830-е годы (акварель).  
 Трущобная набережная (акварель).  
 1907. Лондонскій мостъ (пастель).  
 Дача (акварель).  
 Дачный паркъ (акварель).  
 Прудъ (масло).  
 Райъ (акварель).  
 Видъ на Чернышевъ мостъ (акварель).  
 Вильно: Булочная (акварель).  
 » Дворъ Костела Св. Духа (акварель).  
 Костель св. Михаила (акварель).  
 Вильно. Дворъ Старого Университета (акварель).  
 Вильно. Крыши Еврейскаго квартала (акварель).  
 Эскизъ декораціи „Стариннаго театра“ (Robin et Magion (акварель).  
 Костюмы къ Robin et Magion (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 (сплуэть).  
 Robin et Magion (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. Граебинъ. С.-Петербургъ.  
 К. Ф. Юонъ. Москва.  
 П. П. Рябушинскій. Москва.  
 Е. О. Добужинская.  
 Г. Лопатинъ. Москва.  
 П. В. Жарновскій. С.-Петербургъ.  
 К. В. Бравичъ. Москва.  
 В. П. Добужинскій. Вильно.  
 А. А. Бахрушинъ. Москва.  
 Бар. П. В. Дризенъ. С.-Петербургъ.  
 П. П. Евреиновъ. С.-Петербургъ.  
 А. А. Бахрушинъ. Москва.  
 Ю. Ю. Коммиссаржевскій. Москва.  
 П. М. Устимовичъ. С.-Петербургъ.



- Рѣшетка Михайловскаго Дворца (рисунокъ).  
 Фонтанка (рисунокъ).  
 Миланъ. St. Lorenzo (акварель).  
 Перуджія. Левъ и Грифонъ.  
 Падуа. Гаттамелата (гвань).  
 Верона } (рисунки).  
 Сіена }
- Эскизы декораціи къ Франческѣ да Римини д'Аннуиціо (театръ Коммиссаржевской) (акварель).  
 Костюмы къ Франческѣ (акварель).  
 Эскизъ декораціи къ Петрушкѣ П. Потемкина (театръ „Лукоморье“) (акварель).  
 Костюмы къ Петрушкѣ (акварель).  
 Ночь (иллюстрація къ неманисанной сказкѣ) (акварель).
1909. Мотивы города:  
 Горбунъ. } (акварели).  
 Безногіи. }
- Измайловскій мостъ (гвань).  
 Изъ серии „Городъ: „Осень“ (Сатириконъ) (акварель).  
 Петербургъ. Копки (акварель).  
 Типы Петербурга: Татаринъ (акварель).  
 Охтанка (акварель).
- „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ (Эскизы для Художественнаго театра). Голубая гостиная (акварель).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“. Зеленая диванная (гвань).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ (первый вариантъ зеленой комнаты) (акварель).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“. Садъ (акварель).  
 „Мѣсяцъ въ деревнѣ“. Оранжевая (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. Бахрушинъ. Москва.  
 А. В. Казиміръ. С.-Петербургъ.  
 А. В. Казиміръ. С.-Петербургъ.  
 Третьяковская галерея.  
 В. О. Гиршманъ. Москва.  
 К. С. Станиславскій. Москва.  
 П. М. Москвинъ. Москва.  
 Бар. П. В. Дризень (С.-Петербургъ), Л. М. Коренева (Москва), В. О. Гиршманъ (Москва).  
 Ю. Ю. Потгафтъ. С.-Петербургъ.

Вильно въ сѣбѣ у (акварель).  
 Мотивы изъ „Мѣсяца въ дерев-  
 нѣ“ (пять акварелей).  
 Вишѣтки на тѣ же мотивы.  
 Портретные эскизы дѣйствующихъ  
 лицъ „Мѣсяца въ де-  
 ревиѣ“ (акварель).  
 „Страстной Четвергъ“ (акварель).  
 „Злоба“, „древность“, „дѣвность“,  
 „скудость“ (акварели на темы сти-  
 ховъ С. Рафаловича).  
 Типы Петербурга:  
 Извозчики (акварель).  
 Ломовикъ (акварель).  
 Мамка (акварель).  
 Этюды Гарлема, Амстердама и  
 Гааги (свѣшь, акварели и рисунки).

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

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

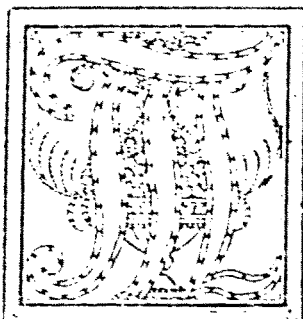
С. А. Кусевцкій, Москва.  
 Городской Училищный домъ имени Петра  
 Великаго, С.-Петербургъ.



## ВЪ ЗАЩИТУ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ

Кн. Сергій Волконскій

(Окончаніе\*)



ЕЩЕРЬ 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 „дуэтро“, то въ чемъ-нибудь виѣннемъ ему же надо проявиться, а иначе и паралитикъ — актеръ. Будемъ держаться все того же пріема — 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, вывѣтрившееся и превратившееся въ заманку. 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 врагуаонъ“... Выходитъ какое-то несуществующее слово: „врагуаонъ“, какой-то безмысленно-шикарный завитокъ, въ которомъ пропадаютъ и слова, и логическое удареніе, и всякій смыслъ.

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

Читается: „Сибгурочка моей супругой будетаесли нѣтъ“ И замѣтите, 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‘, занятая, ‚а не любви отраду‘. По тому, какъ это преподносится, видно, что этого ищутъ, добиваются, этимъ щеголяютъ. Хотѣлось подойти и спросить: ‚Виноватъ, 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: ‚Виноватъ, тутъ какой-то, для меня непонятный, родительный падежъ‘. Но можно ли говорить о какихъ-то падежахъ, когда клопочеть 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 пріемъ‘; 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 упоминаютъ 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 пріемъ. Для ясности того, что я называю вывѣтрившимся правиломъ, приведу примѣръ. Когда балерина выростаетъ на вытянутыхъ носкахъ, поднимаетъ руки, причемъ каждый палецъ тянется вверхъ, а взоръ устремляется къ небу, — вся ея фигура олицетворяетъ идеальное стремленіе къ высъ, и это пріемъ 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 разсѣянно смотрятъ въ залу, а на десятомъ темнѣ вся фигура говоритъ: ‚Слава Богу, еще только два раза‘, — это я называю вывѣтрившимся пріемомъ.

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 сновидѣній. ‚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 безсмысленное слѣніе 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“ стоятъ 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**; лишнимъ 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, — миѣ кажется по крайней мѣрѣ, — зародышъ этой ужасной привычки; идя отъ правила къ ошибкѣ, мы прослѣдили развитіе этой паузы, — вышущенной, выпотрошенной паузы, которая, какъ тля, разѣдаетъ нашу словесную ткань. Прогрессивное ея развитіе такое: 1) Требуемая послѣ известнаго 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 ни и... въ сердцѣ льстецъ всегда отыщеть уголокъ“. Или: „Вы не хотите насъ приниматьааа... васъ будутъ приниматьъ?“ Я бы хотѣлъ, чтобы актеры поняли весь ужасъ этой привычки, которою заражены все 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: „Ассамы 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 отгнѣить, или, выражаясь по актерски, — выдать. Внутреннее содержаніе этой паузы ничего не имѣетъ общаго съ ролью; такія остановки, если раскрыть ихъ смыслъ, значать только: „теперь смѣйтесь“, „теперь ужаснитесь“. Въ народныхъ театрахъ эта пауза готовитъ такіе неминуемые „эффекты“, какъ „чі-е-о-рть знаетъ“. Чѣмъ посредственнѣе актеръ, тѣмъ чаще онъ прибѣгаетъ къ этой паузѣ: недостатокъ разнообразія и глубины интонаціи онъ надѣется замѣнить остановкой; онъ думаетъ, что безцвѣтное 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 ее ждемъ; эта остановка, какъ отдыхъ на вершинѣ горы, есть награда за восхожденіе, и, когда намъ ее 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 колѣбнѣй. „Если ты хочешь меня застать, если хочешь быть увѣ-



решимъ, что мнѣ не помѣнаешь, и если ты свободенъ, — приходи сегодня вечеромъ. Въ подобныхъ фразахъ, если бы вести все колѣна непрерывно вверхъ, то, какъ бы низко ни начать, не хватитъ голоса, чтобы дойти до верху; нужно разбить восхожденіе, 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 Коклэнъ, достоинства котораго можно и оспаривать, въ этомъ дѣлѣ былъ совершенъ: его верхняя гортань 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 слезникѣ 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 соответствуетъ квартсексть-аккорду.

