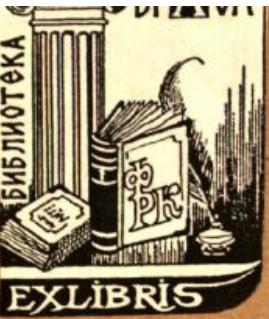


AUTOMOHE

176

ମୁଦ୍ରଣ
ପାତ୍ରାନ୍ତିକ



Д. Дориневский

8

46.12
668
4

H.O.N/89

426014

Библиотека ЗН СИ

A 76
N 4-5

Фундамент. б-ка ВТИ

20047

30111

102254

Продлено 1953 г.

№ 1958

ЗА БУКВУ Ъ



ОГДА безумная толпа прикладами и каблуками била двуглаваго орла, принимал его за эмблематъ ненавистной, свергнутой власти, она не знала, что глумится надъ собственнымъ величиемъ, не знала, что надменная птица несла въ себѣ державную силу самой России, Русскаго народа, что она на много старше и полицеysкаго строя, и свергнутой династіи, и самаго престола царей—тайна-ственная птица, которая кажется древней въ самой Византіи, птица птерійскихъ развалинъ, птица, первыхъ слугъ которой исторія не помнить даже по имени.

А теперь уже не толпа, но Академія Наукъ, Министерство Народнаго Просвѣщенія, ученые, которые должны бы знать, которымъ поручено знать и ввѣроно блести—изъ буквы Ъ, изъ буквы Ъ хотятъ создать новый трагический символъ. Символъ смертельно раненой филологической традиціи, языковѣднаго преданія...

Смѣшныя, ненужныя буквы, ничѣмъ неоправданная причуда устарѣвшаго правописанія; обуза школьниковъ, учителей, наборщиковъ; капканъ на пути къ грамотности, въ странѣ, гдѣ не затруднить бы слѣдовало сей трудный путь,—умолкнувшія, нѣмыя буквы (ибо вѣдь вмѣсто Ъ звучитъ другая буква—Е), нѣчто нелѣпое—ибо къ чему письменные знаки, которыхъ нельзя произнести, прочитать? А когда то звучали онѣ въ древней, свободной Россіи, на вольныхъ вѣчахъ, звучали своимъ невѣдомымъ звукомъ, и что то выражали, какъ выражаетъ всякий звукъ живой. Для тѣхъ, кто умѣть, въ уединенные часы заполуночья, видѣть невидное днемъ, въ этихъ умолкнувшихъ знакахъ сквозила, быть можетъ, сильная, чистая рѣчь нашихъ предковъ, на нашу рѣчь непохожая, какъ непохожа на тину низовій гордая влага горныхъ истоковъ.

Но дѣло даже не въ мечтѣ! Не до мечты теперь! Нѣтъ, дѣло въ реальной реальности нашихъ дней, нашихъ насущныхъ нуждъ, въ нашемъ лучшемъ достояніи,—въ филологической традиції.

Преемственность родного языка, преданіе живого слова—святая святыхъ, наслѣдіе вѣковъ, то, на что мы не смѣемъ посягать, если хотимъ, чтобы отъ насъ самихъ хоть что нибудь осталось. Языкъ мѣняется, но нельзя насиливать его. Могилы предковъ сравняются съ землей и заростутъ—нельзя кощунствовать надъ ними. А языкъ—нетлѣнная могила; въ языкѣ, въ его преемственности, въ людяхъ имѣютъ предковъ; филологические предки—не дворянская лишняя роскошь; живой, неумирающій языкъ—бархатная книга всего народа. И эту родословную грамату дер-

жавнаго народа хотятъ подновить, подчистить, чтобы сталъ онъ проходимцемъ, непомнищимъ родства, непомнищимъ наслѣдія славы.

Слово, логосъ, свѣтъ духа, безъ чего духъ остался бы хаосомъ, какъ вещество безъ свѣта.. Да будетъ свѣтъ! Или сегодня стало нужно все, все опять доказывать съ начала?

Да, въ Словѣ есть святая косность. Духъ словеснаго просвѣщенія, филологическая традиція—консервативны. И вотъ что ихъ испугало!

Но можно и должно мѣнять человѣческія учрежденія, законы, права; трудно, почти невозможно, мѣнять бытъ, уклады и навыки жизни; и нельзя, нельзя мѣнять природу вещей—а языкъ есть природа. Языкъ—самъ человѣкъ. Или, быть можетъ, хотѣли бы они ради „прогресса“ отмѣнить человѣка? Для иныхъ програмъ автоматъ былъ бы, пожалуй, удобнѣй...

Они забыли, что вѣдь во имя естественныхъ правъ человѣка, во имя перво-бытной его природы и было заявлено первое рѣшительное требование свободы нового времени. А эту древнюю природу человѣка можно найти только въ вѣкахъ. Французская революція, которую назвали великой, потому что она осталась образцомъ,—не сводила глазъ съ классической древности. Духъ ея былъ насыщенъ классической филологіей,—тотъ геройскій духъ, тотъ пламень воли и побѣды, который такъ мучительно завиденъ намъ.

А у насъ! Въ несчастной странѣ, гдѣ такъ долго политика убѣждений быланичѣмъ передъ политикой тактическихъ пріемовъ, гдѣ люди искоренили въ себѣ природный, святый чувства ради тактической цѣльности партійного міровоззрѣнія, у насъ свѣтъ. Слова, языковѣдную воздѣлку духа, скрижалную память человѣчества о себѣ—низвели, спутали съ учебной системой попытнаго министра, и имя графа Дмитрія Толстого перевѣсило, заслонило всѣ имена свободолюбивой Элады. Не навидѣли филологію. Объявили „классицизмъ“ мракобѣсіемъ,—единственное возможное просвѣщеніе, ибо инженерное дѣло не есть просвѣщеніе.

Но вѣдь поборники свободы, вожди ея хотятъ, едва ли не прежде всего, быть ораторами. Многіе изъ нихъ говорятъ хорошо и дару слова обязаны своимъ вліяніемъ. Говорятъ хорошо—но что же хорошо въ словесномъ дѣлѣ, какъ не преданіе? Здѣсь все условно, иѣть точныхъ способовъ провѣрки: хорошо только то, что уже признано хорошимъ,—какой то медлительный долгій выводъ изъ многихъ словесныхъ воздѣйствій. Здѣсь всякая ошибка—новшество; и это почти вѣрно наоборотъ: почти всякое новшество—ошибка. Обычай здѣсь непогрѣшимъ.

Если хотятъ народные витіи, чтобы дѣло ихъ было прочно основано на общемъ убѣждении, а орудіемъ убѣждения они считаютъ слово, рѣчь, ораторское свое искусство; то среди общаго обновленія ідей, правъ, учрежденій, да блудутъ они устойчивую косность слова. Имъ нужны ораторы; но ораторъ—только тотъ, кто знаетъ традицію языка, преданіе слова. Убивая филологическую традицію, они убываютъ свою же силу, они обезсиляютъ свое же главное оружіе. Слова свободы хороши, призываютъ къ убѣдительности, лишь когда грамотны.

А буква Ъ ставится символомъ языковѣднаго преданія. И символомъ столь живымъ, что со смертью его умретъ и то, что онъ выражаетъ. Сказать всей молодой Россіи,

что буква Ъ не нужна, подорвать въ корнѣ возможность преемства въ языкѣ, разрушить потребность преемства и вѣру въ единственный филологический критерій—въ обычай, въ bel usage (выраженіе самого воздѣланныго изъ языковъ человѣческихъ)! Убийство символа, убийство сути. И вместо языка, на коемъ говорилъ Пушкинъ, раздастся дикій говоръ футуристовъ.

Нельзя требовать признанія по частямъ, уваженія въ розницу. Вѣра вся умираетъ, коль скоро началось сомнѣніе. Изученіе письма, правописанія, есть первое формальное усиленіе человѣка къ овладѣнію высочайшимъ сокровищемъ своимъ—языкомъ: первый урокъ формы. Наше нелѣпое правописаніе, наше Ъ даетъ ребенку первое представленіе о чёмъ то формально устроенному, но большомъ, еще не понятномъ, очень сложномъ, ибо это создали большие, взрослые, у коихъ на все есть свои важныя причины (Честное слово, вѣдь были же важныя причины на каждую нелѣпницу правописанія!).

Языкъ—религія: правописаніе—святой обрядъ ея. Какъ небо надъ землей, должно быть въ воспитаніи дано дѣтямъ ощущеніе не нами созданныхъ просторовъ духа.

Нѣть, не нелѣпо наше старое правописаніе, но торжественно и огромно. Въ немъ окристалілась работа вѣковъ, въ немъ—мертвомъ?—такъ жива, такъ несомнительна наша связь съ вѣками. Въ буквѣ Ъ наaszъ причащали величию: затѣмъ наступалъ второй священный часъ, когда мы достигали вершины всего земного—жизни божественной—въ творчествѣ Пушкина. Но нѣть пути къ Пушкину въ Ъ, ибо живетъ онъ на Олимпѣ того накопленія въ вѣкахъ, той непрерывности преданія, коимъ символъ и ключь—буква Ъ.

А люди, у коихъ отняли Ъ, не дойдутъ до Пушкина. Они застрянутъ на площадныхъ брошюрахъ. Не станутъ искать тѣ, у кого отнято чувство сокровенного.

Да эта „реформа“ просто—дурная политика. Она не можетъ стать принудительной; и когда подчиниться ей откажется сразу все, что есть духовно лучшаго во всей странѣ,—она станетъ клеймомъ низшей цивилизациіи на дѣлѣ создавшихъ ее. Дурная политика—вызвать законное сопротивление лучшихъ; объединять противъ себя въ правотѣ. Могутъ законно отнять сословныя, вотчинныя, образовательныя преимущества—мы подчинимся законной волѣ страны; но букву Ъ у насъ отнять не могутъ. И станетъ она геральдическимъ знакомъ на нашихъ рыцарскихъ щитахъ—за древній обычай языка, за bel usage.

Поставили нѣкогда сыны Эфраимовы крѣпкія заставы у переправъ рѣчныхъ и всѣхъ приходившихъ заставляли сказать—„символъ“, что значитъ: хлѣбъ. И тѣхъ кто не могъ сказать, какъ говорили они, кто выговаривалъ иначе, предавали смерти. Изъ буквы Ъ хотятъ теперь сдѣлать такой же условный знакъ избранія, допущенія. Куда? И для кого? Они ли наaszъ, пишущихъ Ъ, не пустятъ въ свою обновленную жизнь? Мы ли не пустимъ ихъ въ наше царство древней, не подлежащей обновленію Красоты?

Валеріанъ Чудовскій.

Р. S. ,Аполлонъ^с имѣетъ свое правописаніе; оно вызывало споры и даже нареканія. Мы, напримѣръ, пишемъ програма, кристаль, симетрія, комисія, не удерживая удвоенныхъ согласныхъ тамъ, гдѣ онѣ не звучатъ въ живомъ произношеніи. Слѣдовательно, подъ традиціей языка мы не понимаемъ непроверенную наличность распространенныхъ привычекъ, вполнѣ допуская разумныя поправки: тѣмъ болѣе мы въ правѣ стоять за нерушимое преданіе, что чтимъ мы жизнь и движеніе. Тамъ, гдѣ удвоеніе согласныхъ имѣло за собой уже на дѣлѣ мертвую традицію и притомъ не русскаго, а чужого языка, мы не держались этой традиціи: мы добивались правописанія болѣе народнаго,—лучшаго освоенія заимствованныхъ словъ. Мы избѣгаемъ нѣмецкаго суфикса ,ир^с (ieren).

Я лично шелъ еще дальше моихъ товарищѣй по изданію, и въ томъ, что я здѣсь печаталъ, есть слѣды моего стремленія для тѣхъ иностранныхъ словъ, безъ коихъ совсѣмъ нельзя обойтись, перениматъ только основу, проводя всѣ дальнѣйшія образованія уже вполнѣ по русски. Потому я говорю окристалить вмѣсто кристаллизовать (и ужъ конечно заброненій вм. бронированный!), іамбовый, трагедійный, классичность (вм. классицизмъ), стараясь провести въ русскомъ языкѣ самобытность, замѣтную въ другихъ языкахъ славянскихъ.

В. Ч.



О.А.Кипренский. Автопортретъ (масло).
(Собрание Д. В.Хоцкинскаго въ Римѣ).

O Kiprensky, *Portrait de l'artiste* (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

卷之三十一

「我沒有長處，但有短處的長處。」這就是
王小波對自己最準確的評述。

під

, какъ
растно
вещи,
мѣтія.
акъ и
удаемъ
е отъ
гакого
я вся-
былъ,

Эти во-
твомъ
науч-
грудо-
льное
мате-
ругой
ткахъ
шимъ
лишь
твен-

и съ земли ушел въ небо въ болѣе си-
лажен-
ски-
намъ
иностранца,
дѣни-
реуве-
а и е

НЕУКЛЮЖИЕ УЧЕНИКИ

(По поводу нѣсколькихъ русскихъ картинъ изъ собранія
В. Б. Хвощинскаго)

Всеволодъ Дмитріевъ



астро мы можемъ вычитать мѣнѣе, притомъ преподносимое, какъ иѣчто твердо установленное, что научно, т. е. безпристрастно и достаточно обоснованно, можно изслѣдовать события и вещи, отдаленные отъ насъ не менѣе, чѣмъ на одно или два столѣтія. Можетъ быть, въ иныхъ научныхъ дисциплинахъ дѣло такъ и обстоитъ, но въ русской исторіи художествъ мы наблюдаемъ какъ разъ обратное. Древне-русское творчество, отодвинутое отъ насъ далеко за требуемую ученостью черту, еще недавно было предметомъ такого общественного увлеченія, такой „моды“, стало ареной, такой благодарной для всякихъ преувеличеній, партійныхъ счетовъ и передержекъ, какой никогда не былъ, да врядъ ли и будетъ — ну, хотя бы футуризмъ.

Пожалуй, къ русскому искусству болѣе справедливо и законно примѣнить противоположную мѣру: чѣмъ ближе къ намъ по времени тотъ или другой періодъ, тѣмъ легче намъ быть объективными и точными, тѣмъ легче ждать дѣйствительно научного изслѣдованія. О Васнецовѣ, о Рѣпинѣ, о Суриковѣ, мы, при извѣстномъ трудолюбіи, сможемъ собрать достаточно богатый матеріалъ, чтобы дать обстоятельное и добросовѣстное изслѣдованіе. Но когда мы соберемъ достаточно обильный матеріалъ, чтобы можно было со спокойною совѣстью сдѣлать тотъ или другой выводъ хотя бы объ арзамасской школѣ Ступина, о достоинствахъ и недостаткахъ Дурнова, о мастерствѣ П. Василевскаго? И вотъ, именно по отношенію къ нашимъ болѣе отдаленнымъ предкамъ приходится утверждать, что у насъ есть пока лишь одно право и одна правда — это добросовѣстное описание нашихъ непосредственныхъ впечатлѣній.

Въ самомъ дѣлѣ, мы еще слишкомъ мало знаемъ этихъ нашихъ болѣе отдаленныхъ предковъ, чтобы быть справедливыми; мы слишкомъ мало съ ними сжились, чтобы они были нами исчерпывающе поняты и истолкованы; они намъ странны, они намъ чужды; мы глядимъ на нихъ холодными глазами иностранца, но разсудкомъ понуждаемъ себя полюбить ихъ, прочувствовать въ нихъ нѣкія цѣнности, глазу не видныя, разсудкомъ понуждаемъ себя къ пристрастію, къ преувеличенію... зачѣмъ? Не единственное ли сейчасъ у насъ, когда наше зпаніе

чрезвычайно ограничено и скучно, неоспоримое право—довѣрять только нашему глазу? И не единственная ли сейчасъ мыслимая правда — правдивое описание непосредственного впечатлѣнія? А тогда—пусть читатель внимательно пересмотритъ всѣ снимки, приложенные къ этой статьѣ, пусть забудетъ все прочитанное когда либо про того или другого мастера изъ интереснѣйшаго римскаго собранія В. Б. Хвощинскаго, пусть довѣряетъ только наблюдательности и зоркости своего глаза и затѣмъ пусть критически свѣритъ итогъ своихъ непосредственныхъ впечатлѣній съ моимъ...

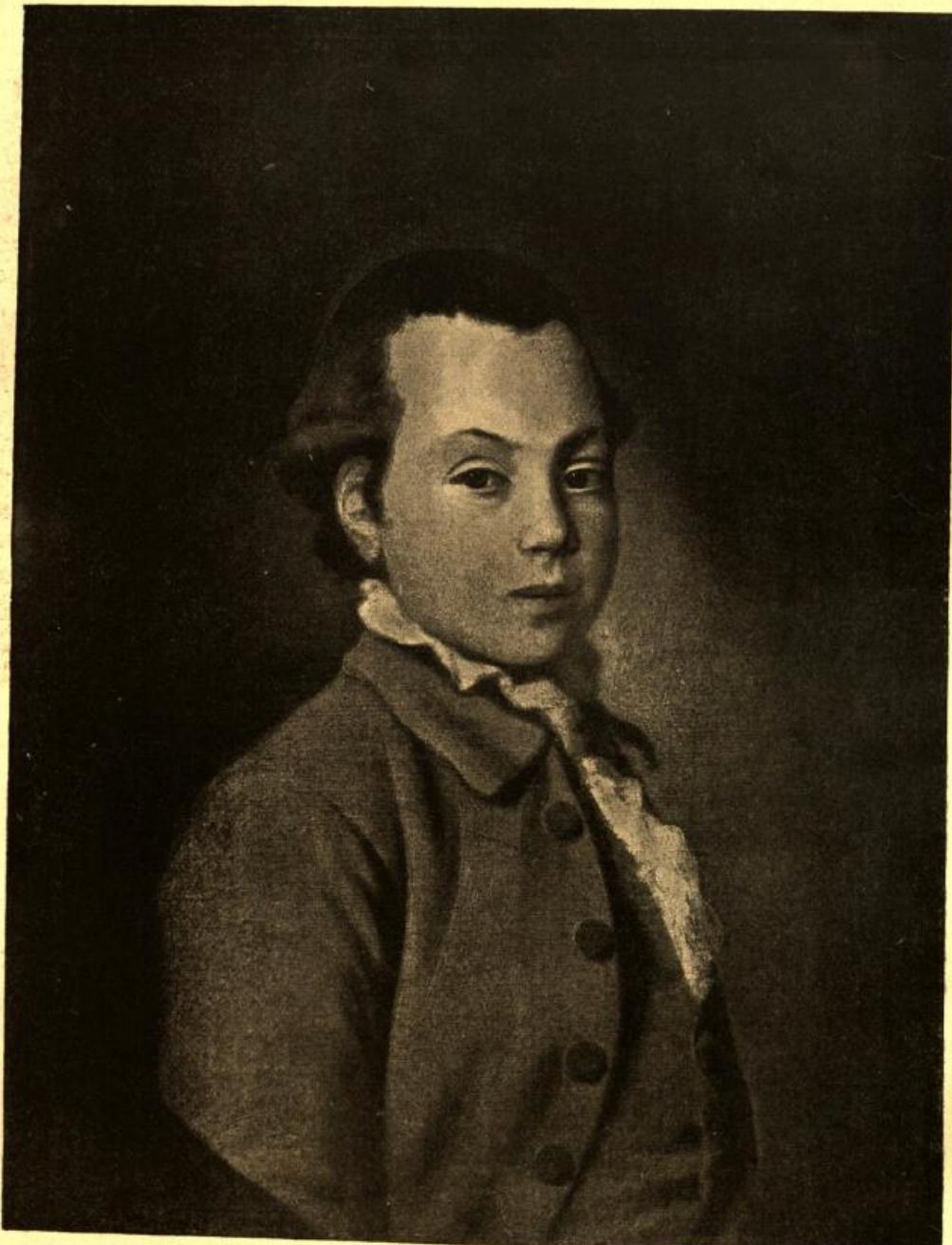
Мой же итогъ таковъ: передъ нами ученическія упражненія—порой не лишенныя привлекательности, порой не лишенныя иѣкою ,ловкачества‘, иѣкою претензіи на виртуозный росчеркъ и блескъ, но въ большинствѣ — робкія, унылые, даже тупыя. Здѣсь въ одно тоскливо-сѣроѣ мѣсиво замѣшивались старательнымъ ученикомъ и вдохновленные завѣты итальянскаго генія, и убогія поученія добродѣтельныхъ ,назареевъ‘, и крохи отъ прекрасныхъ домысловъ Пуссена, и нелѣпыя мудрствованія нашихъ доморощенныхъ Рафаелей, и своя собственная многотрудная ,учеба‘ надъ натурщиками... Здѣсь передъ нами лишь подмастерья европейскихъ учителей, и на основаніи ихъ опытовъ дѣлать какіе либо выводы о русскомъ искусствѣ вообще—мы рѣшительно не въ правѣ.