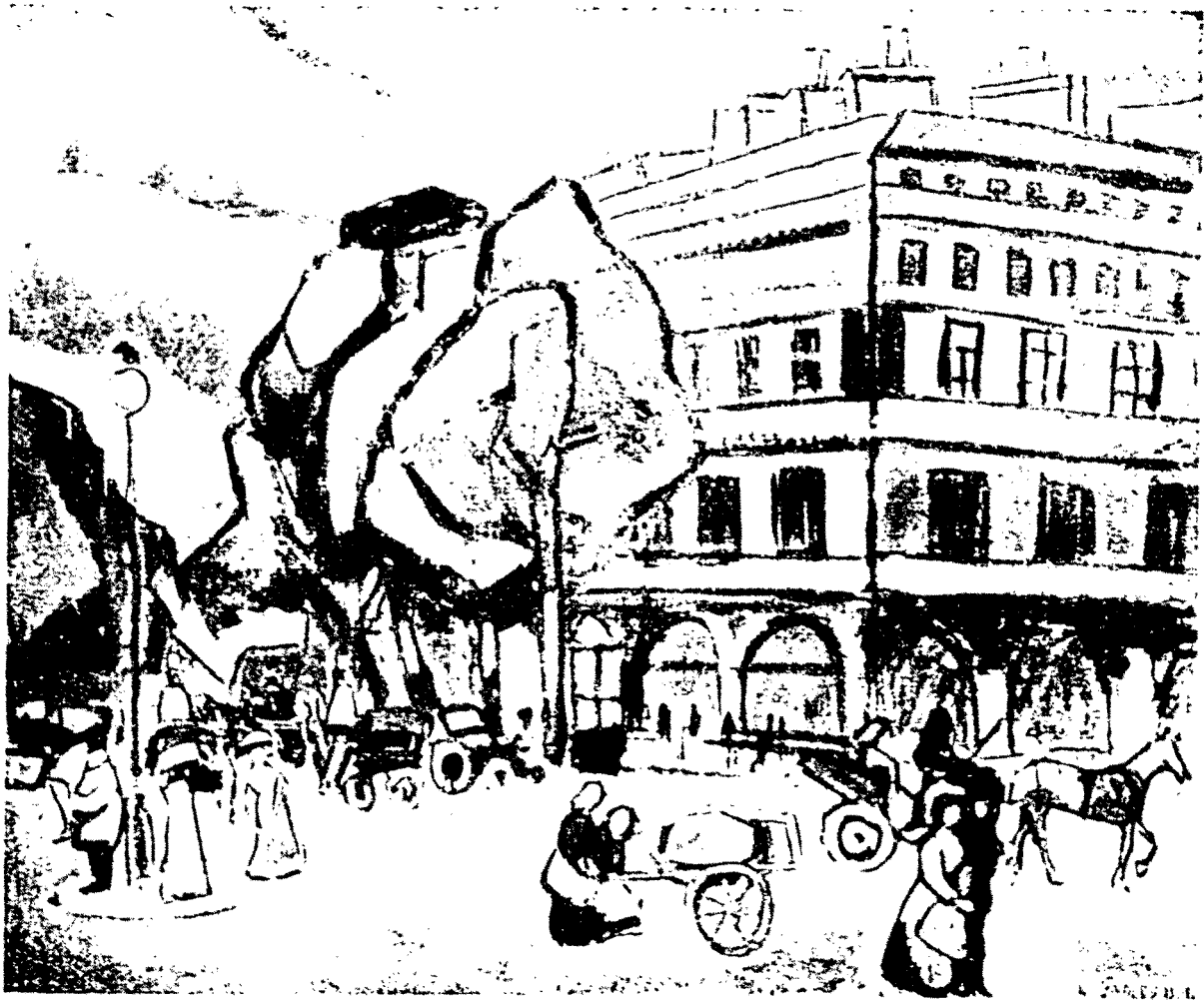
До какой степени важна эта сторона декламаціи, можно судить по тому, что при усталости, при болѣзни, голосъ человѣка никогда не доходитъ до того, что мы



*Н. С. Гонтарова. Весна в деревне (масло).*

*Mlle N. Gontcharova. Printemps a la campagne (huile).*

*Выставка „Дружеский Валент“.*



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

A. Morgounoff. Paris (huile).  
M-lle N. Gontscharova. „Printemps en ville“ (huile).

Выставка „Бубновый Валетъ“.



*А. В. Лентуловъ, Этюдъ (масло).*

*A. Lentyuloff, Etude (huile).*

*Выставка Лубочный Валетъ.*



Ная Машковъ, Nature morte (масло).

L. Maschkov, Nature morte (huile).

Выставка Любимиръ Вальчевъ.



*А. Т. Матвеевъ. Юноша (сидя).*

*A. Matveïeff. Ephébe (sittend).*

*Выставка „Губнойя Валеть“.*





*С. Т. Коненковъ. Бахъ (мраморъ).*

*S. Konenkoff. Bach (marble).*

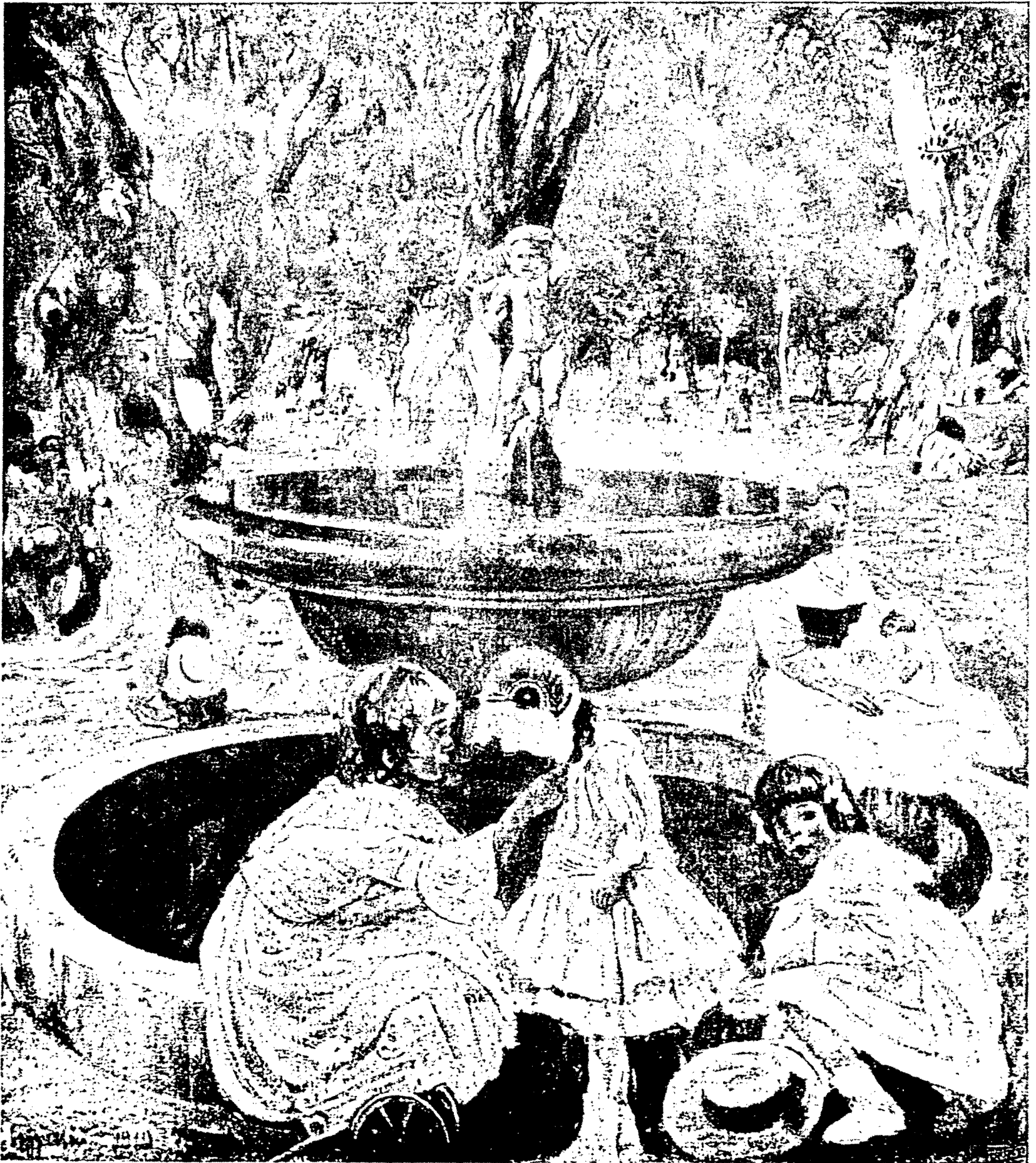
*Выставка „Союзъ Русскихъ Художниковъ“.*



*К. Ф. Юонъ. Троицкая улица зимой.  
Личный миръ.*

*К. Юон. „Monastère de Troitzk en hiver.  
Le monde intime“.*

*Выставка „Союза Русскихъ Художниковъ“.*



И. И. Бродский. „Дети“ (масло).

J. Brodsky. „Les enfants“ (huile).

Виставка „Миръ Искусства“.

называли кульминаціонной точкой; онъ срывается, не дойдя до нея; у больного — макушки его періодовъ понижаются, закругляются, сглаживаются; у умирающаго — онѣ совсѣмъ стираются. Ясно, почему несоблюденіе кульминаціонной точки въ періодахъ 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 нелѣпностью; а между тѣмъ на сценѣ эта нелѣпность осуществляется. Есть слова, къ которымъ примѣнялась интонація, возвращающаяся среди какой угодно рѣчи, — всегда одинаковая. Это участь нѣкоторыхъ прилагательныхъ: ‚роскошный‘, ‚великолѣпный‘; является интонація теплая, съ значительнымъ повышеніемъ на ударяемомъ слогѣ, голосъ ѣкаетъ, и даже чувствуется какъ будто слезка въ запяскѣ. ‚Султанъ кладетъ къ ногамъ возлюбленной свое царство, соборница, дворцы съ роскошными садами‘. Подвергается этой участи слово ‚весь‘, въ особенности въ косвенныхъ надежахъ женскаго рода.

Вообще съ отгнѣненіемъ прилагательнаго надо быть осторожнымъ; подчеркиваніе его вводитъ новый отгнѣнокъ, который иногда совсѣмъ не укладывается въ общій смыслъ рѣчи. Султанъ даетъ приказаніе рабамъ: ‚Покажите ему мои великолѣпные сады‘ (а не великолѣпныхъ не показывать?). Подчеркнутое прилагательное превращаетъ именительный надежъ въ звательный: ‚Добрѣйшій Иванъ Ивановичъ сдѣлайте 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. влѣдствіе 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 жеста; есть жестъ, необходима и интонація. ‚Посмотрите мои великолѣпные сады‘ (ни интонаціи, ни жеста). ‚Если бы вы видѣли, во что превратились мои великолѣпные 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 категорія, 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 приѣмовъ, отъ которыхъ бы слѣдовало отстать, — онѣ являются результатомъ технической недодѣланности; 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 слыхалъ: „я читалъ это въ Помѣ 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 самумудрому человеку“, — шесть слоговъ въ четыре. О буквѣ *в* кетати 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 произносятся 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... Яркое это проступаетъ, когда наша русская вялость проникаетъ въ иностранныя слова; такъ въ „Никовой Дамѣ“: „Se non è cego, è ben troato“. По той же причинѣ пѣвцы не достаточно сильно іотируютъ:

Она является стала мифъ  
Въ сіяньи ангела лучистомъ.

или:

Земноэ первоэ мученьє.\*

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

Одинъ изъ самыхъ распространенныхъ у насъ недостатковъ это буква *ц* вмѣсто *ч* передъ мягкой гласной: ,цебѣ, ценерь'. Это происходитъ отъ лѣни языка, который не достаточно плотно прижимается къ нѣбу, пропускаетъ воздухъ и образуетъ свистящее *це* вмѣсто сухого *че*. Тотъ же самый свистъ и въ буквѣ *д*. Я въ Театральномъ Училищѣ заставлялъ говорить: ,У дяди дѣлю, а у тети тифъ'. Не преувеличу, если скажу, что 50% говорили: ,У дядзи дзѣлю, а у цѣци цифъ'. По моимъ наблюденьямъ 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 доброты кирпича.

Еще одна ошибка присосалась къ словамъ производнымъ отъ латинскихъ *patio, patiens*. Такъ говорятъ: ,пальционный', ,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 *и* ужъ совѣмъ не мѣсто въ латинскомъ словѣ.

Такихъ примѣровъ, какъ ,выцѣстутѣ', ,универтетѣ', ,Констноцль', можно насчитать каждый день десятками. Да нужно ли упоминать о скомканности рѣчи, когда одна изъ крупнѣйшихъ величинъ на сценѣ, какія мнѣ пришлось видѣть, говорятъ ,честнѣ чекѣ', вмѣсто ,честный человекѣ'.

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, слышь, 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 безсознательно сохранные 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, напримѣръ, — жену въ бархатъ и шелкъ, пальто же можно только надѣвать, какъ и вообще что-нибудь на кого-нибудь. Это совѣмъ 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, свободаго 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 вѣ 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 разнообразіямъ русской рѣчи, за исключеніемъ бытовыхъ типовъ, почти отсутствуетъ на нашей сценѣ. Въдѣ въ жизни не все говорятъ „дальціонный“, есть и такіе, которые говорятъ „дательціонный“; одни говорятъ „конечнѣ“, а есть и такіе, которые говорятъ „конечно“; не все говорятъ „никто“ вмѣсто „никто“; не все говорятъ „чувство“, не все еще, слава Богу, говорятъ „одѣвать“ вмѣсто „надѣвать“. Въдѣ все это категоріи, и актеръ обязанъ нести на сцену возможно большее число категорій, а не ту свою личную категорію, къ которой онѣ въ жизни принадлежатъ. 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 разсѣлышать, неумѣніе сортировать, неумѣніе ставить въ кавычки такое слово, которое безъ кавычекъ не прощается, одна изъ безотрадіишнихъ сторонъ нашей сцены. Какая пропасть между актеромъ, который въ каждомъ словѣ выдаетъ недостатки своего собственнаго средняго, безцвѣтнаго 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 худшіи, нежели житейская ошибка, этотъ худшіи плевелъ — житейская привычка.

„Жизнь, проникающая въ искусство, сказала Оскаръ Уайльдъ, есть врагъ, опустошающій жильѣ“. Жизнь и искусство, сказала Гете, раздѣлены непроходимой пропастью“. И ни одинъ художникъ не рискуетъ своимъ искусствомъ такъ, какъ актеръ, могущій одной ж и т е й с к о й интонаціей сразу очутиться на другой сторонѣ „непроходимой пропасти“, однимъ прирожденнымъ жестомъ до тла „опустошить свое жильѣ“.

Миѣ возразятъ: „Ну, однако, у насъ отгѣняютъ и не только бытовые говоры; у насъ есть и барское присюсюкиваніе, и русскій *И*, какъ *X* французскій, произносимый въ носъ, и семинарское *Г* (съ придыханіемъ), и семинарское *О*“. Вотъ теперь и перейдемъ отъ недостатковъ непроизвольно сохранныхъ къ сознательно воспроизводимымъ.

Прежде всего установимъ фактъ: у насъ больше развито умѣніе отгѣнять 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: кунецъ, 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 приемовъ, 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 разновидностихъ. 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 приѣзжающую 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 дворцовъ и приемныхъ дней, для которой идеаль при роды 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 отгѣнки 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 разница приемовъ, конечно, не менѣе тонка, не менѣе неуловима, чѣмъ у насъ, а какъ она постигнута театромъ, до какихъ изгибовъ и изгибчиковъ разработано изображеніе среды! Итъ, удѣливъ должное вниманіе смягчающимъ обстоятельствамъ, признаемъ, — и не боимся погрѣшить, — что актеры наши, въ изображеніи нѣкоторыхъ классовыхъ разновидностей, слишкомъ легко довольствуются виѣшними черточками установленныхъ образцовъ, часто совсѣмъ не типичными, иногда прямо выдуманными.

Развѣ княгиня, русская княгиня, только и способна, что вилывать 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 „тиусавый“ 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 готовые 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, на примѣръ, „персональ“. Но многіе ли ощущаютъ нецѣпность такого выраженія, какъ: „Моя прислуга поранила себѣ палець“, 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 этомъ“ вмѣсто „въ этомъ“, „сожалѣть кого-нибудь“, вмѣсто „о комъ-нибудь“, или — „они пріѣхали верхами“, или „роскошный вальсъ“, „роскошная селедка“, или на ваше „чего добраго“ вамъ отвѣчаютъ: „очень просто“, — ужаснѣйшее рѣченіе, вносящее въ музыку русской рѣчи грязный звукъ моврой 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 „будать“). Итъ, 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 опозлить 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 цѣлыя роли проводятся тономъ ‚Э. э... чаркъ, шампанскаго‘. Могу завѣрить, что я такого юнца не встрѣчалъ, будь онъ хоть размаменькинъ сынокъ, хоть распрогусарскій корнетъ. Все это и смѣшно и жалко, т. е., виновато, — именно не смѣшно, а какъ признакъ наблюдательности со стороны актера, имѣеть не больше цѣны, чѣмъ рыжіе бакенбарды и клѣтчатые 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 главахъ, 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, — неумовное между *о* и *и*!..

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: ‚Почезло 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 непроизвольно по ступенямъ словесной каденціи. Цѣлые стихи, рядъ стиховъ, говорятся въ тонѣ перваго слова, безъ единого перебора. 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 водницѣ этихъ слезъ безъ малѣйшей дифференціи тонуть всѣ слова, а оба прилагательныя сливаются въ одно, да кстати и съ карманами: ‚ватласныедырявыекарманы‘... 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 расцѣвку. Поменьше думать объ актерской хваткѣ, а почаще о реальномъ значеніи слова. Тогда немислимы будутъ увлеченія такими сомнительными декламационными красотами и, во всякомъ случаѣ, несомнѣнными логическими уродствами, какъ „Не пожелаю 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 человекъ, 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; важенъ не теноръ, не баритонъ, важенъ 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 строитъ западни, одинъ другого подкашываетъ, проваливаетъ, и тутъ же взвизываетъ 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 отстываетъ передъ ужасомъ слышаннаго, собирается, горбится, чтобы ринуться, какъ тигръ. Ударъ кулакомъ по столу, швырнутая книга... А молчаніе! Молчаніе, въ которомъ хлопочетъ будущій отвѣтъ; или молчаніе подавленное, безвыходное, — туча нависшая... спина медленно поворачивающаяся къ двери... и вдругъ — внезапный поворотъ подъ вздержкой негодованія, и — сдѣлика, сдѣлика рѣчи мелкой, рубленой, когтистой, вливающейся, сливающейся въ восхитительный хаосъ различныхъ 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 спѣлись, 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 „Винзорскихъ Кумушкахъ Варламовъ исполнялъ заглавную роль“. Не въ томъ дѣло, что не сретовано, а въ томъ, что речетвица есть лишь совмѣстное упражненіе памяти; самое слово принимается въ его буквальномъ значеніи: „perpetere — повторять“; но можетъ ли изъ повторенія выйти какое-нибудь созиданіе? Сцѣпки иѣтъ, взаимнаго зараженія иѣтъ; иѣтъ 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 бѣжденно, но не у бѣждающе. Не будетъ, не родится то „третье“, что должно родиться отъ встрѣчи двухъ: будетъ кремь 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 погрѣшати 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 трудно 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-



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

Въ двухъ словахъ хочу суммировать 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: человѣческое тѣло и его движенія, человѣческій 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 сознанию. 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 увѣичать 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 щелка завѣсы сомкнется, потухнетъ послѣдній просвѣтъ въ то лучезарное „Нное“, котораго нѣтъ на землѣ, — тоска обниметъ душу нашу. И, вернувшись въ наши будни, возвращенные въ нашу суюконную дѣйствительность, мы вспомнимъ, какъ мы, осиротѣлые, стояли передъ жестокимъ занавѣсомъ, и вмѣстѣ съ Тургеневымъ скажемъ: „Но какъ миѣ было жаль исчезнувшихъ богинь!“.....



# Хронологика



## THÉÂTRE DES ARTS ВЪ ПАРИЖѢ

Рядомъ съ традиционными бульварными зрѣлищами Париска уже возникаетъ маленькій островокъ настоящаго искусства. Въ прошлый разъ мы успѣли подблизиться 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 обходя молчаніемъ прошлое и будущее театральнаго дѣйства, столь волновавшія русскихъ авторовъ „Книги о Новомъ Театрѣ“.

Онъ характеризуетъ исканія Георга Фукса, Фрица Эрлера, Рейнгардта, Станиславскаго, Мейерхольда, Гордона Крэга, Адольфа Аппія и Кемени (Будапешть) 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 соотвѣтствіи 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, феерію — съ декорацией балаганчика, расцвѣченной красными 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 стилизация каждой данной пьесы, она должна утверждать слѣдующіе два закона. 1) Необходимость болѣе тѣснаго общенія между зрителями и сценою; 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 совѣтникомъ 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 достижениямъ. И дѣйствительно, привлеченіе французскихъ художниковъ на сцену — выводъ, диктуемый всѣмъ расцвѣтомъ новой французской живописи; но должно было пройти почти цѣлое десятилѣтіе послѣ первой попытки этого рода (Théâtre Libre), понадобилась систематическія побѣды русскихъ „варваровъ“, прежде чѣмъ эта революція могла совершиться!