Представленное на страницахъ ,Аполлона‘ собраніе охватываетъ одну опредѣленную эпоху русской живописи. Мы почти не найдемъ среди снимковъ пріемовъ любопытнѣйшаго перелома отечественнаго творчества, когда русскіе мастера добровольно или по принужденію мѣнили иконный стиль на заморское письмо. Объ этой эпохѣ наши свѣдѣнія смутны; скорѣй даже сложилось мнѣніе, что никакого перелома и не было, а произошло иѣкое опустошеніе, сплошное вымираніе старого мастерства, на смѣну же ему, черезъ иѣкоторый ,пустой‘ промежутокъ времени, выявилось рѣшительно новое мастерство, съ новыми пріемами и новымъ живописнымъ языкомъ. Картина, приписываемая Василевскому, художнику первыхъ десятилѣтій XVIII столѣтія, дѣйствительно почти не несетъ въ себѣ элементовъ какой либо борьбы; это добросовѣстный опытъ дилетанта-копіиста, но не произведеніе иконописца, ради новыхъ идеаловъ ломающаго свою многотрудную и многолѣтнюю выучку. Иное дѣло—портретъ Петра III (Антроповъ?). Здѣсь лицо всѣ признаки большого мастера, нарочно ломающаго свою ,руку‘. Можетъ быть, художнику хотѣлось такъ выполнить свой портретъ, какъ это удалось потомъ Щукину (см. портретъ Павла), такими же легкими и четкими мазочками, такой же мягкой и свѣтлой лѣпкой, но это ему не могло удастся, такъ какъ внушенія древней вѣковой школы, какъ надоѣдливое воспоминаніе о перенесенной долгой болѣзни, сковывали движенія его кисти. И вотъ, обрисовывая мѣшечки подъ глазами, накладывая тѣни бровей, на лбу и на щекахъ, Антроповъ невольно воскрешаетъ



Петръ Василевский. Незавѣтный скоженъ (мас. ио.).
(Собрание В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).

Pierre Vassilenski. Sujet inconnu (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



Д. Левицкий. Портрет мальчика (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, в Риме).

D. Lévitski. Portrait d'un garçon (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



Сильв. Щедринъ. „Посыщеніе Александромъ I Шаффгаузена“ (масло). (Собрание В. Б. Хвощинского, в Риме).

S. Stchedrine. „Alexandre I à Schaffhouse“ (huile). (Collection B. Khvostchinsky, Rome).

древній и забытый духъ прекрасной иконописи, съ ея фантастическими проблѣмами, съ ея дикими и упрымьми бороздами, вмѣсто морщинъ и тѣней, поперекъ лица. Однако—повторяю—этимъ древнимъ духомъ вѣть лишь отъ работы Антропова; въ работахъ хотя бы Левицкаго или Дурнова „новшества“ уже празднуютъ рѣшительную побѣду.

Итакъ, въ данномъ собраніи нѣть творческаго духа, коимъ сильна была наша иконопись, но также не слышно еще въ немъ и нового натиска вдохновенія, которое, какъ ни какъ, бурно влилось въ отечественное творчество, вмѣстѣ съ передвижничествомъ. Национальное самомнѣніе, переоцѣника собственныхъ силъ, нѣкое самоослыпаніе и „гордыня“—такія черты, мы знаемъ, равно присущи были и древней иконописи, и передвижничеству; и тамъ и здѣсь, однако, благодаря именно такой гордынѣ и самоудовлетворенію раскрывались уста даже робкихъ; эти отрицательные качества оказались надежнѣйшимъ проводникомъ къ расцвѣту народныхъ вдохновеній, къ обильной творческой жатвѣ. Такого самодовѣрія, размыкающаго робкія уста, мы не находимъ въ данномъ собраніи; напротивъ, здѣсь мы видимъ нераз-

дѣльное господство разсудочныхъ соображеній, благоразумныхъ справокъ, осторожныхъ утаиваній...

Произведенія даже такихъ славныхъ мастеровъ, какъ Левицкій, Кипренскій, Брюлловъ, кажутся сплошь кивками на тотъ или другой авторитетъ живописи; ихъ мастерство—это дерзанія и ухищренія неумнаго ученика, который никакъ не можетъ догадаться, что прекраснѣйшее дерзаніе—это имѣть свой вкусъ. Развѣ тонкое и блестящее письмо портрета Брюллова—не уловка ,хитраго раба‘, который не знаетъ высшаго удовольствія, чѣмъ тягаться съ господами?

Пожалуй, лишь одному Венедіанову, изъ всего собранія, мы не рѣшился отказать въ нѣкоторой долѣ самовлюблѣнности и спокойной ограниченности, но, съ другой стороны, еще ждетъ своего объективнаго изслѣдователя вопросъ — находятся ли одинокія зачинанія Венедіанова въ прямой связи съ ,бунтомъ рабовъ‘, вдругъ потребовавшихъ свободы, съ передвижничествомъ, дѣйствительно порвавшимъ со всѣми обязательными авторитетами, дѣйствительно пошедшемъ навстрѣчу самовлюблѣнности и ограниченности?

Итакъ, собраніе Хвощинскаго опредѣленно ограничено одной изъ наиболѣе безкрыльыхъ эпохъ русской живописи, когда наши мастера, оглушенные и пораженные мастерствомъ европейскихъ учителей, еще слишкомъ малокровны, тщедушны и блѣдны, чтобы дерзать на что либо иное, кромѣ копій, рабскихъ подражаній и послушныхъ ,штудий‘.

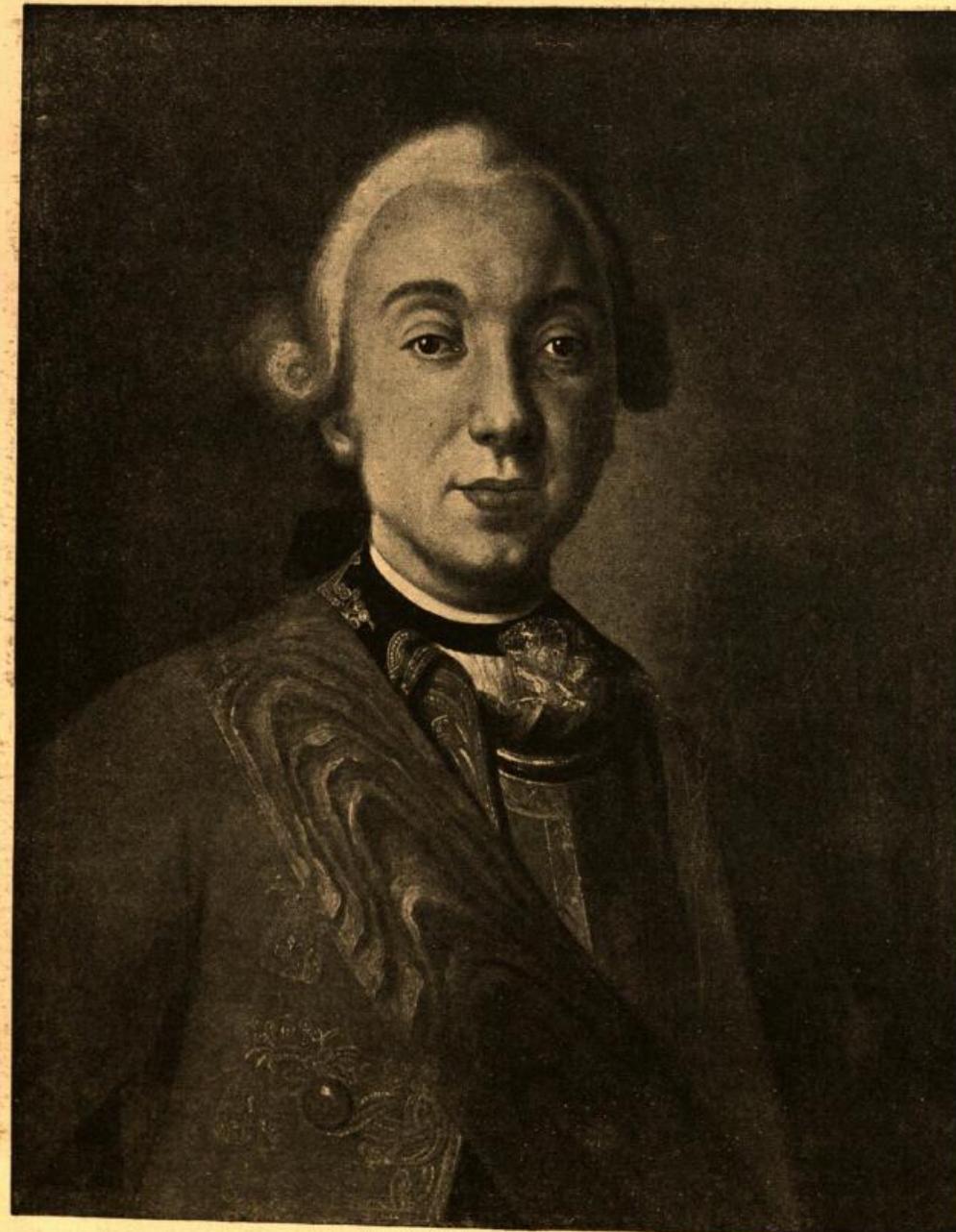
При изученіи частныхъ собраній наиболѣе сложнымъ и любопытнымъ является вопросъ объ атрибуціяхъ; но въ данномъ случаѣ этотъ вопросъ настолько отвлекъ бы насть отъ несложной темы нашего очерка, что мы опредѣленно рѣшились миновать его и оставить, безъ какихъ либо измѣненій или поправокъ, надписи къ картинамъ, сдѣланныя ихъ владѣльцемъ. Въ самомъ дѣлѣ, въ нашей статьѣ мы предлагаемъ читателю довѣрять исключительно глазу; такимъ образомъ, нашъ выводъ отнюдь не долженъ зависѣть отъ той или иной подписи подъ картиной; съ другой стороны, мы по необходимости должны были ограничиться разработкой темы въ чертахъ общихъ и неокончательныхъ, такъ какъ иначе мы запутались бы въ нашихъ сомнѣніяхъ...

Впрочемъ, не предрѣшая вопроса о тѣхъ выводахъ, къ коимъ привело бы насть болѣе всестороннее изученіе коллекціи В. Б. Хвощинскаго (кстати сказать, являющейся весьма нужнымъ вкладомъ въ сокровищницу родного искусства и имѣющей цѣлый рядъ цѣнныхъ работъ, какъ, напримѣръ, ,Сѣнокосъ‘ Венедіанова, ,Нагой мальчикъ‘ Иванова, цѣлтной карандашъ Орловскаго и мн. др.), полагаю очень нелишнимъ привести здѣсь нѣсколько критическихъ замѣчаній П. И. Нерадовскаго, въ иныхъ случаяхъ подтвердившаго и пояснившаго наши сомнѣнія, а въ иныхъ—подвергшаго критикѣ и то, что намъ лично казалось достовѣрнымъ:



Д. Левицкій. Портретъ Струговщи-
ковой (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).

D. Lévitcky. Portrait de m-me Strougov-
stchikoff (huile).
(Collection B. Khvochtinsky, Rome).



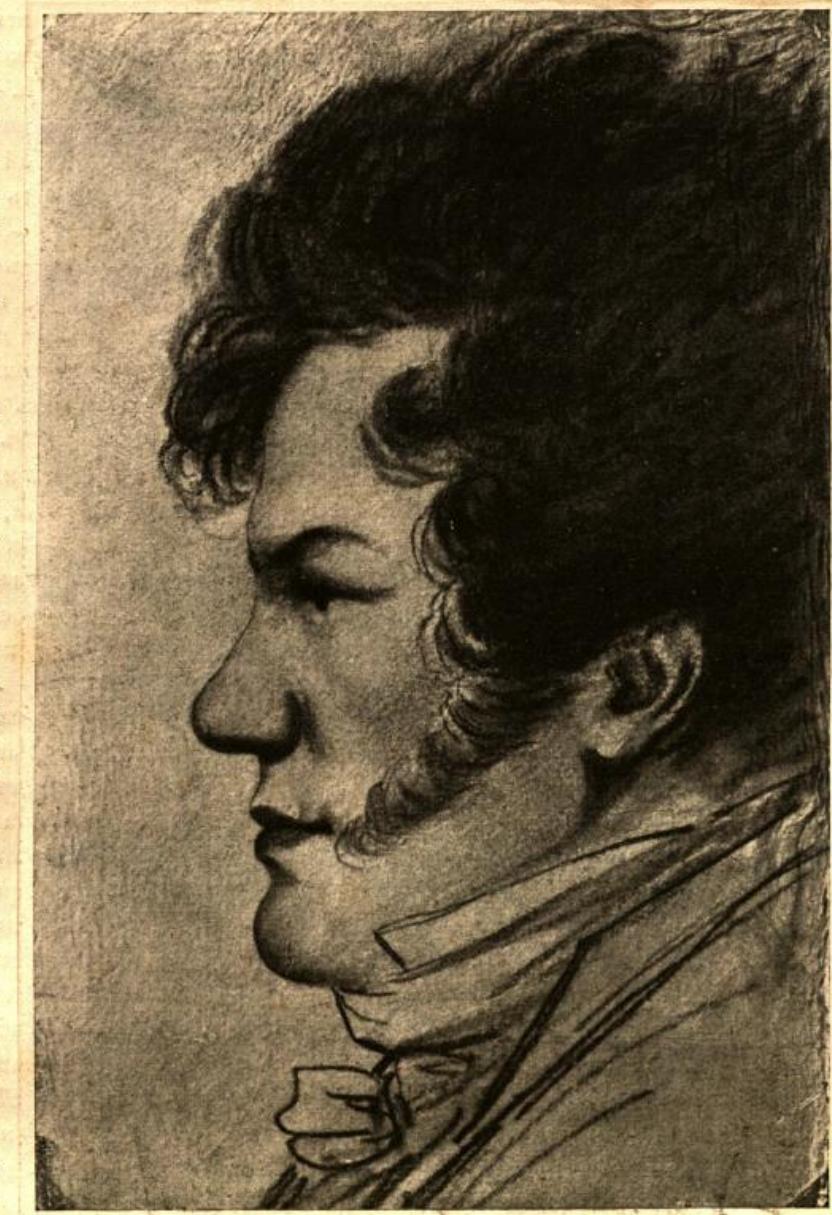
Антроповъ. Портретъ Петра III (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Antropoff. Portrait de Pierre III (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

Апрѣль—Май 1917 г. №№ 4—5

5

Принадлежность
,Двухъ стариковъ‘
(Блудный сынъ‘)
Венецианову — болѣе чѣмъ сомнительна и рѣшительно ничѣмъ не подтверждается. Правда, это произведеніе въ свое время опредѣлялось бар. Н. Н. Врангелемъ, какъ принадлежащее Венецианову, причемъ названный цѣнитель говорилъ, что, судя по живописи, это — раннее произведеніе Венецианова, напоминающее его картину „Зима“ въ Румянцовскомъ музѣѣ (см., А. Г. Венециановъ въ частныхъ собрaniяхъ); но во первыхъ — „Зима“ носить на себѣ всѣ типическія черты кисти Боровиковскаго, коему она всегда приписывалась, а вѣроятнѣе всего и принадлежитъ, а во вторыхъ — между Зимой и „Блуднымъ сыномъ“ столь же мало сближающихъ чертъ, какъ между „Блуднымъ сыномъ“ и... любымъ изъ достовѣрныхъ произведеній Венецианова.—Картина, приписываемая Сильв. Щедрину, принадлежитъ



A. Орловский. Автопортретъ (цѣльн. карандашъ). A. Orlovsky. Portrait de l'artiste.

и ємецкому художнику, можетъ быть Кюгельхену.—Картина, относимая къ художнику времени Анны Ioannovны Петру Василевскому, всего скорѣй можетъ быть сочтена за копію русского ученика съ иностраннаго мастера.—Н. Аргуновъ не могъ написать своего автопортрета въ XIX ст. 18—20-тилѣтнимъ юношемъ, такъ какъ онъ родился въ 1771 году; да кромѣ того, почему данный портретъ писанъ, именно Н. Аргуновымъ, намъ совершенно неясно.—‘Портретъ мальчика’, приписываемый Левицкому, необходимо опредѣленно переименовать—‘школы Левицкаго’, портретъ же Струговщиковой не можетъ быть отнесенъ даже къ ‘школѣ’ Левицкаго (этотъ портретъ, пожалуй, отвѣчаетъ духу рокотовской кисти, но никакъ не приемъ Левицкаго).—Такъ называемый щукинскій портретъ Павла является на самомъ дѣлѣ не чѣмъ инымъ, какъ копіей работы Вуала; такихъ копій или подражаний популярному портрету Вуала имѣется, какъ известно, въ нашихъ собраніяхъ немало. Точно такъ же подписной Антроповъ—Портретъ Петра III—даетъ намъ копію (очень возможно, что выполненную дѣйствительно Антроповымъ) съ известнаго портрета Рокотова.—‘Дѣвушка поить теленка’, конечно,—не Венеціанова, но принадлежность этой вещи мастерской Венеціанова можно счесть доказанной, такъ какъ, во первыхъ, въ собраніи Остроухова имѣется превосходная вещь нашего славнаго мастера ‘Дѣвушка съ теленкомъ’, гдѣ мы видимъ выполненіе данной темы съ незначительными отклоненіями, и далѣе—у А. Н. Колѣнкина (Царское Село) имѣется еще одинъ вариантъ, гдѣ повторена въ точности вся композиція этюда, лишь иѣсколько въ иномъ поворотѣ и въ иной трактовкѣ, что легко можетъ быть объяснено, если предположить здѣсь работы двухъ учениковъ, одновременно выполнявшихъ задачу, данную имъ ихъ общимъ учителемъ—Венеціановымъ.—Портретъ скульптора Витали мы склонны признать скорѣй за копію тропининскаго портрета въ собраніи П. И. Харитоненко въ Москвѣ.—Принадлежность ‘Михаила Десницкаго’ Боровиковскому ясна, но не лише, на нашъ взглядъ, указать, что здѣсь передъ нами одна изъ поздніхъ работъ художника, близкая къ его работамъ на религіозныя темы, выполненная въ томъ же иѣсколько слащавомъ и искусственномъ колоритѣ и, очевидно, не съ натуры, а по воспоминаніямъ о своихъ прежніхъ превосходныхъ и реалистичныхъ портретахъ того же Михаила Десницкаго.—Работа Яненка весьма типична для этого художника, но мы очень сомнѣваемся, чтобы данная акварель дѣйствительно запечатлѣвала черты Кукольника, а не неизвѣстнаго намъ лица (что легко удостовѣрить, сравнивъ нашу акварель хотя бы съ портретомъ К. Брюллова).—Наконецъ, брюлловскій портретъ не что иное, какъ детальное повтореніе портрета А. Н. Струговщикова, находящагося въ Третьяковской галерѣ.

Существеннѣйшей чертой каждого отдельного собранія является та своеобразная и единая картина, которую мы называемъ общимъ впечатлѣніемъ; такъ какъ оно—это общее впечатлѣніе—налагаетъ свою деспотическую печать на ка-



Щукинъ. Портретъ Павла I (масло).
(Собрание В.Б.Хвощинского, въ Римѣ).

Stchoukine. Portrait de Paul I (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



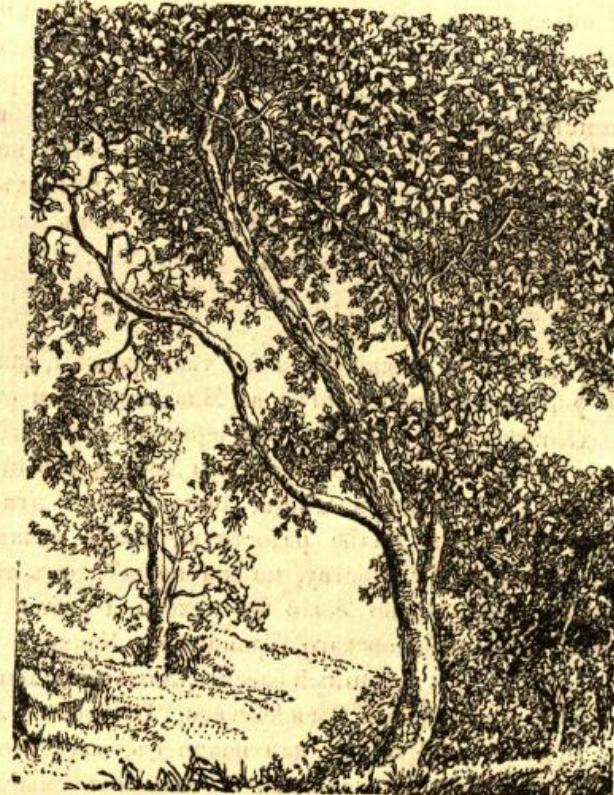
Шебуевъ. Невыполненный эскизъ для плафона
Царскосельской церкви (масло).
(Собрание В. Б. Хвостинского, въ Римѣ).

Chébouleff. Esquisse incomplète pour plafond
d'église à Tsarskoye Selo (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

ждый отдельный холстъ собранія, руководить нами и подсказываетъ то или другое сужденіе. Этой своеобразной единой картиной особенно важны и дороги, а въ некоторыхъ случаяхъ и предательски опасны частные небольшія собранія. Можетъ быть, именно эта особенность побудила некоторыхъ говорить объ омертвляющемъ взаимодѣйствіи картинъ въ большихъ государственныхъ музеяхъ и на противъ—о животворномъ вліяніи на картины ихъ нахождения въ коллекціяхъ ограниченныхъ размѣровъ или вовсе малыхъ. Дѣйствительно, грандиозность и исторический размахъ государственныхъ музеевъ какъ бы заставляютъ тускнѣть вѣдь личные и временные особенности того или другого произведения живописи, но зато этотъ ущербъ во сто кратъ вознаграждается инымъ — подлинной полнотой, биенiemъ особой и таинственной жизни, исторической жизни искусства.

Не то мы видимъ въ собраніяхъ частныхъ, несущихъ на себѣ отпечатокъ личного вкуса; въ такихъ собраніяхъ историческая перспектива всегда искажена, всегда понимается неожиданно, по новому, и часто, конечно, именно этой неожиданностью и новизной прельщаетъ. Но здѣсь—повторю—и предательская опасность такихъ собраній: заманчивый соблазнъ повѣрить неожиданному образу, понять случайное своеобразіе общей картины такого собранія, какъ новое и вѣрное слово въ оценкѣ дѣйствительной исторической перспективы данной эпохи. Потому то особенно важно, при изученіи того или другого отдельного собранія картинъ, выдѣлить эту своеобразную единую картину коллекціи, дабы она не натолкнула насъ на ложный шагъ, дабы случайныя взаимодѣйствія и взаимосвязи тѣхъ или иныхъ произведеній мы не поняли, какъ ихъ дѣйствительныя соотношенія.

Такъ, въ настоящемъ случаѣ, конечно, нашъ безрадостный выводъ о томъ, что здѣсь лишь неуклюжие ученики, навѣяніе общей картиной собранія. Конечно,



С. Ф. Галактионовъ. Рисунокъ перомъ. (Собрание В. Б. Хвостинского, въ Римѣ).
S. Galaktionoff. Dessin à la plume.

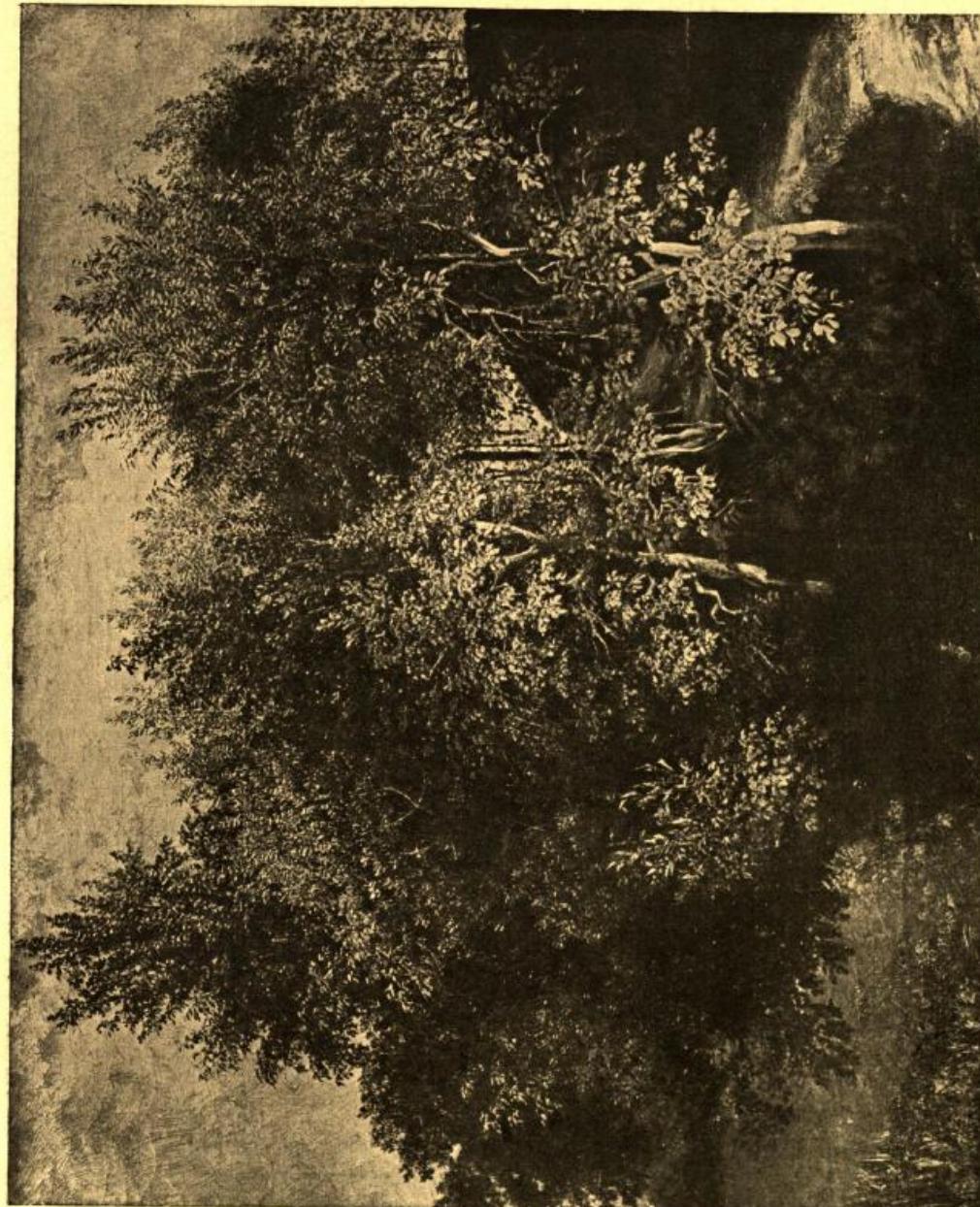
рѣшительно нельзя настаивать на такомъ мнѣніи, какъ на исторической правдѣ, не подвергнувъ его тщательной прроверкѣ на основаніи другихъ данныхъ. Въ самомъ дѣлѣ, въ коллекціи В. Б. Хвощинскаго собраны картины мастеровъ, въ большинствѣ случаевъ много и долго учившихся, но однако здѣсь почти нѣть прімѣровъ итоговъ этого ученія; напротивъ, намъ показана почти исключительно самая „учеба“; здѣсь передъ нами не собраніе рѣдкихъ „удачъ“ того или иного мастера, а, напротивъ, выявлена среди нихъ степень мастерства художниковъ, не высокаго вдохновенія, даже въ своихъ „удачахъ“....

Впрочемъ, можно было бы такія работы, какъ венеціановскій „Сѣнокость“, какъ „Автопортретъ“ Аргунова Младшаго или ступинскій „Мальчикъ съ листомъ“, выхватить изъ собранія, подчеркнуть ихъ иѣкую мечтательную изысканность, ихъ пѣнительную осторожность и любовную выношенность и тѣмъ скрасить унылую безкрыльсть всей коллекціи; опираясь на эти рѣдкіе оазисы, попробовать построить теорію болѣе радостную, болѣе заманчивую и болѣе листящую нашему патріотическому чувству, но мы не сдѣлаемъ такъ...

Болѣе того, можно было бы неясно и робко представленные здѣсь портретные замыслы Боровиковскаго, Тропинина, Капкова и другихъ завершить ссылкой на прянную силу и жеманный блескъ „Смолянокъ“ или на радугу „графини Самойловой“, а наивныя ухищренія Василевскаго, Шебуева или Щедрина оправдать гигантской штудіей А. Иванова, или наконецъ, какъ итогъ, какъ драгоценную жемчужину, покрывающую и наполняющую великимъ смысломъ всю эту многогодѣтию черную работу, вспомнить и показать какую либо изъ лучшихъ акварелей того же Иванова, но мы не сдѣлаемъ такъ...

Зачѣмъ умѣлымъ подборомъ отдельныхъ, наиболѣе радостныхъ и яркихъ достиженій русской школы этого периода обманывать свой собственный глазъ, точно намъ не ясно, что „Смолянки“—рѣдкостный взлетъ вдохновенія среди утомительной вереницы холодныхъ и безтрепетныхъ издѣлій ремесленниковъ, что лучшая изъ акварелей Иванова—лишь порывистая прозрѣнія, о которыхъ можно спорить безъ конца и противъ которыхъ можно сказать столь же много вѣскаго, какъ и за? Зачѣмъ рисовать невѣрныя и радужныя возможности, зачѣмъ нарочно вводить туманъ и неопределенность туда, гдѣ все уже застыло и улеглось въ ясныя границы, гдѣ все можно осознать совершенно спокойно и съ исчерпывающей полнотой и законченностью? Мы знаемъ непреложный законъ исторической преемственности и мы знаемъ исключительную роль среди въ дѣлахъ художественного вдохновенія, такъ изучимъ же съ возможнымъ безпредубѣдительностью нашихъ прадѣловъ и ту среду, которая вознесла Левицкаго, Брюллова, Венеціанова и Иванова.

Въ этомъ отношеніи собраніе В. Б. Хвощинскаго чрезвычайно показательно,—оно не разбиваетъ нашего впечатлѣнія, подбирая его развертываетъ передъ нами унылое



M. Lebedeff. *Etude d'arbres (hutte)*.
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

M. Lebedeff. Этюдъ деревьевъ (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).



Тропининъ. Портретъ скульптора
Витали (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Tropinine. Portrait du Sculpteur Vitali
(huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

зрѣлище вдохновеній приниженнѣхъ, несмѣлыхъ, раболѣпствующихъ. Одна картина этого собранія вполнѣ слияется съ другой; переходя отъ одной картины къ другой, мы лишь усиливаемъ одно и то же впечатлѣніе, и можетъ быть въ иномъ собраніи „Портретъ мальчика“ Левицкаго быль бы понять нами совсѣмъ по иному, болѣе остро и болѣе восторженно, но здѣсь намъ прежде всего бросаются въ глаза ремесленная ровность картины, пріемы письма слишкомъ затверженные и слишкомъ грубые, чтобы можно было говорить о какомъ либо вдохновеніи.

И такъ съ каждой картиной; мы недовѣрчиво и настойчиво ищемъ черты, сближающіе данное произведеніе съ уже сложившимся у насъ общимъ впечатлѣніемъ отъ собранія, и эти черты мы находимъ повсюду... Въ портретѣ работы Варнека мы подчеркнемъ, въ первую голову, робкую добросовѣтность недоучки, еще не вполнѣ разобравшагося въ масляной техникѣ, въ работѣ Кашкова—наивную претенцію провинціала угнаться за тогдашней римской модой. Портретъ Боровиковскаго (М. Десницкій²) не избѣжитъ той же мѣры; напротивъ, на этомъ портретѣ намъ хотѣлось бы подчеркнуть безысходное однообразіе работъ Боровиковскаго, его прямую и печальнную связь съ общимъ претенціознымъ дилетанствомъ и ремесленными „росчерками“ той эпохи; болѣе того, Боровиковскій кажется чуть ли не вдохновителемъ и разсадникомъ на Руси этихъ чудовищныхъ „росчерковъ“ кисти вмѣсто мастерства, этихъ затверженныхъ шаблоновъ вмѣсто культуры, которые заполонили всѣ стѣны усадебъ и помѣстій нашихъ тогдашнихъ меценатовъ.

Конечно, такія сужденія—крайность; конечно, они вызваны особенностями общей единой картины, своеобразной кривизной нашего общаго впечатлѣнія,—кривизной, неизбѣжной въ каждомъ частномъ собраніи, но мы же сами сознаемъ это и потому не боимся со всей откровенностью и силой высказать наши впечатлѣнія; мы же условились вѣрить только глазу и что жъ... принуждены высказать сужденія весьма безрадостныя.

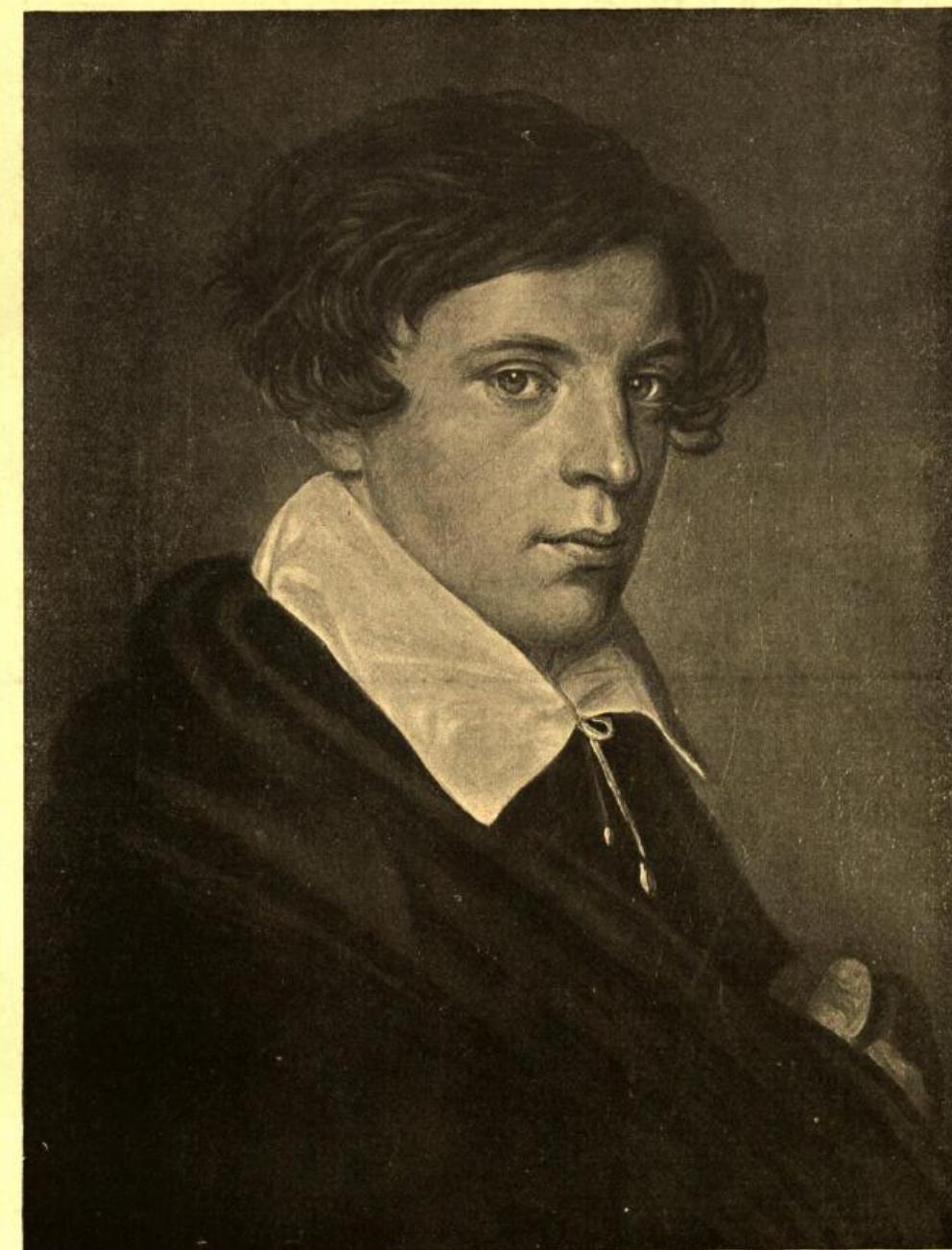
Русское искусство спасалось отъ многихъ разочарованій и униженій своимъ выдѣленіемъ изъ общей европейской художественной исторіи. Европейские историки нашего искусства почти не изучали, а русскіе историки писали объ отечественномъ творчествѣ въ отдельныхъ трудахъ, причемъ мѣра, которая примѣнялась здѣсь, была куда болѣе уменьшенныхъ размѣровъ, чѣмъ та, коей мѣрилось искусство міровое.

Такое иѣжное обереганіе и пощада иѣкогда были и возможны и даже необходимы, но теперь кому будетъ нужно наше милосердіе? Развѣ теперь мы не настолько возмужали и крѣпко стоимъ на ногахъ, чтобы отразить всякую насмѣшку и каждый ударъ?

Такъ забудемъ же ту моду и то время, когда, встрѣти у какого либо изъ нашихъ мастеровъ недолгую близость къ строгому стилю Энгра, у насъ уже восторженно возвѣщали о русскомъ соперникѣ великому французскому мастеру; уловивъ въ другомъ невѣрные отблески Гейнсборо, уже мечтали о нашемъ, столь же пламенномъ портретистѣ. Все въ нашемъ творчествѣ мы воспринимали какъ бы черезъ увеличительное стекло, все подымали на ходули и изъ маленькихъ людышекъ сочиняли титановъ... Не потому ли, можетъ быть, западные историки, обращаясь къ нашему искусству, смотрѣли на него скорѣй透过 уменьшительная стекла? Въ самомъ дѣлѣ, не обойтись ли намъ вовсе безъ стеколъ, не скорѣй ли мы тогда отыщемъ достойное дѣйствительного вниманія и уваженія?