Этими первыми художниками, переступившими заповѣднѣйшій доселѣ порогъ французской сцены, являются Максимъ Детома и Дрезэ, создавшіе декорации и костюмы для двухъ пьесъ, которыми открылся сезонъ въ Théâtre des Arts. Максимъ Детома, извѣстный намъ до сихъ, какъ острый рисовальщикъ современныхъ типовъ, долженъ былъ найти благодатное поле для своего дарованія въ современной драмѣ Сентъ-Жоржа де-Буалье (основателя литературнаго теченія подъ названіемъ „nатуризмъ“, 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. Вызванная тревожной телеграммой стараго дяди Антима прѣзжаютъ ея сестры, злыя, старыя дѣвы, 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 нестройной толпою врываются ряженые... Селина умерла, и въ III-емъ дѣйствіи мы видимъ души дѣтей передъ лицомъ смерти: холодное, дѣтское любопытство маленькой Лии и эгоизмъ старшей, Елены, покидающей со своимъ возлюбленнымъ стараго дядю Антима и маленькую Лию для того, чтобы на сторонѣ начать свою личную жизнь, — жизнь своей матери. Маска прежней дѣтской любви падаетъ — подъ ней обнажается эгоистическая личность. Карнаваль дѣтей конченъ — и снова послѣднимъ аккордомъ съ улицы врывается процессія ряженныхъ, безгласное и кошмарное шествіе вѣчно замаскированнаго человечества... 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 плачь Елены (m-me 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 intérieurf, раздѣленномъ стеклянной перегородкой на двѣ части, и параллельный ходъ игры въ обѣихъ (мы все время видимъ, что дѣлается за прозрачной перегородкой), широкое пользование свѣтовыми полу-тонами (кетати сказать, въ смыслѣ свѣтовыхъ эффектовъ Théâtre

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

Задача, стоявшая перед Детома, была поистине трудная: предстояло стилизовать этот «натуралистический кошмар» (по выражению А. де Ренье), надо было найти внешнюю гармонию в драме душевной дисгармонии, внешней красоты — в уродливой жизни бедных людей. И первое — принципially — и огромное — достоинство его постановки — это отсутствие обычного театрально-парижского натурализма: в мастерской бльонвейки не было не только дешевых обоев, но даже и швейной машины и манекенов и иных деталей, избюбленных Антуаном. Но чьмь фактически замьнил все это Детома? — Передь нами была уютный и благородный intérieur с одноцвѣтными матово-синеватыми и зеленоватыми стѣнами, мѣстами оживленный интересными пятнами (зеленый абажурь и акварель самого Детома во II актѣ); все это — вь гармоний сь оранжевыми занавѣсками стекляннй перегородки, сь костюмомь Елены, сь желтымь одѣломь и даже сь расписаннымь (самимь художникомь!) вь синюю полосу матрацомь больнй Селины. Единственными рѣзкими пятнами среди этой блекло-красочной гармоний были: бѣлый костюмь Пьерро (соедѣ Мазурель) и зловѣщие черные силуэты старыхь дѣвь, кетати сказать, превосходно задуманныхь художникомь и стильно сыгранныхь артистками (очень экспрессивны также маски, — задуманные, по словамь художника, такими, какими онѣ могли пригрезиться воображенйо, воспитанному романомь-фельетономь или драмой дешеваго театра).

Но все-же не слишкомь ли изыскань intérieur Детома? Конечно, бывають бльонвейки сь тонкимь вкусомь, и возражаемь мы конечно не сь точки зрѣнйя правдоподобйя, но передаеть ли это благородство красокь и обстановки ту мрачную клетку, *humble compartiment de la grande cage terrestre*, какою рисовалась эта декорация самому Детома (см. программу спектакля сь изложениемь *profession de foi* самихь художниковь), — даеть ли оно синтезь

этой Тулузь-Лотрековской среды, соответствуеть ли оно черному драматизму пьесы и реализму игры? Намь думается, что не совсемь: вь данномь случаѣ получилось ибчто обратнйо-протнвопложнйе Ибсеновскимь постановкамь Московскаго художественнаго театра, гдѣ условность игры снлеталась сь крайнимь реализмомь обстановки...

Послѣ *Le Carnaval des Enfants* идеть Мольеровская фантазия *Le Sicilien ou l'Amour Peintre* сь музыкой Люлли, впервые разыгранная вь 1667 г. во время королевскихь празднествь вь Saint Germain en Laye. Вь ей постановкѣ Théâtre des Arts отошелъ еще дальше оть шаблоннаго, натуралистическаго *genre* Goeil и явилъ совершенно невиданную на французской сценѣ колористическую яркость и сознательность вь оркестраций декоративныхь пятень и костюмовь. Но все же кое что необходимо возразить и протнвь этой постановки Dresá.

Правда, вь своей книгѣ Жакь Рушэ утверждаеть, что для ибкоторыхь пьесъ историческая точность является излишней (стр. 2); правда, по замыслу самаго Мольера персонажи этой комедий — пестрый букеть Сицилийцевь, Испанцевь, Грековь, Турокь и Мавровь, но все же вь постановкѣ Théâtre des Arts, эта пьеса, вь которой ибкогда танцовали Людовикь XIV и знатные маркизы, выдержаны едннкомь... *à la russe*. Это прямое влйанье русскихь постановокь отмѣтили и Ж. Э. Бланшь и Анри де Ренье и Рейнальдо Гань (Hahn). Воть что пишеть послѣдний (Journal): «Указанье на то, что эта комедия написана Мольеромь, заставляеть думать о томь, что мы присутствуемь при реставраций: первые аккорды оркестра переносять вась вь самое сердце XVII вѣка и вы сь нетерпѣнйемь ждете, когда поднявшийся занавѣсь откроеть передь вами декорацию вь стилѣ Людовика XIV. Но онъ взвивается надь русской декорацией... И дѣйствительно, написанная пуантилистской техникой, эта декорация, если и передаеть духъ Великаго Вѣка, — то сквозь призму Головина. Вь постановкѣ этой вещи, продолжаеть Р. Гань было взято оть каждой формулы, оть каждаго достижения 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 произведение? Могутъ ли приемы русскихъ декораторовъ, которыми я восхищаюсь больше, чѣмъ кто либо другой, быть приложены ко всякому сюжету, вызывать впечатлѣннѣе 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 богатая и первобытная краски? То что превосходно соответствуетъ гению 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 Лангрэ. Но едва ли этими мастерами роково слѣдовало руководствоваться при возсозданіи эпохи Лебрэна и Миньяра. Въ этомъ смыслѣ „Навильонъ 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'asseoir“ и посмотреть на новыя туалеты, впервые увидѣла на стѣнахъ фойе 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 собрание сочиненій графа Л. Н. Толстого, въ переводѣ П. Биштока, 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 Лейпцѣ), 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 Арсенъ „Христосъ и Блудница“ изъ собранія П. П. Деларова и двѣ части алтаря „Лукаса ванъ Лейдена „Испѣваніе слѣпыхъ“ изъ Эрмитажа.

Новѣйшій выпускъ такъ называемыхъ княкфусовскихъ „Künstler Monographien“ (изд. Вельхагенъ и Клизингъ въ Лейпцигѣ) содержитъ монографію Берлинскаго художника Франца Крюгера (1797 — 1857), написанную Максомъ Осборномъ. Какъ извѣстно, Крюгеръ, являющійся, въ нѣкоторомъ родѣ, связывающимъ звеномъ между Ходовецкимъ и Менцелемъ, пользовался большой популярностью при дворѣ Императора Николая Павловича, и въ Зимнемъ Дворцѣ 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 прѣздовъ имъ было исполнено множество портретовъ самого Николая I, вели-

кихъ книзей, военныхъ и государственныхъ дѣятелей эпохи. Къ сожалѣнію, Осборнъ не даетъ въ своей монографіи полнаго 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 книзей 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., включаетъ и одинъ русскій портретъ — великой княгини Екатерины Павловны, дочери Павла I и супруги Вюртембергскаго короля Вильгельма I, работы Жакаъ Бантиста Пзаба.

Въ польскомъ журналѣ „Kwartalnik Litewski“ выходящемъ въ Петербургѣ подъ редакціей г. Яна Обсть, 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 драгоценный 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 Песвижа: въ песвижскій 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, внучка 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 включаетъ 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 захолустнаго издателя, но, увы, оно напечатано въ новѣйшемъ каталогѣ довольно крупнаго издательства во Франкфуртѣ на Майнѣ „Litterarische Anstalt Rütten & Loening“!

Р. Е.



## ИЗЪ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

### Пушкина

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 описание“ 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 чтенія и книжныхъ интересахъ поэта, такъ и частнымъ заключеніямъ по отдѣльнымъ вопросамъ изученія Пушкина. Но подробное библиографическое описание, 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, небезынтересно перечитать это описание: здѣсь показательны и заглавія книгъ, и всевозможныя пометки, вродѣ авторскихъ посявительныхъ 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 Н. О. Морозовымъ, имъ же найденная эниграмма на Гибличевскіи переводъ „Міады“ (зачеркнутая Пушкинымъ) и цѣнный трудъ К. Я. Грота: „Празднованіе лицейскихъ годовщинъ при Пушкинѣ и послѣ него“ (въ первоначальномъ, краткомъ видѣ появившіеся въ „Новомъ Времени“), содержащій въ себѣ рядъ новыхъ фактическихъ данныхъ и нѣсколько неизданныхъ экспромтовъ барона Дельвига и А. Д. Плишевскаго.

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), Н. Я. Щеголевъ—„Замѣтки къ тексту Пушкина“, Б. Л. Модзалевскій—описание „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) сдѣлующей эниграммы на кн. П. П. 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, заплакалъ,  
„Вотъ, вотъ съ кого примѣръ берите, дуры!“

Онъ дочерямъ въ восторгѣ закричалъ:

„Откройся мнѣ, о мильіи сынъ натуры.