Однако, методъ уподобленій и сравненій очень соблазнителенъ, какъ убѣждающій наиболѣе просто, быстро и безспорно, и мы не откажемся отъ него и сейчасъ. Были у насъ мастера, которыхъ отечественные баяны приравнивали и уподобляли Пуссену, Веласкезу, Мане и т. д., и теперь къ этимъ славнымъ сравненіямъ мы рискнемъ прибавить еще одно: Венеціановъ и Рембрандтъ.

Сравненіе это отнюдь не произвольно; напротивъ, оно назойливо напрашивается... Художникъ, названный въ каталогѣ данного собранія Венеціановымъ, написалъ „Блуднаго сына“, гдѣ изображенъ почтенный старецъ съ нѣсколько оголеннымъ членомъ, съ ѿдой недлинной бородой, съ тихимъ умиленіемъ возложившій руку на плечо скорбно склонившагося сына. И Рембрандтъ брался въ свое время за ту же тему, и у него умиленный старецъ возлагаетъ руки на колѣно проклоненнаго сына... Неужели Венеціанову пришла злосчастная мысль тягаться съ великимъ голландцемъ, или здѣсь случайное совпаденіе? Не все ли равно? Передъ нами два схожихъ произведенія на одну тему, но — Боже мой! — къ какимъ жестокимъ выводамъ должно привести насъ сравненіе двухъ „соперниковъ“! Вспомнимъ странную и пѣнительную жизнь произведенія Рембрандта, его великое неправдолюбіе, его чудовищные густки красокъ, его высокую вдохновенную традицію, традицію, крѣпко связывающую эту картину съ прекрасными достижениями геніевъ Италіи, Франціи, Іспаніи,—а потомъ перейдемъ къ венеціановскому изображенію добродушнаго натурщика, растопырившаго на груди, въ знакъ умиленія, короткіе пальцы толстой руки, къ старательному и неумному протоколу бытовой сцены; не говоря о силѣ таланта,—гдѣ та высокая культура, та великолѣпная преемственность черезъ вѣка, тотъ великий и вдохновенный взлетъ надъ „бытомъ“, который могъ возникнуть, какъ драгоценный итогъ напряженной работы, какъ свѣтлый отдыхъ послѣ чернаго трудового дня, какъ внезапное безуміе послѣ муравьинаго, кропотливаго подвига многихъ поколѣній... Конечно, ничего подобнаго здѣсь нѣть и не могло быть; въ Венеціановѣ мы можемъ усѣдѣть лишь зачатки художественной культуры, лишь добросовѣстный трудъ и наивную трезвость лікаря... А вѣдь порой намъ указывали на эпоху, въ которой Венеціановы и Боровиковскіе блистаютъ, какъ лучшіе мастера, какъ на золотой вѣкѣ русскаго вдохновенія. Для кого и зачѣмъ возникла эта нелѣпость?



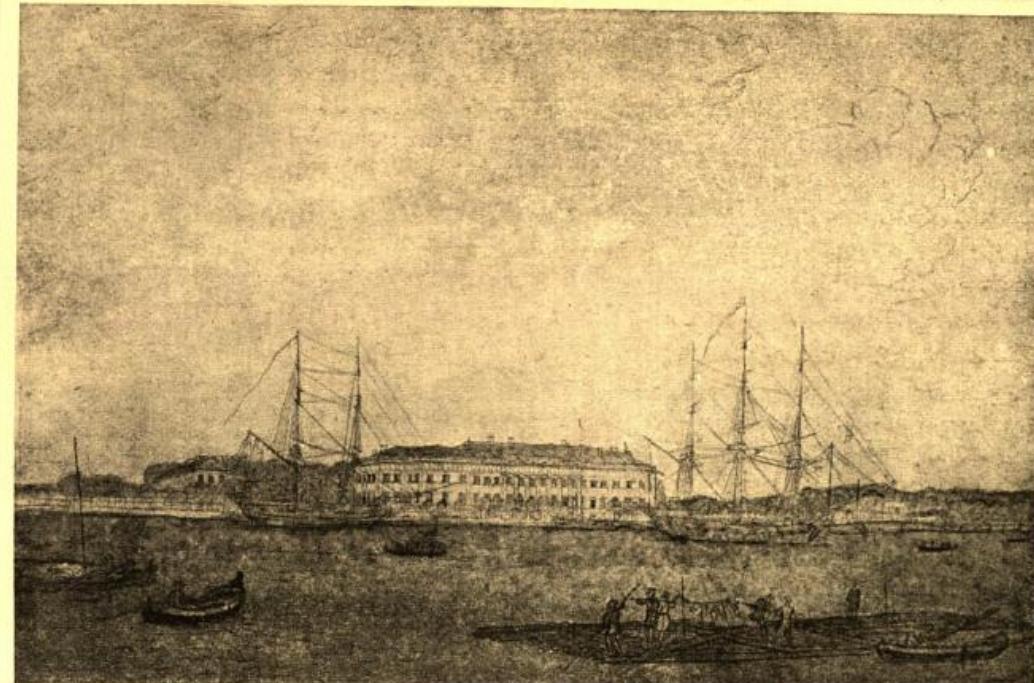
Варнекъ. Портретъ архитектора
Громова (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Warnek. Portrait de l'architecte Gro-
moff (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



Яненко. Портрет Кукольника (акварель).
(Собрание В. Б. Хвостинского, в Риме).

Janenko. Portrait de Koukolnik (aquarelle).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



С. Ф. Галактионовъ. „Набережная“ (раскрашенный рисунок). (Собрание В. Б. Хвостинского, в Риме).
S. Galaktionoff. „Le quai“ (dessin rehaussé). (Collection B. Khvostchinsky, Rome).

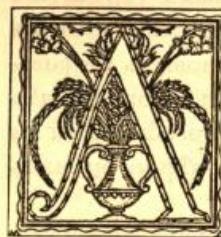
Однако, если мы все время, не боясь повторений, говоримъ объ унылости, о нудности, о безрадостной робости разбираемыхъ нами мастеровъ, если мы ихъ называемъ „неуклюжими учениками“, а цѣлую эпоху нашего искусства, которую они представляютъ, усердно клеймимъ без крылой и раболѣпствующей, то конечно мы потому поступаемъ такъ, что этому печальному періоду мы можемъ противопоставить времена болѣе вдохновенные и свободные (о которыхъ, отчасти, мы и упоминали). Но не только это, не только память объ эпохахъ болѣе окрыленныхъ толкаетъ насъ на крайность и на подчеркиваніе ущербовъ данныхъ мастеровъ, но и... национальная гордость. Каждое время по иному понимаетъ задачи и требованія чести. Возможно, что еще недавно было весьма необходимымъ и достойнымъ обманывать себя и другихъ и притворяться радостными тамъ, где на самомъ дѣлѣ мы были только равнодушны, чрезмѣрно восхищаться тѣмъ, что на самомъ дѣлѣ было только посредственнымъ; можетъ быть, еще недавно являлось заслугой передъ родиной показывать отечественное искусство передъ изумленными зрителями въ краскахъ радостныхъ и чрезмѣрныхъ и итти, въ этомъ отношеніи, по стопамъ нашихъ патріотовъ-предковъ, видѣвшихъ, какъ известно, въ подражателяхъ

Гвидо Рени — соперниковъ этому мастеру, въ копіяхъ съ Ванъ-Дейка — побѣду надъ нимъ.

Сейчасъ же наша национальная гордость повелительно требуетъ иного: спокойнаго и яснаго осознанія своей слабости тамъ, гдѣ мы очевидно и действительны слабы, но зато столь же твердой и решительной защиты тамъ, гдѣ наше творчество достойно самаго пристальнаго вниманія. Откажемся, наконецъ, считать русское художество выдѣленнымъ изъ общаго движенія мірового искусства, признаемъ его вполнѣ правымъ членомъ міровой жизни и примемъ на себя всѣ вытекающія отсюда обязательства и всѣ права, возлагаемыя такимъ признаніемъ. Пусть намъ тогда придется отказаться отъ многихъ сладкихъ самообмановъ,—ибо многое ли въ нашемъ искусствѣ выдержитъ то самое мѣрило, которымъ мы пріучились мѣрить творчество западно-европейское,—но зато тому, что побѣдоносно выдержитъ такой искусство, мы въ правѣ требовать—и мы знаемъ, что такъ и будетъ—вниманія и оцѣнки въ себѣ.

НОВѢЙШАЯ АНГЛІЙСКАЯ ЛІТЕРАТУРА

Зин. Венгерова



ІТЕРАТУРНАЯ жизнь Англіи протекаетъ теперь подъ знакомъ войны, и въ англійской, военной литературѣ, почти необозримой по количеству, есть весьма выдающіяся явленія, какъ, напримѣръ, лирическій сборникъ молодого поэта Р. Брука, погибшаго въ Галлиполи; стихи его останутся въ литературѣ прекраснѣйшимъ памятникомъ искренней патріотической восторженности. А въ области идейнаго романа новѣйшее произведение Уэльса „Какъ м-ръ Бритлингъ переживаетъ события“ съ большой синтетической яркостью освѣщаетъ переворотъ понятій, вызванный въ благополучной, увѣренной въ себѣ Англіи катастрофичностью событий, неожиданной ломкой всей правды вчерашняго дня. И еще значительнѣе въ романѣ—самая картина ломки, картина неизнаваемой Англіи, гдѣ оживилось то, что казалось каменнымъ, навѣки несокрушимымъ, и осознанныя новыя задачи встрѣтили убѣжденнную готовность „to see it through“—сдѣлать до конца все, что нужно, ибо у англичанъ осознанность цѣли ведеть къ непосредственному служенію ей. Въ этомъ и заключается ихъ такъ называемая practicalность. Такъ же, какъ англійскому духу чужда слѣпая дисциплина, такъ и несвойственно англичанамъ, вѣрнѣ, органически несвойственно каждому отдельному англичанину—бездѣйствовать въ напряженѣйшую пору национальной жизни. Психологія современной Англіи сказывается, конечно, не только въ литературѣ, связанной съ событиями и переживаніями войны. То, что мѣняется, то, что созидается теперь въ идейномъ мірѣ Англіи, отражено въ художественной литературѣ иного типа, представляющей для насъ особый интересъ. Въ творчествѣ цѣлаго ряда современныхъ англійскихъ романистовъ выявляется если не непосредственное вліяніе русского романа (вліяніе это до некоторой степени несомнѣнно существуетъ), то все же иѣчто очень родственное намъ. Писатели эти чужды политической злободневности, но творчество ихъ тѣмъ болѣе указываетъ на духовную основу англо-русского сближенія.

Во главѣ новаго литературнаго теченія въ Англіи стоитъ недавній писатель Генри Джемсъ. Онъ по происхожденію американецъ, братъ знаменитаго философа Уильяма Джемса, автора „Прагматизма“; но вся его литературная дѣятельность и большая часть его жизни (онъ умеръ 76 лѣтъ) протекла въ Европѣ. Онъ

провелъ первую молодость въ Парижѣ, быть близокъ къ Тургеневу, и его литературный талантъ окрѣпъ подъ замѣтнымъ вліяніемъ Тургенева и Мопассана. Послѣ того Генри Джемсъ поселился въ Англіи, гдѣ прожилъ болѣе сорока лѣтъ. Въ началѣ войны онъ такъ горячо слился съ интересами и тревогами своей второй родины, что отказался даже отъ виѣшней „нейтральности“ и перешелъ въ британское подданство. Свою привязанность къ Англіи онъ закрѣпилъ въ небольшой, чрезвычайно сильно написанной брошюрѣ „о духѣ Англіи“ (*The question of the Mind*), вышедшей въ самомъ началѣ войны. Въ ней онъ доказывалъ, что духъ Англіи, вырванный изъ рамокъ старого опыта, въ которомъ онъ привыкъ укрываться со свойственной ему сдержанностью и даже боязнью экспансивности, вызванъ теперь къ прямому воздействию на судьбы міра и проявляется въ новыхъ откровеніяхъ своей силы. Г. Джемсъ не дожилъ до осуществленія своихъ пророческихъ словъ, но роль Англіи въ развертывающихся событияхъ и въ особенности ея творческая твердость въ настоящій моментъ показываетъ, что онъ вѣрно оцѣнилъ свойства англійского духа.

Генри Джемсъ обновилъ англійскую литературу своимъ природнымъ американизмомъ, не той поверхностной сенсаціонностью, которая идетъ теперь изъ Америки, а жизненностью высшаго духовнаго порядка. Она коренится еще въ далекой пуританской Новой Англіи временъ начала американской государственности, а потомъ составляла сущность художественныхъ откровеній Эдгара По, Уольта Уитмана; она сказалась также въ учении старшаго брата Генри Джемса, Уильяма.

Въ расцвѣтъ творчества Генри Джемса, въ 80-хъ и 90-хъ годахъ прошлаго вѣка, англійскій романъ, за такими рѣдкими исключеніями, какъ Мередитъ и Томасъ Гарди, быть безцѣнно сентиментальнъ, сводился къ утвержденію устоевъ быта вплоть до традиціонныхъ предразсудковъ и, главное, къ примирительности, которая признавалась назначениемъ всякаго художественного замысла. Вкусъ читающей публики требовалъ романовъ „со счастливымъ окончаніемъ“, и такие романы сдѣливались правиломъ въ литературѣ. Новаторство же того времени сосредоточено было въ общественномъ романѣ, узко тенденціозномъ, занятомъ каждый обличеніемъ какого нибудь опредѣленного общественнаго зла и средствами помочь ему. Условная мораль смѣнялась соціальнымъ проповѣдничествомъ — художественная правда отъ этого не была въ выигрышѣ.

Генри Джемсъ внесъ въ англійскій романъ объективность психологического анализа. Въ его романахъ и рассказахъ неѣть раздѣленія на правыхъ и виноватыхъ, бѣленькихъ и черненькихъ, неѣть суда и подчеркнутой жалости къ жертвамъ. Онъ даѣтъ материаль жизні, обнажаетъ трагизмъ существованія и предоставляетъ выводы читателю. Его собственное отношеніе намѣчается въ ироническихъ заключеніяхъ. Трагедія американской учительницы, страстно стремившейся въ Европу, гдѣ она становится жертвой авантюристовъ, рассказана въ „Четырехъ встрѣчахъ“ Джемса свидѣтелемъ ея переживаній. Онъ не вмѣшиваетъ въ ея судьбу, а смерть

ея послѣ второго рокового прѣѣзда изъ за океана вызываетъ въ немъ слѣдующее заключительное размыщеніе: „Я почувствовалъ, насколько была права моя бѣдная приятельница въ своемъ убѣженіи, что ей все же слѣдуетъ еще разъ прїѣхать, чтобы взглянуть на добрую старую Европу“. Вспомнимъ, что въ то время, когда выступилъ Джемсъ, въ Англіи еще сильны были традиціи диккенсовской жалости, преувеличенно навязывающей и безъ того понятныя чувства при видѣ страданій — и намъ будетъ ясно, какимъ переворотомъ въ литературѣ была углубленно философская сдержанность Джемса въ подобныхъ, почти флоберовскихъ, штрихахъ. Они характерны для всего творчества Джемса — въ особенности для его разсказовъ и короткихъ повѣстей, болѣе яркихъ и выпуклыхъ, чѣмъ его большие романы. Джемсъ мастеръ короткаго разсказа — быть можетъ одинъ изъ величайшихъ въ современной литературѣ — по силѣ впечатлѣнія, которое разсказы его вызываютъ своей психологической сосредоточенностью. Задача Джемса — нащупать корни зла въ душѣ человѣка, а не обличать его во виѣшнихъ проявленіяхъ, изобразить только то, что идетъ отъ человѣка къ человѣку, а не отъ условій дѣйствительности. Въ некоторыхъ изъ его лучшихъ разсказовъ судьбы героевъ сплетаются съ темной сѣтью англійского судопроизводства, составлявшаго главное содержаніе пространныхъ романовъ Диккенса о судейскихъ нравахъ. Въ разсказѣ „Сокровища Пойнтона“ (*The Spoils of Poynton*) события сосредоточены вокругъ процеса между матерью и дѣйствующимъ подъ вліяніемъ невѣсты сыномъ за владѣніе прекраснымъ имѣніемъ и художественными коллекціями, составляющими гордость семьи. Въ другомъ разсказѣ „Что знала Мэзі“ (*What Maisie knew*) героиня — жертва законовъ о разводѣ, по которымъ ребенокъ становится достояніемъ восторжествовавшей стороны. Но въ томъ и въ другомъ случаѣ Джемсъ отмѣчаетъ лишь однимъ обобщающимъ и беспощадно безстрастнымъ штрихомъ ужасъ сплетенія живыхъ жизней съ отвлеченной казуистикой судовъ. Въ первомъ изъ двухъ разсказовъ сынъ говорить, что ему тяжело обратиться къ суду и что онъ добивается личныхъ объясненій съ непреклонной матерью: „А если она откажется?“ спрашиваетъ молодая девушки, выступая въ роли примирительницы. „Я тогда предоставлю свободу дѣйствій моему адвокату. Онъ то не дастъ ей пощады. Я его знаю“. „Это ужасно“, сказала Фледа, скорбно взглянувъ на него. „Это отвратительно“, отвѣтила Оуэнъ. Во второмъ разсказѣ только начальные строки выясняютъ юридическое положеніе ребенка по рѣшенію бракоразводного процеса: „Отецъ, хотя и обрызганный грязью съ головы до ногъ, выигралъ дѣло, и въ знакъ торжества девочка была отдана ему — не потому, что порочность матери была установлена съ достаточной очевидностью, а потому, что ея исключительно прекрасный цвѣтъ лица, очень замѣченій въ залѣ засѣданія, казался убѣдительнымъ доказательствомъ пятенъ на ея совѣсти“.

Сжатая иронія такихъ опредѣленій ничего не описываетъ и ничего не обличаетъ — но ярко озаряетъ совокупность общественныхъ явлений. Изображая душевный

міръ своихъ героеvъ, Генри Джемсъ тоже не описываетъ осозаемую виfшность событий, а вызываетъ представление о нихъ въ воображении читателя. Фабула его рассказовъ намѣчена всегда лишь въ смутныхъ очертаніяхъ, но внутреннія переживанія выступаютъ съ исключительной напряженностью, выявляя соотношенія между видимостью жизни и основами ея въ душѣ.

Генри Джемсъ—пуританинъ по своему міросозерцанію. Его занимаютъ исключительно вопросы совѣсти, зло въ жизни, освѣщенное изнутри, изъ мотивовъ дѣйствій, а не какъ результатъ виfшихъ условій жизни. Углубленное пониманіе жизни и острота анализа привели его къ скорбному отношенію къ дѣйствительности: „Я вѣрю въ радость,—говорить онъ въ „Страстномъ странникѣ“ (*The Passionate Pilgrim*),—какъ вѣрю въ бессмертіе души. Конечно, душа бессмертна—if она есть у человѣка; но у большинства людей ея нѣть. И радость была бы прекрасна, если бы она могла быть полной и настоящей; но она никогда не бываетъ таковой“. Такъ говорить, конечно, не пессимистъ, а идеалистъ, стоящій передъ откровеніями дѣйствительности съ мечтой о духовной родинѣ, о небываломъ мистическомъ царствѣ, которое онъ описываетъ въ разказѣ „Великая страна добра“ (*The Great Good Place*).

А въ мірѣ дѣйствительномъ передъ нимъ развертываются картины то маленькихъ разочарованій, оскорбляющихъ душу, то слѣпыхъ силъ, подтачивающихъ въ кориf свѣтлыхъ возможностей души. Въ ироническомъ разказѣ „Бархатная перчатка“ воображеніе влюбленного писателя сталкивается съ трезвой корыстностью свѣтской женщины, мечтающей о литературной славѣ. Онъ мнитъ ее неземнымъ существомъ—она останавливаетъ его полупризнанія просью написать предисловіе къ ея книгѣ. Онъ мстить ей за свое горестное разочарованіе рѣзкимъ отказомъ. „Вы отказываете изъ нелюбви ко мнѣ?—кокетливо спрашиваетъ она. „Нѣть, изъ любви“, отвѣчаетъ онъ и разстается съ нею у подъїзда ея дома.

Трагическая сила зла надъ душой наиболѣе сильно и жутко изображена Джемсомъ въ разказѣ „Завинчиваніе винта“ (*The turning of the Screw*). Англійская критика считаетъ его лучшимъ разсказомъ о привидѣніяхъ въ литературѣ—и это вѣрно въ томъ смыслѣ, что старая тема фантастическихъ разсказовъ облечена новымъ психологическимъ содержаніемъ. Въ привидѣнія Джемса можетъ повѣрить современный читатель. Они вѣчно живыя въ человѣческихъ душахъ. Впечатлѣніе наростающаго ужаса, которое производить разсказъ, ставить его наряду съ самыми мрачными фантастическими вымыслами Э. По. Психологическое содержаніе сгущено до символизма. Зло становится осознательной живой силой, преодолѣвающей смерть: нравственные палачи двухъ невинныхъ душъ сохраняютъ власть надъ ними и послѣ своей смерти, вторгаясь въ ихъ судьбу въ образѣ привидѣній. Въ центрѣ разсказа двое дѣтей, братъ и сестра. Они были оставлены на попеченіи недобросовѣстныхъ слугъ, лакея и гувернантки, и души ихъ осквернены тлетворной близостью со зломъ. О томъ, въ чёмъ состояло оскверненіе и зло, воображеніе



Боровиковскій. Портретъ Михаила Деснушки (масло).
(Собрание В. Б. Хвостинскаго, въ Римѣ).

Borovikovskiy. Portrait de Michel Desnouettes (huile).
(Collection B. Khostchinsky, Rome).



Дурновъ. Портретъ (масло).
(Собрание В. Б. Хвостинского, въ Римѣ).

Dournoff. Portrait (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

ФРНФ

читателя можетъ лишь догадываться. „Я рассказывалъ разныя вещи“ (Well, I said things)—вотъ единственное объясненіе, которое даетъ мальчикъ въ отвѣтъ своей новой воспитательницѣ на вопросъ, почему его внезапно исключили изъ школы и спѣшили отослать домой. Содержаніе дѣйствительности всегда отодвинуто у Джемса на задній планъ, почти въ туманную даль. Для него важно дѣйствіе, разыгрывающееся въ душѣ подъ вліяніемъ жизни. Лакей и гувернантка оба умерли, но свершенніе ими зла живо; оно символически изображено въ общеніи дѣтей съ привидѣніями умершихъ. Новая воспитательница, страстно привязавшаяся къ дѣтямъ за ихъ странную красоту, за ихъ обаятельность, къ ужасу своему замѣчаетъ, что они притворяются въ ея обществѣ, а сами живутъ въ своемъ тайному мірѣ, въ сношеніяхъ съ неживыми отравителями ихъ дѣтскихъ душъ. Осязательность зла наростаетъ, и воспитательница сталкивается сама съ привидѣніями. Она видѣть спасеніе дѣтей въ томъ, чтобы вырвать у нихъ ихъ недѣтскую тайну, старается побѣдить ихъ притворство и склонить мальчика на исповѣдь, которая облегчила бы его душу. Свѣтлые силы въ дѣтскихъ душахъ борются съ овладѣвшими ими зломъ, исповѣдь назрѣваетъ—но побѣда свѣта наступаетъ лишь въ моментъ смерти мальчика. Сила разсказа въ той атмосферѣ, которая создана напряженностью внутреннихъ переживаний, какъ бы оголенныхъ отъ фактъ дѣйствительности. Фантастичность живыхъ и видимыхъ привидѣній такъ тѣсно сплетена съ психологической правдой, что теряется грань между возможнымъ и сверхъестественнымъ, между реальнымъ и символическимъ, и надъ странностью происшествій вырастаетъ реальный образъ зла и борющейся съ нимъ мистической мечты о побѣдѣ свѣта...

Самое индивидуальное въ Джемсѣ—его художественная манера, его „интроспективное письмо“; оно создаетъ напряженность его разсказовъ и остроту его сужденій въ связи съ идеализмомъ его міропониманія. Мрачная правда жизненныхъ драмъ разрѣшается въ его творчествѣ не „въ благополучіи“—это видно и по некоторымъ приведеннымъ примѣрамъ—но всегда въ гармоніи нравственного удовлетворенія и духовного примиренія. Джемсъ вѣритъ въ инстинктъ добра и въ культурные силы человѣчества, вѣритъ въ жизнь—и потому такъ безстрашно изображаетъ зло, и большое и малое, съ которымъ борются и должны бороться свѣтлые силы людей—тѣхъ, у того есть душа. А въ безсмертіе души онъ вѣритъ—какъ мы видѣли изъ его собственныхъ словъ.

Въ новѣйшей английской литературѣ ближе всего къ Генри Джозефу Конраду, тоже не англичанинъ, даже не англосаксонецъ, а полякъ, сынъ повстанца. Онъ оставилъ Россію мальчикомъ, увлеченный страстью къ морю, и провелъ долгіе годы въ далекихъ плаваніяхъ. Онъ выступилъ въ литературѣ, когда ему было около тридцати лѣтъ (въ 1895 г.) и, что быть можетъ самое изумительное, считается однимъ изъ лучшихъ мастеровъ англійской прозы, хотя англійскій языкъ для него не родной, и онъ началъ ему учиться въ пятнадцать лѣтъ.

Конрадъ унаследовалъ отъ Джемса его „психологизмъ“. Жизнь, события изображены

102954
Фундамент. б-ка ВГИ
З2947

въ его романахъ отраженными въ сложныхъ переживанияхъ его героевъ—тѣмъ болѣе сложныхъ, что въ произведенияхъ Конрада ясно обнаруживается вліяніе Достоевскаго. Онъ выдвигаетъ всегда проблемы индивидуальной совѣсти и ставитъ вопросы о столкновеніяхъ внутреннихъ побужденій съ видимостью нравственнаго долга.

Индивидуальность Конрада проявляется ярче всего въ его краскахъ. Онъ обогатилъ англійскую литературу картинами, окрыляющими воображеніе, перенося его въ невѣдомыя далекія страны, гдѣ грозная природа тропиковъ подчиняетъ дѣйствія людей атмосферическимъ вліяніямъ. Въ его романахъ и разсказахъ развертывается міръ „людей моря“; ихъ странныя существованія протекаютъ въ вынужденномъ бездѣйствіи плаванія, съ перерывами бурныхъ излишествъ во время стоянки въ портахъ, среди мгновенно возникающихъ, быстро развертывающихся драмъ; события опредѣляются рѣзкими столкновеніями разнородныхъ національностей, культуры и темпераментовъ. Конрадъ не соблазненъ виѣшией живописностью своихъ сюжетовъ; его романы далеки отъ наряднаго экзотизма Лоти. Въ природѣ, въ рамкахъ той жизни, которую онъ описываетъ, все беспощадно. Первобытный инстинктъ борьбы не смягченъ культурными привычками—и среди обнаженной драмы стихійныхъ силъ и человѣческихъ судебъ Конрадъ останавливается на теряющихся въ нихъ индивидуальныхъ судьбахъ, на людяхъ съ нравственной катастрофой позади ихъ замкнутаго существованія среди опасностей и неустаннаго напряженія воли.

Лордъ Джимъ—герой одного изъ романовъ Конрада, прославленный на моряхъ лодманъ, любимецъ всѣхъ портовъ. Но съ нимъ случилась катастрофа—онъ считаетъ себя виновникомъ гибели пасажировъ трюма на суднѣ, которымъ онъ управлялъ. Судъ его оправдалъ, но самъ онъ не можетъ справиться съ вопросомъ, оставшимся въ его душѣ. Психологическое содержаніе романа, составляющее заданіе Конрада, передано въ преувеличенно интроспективной манерѣ; оно крайне туманно и сложно. Дѣйствіе разсказано не непосредственно, а какъ то透过 третьи руки—по показаніямъ свидѣтелей на судѣ, на основаніи дневниковъ и впечатлѣній незainteresованныхъ лицъ, и загромождено отвлеченнымъ психологическимъ анализомъ. Конрадъ доводить до крайности свое стремленіе къ объективности и тщательно избѣгаетъ всякихъ непосредственныхъ эмоцій. Но когда среди литературныхъ хитросплетеній выступаетъ захватывающая сила самыхъ событий и воля должна каждую минуту решать неожиданно сплетающейся узелъ судьбы—талантъ Конрада выступаетъ во всей своей яркости. Его значеніе въ томъ, что онъ вливаетъ въ современную душу власть воображенія. Воображеніемъ жили романтики—но у нихъ оно сосредоточено было на самоудовлетворявшейся волѣ, чуждой психологическихъ запросовъ. Въ современной жизни—до настоящаго новаго момента въ міровой исторіи—воображенію было мало места въ культурныхъ условіяхъ, предусматривающихъ и предотвращающихъ неожиданное въ условіяхъ

жизни. Перенося дѣйствіе въ міръ примитивныхъ инстинктовъ и отношеній, изображая въ немъ психологически осложненныхъ современныхъ людей, Конрадъ будить инстинктъ дѣйственности, неразрывно связанный съ воображеніемъ, со способностью проникать въ непредвидѣнное и согласовать его съ внутренней правдой.

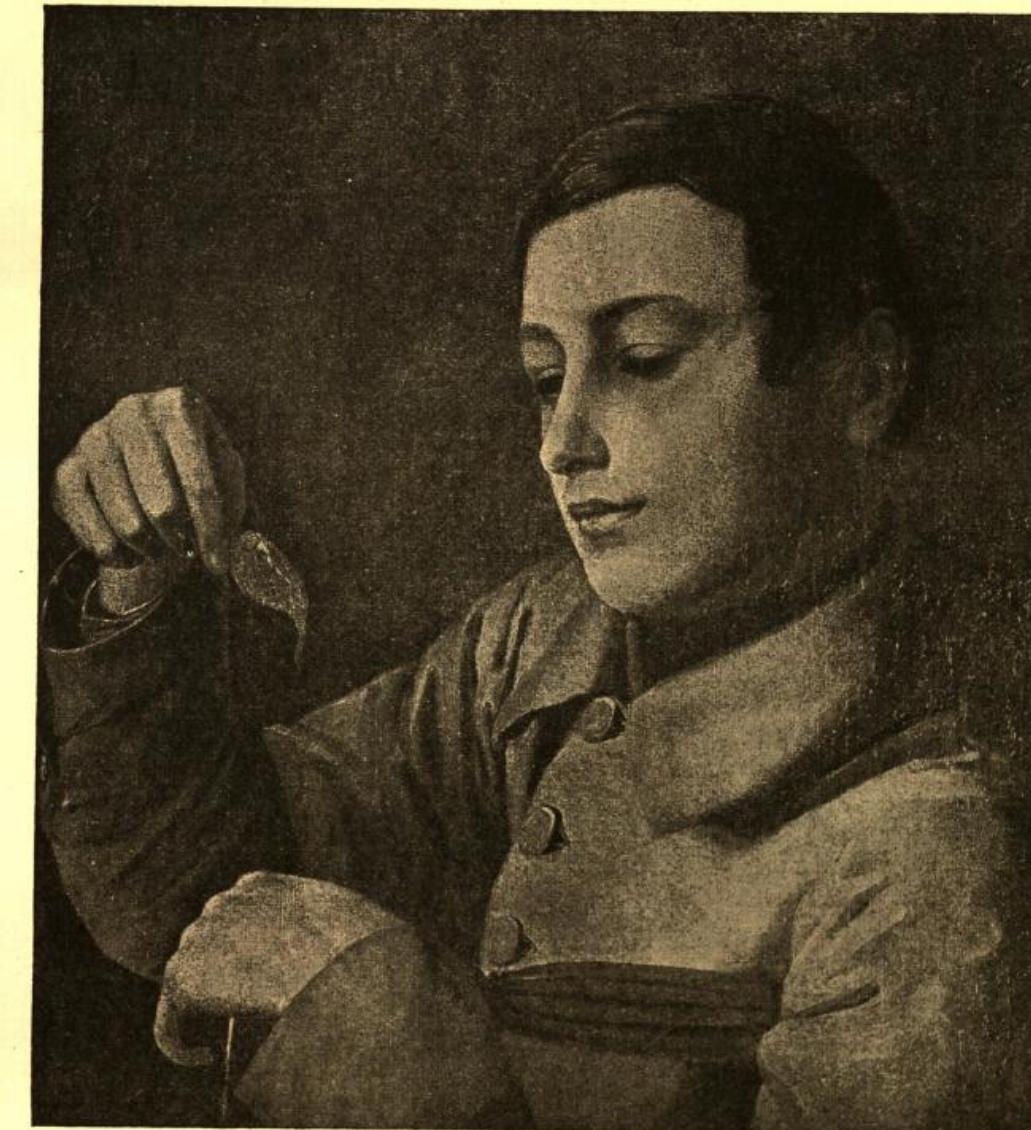
Герой другого романа Конрада, „Ностромо“,—метисъ. Онъ унаследовалъ бурные инстинкты и сильную волю скрестившихся въ немъ расъ, выросъ среди обстановки, требующей постоянныхъ интуитивныхъ озареній и становится вершителемъ судебъ въ томъ мірѣ яркихъ возможностей, который изображенъ Конрадомъ. Когда вспыхиваетъ революція въ дальней колоніи, кучка англичанъ, спокойно увѣренныхъ въ себѣ и могущественныхъ въ нормальныхъ условіяхъ, запутывается въ психологіи своихъ взаимоотношеній, среди дипломатіи, основанной на готовыхъ сужденіяхъ о томъ, какъ все должно быть,—и одинъ интуитивный Ностромо оказывается на высотѣ событий.

Конрадъ раскрываетъ психологію геройства въ самихъ англичанахъ, которымъ всегда ставится въ упрекъ отсутствіе воображенія. Его капитанъ въ повѣсти „Тайфунъ“—самое прозаическое существо съ виду. Онъ считается придурковатымъ въ собственной семье и никогда не умѣеть переноситься воображеніемъ въ возможности сѣдящей минуты; но онъ точно и дѣловито знаетъ все, что для его дѣла нужно охватить въ каждый данный моментъ. Когда на его суднѣ вспыхиваетъ бунтъ китайцевъ среди бури, его чувства сосредоточиваются на одной мысли—я бы не хотѣлъ, чтобы погибло мое судно,—и онъ безсознательно становится героемъ, усмиряетъ бунтъ своей находчивостью и спасаетъ судно. А потомъ онъ пишетъ очередное письмо женѣ съ самымъ прозаическимъ донесеніемъ о случившемся. „Тайфунъ“—самое художественное изъ всѣхъ произведеній Конрада по исключительно яркому красочному описанію бури и бунта. Повѣсть не загромождена чрезмѣрнымъ психологическимъ анализомъ, какъ большинство разсказовъ Конрада, и въ ней тѣмъ сильнѣе выступаетъ апоѳеозъ воображенія и воли, на которомъ построено творчество Конрада.

Въ романахъ европейского содержанія, въ „Тайномъ агентѣ“ и въ другомъ подъ заглавіемъ „На глазахъ Запада“, затронуты темы, связанныя съ русскимъ революціоннымъ движениемъ въ самомъ болѣзненномъ его проявленіи, въ психологіи провокаторовъ и политическихъ шпионовъ. Въ разработкѣ этихъ темъ Конрадъ является слишкомъ очевиднымъ подражателемъ Достоевскаго, чтобы заинтересовать русскихъ читателей. Но основная тема Конрада, стремленіе оправдать самоутверждающуюся и психологически осознанную волю, сказывается въ этихъ романахъ съ достаточной силой, и философъ-проводокаторъ во второмъ романѣ представляетъ несомнѣнныи интересъ.

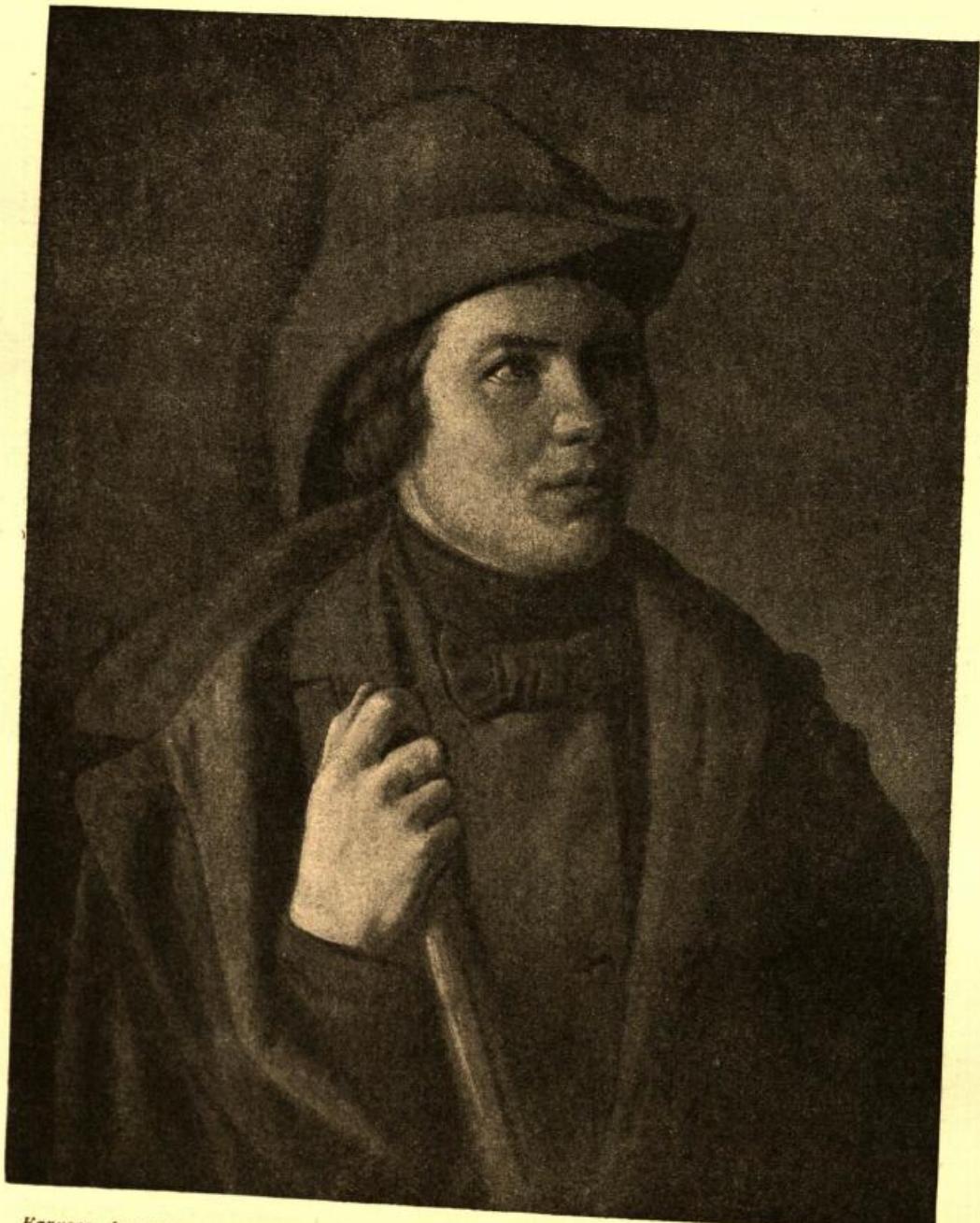
Генри Джемсъ и Джозефъ Конрадъ раздвинули рамки современного англійского романа, противопоставили застывшей правдѣ быта освобождающую мечту личности,