Ахъ! Что слезой твоей осребрило взоръ?“

А тотъ ему въ отвѣтъ: „Мнѣ хочется на

дворъ“.

## Академическіи Лермонтовъ

Недавно вышли одновременно второй и третій тома полнаго собранія сочиненій Лермонтова, издаваемого академическимъ издательствомъ 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 все 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 стихъ томовъ издается, почти цѣлкомъ, 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); цѣлны 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. Пиксанова, въ 3-хъ томахъ, собраніе сочиненій А. С. Грибоедова.

## „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 новыи, 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, привлечшихъ наше вниманіе. Прежде всего, какъ намъ кажется, „Источникамъ“ не вполне чужды недостатки 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 неизвѣстно почему оставшемся въ тѣни. И мы съ радостью видимъ цѣлыя страницы, раздѣленные 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. Данкова, 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, Сиб. 1884)

пропущена также статья Плетнева о Сѣверныхъ цвѣтахъ, съ отзывомъ о переводахъ Данкова. (Соч. и перен., I, 212). Въ числѣ отзывовъ о Денисѣ Давыдовѣ не находимъ Письма къ графинѣ С.—Плетнева (I, 182). Отдѣльные пропуски замѣтили мы въ статьяхъ объ Иванчичѣ-Писаревѣ (Писаревъ, I, 195), о баронѣ Александрѣ Пв. Дельвигѣ („Литературная Газета“, 1830, № 6, стр. 48, въ рецензій на альманахъ „Царское Село“—о разсказѣ его „Село Ивановское“). Даже въ литературѣ объ А. А. Дельвигѣ пропущена большая работа В. Рыбинскаго („Филологическія Занески“, 1896, I, III). Изъ недочетовъ другого характера укажемъ двѣтри детали. Псевдонимъ названнаго барона А. П. Дельвига—нѣсколько странная анаграмма—читается В л и д ъ г е, а не В и л ъ д ъ г е, какъ сказано въ „Источникахъ“ (ср. „Царское Село“ на 1830 г., стр. 261). Книга стихотвореній А. Д. Плишевскаго озаглавлена „Опыты въ антологическомъ родѣ“ а не „Опытъ“.—Біографъ и издатель Д. В. Давыдова — небезызвѣстный знатокъ А. О. К р у г л ы й, а не К р у г л о в ъ; 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“ по-этомъ-переводникомъ, между тѣмъ какъ рядъ оригинальныхъ его стихотвореній напечатанъ въ „Юлирной 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 ( $\frac{1}{2}$  1824).

Наши сомнѣнія и замѣчанія, нѣсколько случайныя, конечно, не умаляютъ общей высокой цѣнности труда С. А. Венгерова.

#### Сочиненія Ѳ. П. Буслаева

Рядомъ съ академическими изданіями трудовъ недавно скончавшихся замѣчательныхъ на-

шихъ ученыхъ — П. П. Жданова и незабвеннаго А. П. Веселовскаго — стоятъ „Сочиненія Ѳ. П. 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 поэзій въ древне-русской литературѣ и искусствѣ“, „Памятники древне-русской духовной письменности“. — Больше общимъ темамъ посвящены такія работы, какъ: „Идеальные женскіе характеры древней Руси“ и „Новгородъ и Москва“.

Ю. В.

#### ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗІИ

Д. С. М е р е ж к о в с к і й. Собраніе стиховъ (Кн-во „Просвѣщеніе“), ц. 1 р.  
Гр. А л е к с ѣ й П. Т о л с т о й. Записки рѣками (изд. „Грифъ“, 1911), ц. 75 к.  
А. Б у р н а к и н ъ. Разлука. Пѣсенникъ (Москва, 1911), ц. 50 к.

Н о в о е изданіе избранныхъ (имъ самимъ) стихотвореній Мережковскаго обнаруживаетъ, для насъ же лишь подтверждаетъ, что не въ поэзій — сила автора. Намъ кажется, что это утвержденіе никого не удивитъ и мѣнѣе 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 Протопопѣ Аввакумѣ, гдѣ становится прямо обидно за острое, полное подлинной поэзіи, восторга, простоты и увлеченности житіе протопопа Аввакума, изложенное гладенькими, 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, вялыми строчками. Можно было бы объяснить блѣдность автора сознательнымъ стремленіемъ къ анемичнымъ краскамъ, но дѣло въ томъ, что его блѣдность достигаетъ прелести и остроты въ очень немногихъ лирическихъ стихотвореніяхъ, овѣянныхъ, будто подкажаныхъ Зинаидой Гиніусъ («Дѣти ночи», «Темный ангель» и др.). Прозанзмъ, разговорность и нѣкоторая естественная вялость совершенно не вредятъ «Стариннымъ октавамъ», нѣсколько напоминающимъ «Портреть» г-ра А. Толстого. Не самая сильная сторона — поэзія и въ творчествѣ г-ра А. Толстого, хотя составляетъ такой 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 мнѣтическую 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 сдѣлительно экзотичнымъ, столь декоративно пыльнымъ, какъ мы это видимъ у г-ра 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 г-ра Толстого.

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

И нѣтъ, мутя волну съ пескомъ,  
Раздудся выше горъ онъ...  
И дошудъ... Падалью влекомъ,  
На камнѣ траилъ воронъ.

Стихотворенія античныя и чисто лирическія менѣе удалась автору.

Что касается г. Буриакіна, то, прочтя Городецкаго и зная нѣсколько частушекъ, онъ счелъ возможнымъ написать «Иѣсенникъ», 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:

## НОВЫЯ КНИГИ

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

Новая книга К. Чуковского, выпущенная подъ нѣсколькимъ 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 Шинкертонѣ, и до дерзости парадоксальную статью о Короленко, который разбирается съ точки зрѣнія гимназиста-сифилитика, и 'путеводитель 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 ставъ въ первый рядъ бойцовъ, и это бурное начало отразилось на дальнейшей работѣ Чуковского, придавъ ей ярко-полемическій 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 построенія, но нельзя не признать, что этотъ пріемъ 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 цвѣтѣ глазъ его героевъ.

Бравый, кучерявый,  
Гнется, какъ лоза.  
Эхъ, пронзили душу  
Черные глаза. (Стр. 11).  
Не алѣть отъ улыбчивыхъ зорекъ.  
Налетѣлъ погубитель бездомный,  
Озорникъ, разудалый товарищъ.  
Только плачетъ она тихо струино. (Двое).  
Пожка рада  
Капаламъ —  
Что жъ, награда  
Но дѣламъ. (Стр. 34).  
Кто товарищъ, кто миѣ близкій?  
Ивѣня здѣсь на новый ладъ.  
Что-жъ, прижмуся къ стѣнкѣ склизкой  
Эхъ, укутаюсь въ халатъ. (Стр. 41).  
Небось, со мной блондиночка,  
Какого миѣ рожна?  
Блондиночка - хмельничка —  
Законная жена. (Стр. 68).

Не знаемъ, тотъ ли это А. Буракинъ, что нѣкогда въ 'Вѣломъ Камнѣ' разносилъ все старшее поколѣніе поэтовъ модернистовъ, чѣмъ-то его обидѣвшихъ. Пріемъ довольно обычный: хвалить неопасныхъ стариковъ, чтобы не показаться нигилистомъ, и ласкать не болѣе опасную молодежь: отличить только непосредственно старшихъ. Городецкаго, кажется, тогда А. Буракинъ 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 Буракинъ, который за ненависть къ Брюсову, Сологубу, Блоку и др. былъ приглашенъ 'Новымъ Временемъ' въ дублиры Буренину, причемъ исполняетъ свою роль безконечно менѣе умно и зло, чѣмъ его устарѣвшій предшественникъ, — то любопытно было бы знать, что онъ думаетъ о 'Ивсенникѣ' А. Буракина, — въ отношенія къ Городецкому 'Новаго Времени', какъ и ко всякому модернисту, весьма извѣстны?..

М. Кузминъ.

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, пададь, стервятину и радуюсь.“ Конечно, въ произведеніяхъ Сологуба много мѣста отведено „паоосу освобожденія“, и для доказательства положенія Чуковского можно подобрать достаточно матеріала, но нельзя разсматривать такого крупнаго писателя подъ однимъ угломъ зрѣнія. Страшная 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 тѣшноты“, и вся прелесть мистики Ремизова, вся голубиная чистота его мучениковъ жизни остается гдѣ-то за бортомъ.

Короленко, по отзыву критика, грѣшитъ не-исправимымъ оптимизмомъ. Все свойства этого таланта какъ будто нарочно направлены на то, чтобы „вытравить ужасъ изъ жизни, вывести его оттуда, какъ выводить пятно изъ скатерти. Голубоглазость обязательна для обитателей этихъ синихъ книжекъ и миѣ сдается, что у героевъ Вл. Короленко даже самыя дунни голубоглазья“.

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

Короленко — дитя другой эпохи, когда литература служила интеллигенціи, проглоченной въ настоящее время, по словамъ Чуковского, каннибалами. „Вся русская интеллигенція до послѣдней косточки, — говоритъ Чуковскій, — тоже проглочена силошнымъ, миллионнымъ готтентотомъ, и мы можемъ по-прежнему писать статьи, рисовать картины, быть Шаляпинными, Андреевыми, Сбровыми, — 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 перенесли на страницы журналовъ, быть можетъ, съ экрана кинематографа, изъ подъ кисти „Ната Шинкертонъ“.

Особенности критической манеры Чуковского приводятъ къ тому, что онъ оказывается сильнѣе всего при разборѣ одиобовныхъ 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 Ифуля 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, начинающихся талантовъ, но нельзя отрицать большого значенія критическаго серпа, подъ корень подрѣзывающаго



махровыя ничтожества, вродѣ Вербицкой, и всю плесду паразитовъ литературы, которыхъ Чуковский какъ-то окрестилъ: — рыжими.

К. П. Арабажинъ. 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 лекцій 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 тигъ.' Андреевъ — 'магъ и чародѣй реалистической экпрессіи' и вмѣстѣ съ тѣмъ 'писатель безъ индивидуальной марки, безъ самобытности рисунка', онъ 'слѣпъ и глухъ' въ общественныхъ вопросахъ и при томъ же 'чуткій человѣкъ и умѣетъ откликаться на вопросы современности' и т. д.