творческую силу воображения—и по этому пути теперь идетъ цѣлый рядъ молодыхъ писателей; самые выдающіеся изъ нихъ—Г. Д. Лоуренсъ, Гильбертъ Кенненъ, Берсфордъ, Гю Вальполь. Ихъ объединяетъ общій лозунгъ, который можно свести къ слѣдующему: Англія застыла въ благополучіи внутреннихъ условій жизни (я оговариваюсь — и лозунгъ и творчество этихъ писателей сложились до войны), слишкомъ укрѣпилась въ устояхъ быта. Готовыя правила, готовыя правды для всѣхъ жизненныхъ отношеній изъяли изъ жизни паѳосъ индивидуальныхъ исканій. Нуженъ новый паѳосъ, нужно высвободить воображеніе молодой Англіи, спасти ее отъ робости прежнихъ поколѣній, которая боялась сильныхъ и свободныхъ чувствъ, замыкались въ клѣтку условности. Каждый изъ названныхъ писателей ищетъ освобожденія на разныхъ путяхъ. Лоуренсъ видѣтъ зло въ пуританствѣ англійскаго быта, поработившемъ эротизмъ. Онъ стремится высвободить темпераментъ, чувственность въ замкнутыхъ англійскихъ натурахъ и показать, сколько творческаго воображенія таится въ несмѣлыхъ душахъ, скованныхъ боязнью проявить себя. Его романы кажутся въ Англіи исключительно смѣлыми по своимъ темамъ. Въ лучшемъ его романѣ „Sons and lovers“, элементъ страсти выдвинутъ не только въ отношеніяхъ между героемъ и любимой имъ дѣвушкой, но въ чувствѣ матери къ сыну, въ ревности ея къ невѣстѣ сына, въ ея побѣдѣ надъ сердцемъ сына, который не можетъ вполнѣ отдаваться любви, до того сильно и пламенно чувство, связывающее его съ матерью. Эротизмъ Лоуренса не сосредоточенъ на чувственности. Его паѳосъ въ томъ, что онъ освобождаетъ силы души. Онъ такой же творческій, какъ сила воображенія, раздвигающая тѣсный кругъ действительности. Когда Лоуренсъ подступалъ къ чисто эротической темѣ, къ проблемѣ чувственности, въ своемъ романѣ „Радуга“, вышедшемъ въ прошломъ году, онъ оказался безсильнымъ справиться съ ней. Романъ этотъ вызвалъ негодование въ Англіи своей смѣлостью. Его не только запретили, но сожгли къ великому удовлетворенію общественного мнѣнія. На самомъ дѣлѣ въ немъ нѣтъ почти ничего, что оскорбило бы чувство континентальнаго читателя—но въ немъ есть другой существенный недостатокъ: „Радуга“ Лоуренса—эротический романъ, написанный авторомъ безъ эротического темперамента и потому слишкомъ холодный и надуманный. Въ немъ разсказана история нѣсколькихъ поколѣній въ одной и той же семье, причемъ въ каждомъ изъ нихъ чувственныя влеченія проявляются по разному. Въ одномъ поколѣніи чувственность—слѣпая, отдаленная отъ всего содержанія жизни; въ дальнѣйшемъ въ нее все болѣе входитъ элементъ воображенія, жажда болѣе сложныхъ ощущеній, страсти, озаряющей жизнь, и наконецъ въ послѣднемъ поколѣніи герояния, современная дѣвушка, никакъ не можетъ найти удовлетворенія въ любви, хотя продѣлываетъ самые разнообразные эксперименты. Но всю эту гамму эротическихъ переживаній Лоуренсъ передаетъ съ полнымъ отсутствіемъ стихійной страсти. Онъ какъ будто описываетъ эротическую жизнь насквозь и педантично, учено отмѣчаетъ зглии своихъ лабораторныхъ изысканій.



Ступинъ. „Мальчикъ съ листомъ“
(масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Stoupine. „Garçon tenant une feuille“
(huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



Карповъ. Автопортретъ (масло).
(Собрание В.Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Karpoff. Portrait de l'artiste (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

Самыя „пламенные“ страницы романа, какъ, напримѣръ, сцены возобновленной чувственной страсти между мужемъ и женой послѣ наступившаго у нихъ душевнаго разлада, написаны въ сухомъ, отвлеченному стилѣ. Жена—всесвѣтно земная, покорная законамъ бытія, удовлетворенная безкрыльстью слѣпого сладострастія и материнства; она чувствуетъ себя землей, матерью всего сущаго, „источникомъ дѣтей“, „порогомъ жизни“. Въ этомъ ея внутреннее оправданіе и полнота ея жизни. Мужъ ея—болѣе сложная, ищущая натура. Онъ страдаетъ отъ разбитой мечты о преображенійной страсти, обѣзъ озареніи, распространяющемся на всю совокупность бытія. Онъ сознаетъ въ себѣ неподготовленность къ осуществленію. Духъ его еще не созрѣвшій, и это его ограничиваетъ. Жажда „осуществленія“ (*fulfillment*), т. е. преображенійной страсти,—лейтмотивъ всего романа. Побѣжденный и разочарованный въ своихъ высшихъ влеченияхъ мужъ поддается на время чувственному соблазну, воплощенному въ самодовѣрюющемся сладострастіи его жены. Въ сценахъ ихъ разгорающейся страсти добросовѣстно намѣчены всѣ элементы, изъ которыхъ должны состоять ихъ переживания: есть въ нихъ неотвязная мысль мужа о физическомъ обаяніи жены, есть капризы страсти, есть упоминаніе о смѣлости ихъ любовной фантазіи; не забыть и элементъ оргіазма въ сценѣ (по англійскимъ понятіямъ слишкомъ дерзкой, но въ дѣйствительности скорѣе безвкусной), когда обнаженная женщина, готовящаяся стать матерью, танцуетъ передъ зеркаломъ въ экстазѣ земной упоенности. Но все это лишено художественной непосредственности, лишено именно той стихійности воображенія, путемъ которой Лоуренсъ хочетъ расширить англійскую психологію и которую онъ ищетъ въ эротизмѣ. Любопытно сопоставить отвлеченійный эротизмъ Лоуренса съ красочной стихійностью такого романа, какъ, напримѣръ, „Trionfo della Morte“ д’Аннуціо, чтобы увидѣть, что „Радуга“—противоположный полюсъ подлиннаго эротизма, того, которымъ силенъ д’Аннуціо. На примѣрѣ этихъ двухъ писателей, подступившихъ къ одинаковой темѣ, ясно видно, что проблемы могутъ быть национальны, что эротизмъ—проблема латинская, а проблема англійского духа—пуританская, связанная во всемъ съ запросами совѣсти. Лоуренсъ—писатель съ большимъ талантомъ и вѣздѣ, гдѣ его эротическая темы соприкасаются съ чисто психологическими, онъ достигаетъ своей цѣли, вносить освобождающую силу воображенія во внутренній міръ своихъ героевъ. Психологическая тема „Радуги“—борьба между инстинктами земли и каждой духовнаго пространства—намѣчена въ широкой эпической характеристики первого поколѣнія семьи Брагиновъ: „Для мужчинъ въ семѣ достаточно было того, что земля вздымалась и разверзала для нихъ борозды, что дуль вѣтеръ и сушилъ сырую пшеницу, что рѣзво покачивались зеленые колосья ржи. Они доили коровъ, выгоняли хорьковъ изъ подъ амбаровъ, перешли били ударомъ кулака спины кроликамъ, и это ихъ вполнѣ удовлетворяло. Они ощущали такъ много тепла и производительной силы, боли и смерти въ своей крови, а также на землѣ и на небѣ, въ мірѣ животныхъ и растеній, такъ тѣсно было ихъ общеніе съ природой, что жизнь

ихъ была переполнена. Ихъ чувства были насыщены, ихъ лица были обращены къ зною крови; они глядѣли въ лицо солнцу и, ослѣпленные созерцаніемъ истоковъ жизни, не оглядывались назадъ... Но женщины влекло къ другимъ формамъ жизни, не ограниченнымъ близостью крови. Ихъ манилъ къ себѣ далекій міръ городовъ, страна чудесъ, гдѣ раскрываются тайны и осуществляются желанія. Ихъ взоры были устремлены туда, гдѣ люди властно творятъ жизнь, отвернувшись отъ трепетнаго зноя производительной природы, гдѣ они открываютъ далекое, расширяютъ свои цѣли и свою свободу... Эти мечты были чужды мужчинамъ въ семье Брагиновъ; они глядѣли только вглубь производительной силы бытія, которая текла въ ихъ жилахъ, не требуя исхода въ дѣйственности.

Реалистическая описанія слѣпой, ,не преображеній‘ жизненности сельского быта переплетаются въ романѣ Лоуренса съ его символическимъ замысломъ, намѣченномъ въ заглавіи романа. Радуга—символъ преображеній чувственности; два желанія, исходящія изъ земли, устремляются ввысь, чтобы слиться въ конечномъ экстазѣ, который составляетъ вершину мистической дуги. Въ этомъ образѣ рисуется Лоуренсу внутреннее освобожденіе души. Для старого человѣчества, или, въ болѣе тѣсныхъ национальныхъ рамкахъ задачи Лоуренса, для старой Англіи, застывшей въ своихъ традиціяхъ и условностяхъ, ,радуга‘ воплощена въ храмѣ. Вилли Брагинъ, представитель отжившаго поколѣнія, чувствуетъ себя обновленнымъ, вступивъ подъ своды собора въ Линкольнѣ. Все, чего ему не могла дать его неудовлетворенная страсть къ женѣ, открывается ему въ созерцаніи готического храма: Подъ этими сводами время, жизнь и смерть исчезали въ вѣчномъ свершеніи; взлетъ отъ земли встрѣчался съ другимъ взлетомъ, и дуга замыкалась на доминантѣ экстаза... Тутъ было все, вся полнота, вся вѣчность міра: движение, любовная жажда, возобновленіе,—безъ иллюзіи времени и чередованія дней и ночей,—въ идеальныхъ пропорціяхъ пространства, времени и движенія, сжимавшихся и наново свершавшихъ кругъ жизни. И среди этой вѣчной гармоніи страсть неслась широкими волнами къ алтарю въ полномъ завершенномъ единству.

Но окаменѣлость храма принадлежитъ прошлому. Новое человѣчество ищетъ ,радуги‘, экстаза, замыкающаго мистическую дугу въ жизни, въ своихъ свободныхъ, дѣйственныхъ желаніяхъ. Это новое человѣчество представлено въ герояхъ романа, современной дѣвушкѣ, Урсулѣ Брагинъ. Она полна несбыточныхъ ,лунныхъ‘ желаній. Ея исканія—разнообразныя и сложныя. Въ своей жаждѣ осуществленій (fulfillment) она вырывается изъ удушиловой животной теплоты родного дома и соприкасается съ жестокостью жизни, сдѣлавшись сельской учительницей. Описаніе школы, мѣщанства и тупой злобы въ захолустномъ учительскомъ быту, взаимнаго отчаянія учителей и учениковъ, сцены жестокой расправы съ дѣтьми—принадлежать къ наиболѣе сильнымъ страницамъ въ романѣ. Урсула выходитъ разбитой изъ жизненной борьбы. Все, что ей даетъ любовь, какъ въ эпизодѣ недозволенной страстной дружбы съ красавицей учительницей, такъ и въ отноше-

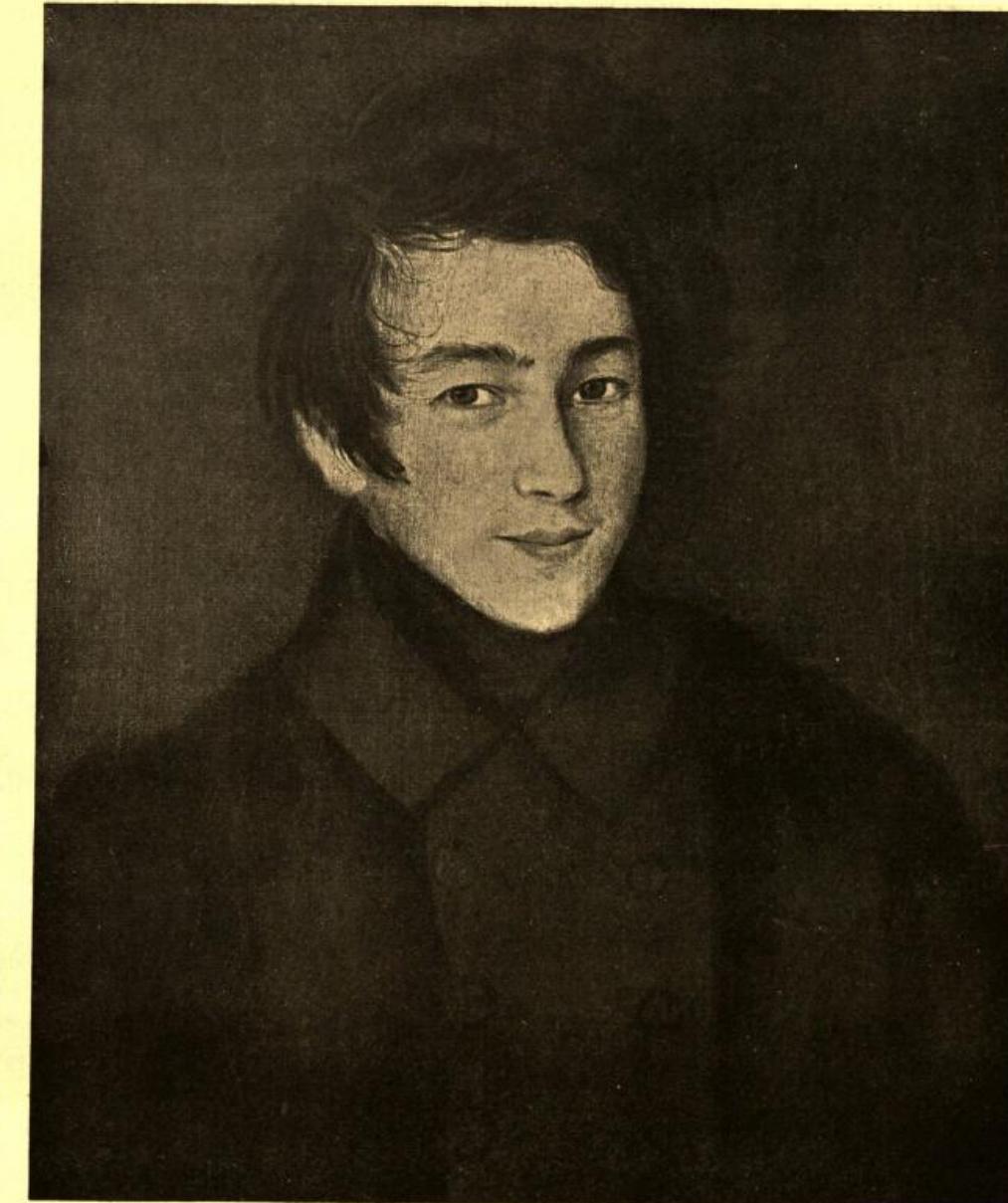
ніяхъ съ любовникомъ, открываетъ ей лишь бездну ея одиночества и несбыточность экстаза. Но ея не покидаетъ вѣра въ будущія свершенія освобожденной души. Оправившись отъ тяжкой болѣзни, она видѣтъ, подходя къ окну, радугу—и это для нея знакъ грядущихъ осуществленій: ,Радуга стоитъ на землѣ. Она знала, что жалкіе люди, пресмыкающіеся въ своей толстой чешуѣ, и всѣ врозь, по лицу оскверненной земли, все же—живые, что радуга заложена въ ихъ крови и трепетно оживеть и возсияеть въ ихъ страсти, что они сбросятъ роговую оболочку разрозненности и новыя, чистыя, обнаженные тѣла освободятся для новыхъ зачатій, создадутъ новыя поколѣнія, которыхъ будутъ ити вверхъ, къ свѣту, къ вѣтрамъ и чистымъ дождямъ, падающимъ съ неба. Она прозрѣвала въ радугѣ новое строеніе земли, когда сметены будутъ старыя хрупкія зданія фабрикъ и домовъ, а міръ утвердится подъ вѣчными сводами мудрости и красоты, подобными вѣчнымъ сводамъ неба и вздывающейся земли, когда исчезнетъ безформенный хаосъ безформенныхъ надстроекъ, оскверняющихъ святость лица земли‘. На этой идеалистической нотѣ заканчивается романъ Лоуренса, очень современный по своимъ широкимъ заданіямъ, чутко воплощающей духовную жажду новой Англіи. Несмотря на большие свои недостатки и даже на то, что Лоуренсъ не справился съ основной своей темой, выходящей за предѣлы национального духа, ,Радуга‘—одно изъ самыхъ выдающихся явлений въ новой англійской литературѣ по своимъ тревожнымъ исканіямъ, а также по многимъ художественнымъ достоинствамъ.

Гильбертъ Кенненъ тоже ищетъ освобожденія отъ быта на путяхъ воображенія. Онъ ищетъ его не въ обогащеніи жизни новыми чувствами, а въ преображеніи старыхъ, достаточно глубокихъ, но неосознанныхъ, несвободныхъ. Въ его романахъ всегда выступаетъ какой нибудь отдельно отъ другихъ созрѣвшій свободный человѣкъ и учить своимъ опытомъ другихъ только тому, чтобы они смѣли жить, смѣли чувствовать, какъ хотятъ. Въ романѣ ,Round the Corner‘ этотъ обновляющій элементъ вносить сына пастора, отца многочисленной семьи. Онъ прожилъ молодость въ скитаніяхъ и вернулся домой съ любовью къ отцу и всей семье и съ яснымъ пониманіемъ, чего имъ всѣмъ въ жизни не достаетъ, почему ихъ существование—бѣдное и безцвѣтное и въ радостяхъ, и въ печалахъ. И подъ его влияниемъ старый пасторъ, прожившій всю жизнь въ сознаніи исполненного долга, ужъ подъ самый конецъ понимаетъ, ,что жизнь прошла мимо него‘, что все, что наполняло его жизнь, было выполнениемъ процесса жизни, а не идущимъ изъ души переживаніемъ.

Свободный душевный опытъ—въ этомъ для Кеннена освобождающая сила жизни, въ этомъ просторъ для творческаго воображенія. Въ самой англійской жизни онъ его не находить, въ нее то и нужно его внести, поэтому онъ вводить въ центръ своихъ романовъ такъ сказать пришлый элементъ—то странника Сержа, какъ въ ,Round the Corner‘, то, какъ въ только что вышедшемъ новомъ романѣ ,Мендель‘,

молодого художника, галицкаго еврея, у котораго другая стихія, чѣмъ у всѣхъ окружающихъ его. У него не скованная душа. Онъ выросъ въ Англіи, но у него восточное воображеніе, жажда впечатлѣній, умѣніе брать жизнь, отбрасывать пережитое, изъ всего черпать пищу для души. Онъ действуетъ этимъ на окружающихъ, и жизнь вокругъ него загорается. Все живое въ англійскомъ сознаніи какъ бы жаждетъ соприкосновенія со свѣжей стихіей; старому культурному опыту нужно обновиться общеніемъ съ непосредственностью свободныхъ молодыхъ душъ, и рамки стѣсняющихъ условностей сами отъ этого раздвигаются. Герой Кеннена по происхожденію галицкій еврей, но отъ всего, что онъ вносить въ среду молодыхъ англійскихъ художниковъ, вѣтъ русской духовностью. „Мендель“—очень любопытный романъ по описанной въ немъ средѣ. Въ немъ изображена англійская художественная богема, лондонскій Монмартръ—или Монпарнасъ,—правы мастерскихъ, кафе, въ которыхъ собираются художники, кружковые интересы и знаменитости, натурщицы, свободныя подруги молодыхъ художниковъ, и среди всего этого—художественные и жизненные исканія молодыхъ художниковъ, міръ меценатовъ, закулисная история выставокъ и успѣховъ. Въ романѣ много портретовъ живыхъ лицъ—въ этомъ критика упрекаетъ автора, признавая при этомъ большія достоинства романа,—и очень смѣло передана атмосфера молодой Англіи, сильно отличающейся отъ того быта условностей и предразсудковъ, къ которому пріучили читателей обыкновенные англійскіе романы. Есть молодая Англія, она живеть воображеніемъ и жаждетъ полной жизни—это то новое впечатлѣніе, которое читатель выносить изъ „Менделя“, и оно придаетъ большой интересъ роману Кеннена.

Гю Вальполь, третій изъ названныхъ молодыхъ писателей, тоже ищетъ путей къ обновленію англійской жизни, и путь этотъ привелъ его въ Россію. Его романъ „Темный лѣсъ“—первый англійскій романъ о Россіи, вѣрнѣе о томъ, чего Англія ждетъ отъ Россіи для своего духа. Въ его характеристикахъ, связанныхъ съ впечатлѣніями войны, намѣчаются, какъ и въ другихъ явленіяхъ новѣйшей англійской литературы, много путей духовнаго сближенія для сплоченныхъ теперь, еще недавно такъ мало знаящихъ другъ друга, двухъ націй—англичанъ и русскихъ.



Н. Аргуновъ (младшій). Автопортретъ (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).

N. Argounoff (*le jeune*). Portrait de l'artiste (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



Венециановъ. „Дѣвушка поитъ теленка“ (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Vénézianoff. Jeune fille abreuvant un veau (huile).
(Collection B. Khvoschinsky, Rome).

состоитъ изъ пяти статей В. Гафса (переводъ), и первою изъ нихъ, конечно, должна быть статья о М. А. Кузминѣ, а остальные три должны быть о художникахъ, о которыхъ нечестивы напечатать въ «Мѣдномъ всаднике» («Свѣтъ»). Итакъ, я спрошу у авторовъ, можно ли, конечно, опубликовать эти статьи отъ рукъ авторовъ, и опубликовать ли въ «Мѣдномъ всаднике».

О ТВОРЧЕСТВѢ М. КУЗМИНА¹

Евгений Зноско-Боровскій



БѢЕМЪ журнальной статьи очень ограниченъ для сколько нибудь подробной характеристики любого изъ писателей и конечно онъ совсѣмъ недостаточенъ, когда приходится говорить о художникѣ такого значенія и масштаба, какъ М. А. Кузминъ. Въ отношеніи его, задача изслѣдователя затрудняется еще и обстоятельствами, виѣ творчества поэта лежащими, изъ которыхъ главное—почти полное отсутствіе о Кузминѣ критическихъ работъ. При такомъ отсутствіи остаются неизвѣстными и данные его биографіи, и перечень его работъ, и главные этапы его творчества, не говоря уже о болѣе второстепенныхъ вопросахъ. Почти каждая книга Кузмина находила откликъ въ печати, въ началѣ его дѣятельности больше и чаще, потомъ рѣже и поверхностиѣ, но можно ли назвать среди даже столь чтимыхъ имёнъ, какъ Брюсовъ, Блокъ, Бѣлый, Гиппіусъ, среди дававшихъ очередные критические отзывы Ауслендеръ, Волошина, Гумилева, Соловьевъ, Розанова, Чуковскаго и особенно среди людей другого міра, какъ Буренинъ, Любовь Гуревичъ, Бодяновскій, Потапенко и др.,—хотя бы кого нибудь, чья оцѣнка, чей разборъ сохранили бы длительное значеніе и представляли бы сколько нибудь отчетливую характеристику творчества Кузмина? Несомнѣнно, и до сихъ поръ наиболѣе цѣнной является статья Вяч. Иванова въ „Аполлонѣ“, посвященная первымъ тремъ книгамъ Кузмина, изданнымъ „Скорпиономъ“. ² Удивительно ли, что враждебный лагерь мало удѣлялъ вниманія Кузмину, когда Валерій Брюсовъ по поводу книги „Сѣти“ нашелъ возможнымъ сказать всего 18 строчекъ? Эти строчки, начинающіяся словами: „Изящество—вотъ паѳосъ поэзіи Кузмина“, были написаны въ 1909 г., т. е. когда уже были созданы такія капитальныя вещи, какъ „Крылья“, „Приключенія Эме Лебефа“, три Комедіи о святыхъ,

¹ Эта статья представляетъ нѣсколько измѣненный и дополненный лекційный докладъ, прочитанный въ клубѣ дѣятелей искусства „Мѣдный всадникъ“ 30 ноября 1916 г.

² Отмѣтимъ кстати разборъ послѣднихъ трехъ книгъ М. Кузмина, сдѣланный А. Гвоздевымъ въ „Свѣтѣ“ 1916 г., и недавній докладъ В. Жирмунскаго въ „Неофилологическомъ Обществѣ“.

,Подвиги Великаго Александра‘ и ,Нѣжный Іосифъ‘. И тѣмъ не менѣе эти 18 строкъ кажутся ихъ автору столь важными, что даже воспроизведены въ его книгѣ (1912 г.) ,Далекіе и близкіе‘. Правда, въ предисловіи къ ней Брюсовъ выражаетъ сожалѣніе, что посвятилъ такъ мало мѣста именно Кузмину, но тутъ же признаетъ значеніе своей книги въ томъ, что она является ,голосомъ современника о поэтахъ его дней‘. Если таково значеніе этой книги, то особенно показательно и для Кузмина такое отношеніе современника, сочувствующаго поэту и удѣляющаго ему 18 строкъ, тогда какъ Сергею Соловьеву—6 страницъ, Городецкому и Кречетову—по 4 страницы и т. д. Вяч. Ивановъ говоритъ, что Кузмина можно было бы назвать понятнымъ, если бы его понимали. Но можно ли удивляться непонятости Кузмина враждебной критикой или равнодушными читателями, когда не въ другомъ какомъ журнальѣ, а въ ,Вѣсахъ‘, его упрекали ,за малую сознательность его творчества‘?

При такихъ обстоятельствахъ всякому, говорящему о Кузминѣ, приходится считаться съ полнымъ отсутствіемъ твердо установленныхъ взглядовъ на него и на самые основные вопросы его творчества, а отсюда—и съ неувѣренной гадательностью, что можетъ быть принято, какъ нѣчто извѣстное и достовѣрное.

Эта трудность, однако, можетъ быть преодолѣна. Отсутствіе критики не такая большая бѣда и можетъ быть даже очень полезно, какъ говорить самъ Кузминъ: ,Нельзя вполнѣ вѣрить коментаторамъ, кромѣ историческихъ свѣдѣній: понимайте просто и красиво—вотъ и все, а то право выходить вмѣсто Данта какая то математика‘ (Крылья‘). Большая трудности лежать въ самомъ писателѣ, и здѣсь принесла бы немалую пользу наличность точныхъ и фактическихъ свѣдѣній, о которыхъ говорить въ приведенныхъ словахъ Ида Гольбергъ.

Мы имѣемъ въ виду ту почти необъятную широту, которую обнаруживаетъ въ своихъ произведеніяхъ Кузминъ и которая требуетъ той же широты и отъ читателя, если онъ не довольствуется однимъ непосредственнымъ и наивнымъ воспріятіемъ читаемаго, а хочетъ еще сознательно провѣрить свои впечатлѣнія, уяснить себѣ, насколько Кузминъ близокъ по духу въ своихъ твореніяхъ тѣмъ эпохамъ, которымъ онъ описывается, тѣмъ литературнымъ формамъ, которыхъ онъ воспроизводить.

По прихоти своего воображенія, Кузминъ переносить насъ то на Востокъ, въ древнюю Элладу, въ Римъ, въ Александрію, XVIII вѣкъ, странствуя съ героями изъ одной страны въ другую и одинаково хорошо чувствуетъ себя какъ въ современномъ городѣ, такъ и въ какой нибудь деревушкѣ вблизи Галикарнаса, въ избѣ старообрядца или во дворцѣ царя-язычника. Съ такой же легкостью мѣняетъ онъ и формы своихъ произведеній и готовъ пользоваться какъ всѣми изощренностями современной поэзіи, такъ и сдержанной наивностью стародавнихъ греко-византийскихъ образцовъ. Для того, чтобы одѣнить это свойство Кузмина, проявляемое не въ грубыхъ подѣлкахъ, а въ тонкой разстановкѣ словъ, въ едва уловимомъ

измѣненіи слога, которыми онъ передаетъ характеръ народа, или эпохи, или ихъ литературныхъ формъ, достаточно сослаться на примѣръ другихъ русскихъ писателей: много ли среди нихъ такихъ, которые такъ свободно чувствовали бы себя вездѣ ,гражданами вселенной‘, какъ Кузминъ. Оставимъ каждому воскресить въ своей памяти эти рѣдкія имена какъ прошлаго, такъ и настоящаго, но настойчиво повторимъ, что было бы очень цѣнно указаніе, насколько Кузминъ подлинно близокъ изображаемому или воспроизведеному, насколько онъ фантазируетъ въ духѣ своихъ образцовъ или вполнѣ произвольно. Правда, самъ Кузминъ, одно изъ своихъ произведеній (Каліостро‘) предваряетъ сообщеніемъ, что ,въ подробностяхъ, краскахъ, а иногда и въ ходѣ описываемыхъ событий онъ предоставляетъ себѣ полную свободу‘. Но мы и не требуемъ протокольной точности изображенія. Однако, безконечно важно знать, имѣемъ ли мы предъ собою безотвѣтственную и смѣлью фантазію, пользующуюся лишь именами и датами и обнаруживающую совсѣмъ постороннюю имъ сущность, или мы имѣемъ подлинное творчество въ духѣ избранныхъ народовъ и временъ, дѣйствительно ли всѣ приключенія, сплетенія и пр., достовѣрны или правдоподобно выдуманы‘, какъ говорить тамъ же Кузминъ, или нѣтъ. Отвѣтъ на это, определенный и ясный, долженъ оказать рѣшительное вліяніе на оцѣнку произведеній Кузмина и поэтому было бы нужно, чтобы его творчество, помимо чисто эстетической критики, было бы подвергнуто еще и болѣе специальной въ указанномъ направлениі. Одно такое вполнѣ авторитетное свидѣтельство мы имѣемъ, и какъ повышаетъ оно цѣнность произведенія! П. Муратовъ въ предисловіи къ своимъ ,Образамъ Италии‘ говоритъ ,объ удивительно проникновенномъ изображеніи христіанскаго Рима‘ въ ,Комедіи обѣ Алексѣ‘ Кузмина, а вѣдь рядовой читатель, занятый Алексѣемъ и покинутой имъ Мастрідіей, и не вспомнить, можетъ быть, о Римѣ. Какъ было бы хорошо, если бы и о всѣхъ произведеніяхъ Кузмина мы имѣли такие же отзывы специалистовъ!

Тщетно искать среди отрывочныхъ замѣтокъ о Кузминѣ какой либо убѣдительной оцѣнки его творчества съ этой стороны. Не у нѣмцевъ ли, такъ много писавшихъ о ,Подвигахъ Великаго Александра‘, искать ее? Но врядъ ли мы и въ близкомъ будущемъ дождемся такого разбора, ибо гдѣ же тѣ критики, которые были бы на это способны? Мы ихъ не знаемъ, но помнимъ, что даже Вячеславъ Ивановъ, имѣя дѣло всего съ первыми тремя книгами, отказался отъ окончательной оцѣнки одной изъ крупнѣйшихъ и значительнейшихъ вещей Кузмина, только что нами названной, выставивъ причиной свое ,незнакомство съ поздними преданіями обѣ Александра Македонскому‘.

Изложенное избавляетъ насъ отъ необходимости объяснять отсутствіе и въ нашей статьѣ такого разбора; но, признаться, мы безъ особеннаго огорченія, а съ умысломъ радостнымъ и сознательнымъ отказываемся отъ него, какъ и отъ обозрѣнія многихъ другихъ сторонъ творчества Кузмина, всей вицѣней стороны его произведеній, отъ разсужденій о символизмѣ, реализмѣ, о стилизациѣ и пр.

Другое интересуетъ насъ въ настоящее время. Мы хотимъ обратить вниманіе на то, что рѣдко служитъ предметомъ разговора о Кузминѣ, а между тѣмъ оно является, на нашъ взглядъ, не только очень важнымъ, но и опредѣляющимъ все его творчество.

Это ни въ коей мѣрѣ не есть какое либо открытие, ибо самъ Кузминъ недавно очень ясно выразилъ это словами, не допускающими кривотолковъ: „Главнымъ образомъ меня интересуютъ многообразные пути духа, ведущіе къ одной цѣли, иногда не доводящіе и позволяющіе путнику свертывать въ боковыя алеи, гдѣ тотъ и заблудится несомнѣнно“, и далѣе: „мѣсто, которое занимаютъ избранные герои въ общей эволюціи, въ общемъ строительствѣ Божьяго міра, а виѣшняя пестрая смѣна картинъ и событий нужна лишь, какъ занимательная оболочка, которую всегда можетъ замѣнить воображеніе, младшая сестра ясновидѣнія“ („Каліостро“).

Здѣсь съ достаточной ясностью противопоставлены виѣшняя подробности произведенія его внутреннему содержанію, и послѣднее выдѣлено на первое мѣсто. Съ этой точки зрѣнія и широта Кузмина приобрѣтаетъ интересъ, какъ отраженіе его души, какъ тяготѣніе его сквозь многогранность виѣшнихъ отличій разглядѣть одну жизнь, одинъ духъ.

И вотъ объ этой то душѣ, объ этомъ духѣ мы и будемъ говорить здѣсь, подкрѣпляемые словами писателя: „Само тѣло, матерія погибнетъ, и произведенія искусства, Фидій, Модартъ, Шекспиръ, допустимъ, погибнутъ, но идея, типъ красоты, заключенные въ нихъ, не могутъ погибнуть, и это, можетъ быть, единственно цѣнное въ мѣняющейся и переходящей пестротѣ жизни“ („Крылья“).

II

Моряки старинныхъ фамилій,
Влюбленные въ далекіе горизонты...

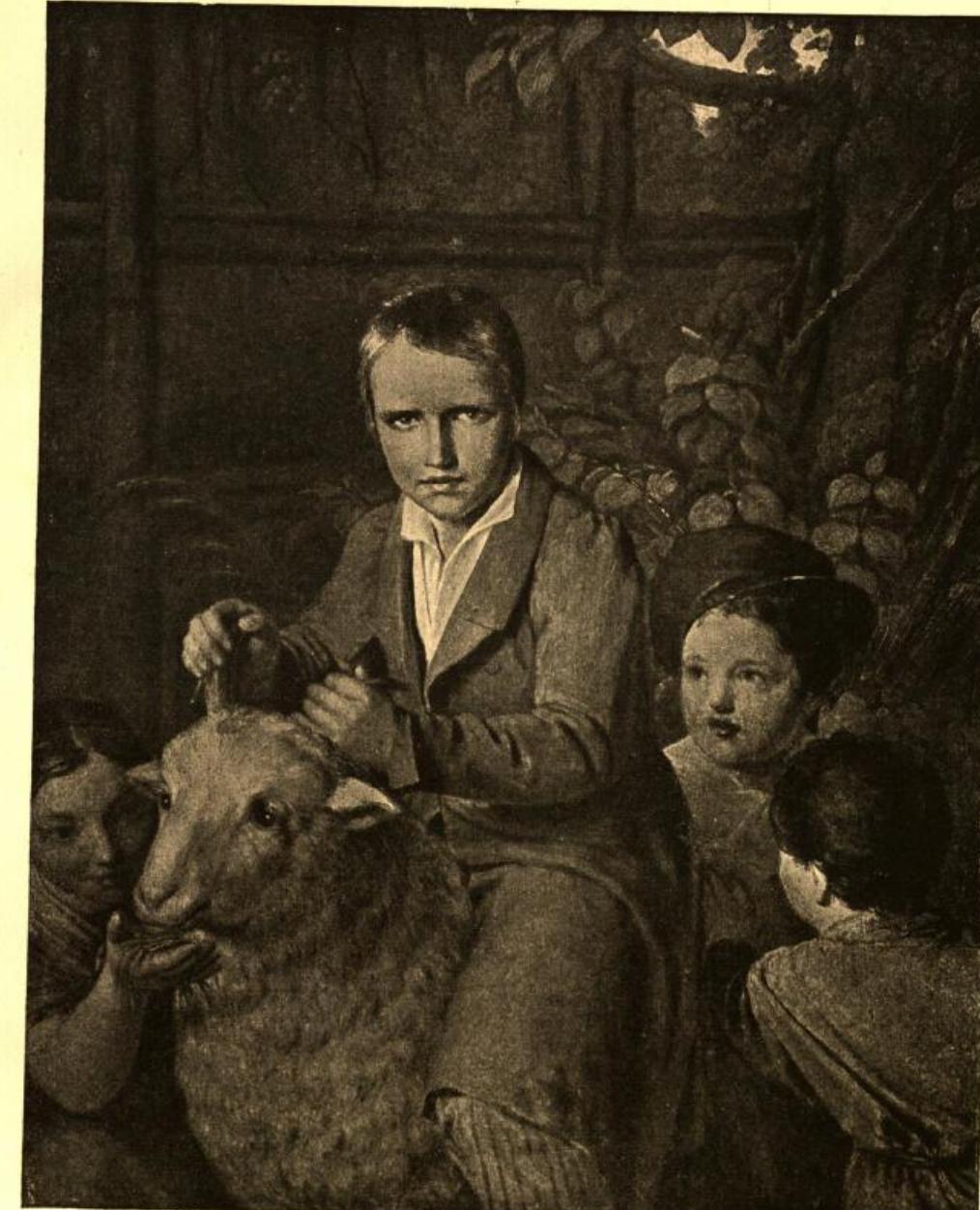
Франты тридцатыхъ годовъ,
Подражающіе д'Орсѣ и Брюммелю...

Важные, со звѣздами генералы...

Милые актеры, безъ большого таланта,
Играющіе въ Россіи „Магомета“...