Отличительную черту литературной фізіономіи 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 человѣчества, всѣ тѣ кумиры, которые держатъ человѣчество 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 известной степени, для искусства начало конца.

Намъ кажется, что подобная проповѣдь justitііеи 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 одного зовень 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 неовѣдчи 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

### I

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

стиховъ, монологъ, отраженный въ молчаніи собесѣдника.

Юлія ненастной 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 выпускаетъ. Онъ — какой-то молодой прохожій, промокшій, жалкій. Юлія принимаетъ кое-какія мѣры заботливости, расширяваетъ его; онъ отвѣчаетъ знаками, — онъ, повидимому, нѣмой. Въ разспросахъ, въ неизбѣжно 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 — волиѣ обыденное происшествіе, если принять съ самаго начала нѣкоторую необычайность въ обстановкѣ лѣсной сторожки, бурной ночи; Юлія — волиѣ 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 Юльинаго пустого дѣвичьяго романтизма. Читая, хочется рассмотреть, 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 Юльиной рѣчи въ сторону неизмысленной 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 «Материнка», 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 наступающіи мракѣ, превращается въ ту безразличную, отвлеченную декорацию, передъ которой театръ будущаго будетъ справлять свои мистеріи, передъ которой лицедѣйство становится священнослуженіемъ... Путникъ умолкаетъ волиѣ, онъ прекращаетъ даже тѣ знаки, которыми зрительно участвовалъ въ діалогѣ. Онъ тоже мѣняется, — онъ становится какимъ то выходцемъ 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 своею 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 вѣнчаніе роскоши 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 безнадежное 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

Пыщныя и мраморное тѣло,  
и эротическій идеалъ ея не лишень картиннаго размаха:

Я ложа короля не постыдила бь!

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

... Порою,

Того, что я была чиста, мнѣ стыдно!

Другой мрачный ликъ дѣвства, — Ужасъ безплодія, — чуждъ этой Брюсовекой дѣвы.

Молчаніе. Въ комнатѣ становится еще темнѣе. Великолепнымъ 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 — иѣмой. Тотъ, кто долженъ былъ встрѣтить ее въ царственномъ чертогѣ, пришелъ въ дѣвную 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 открывзется потрясающій паралелизмъ его невидимаго умиранія. Въ это мгновение между этой женщиной и этимъ мужчиной, между ея любовью и его смертью, какъ между обими полюсами бытія вмѣстилась вся вселенная.

Молчаливый Путникъ сказалъ Юлію свой великій иѣмой 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 сохранитъ меня отъ разсужденій о томъ, оправдывается ли психологически чувство Юлія по даннымъ экспериментальной науки. Богъ Аполлонъ да унесетъ меня отъ разсѣдованія 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 хорошенько высколотиться 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 Эскулану! 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 Брюсовекой психодрамы въ области метрики и просодіи. Отъ начала, гдѣ свободная разсѣянность пиррихіевъ и разнообразіе преніянія соотвѣтствуютъ неопредѣленности выступленія и до конца, гдѣ Юлія бросается къ путнику подъ четко учащенные ямбы съ сонденческими переборами безумно бьющагося сердца, — такъ стучитъ кровь въ головокруженіи отдающей дѣвушки:

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

Три ритмически почти тождественныя строки (кромѣ многозначительнаго преобладанія перваго 'дай' надъ соотвѣтственными слогами остальныхъ строкъ), съ экстатическими вскриками на ударныхъ 'а', съ той всегда иѣсколько суммарной послѣдностью ощущенія, которая

сопровождает восторгъ, но которая здѣсь еще даетъ мѣсто для уточненной эпизодической задержки на чувственно-звуковомъ образѣ: 'чтобъ и хъ о б в и т ь' — два острыхъ д' въ оправѣ изъ змѣнящихся согласныхъ.

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

... Будеть

Меня мужъ нелюбимый въ щеки, въ  
губы

Тяжелыми губами цѣловать.

Порой ласкать насмѣшливо и грубо,

Порой, подвынивъ, за косу таскать!

Родятся дѣти, буду мыть и стричь ихъ,

Варить имъ кашу, прутьями ихъ свѣчь...

И позабуду о мечтахъ дѣвичьихъ,

Какъ объ огаркахъ догорѣвшихъ свѣчь!

Все отношеніе Юліи къ образу будущаго мужа, подавляющаго ее именно своею неприемлемой необходимостью, дано въ мучительномъ энитритѣ: \* М е н я м у ж ь н е (любимый). Читателю эту строку почти такъ же трудно произнести, какъ Юліи — принять такого мужа. Задержка на діастолѣ подчеркивается тѣмъ, что начало предложенія вынесено въ предыдущую строку ('будеть'). Вслѣдъ за этой подавленной задержкой, уже привычный образъ овладѣваетъ Юліей, и стихъ переходитъ въ болѣе гладкій ямбъ, минуя великолѣпный, но соотвѣтственно формѣ съ содержаніемъ, пэонъ: 'тяжелыми'. Образъ мужа смѣняется образомъ дѣтей: учащенные ударенія, причудливое арнеджо гласныхъ: 'о, я, ѣ, и, у, ы' въ словахъ — 'родятся дѣти, буду мыть ихъ', оправдана изъ отчетливыхъ согласныхъ, съ преобладаніемъ 'д' и 'т', что даетъ всей строкѣ характеръ прыгающаго стаккато; наконецъ, ритмическое различіе медлительной строки о мужѣ. —

Тяжелыми губами цѣловать —

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

и ускоренной строки о дѣтяхъ —

Родятся дѣти, буду мыть и стричь ихъ, — все придаетъ разительную яркость сопоставленію единого, грузнаго, давящаго кошмара-мужа, съ множественной, мелко-назойливой, инекливой суетой — дѣтьми. Но темъ задерживается и для дѣтей на дактилическомъ словѣ, 'путьями', — на противномъ, короващемъ Юлію образѣ будущихъ эвзекудій.

И вдругъ, слушателя изъ охватившей его житейской мерзости будущей же женщины Юліи, высвобождаетъ, вырываетъ пэонная музыка дѣвушки Юліи: И позабуду о мечтахъ дѣвичьихъ, какъ объ 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:

Роберъ, ты знаешь, очень я несчастна!

Всю жизнь свою я провела въ дѣсу.

Гладкіе, простые, съ элементарными цесурами стихи, какіе нужны въ речеванномъ ямбѣхъ, — сильно отличныя отъ всего предыдущаго ряда вольныхъ, бѣлыхъ стиховъ.

Общій методъ для послѣдовательной оцѣнки 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, на примѣръ, появленіе принца въ мечтахъ Юліи дано, какъ законченная картина въ четырехъ строкахъ ч и с т а г о приблизительно я м б а:

Что нѣкій принцъ придетъ въ мою  
страну,

И скажетъ мнѣ: тебя я въ цѣломъ мірѣ  
Искалъ, и вотъ нашелъ, иди за мной!

Въ роскошный мой дворець и будь да-  
рицей!

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

ній духа. Или — такова колдующая сила ритма, сила обратнаго дѣйствія отъ ритмическихъ количественныхъ отношеній, отъ слова къ мысли, что представленіе о принцѣ пріобрѣтаетъ для насъ свою образность потому именно, что онъ описанъ чистымъ ямбомъ? Можно ли это волюнѣ 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 пріемъ 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 теряется 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 прениніемъ — хотя и нѣсколько различнымъ — посерединѣ а между тѣмъ, какая разница! Очевидно, рѣшающее значеніе имѣетъ в т о р о е прениніе, 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 оцѣнку стопы: въ самое ли мгновеніе произнесенія ея или немного позже, — по присоединеніи перваго впечатлѣнія отъ дальнѣйшихъ стопъ, которыя, въ свою очередь, полную оцѣнку свою получаютъ еще немного позже

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

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

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

#### IV

Мы изгнали изъ художественныхъ произведеній всякую нарочитую виѣхудожественную 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 соотвѣтствующаго балласта въ разбивавшихся 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 цѣнностей мысли, религіознаго и нравственнаго чувства. Они лишь вмѣсто прежнихъ философскихъ тезъ (thesis) даютъ намъ таинственно пресуществленные художественныя равноцѣнности.\*\* 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?

на е т ъ Брюсовъ въ „Путникѣ“? какъ отно- сится Брюсовъ къ проблемѣ (sic!) дѣвства? — эти вопросы въ какой то новой плоскости, ко- нечно, сохраняютъ все свое прежнее значеніе. Да, Брюсовъ въ „Путникѣ“ говоритъ о дѣв- ствѣ. \* Онъ подходитъ къ нему съ опасной и головокружительной его стороны, — онъ гово- ритъ объ увѣщаніи дѣвства паденіемъ.

Неужели невинность дѣвушки приобретаетъ всю окончательную цѣнность свою лишь въ часъ самопожртія? Неужели въ самой сущ- ности ея заключена неотвратимость жертвы? Неужели мы въ этой жестокой тріадѣ не мо- жемъ остановиться на очарованіи тезы и нужно перешагнуть черезъ антитезу само- отрицанія, чтобы достигнуть... чего? гдѣ synthesis?

Только разъ осуществилось невозможное, толь- ко разъ уклонилась тріада и synthesis, въ мистической мелѣ неслѣдной истины, дала гро- мадный, 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 дѣствѣ бого- творчества дала „Вѣчно-Женственное“. Тамъ антитеза — трагедія любви, ее приемлемъ съ ликованіемъ провидѣнія — ибо впереди свѣтъ. А здѣсь — здѣсь черная тріада дѣвства.

Есть два образа въ прошломъ. Одинъ — христіан- ская дѣвственница, которая въ безумномъ

\* Иногда, приближаясь къ этому волшебному понятію, хотѣлось бы говорить лишь высо- кими и освященными словами. И я съ глубокимъ прискорбіемъ долженъ свидѣтель- ствовать о недостаточности языка нашего... Слово „дѣва“ — обезцвѣчено, „дѣвствомъ“ почти больно пользоваться, „дѣвица“ — обозначеніе для паспорта, „дѣвушка“ — предестно для земли, но ничтожно для неба. „Дѣвственный“ — тя- желый терминъ, красивый лишь въ перенос- номъ своемъ примѣненіи; въ точномъ зна- ченіи это — анатомія и судебная медицина. „Дѣвичій“ — милое слово! — обозначеніе при- надлежности, 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: чистую хрустальность французскаго, ибжнскую ласку ибжцкаго, дѣвскую предельность англій- скаго, важную точность латинскаго...

отрицаніи антитезы черпаетъ силу экстаза, когда палачъ рветъ ея груди раскаленными клещами... Другой — священная блудница ва- вилонскихъ храмовъ, которая за мѣдный грошъ въ казну богини отдастъ свою невинность презрѣнному чужестранцу.

Въ отблескахъ этихъ просвѣтовъ безконеч- ности растетъ передъ нами образъ Юліи. Что- то стихійное, какъ культъ Астарты, угады- вается въ ея неосуществленномъ паденіи.

Въ ея любви какъ бы отсутствуетъ любов- никъ. Болѣе того — въ ея паденіи отсут- ствуетъ любовь. Картина той ночи, которую она обѣщаетъ путнику, вполнѣ отвлеченна въ самой чувственности своей. Путникъ — вибни- ній предлогъ, почти — обетаночный пред- меть...

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

Тайна? ахъ, вотъ что! Какъ въ рома- нахъ? Я

Прочла ихъ много...

Зрительное впечатлѣніе получается одинъ только разъ, и то лишь тогда, когда Юлія провѣряетъ самое себя, и то лишь въ услов- номъ 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 чрезвы- чайной 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 словъ съ мглистыми пронами: „Точеные, изломанные пальцы“).

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

Безликій идеаль Юлиной мечты, принцъ ея сказки — тигъ; 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 мессіансма хиліастическаго для мессіансма христіанскаго. Вѣдь принцъ — тотъ же хиліасмъ.

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, въ самой себя, автономно и органично, развивающейся страсти. И основаніемъ ея, причиною паденія служить не что иное, какъ высокомеріе 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 тріадой 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 отмѣривать на унціи и доли унцій, сколько далъ большой поэтъ отъ даровъ своихъ въ томъ или другомъ твореніи, и говорить: сегодня порція мала. Миѣ любо хотя бы и въ меньшемъ произведеніи отыскивать то, что всегда остается большимъ — поэта, и мысль его, и вдохновеніе.

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКІЙ.

## ЭТЮДЫ О ФРАНЦУЗСКИХЪ КНИГАХЪ

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 длинныя построенія и выдержки: все въ этой книгѣ привлекаетъ и захватываетъ умъ, или подстрекаетъ его къ провѣркѣ, къ развитію и отбѣненію нѣкоторыхъ положеній автора, — чтобы не стало его ученіе слишкомъ деспотичнымъ въ нѣкоторыхъ отрасляхъ словеснаго созиданія.

Для Леона Паскаля, автора этой „Новой эстетики, построенной по психологій генія“<sup>\*</sup> существуетъ только одна эстетика, — которую онъ сводитъ къ взаимоотношенію искусства, въ самомъ широкомъ смыслѣ, къ той совокупности творческихъ способностей, которая именуется геніемъ<sup>1</sup>. 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 заключаешь 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 другого звена въ развитіи данной народности? Итъ: и ошибался тотъ, кто точкой отправленія 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 спорить 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 жестокия, 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 противовѣсъ, наглое презрѣніе, которое питаютъ многіе поэты и художники къ наукѣ, — презрѣніе, за которымъ скрывается самое грубое невѣжество).

Г. Паскаль также разсматриваетъ и опровергаетъ странное ученіе Ломброзо, изъясняющаго высшія способности духа, какъ болѣзненныя состоянія. Это ученіе привело, на примѣръ, психолога Моро (Morgeau de Tours) написать

слѣдующее: 'Становясь идиотомъ, человѣкъ проходить черезъ такое душевно-мозговое состояніе, которое, продолжая развиваться, должно было бы сдѣлать его человѣкомъ гениальнымъ'. Хотя я и присоединюсь 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 иѣкое, высшаго порядка, безпутьство; способности гениальнаго ума представлялись бы какъ бы автоматическими, развившимися за счетъ и въ ущербъ многихъ другихъ способностей. Эта разновидность гения, конечно, не та, какую подразумѣваетъ Леонъ Паскаль, когда онъ въ слѣдующихъ выраженіяхъ объясняетъ сущность истинной и верховной гениальности: 'Гений есть сила синтеза, способна 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 удачливѣйшее 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 всею тщательностью психологіи приравниваетъ искусство къ играмъ дѣтей и даже животныхъ! Никакое ученіе не доказываетъ убѣдительнѣе того самовольнаго непониманія учеными всякой художнической 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 может существовать только в человечестве, еще не переросшем дѣтства. Разсужденіе поистинѣ великолѣпное, — а принадлежит оно людямъ, которые, повидимому, считаются учеными и философами.

Къ этому присоединяется, приблизительно равноцѣнная 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 человѣка, какъ субъекта обществѣнности, но они отнюдь не имѣютъ свойства роскоши.

Всѣ подобныя попытки объяснить эстетику — пусты, утверждаетъ авторъ, — наше изученіе должно быть направлено на способы дѣятельности самихъ художниковъ, другими словами — на гениевъ, 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 искусства 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 и въ которой 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» (13-го мая 1905), и являющаяся выдержкой изъ большого, давно подготовляемаго къ печати, труда. Она принадлежитъ Абелью Пеллетье (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 всецѣло 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 создателя. Леонъ Паскаль посвящаетъ поучительную главу психо-физиологій двухъ основныхъ способовъ воспріятія, зрительному и слуховому, выводя отсюда два вида ощущенія, соответствующиye этимъ воспріятіямъ. Но, говоритъ онъ (и это замѣчаніе необходимо помнить), отдѣльный художникъ того или другого типа, зрительнаго или слухового, можетъ не придерживаться исключительно соответствующаго способа художественнаго выраженія. Его творчество можетъ быть смѣшаннымъ: дѣйствительно, ощущенія взаимно скрещиваются и проникаютъ другъ друга.

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

---

чіе между такъ называемыми «царствами» природы. Въ каждомъ искусствѣ можно распознать породы, семейства и особи».

и этимъ именно и опредѣляется, въ значительной степени, самыйъ геній. Наименованіемъ *polypersonnalité* я обозначаю способность примѣняться къ различнымъ состояніямъ. Она состоитъ, именно, въ совершенной легкости, съ которою поэтъ или писатель, временно замѣняя свою личность новою личностью, входитъ въ самую сущность различныхъ типовъ окружающей среды. Эта способность тѣсно связана съ силою воображенія, — каждое же проявленіе воображенія сводится, собственно говоря, именно къ мгновенному измѣненію личности. Другими словами не можетъ, вообще, быть истиннаго творческаго генія 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 мускулами, — такъ чтобы во время такого переживанія отождествиться съ ихъ мыслью и ихъ тѣлодвиженіями, въ той самой средѣ, въ которой дѣйствуютъ или дѣйствовали возсоздаваемые личности. Виѣ этого начертанія все — одна лишь риторика и инсказаніе, то, что Верленъ называлъ „литературой“, настоящее унаочинчество.

Леонъ Паскаль превосходно подводитъ итогъ этой мысли, говоря: „Великій поэтъ, когда онъ заслуживаетъ этого имени, долженъ обрѣтать передъ зрѣльцами мірозданія волиѣ 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 генія, личность, достигающую самоопредѣленія, наконецъ, дары генія: темпераментъ, волненіе, память, воображеніе, разумъ, волю, мыш-

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

леніе 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, отнодь не слѣдуетъ, что поэтъ долженъ выражаться образами. Поэтическіе образы являются болѣе или менѣе остроумными и поразительными сравненіями, но мнѣ кажется, что этотъ поэтическій приѣмъ слѣдовало бы считать первобытнымъ... Гораздо труднѣе придать чувственную и вещественную цѣнность 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 цѣлымъ.

Читатель, конечно, удѣлитъ полное вниманіе тѣмъ страницамъ Л. Паскаля, гдѣ выясняется три природные естественные вида творчества. Эти три вида (*modus*) творчества, авторъ называетъ: „непосредственнымъ“ (многочленнымъ) „последовательнымъ“ (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 несообразное, 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-

ними, 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. Одного лишь я не могу допустить: именно — что систематизация, то есть согласование, уравнивание, гармонизация зарождающегося произведения, о сознании творчества, происходит медленно из последовательного умаления непосредственности и волнения. Духовная необходимость предвидения, как в отдельно зарождающемся и развивающемся произведении, так и в творческом труде цели 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, умеренный 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, подумавшая под последним высшую способность обобщения на почве слияния человека со Вселенной. Надлежит заметить, что если второй вид и может, в отдельных случаях, пресметенно 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 повинуется 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 человеческих'.

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 къ 'систематическому' творчеству отъ того 'непосредственного', эготическаго творчества, которое отличаетъ его предшествовавшую книгу, отнюдь не утратилъ своей способности волнения и даровъ внушаемости, наоборотъ, онъ ихъ увеличилъ. Совершенно новымъ прояв-

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

ленія енергій претворяются у него въ волнуемость духа. Противорѣчивое, я изощрилось въ уравниваніи 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 грезой иѣкого Духа, обитающаго въ Пространствѣ. Онъ прошелъ уже черезъ многія превращенія и нынѣ въ неясныхъ устремленіяхъ тяготѣеть 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 грезить объ однообразіи бесконечно - непреодолимаго...)

Я признаюсь, что мнѣ не нравится 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 замѣтваніе 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 выснимъ существамъ.

Воплотившись, Духъ теряетъ свое всебѣдѣніе 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 размысленіе.

... 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 сокрытомъ... 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, охваченный 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 міроваго сознанія на пути къ непреодолимаму.

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

Широкое и иѣжное 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 романтизмомъ 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 личнаго переживанія и ощущенія. Это воспріятіе дѣятельнаго организма инстинктомъ, чувствомъ, сознаніемъ, — три ступени общенія съ Мировымъ Цѣлымъ, на которыхъ послѣдовательно приходитъ въ согласное дѣйствіе всѣ дремящія силы подсознательности, пробужденныя интуиціей; синтеза столь быстраго 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 тайны.

Любовныя пѣсни г. Паскаля Бонетти, наиболѣе 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 собственнаго 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, сильные великой любовью; они поймутъ и поймутъ еще... Мы увидимъ, что наша плоть, дочь 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 править 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 скатымъ 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 прочимъ, поэмѣ „Взлеты“ (Les Envols), въ которой Паскаль Бонетти, воспѣваетъ появленіе человѣка въ открытомъ небѣ, „окрыленную тяжесть въ свободномъ полетѣ священнаго ястреба“.

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

средоточивающей свои усилия, что онъ мифъ представляется идущимъ по вѣрному пути: пути ощущенія и пониманія того, что согласный ритмъ Бытiя открывается лишь въ эк-статически просвѣтленномъ познанин...

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

Было бы очень желательно, чтобы эту анто-логию прочитали всѣ тѣ даже-поэты, которые въ настоящее время во Франціи стараются скрыть свое полное ничтожество похвальбою, что они вернулись къ греческой традиціи. Они, быть можетъ, поняли бы, что всѣ, по-держанные, полустертые клише, которые имъ завѣщали Парнасцы, 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 мифъ-не „La Guilletière“ (1676); на-родныя пѣсни новой Греции, 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 „мирологовъ“, 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 одѣлать и свадебныхъ пѣсенъ и ихъ настроенія. Величавыя и семейственныя, въ нихъ оживаютъ 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 общаніемъ...

Затѣмъ, пѣжныя и насмѣшливыя, легкія, да-скающія пѣсни любви: дѣвушки идутъ къ ко-лодцу... Какіе неожиданные образы, какіе прелестныя обороты слова и ритма! Эти пѣс-ни, обрядовыя, любовныя, похоронныя, дѣи-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 ощущеніе, 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: „Дѣв-нацать книгъ для „Лили“,“ рядъ легкиихъ влюб-ленныхъ пѣсенюкъ, легкость которыхъ смѣт-ся или хочетъ смѣяться надъ собственнымъ очаровательнымъ умиленіемъ. Авторъ самъ опредѣляетъ, выдержкой изъ Ронсара, свой стихъ, который дѣйствительно таковъ, какъ онъ хочетъ, — просто 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 пѣжно ледяющимъ, текущимъ съ легкимъ плес-скомъ, какъ вода, которая каплетъ)...

René Ghil.

## ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦИЮ

Милостивый Государь

Господинъ Редакторъ!

П р ошу Васъ дать мѣсто слѣдующему письму. Въ декабрьскомъ номерѣ Вашего уважаема-го журнала появилась весьма лестная для „Муса-гета“ замѣтка г. М. Волошина подъ 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 секціи „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 отноду не является сборникомъ какого нибудь опредѣленнаго философскаго направленія, такъ же какъ, признавая въ извѣстной мѣрѣ гегемонію нѣмецкой философіи, онъ однакоже отмежевывается и отъ космополитизма, уничтожающаго индивидуальныя особенности историческаго развитія націй, 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 исключющаго, 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 нѣрѣдко 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 всеѣмъ членамъ нашего издательства полную свободу держаться тѣхъ или иныхъ религіозныхъ 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 РЕДАКЦИЮ

Серг. Алякринскій. — Цѣни огней. М. 1911, ц. 50 к.

В. Вересаевъ. — Живая жизнь, ч. 1, 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“, Сиб. 1911.

С. А. Венгеровъ. — Пушкинскій семинаріи при Сиб. Университетѣ. Вып. I, Сиб. 1911, ц. 20 к.

Софія Дубнова. — Осенняя свирѣль. Стихи. Сиб. 1911 ц. 1 р.

Л. Зиловъ. — Стихотворенія, кн. II. Изд. „Метели“. М. 1911. Ц. 70 к.

М. Капланъ. — Разказы, Сиб. 1911. Ц. 40 к.

А. Луговой. — Дневникъ свободнаго чело- вѣка, вып. 1 и 2, ц. по 15 к. Сиб. 1911.

В. Н. Пясецкій. — Нормальныя и идеальныя пропорціи чело- вѣческаго тѣла. Сиб. 1911, ц. 50 к.

А. Д. Рудневъ. — Матеріалы по говорахъ Восточной Монголіи, Сиб. 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, Сиб. 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“, Сиб. 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: Сергій Маковскій.  
Бар. Н. Н. Врангель.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

	стр.
Георгій Лукомскій — ,Украинскій барокко‘ . . . . .	5
Сергѣй Маковскій — ,Выставка Міръ Искусства‘ . . . . .	14
Бар. П. П. Врангель — ,Метиславъ 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 АВТОТИПИИ:

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

#### АВТОТИПИИ:

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; П. Ля Машковъ — Nature morte; А. Т. Матвѣевъ — Юноша; С. Т. Коненковъ — Бахъ; К. О. Юонъ — Троицкая Лавра, Интимный міръ; П. П. Бродскій — Дѣти; В. А. Сѣровъ — Портретъ г-жи Грюнбергъ, Портретъ Д. В. Стасова; Г. М. Бобровскій — Дѣтскій портретъ; Александръ П. 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. Голке 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 Босса.

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

# АПОЛЛОНЪ

Въ 1911 г. журналъ будетъ выходить, при томъ же составѣ сотрудниковъ, ежемѣсячными выпусками (кроме іюня и іюля), съ значительно увеличеннымъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, менцотинтой, фото - и автотинией 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. Кроме того, въ журналѣ будутъ помѣщаться статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, въ особенности же — иллюстрированные статьи, освѣщающія современные 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. Кроме того будутъ выпускаться отдѣльными книжками Литературные Альманахи „Аполлона“, для которыхъ въ распоряженіи редакціи имѣются произведенія Сергѣя Ауслендера, Валерія Брюсова, Александра Блока, Бор. Зайцева, Н. Гумилева, М. Кузмина, А. М. Ремизова, гр. Алексея 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 »

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

„Русская Художественная Лѣтопись“ отдѣльно 4 р. въ годъ съ перес.

Иллюстрированные 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. ки. Гагаринной; Кіевъ, книжн. магаз. Издиковскаго, Крещатикъ, 29; Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, ки. т-во „Орось“, Новый Свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. „Основа“, Нѣмецкая ул., и въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

Издатели: С. К. 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 получаютъ, 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, нависшій въ зубахъ, пріемъ, — правда, очень дешевый: о Римѣ авторъ писалъ въ Одессѣ, о Венеціи — въ Коптопѣ, о Каирѣ — въ Симферополѣ...

Подлинная поѣздка сатириконецевъ за границу стоитъ выѣ 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, развѣ навсегда изумленнаго красотой и сложностью жизни, слуги.

Участники экспедиціи (и Митя) обязуются не пользоваться ни въ коемъ случаѣ Бедекеромъ. На оборотъ, участники экспедиціи (и Митя) постараются доказать, что Бедекеръ не нуженъ, пошль, лживъ и частенько ловить простодушныхъ людей врасакъ.

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 — Италия — 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 перелета 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 ЕЖЕМЕСЯЧНЫМИ ПРИЛОЖЕНИЯМИ.

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

Газета издается по слѣдующей программѣ: 1) Руководящія статьи по вопросамъ: а) организациі 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) Обзоріе специальной 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. П. П. Бергманъ, П. П. Белокопскій, проф. В. А. Вагнеръ, В. П. Вахтеровъ, акад. В. П. Вернадскій, В. А. Гердь, проф. П. А. Гредескуль, проф. Д. Д. Гриммъ, Я. Я. Гуревичъ, проф. В. Я. Данилевскій, Я. П. Душечкинъ, Е. А. Звигищевъ, проф. П. Ф. Каптеревъ, проф. М. Я. Капустинъ, проф. П. П. Карбовъ, проф. М. М. Ковалевскій, акад. А. Ф. Кови, проф. П. П. Ланге, А. Л. Ливовскій, проф. П. В. Луницкій, проф. А. А. Мануйловъ, П. П. Милерковъ, П. Ф. Михайловъ, проф. А. П. Печасовъ, акад. Д. П. Осси-вико-Куликовскій, Ф. Ф. Ольденбургъ, А. П. Острогорскій, А. Б. Петрищевъ, П. П. Петрункевичъ, А. С. Пругавинъ, П. А. Рубакинъ, М. А. Стаховичъ, Л. В. Титовъ, Д. П. Тихомировъ, графъ П. П. Толстой, П. В. Тулузовъ, проф. Г. В. Хлопинъ, В. П. Чарнодускій, проф. Г. П. Челпановъ, П. В. Чеховъ, П. М. Шестаковъ, А. П. Шингаревъ, акад. П. П. Янкуль и многіе другіе.

Изъ иностранныхъ ученыхъ, между прочимъ, общали свое участіе въ газетѣ слѣдующія лица: проф. Рене Вермеръ, Шарль Жидъ, извѣстный французскій педагогъ Бюссонъ, де-Гревъ и др.

Редакція газеты имѣетъ корреспондентовъ въ разныхъ городахъ Имперіи и специальныхъ корреспондентовъ въ Г. Свѣтъ и Г. Думъ.

Нодъ общей редакціей Г. А. Фальборка.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Съ доставкой и пересылкой въ города Имперіи.

на годъ  
6 р.

на 6 м.  
3 р.

на 3 м.  
2 р.

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

Для учащихся въ начальныхъ училищахъ допускается разсрочка по 1 р. за каждые 2 мѣсяца. Лица, подписавшіеся до 1-го ноября 1911 г., получаютъ газету въ 1910 г. безплатно.

Газета выходитъ съ ноября мѣсяца. Пробныя №№ высылаются безплатно.

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 неонарела на первой страницѣ 60 коп., позади текста 30 коп.

2—2

Издатели: П. В. Мѣшковъ и Г. А. Фальборка.