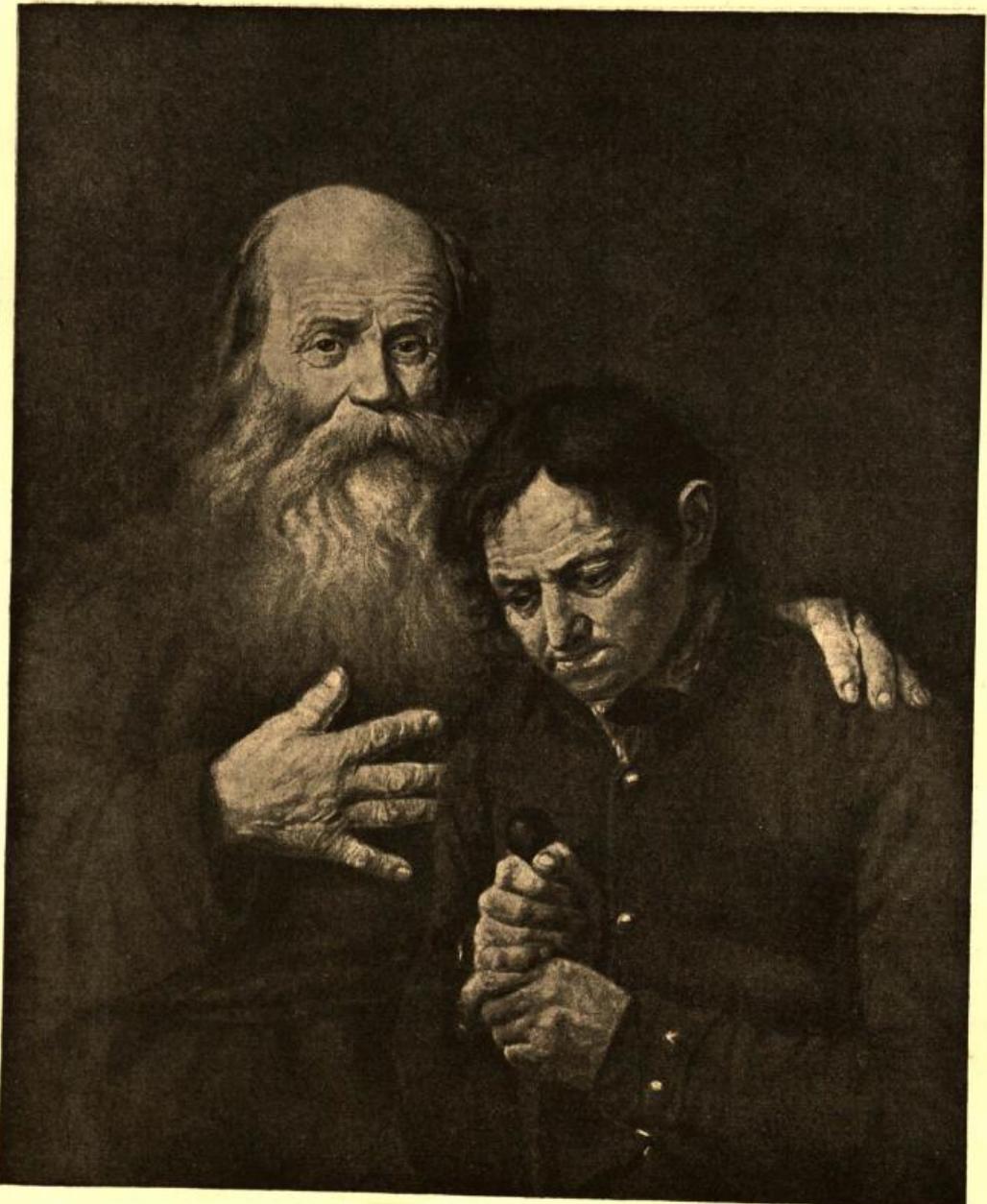
Вы, барышни, въ бандо,
Вышивавшія бисеромъ кошельки
Для жениховъ въ далекихъ походахъ...

Экономныя, умныя помѣщицы
И прелестно-глупыя цвѣты театральныхъ училищъ,
Преданные съ дѣтства искусству танцевъ...



Венеціановъ. „Семья кн. Путятина“
(масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Vénézianoff. „La famille du prince Poussiatine“ (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



Венециановъ. „Блудный сынъ“ масло.
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Vénézianoff. „L'enfant prodigue“ huile.
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

И дальше, вдали—дворяне глухихъ уездовъ,
Какие нибудь строгие бояре,
Бѣжавшіе отъ революціи французы,
Не сумѣвшіе взойти на гильотину,
Всѣ вы, всѣ вы...

...кричите сотнями голосовъ
Во мнѣ, послѣднемъ, бѣдномъ,
Но имѣющемъ языкъ за васъ...

Если бы это стихотвореніе, открывающее первый сборникъ стиховъ Кузмина, и не было озаглавлено „Мои предки“, мы съ несомнѣнной достовѣрностью узнали бы во всѣхъ перечисленныхъ лицахъ дѣйствительныхъ предковъ поэта. Говоря такъ, мы имѣемъ, конечно, въ виду не ту родословную, которая устанавливается метриками, но ту, которая можетъ быть проявлена по произведеніямъ. Дѣйственно, не трудно опредѣлить воздействиѳ каждого изъ нарисованныхъ въ этомъ стихотвореніи образовъ на тѣ или другие разсказы, стихотворенія Кузмина, въ которыхъ ясно слышень ихъ голосъ, голосъ воскресшихъ мертвцевовъ. Но такая сложная родословная не могла не отразиться на самомъ писателѣ, и насы не удивить та спутанная смѣсь противорѣчивыхъ сближеній и соединеній, которыми отмѣченъ Кузминъ. Тѣ, кто знаетъ его известный портретъ, писанный К. Сомовъмъ, представляютъ его себѣ въ видѣ денди и модерниста; а многіе помнятъ другую карточку, на которой Кузминъ изображенъ въ армякѣ, съ длинной бородой. Эстетъ, поклонникъ формы въ искусстваѣ и чуть ли не ученія „искусства для искусства“—въ представлениі однихъ, для другихъ онъ—приверженецъ и творецъ правоучительной и тенденціозной литературы. Изящный стилизаторъ, жеманный маркизъ въ жизни и творчествѣ, онъ въ то же время подлинный старообрядецъ, любитель деревенской, русской простоты. Склонный выдумывать приключенія и путешествія каждому изъ своихъ героевъ, самъ Кузминъ долго не любилъ читать путешествій. Если бы мы стали и дальше выписывать подобные противорѣчія въ Кузминѣ, мы никогда не кончили бы, но и приведенныхъ довольно, чтобы убѣдиться въ сложности его облика.

Насъ можетъ заинтересовать въ немъ еще одно, это отсутствіе, кажется, всякихъ мыслей въ немъ о томъ, чтобы стать писателемъ. Цѣлыхъ 30 лѣтъ онъ ничего не печаталъ, писалъ тексты къ своимъ романамъ, и только указанія Верховскихъ о томъ, что стихи его хороши сами по себѣ, независимо отъ музыки, побудили его заняться литературой, и вотъ въ 1905 году въ „Зеленомъ“ сборникѣ появляются его первые 12 сонетовъ и либрето къ оперѣ „Асторіо Далессіо“ (потомъ не перепечатывавшіеся). Съ тѣхъ поръ, въ теченіе 11 лѣтъ (изъ чего видно, что десятилѣтие чествованіе Кузмина, отпразднованное недавно въ „Привалѣ комедіантовъ“, опоздало на дѣлый годъ), Кузминъ проявилъ большую продуктивность, выпустивъ три книги стиховъ, семь книгъ разсказовъ, два отдельныхъ романа и, кромѣ того,

рядъ пьесъ, переводовъ, статей, много музыки. Продуктивность Кузмина не падаетъ и сейчасъ; напротивъ, истекшій годъ можно назвать особенно урожайнымъ, такъ какъ имъ написано 18 разсказовъ, 35 стихотвореній и, кромѣ того, онъ очень удачень, такъ какъ подарилъ настъ прекрасною „Чудесною жизнью“ Іосифа Бальзамо, графа Калюстро¹ и отличными стихами, стоящими на уровнѣ лучшихъ достижений поэта.

Но противорѣчивость Кузмина можно прослѣдить и въ неровностяхъ его письма: не только счастливые годы чередуются у него съ неудачными, но совсѣмъ рядомъ стоять вещи слабыя и выдающіяся. Развѣ не удивительно, что въ періодъ 1913—1916 г.г., когда Кузминъ, послѣ ряда непріятностей въ частной жизни и подъ вліяніемъ разныхъ виѣнскихъ нестроеній, сталъ работать въ мелкихъ изданіяхъ, какъ „Биржевка“, „Огонекъ“, „Солнце Россіи“, „Лукоморье“, въ такихъ театрикахъ, какъ „Литейный“, „Павильонъ де Пари“, „Летучая мышь“ Баліева,—онъ среди ряда неудачныхъ вещей создалъ свой лучшій романъ „Тихій стражъ“, отличнаго, уже отмѣченаго, „Калюстро“ и, наконецъ, множество превосходныхъ стиховъ? А между тѣмъ, какъ не думалъ онъ стать писателемъ, такъ долгое время ничто не указывало въ немъ на возможность такихъ противорѣчий.

Такъ какъ біографія Кузмина еще, кажется, нигдѣ не разсказана, я позволю себѣ очень коротко привести изъ нея самые важные моменты.

Михаилъ Алексѣевичъ Кузминъ родился 6 октября 1875 г. въ Ярославль, откуда родители черезъ годъ перѣхали съ нимъ въ Саратовъ, гдѣ и оставались до 1885 г. Ближайшая родня была изъ помѣщичьей среды,—пензенскіе, вологодскіе дворянѣ, многіе изъ нихъ служили въ военной службѣ и въ морской, дѣдъ же былъ инспекторомъ классовъ въ Императорскомъ Театральномъ Училищѣ, на воспитанницѣ котораго Монготье, внучкѣ трагика екатерининскихъ временъ Офrena, онъ женился. Отсюда—французская кровь въ семье Кузмина.

М. А. былъ младшій изъ пяти дѣтей, держался замкнуто и одиноко, сторонясь какъ братьевъ, такъ и отца, отличавшагося тяжелымъ характеромъ. Онъ много читалъ, беря изъ бібліотеки, что попало, увлекаясь Шекспиромъ, Вальтеръ-Скоттомъ, Донъ-Кихотомъ, къ которымъ позднѣе присоединились Мольеръ, греки, fabliaux, но къ русскимъ авторамъ и къ XVIII вѣку, а также къ живописи интересъ появился очень нескоро. Зато особенной любовью пользовалась музыка¹, и любимыми композиторами были Россини, Шубертъ и др.; также увлекался онъ театромъ, къ которому пристрастился еще въ саратовской опереткѣ, и это увлеченье онъ перенесъ и въ Петербургъ, гдѣ посѣщалъ и оперетку, и трагедіи, и мелодрамы, избѣгая однако настойчиво Крылова.

Въ Петербургъ Кузминъ перѣхалъ въ 1885 г., жилъ здѣсь на Моховой улицѣ и на Васильевскомъ островѣ и учился въ VIII гімназіи, среди директоровъ которой

¹ Это очень любопытно, принимая во вниманіе, что литературу Кузмина можно скорѣе назвать живописной, чѣмъ музыкальной.

въ то время были Иннокентій Анненскій и Мооръ. Ученіе, начатое еще въ Саратовской гімназіи, гдѣ М. А. прошелъ приготовительный и первый класы, живя въ пансіонѣ, продолжалось успѣшно и въ столицѣ, и только математика была совсѣмъ ему не по душѣ. Въ гімназіи М. А. познакомился съ племянникомъ извѣстнаго ученаго Чичеринымъ, который имѣлъ на него большое вліяніе и съ которымъ надолго сохранилъ чисто пріятельскія отношенія, поддерживаемыя общими литературными и эстетическими вкусами и интересами. Благодаря Чичерины, Кузминъ изучилъ итальянскій языкъ, и онъ же познакомилъ М. А. съ Шопенгауеромъ, Ницше, а затѣмъ и съ модернизмомъ.

Однако, въ это время главною привязанностью Кузмина оставалась музыка, которую онъ очень усердно занимался съ разными учителями, и наконецъ поступилъ въ консерваторію, гдѣ пробылъ три года, бера уроки у Лядова, Римскаго-Корсакова, Соловьевы. Кроме того, полтора года онъ бралъ частные уроки на дому у Кюнера. Но отношенія въ консерваторіи у Кузмина сложились неудачно: его не одобряли, и онъ отвѣчалъ тѣмъ, что не показывалъ своихъ работы, приготовленныхъ дома, и такъ и не кончилъ консерваторіи.

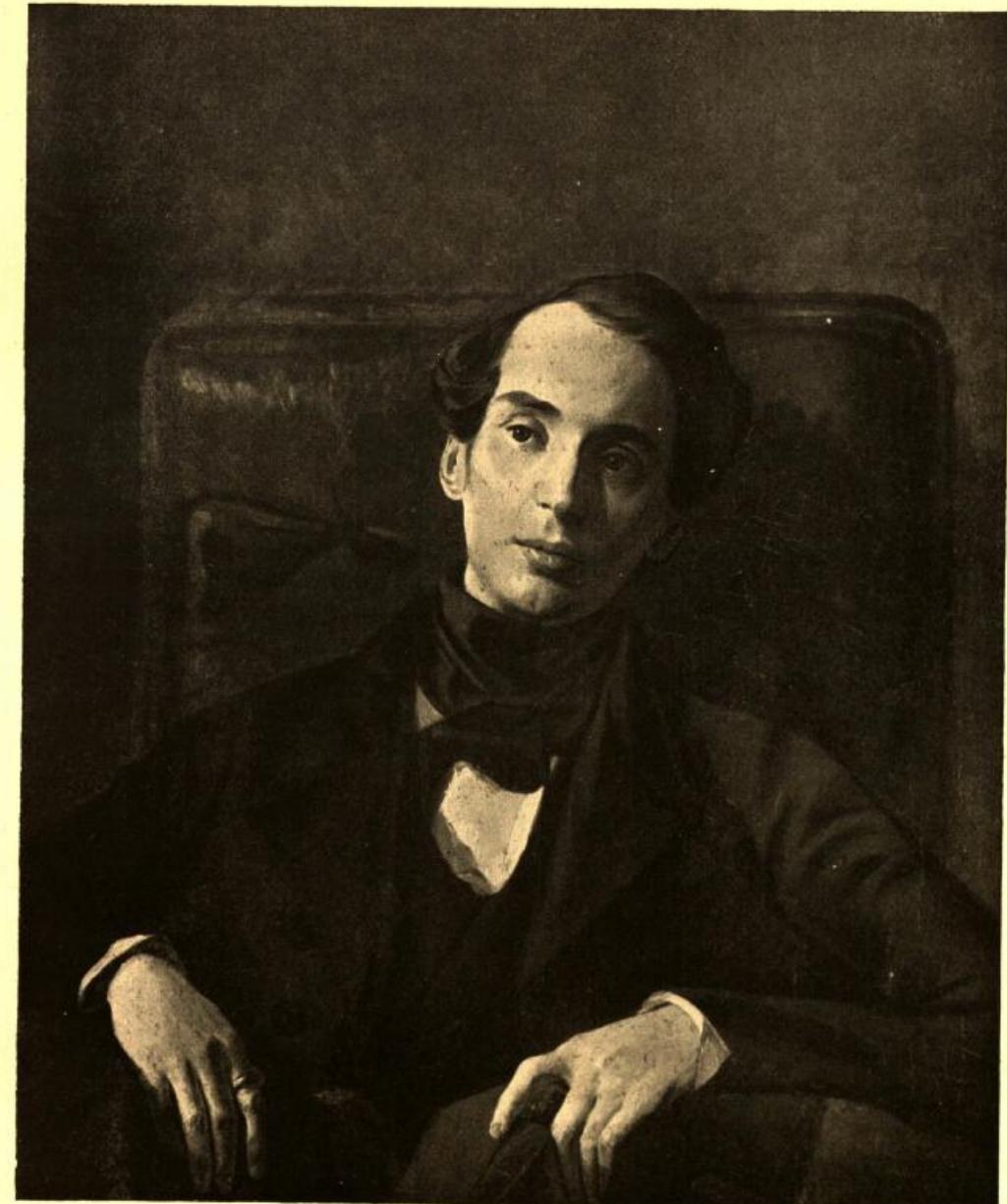
Связи съ музыкой, однако, у него вскорѣ возстановились, такъ какъ черезъ Чичерина онъ познакомился съ кружкомъ „Вечера современной музыки“, гдѣ его больше цѣнили и гдѣ онъ подружился съ Дягилевымъ, Нувелемъ и др.

По до этого—лежитъ мрачная полоса жизни М. А., когда, подъ вліяніемъ частныхъ непріятностей, онъ покушался отравиться, много болѣлъ и для душевнаго разсвѣнія и подкрѣпленія здоровья совершилъ два большихъ, имѣвшихъ для него огромное значеніе путешествія въ Италію и въ Египетъ, причемъ въ Италии жилъ цѣлый годъ. По возвращеніи оттуда онъ сближается со старообрядцами,ѣздить съ ними въ поискахъ древнихъ иконъ по Олонецкой губ., въ Нижній-Новгородъ, по городамъ и селамъ. Однако, какъ ни пѣнила М. А. эта сторона русской жизни, такъ что онъ даже отвратился отъ православія, какъ ни сильно было въ немъ религіозное чувство, уживавшееся все же съ возросшимъ увлеченіемъ античностью и, какъ слѣдствіемъ ея, стремленіемъ къ красотѣ, которое находило себѣ выраженіе въ невинныхъ и кратковременныхъ забавахъ вродѣ крашенія бровей,—все неотвязнѣе и мучительнѣе преслѣдовала вопросъ: что же дальше? что же дѣлать?

Знакомство съ Нувелемъ, Дягилевымъ, Сомовымъ и др. помогло ему и вывело его на дорогу... М. А. не только даль въ „Зеленый сборникъ“ стихи, но онъ обѣщалъ написать еще и романъ и очень быстро исполнилъ это обѣщаніе, создавъ „Крылья“. Однако, альманахъ не былъ достаточно смѣлъ, чтобы напечатать эту вещь, и она появилась черезъ годъ въ „Вѣсахъ“, а затѣмъ и въ отдельныхъ изданіяхъ, неоднократно повторенныхъ, привлекши всеобщее скандальное вниманіе. Съ тѣхъ поръ жизнь и дѣятельность Кузмина у всѣхъ на виду и опредѣляется его литературными работами, а потому будетъ достаточно, если мы перечислимъ главнѣйшія изъ нихъ по времени ихъ созданія.

Въ 1905 г. написаны „Александрийская пѣсни“, „Крылья“, „Повѣсть обѣ Елевзинѣ, разсказанная имъ самимъ“. Въ 1906 г.: „Опасная предосторожность“, комедія, послужившая причиной конфискаціи вышедшей въ 1907 г. книги пьесъ, заключавшей, кромѣ этой, еще „Выборъ невѣсты“ и „Два пастуха и нимфа въ хижинѣ“; „Приключения Эме Лебефа“, „Изъ писемъ дѣвицы Клары Вальмонть къ Розалии Тютель Майеръ“, разсказъ, получившій первую премію на конкурсѣ „Золотого Руна“—Чортъ; „Любовь этого лѣта“. Въ 1907 г.: Комедіи—„О Евдокіи изъ Геліополя“, „О Алексѣ, человѣкѣ Божіемъ“, „О Мартиніанѣ“ и много стиховъ. Въ 1908 г.: „Подвиги Великаго Александра“; начаты: „Нѣжный Іосифъ“ (оконченъ въ 1909 г.), „Забава дѣвъ“ (окончена въ 1911 г.), „Новый Ролла“ (не оконченъ). Въ 1909 г.: „Путешествіе сэра Джона Фирфакса по Турціи и другимъ примѣчательнымъ странамъ“, „Праздники Пресвятой Богородицы“, „Трое“. Въ 1910 г.: мелкие разсказы и рядъ пьесъ, много музыки и переводовъ. Въ 1911 г.: „Возвращеніе Одиссея“, „Зимнее солнце“, разсказы, пьесы, переводы. Въ 1912 г.: „Мечтатели“, „Венеціанскіе безумцы“, „Покойница въ домѣ“, сказки и разсказы. Въ 1913 г.: „Плавающіе—путешествующіе“, сказки, разсказы, много пьесъ. Въ 1914 г.: „Тихій стражъ“ (оконченъ въ 1915 г.), много разсказовъ и пьесъ. Въ 1915 г.: мелкие разсказы и пьесы. Въ 1916 г.: „Чудесная жизнь Іосифа Бальзамо, графа Каліостро“, много разсказовъ и стиховъ.

Отдельными изданіями въ настоящее время являются: три книги стиховъ („Сѣти“, „Осеннія озера“, „Глиняныя голубки“), три книги разсказовъ (изд. „Скорпіонъ“), четыре книги разсказовъ—„Покойница въ домѣ“, „Зеленый соловей“, „Военные разсказы“, „Антрактъ въ оврагѣ“, 2 книги романовъ: „Плавающіе—путешествующіе“, „Тихій стражъ“, дѣвъ книги пьесъ—„Комедія о святыхъ“, „Венеціанскіе безумцы“; далѣе: „Куранты любви“ и три сборника музыки. Были представлены: „Куранты любви“—въ Тенишевскомъ залѣ и въ залѣ Павловой; „Комедія о Алексѣ“—въ театрѣ имени В. Ф. Комміссаржевской въ Москвѣ; „Комедія о Мартиніанѣ“—въ „Привалѣ комедіантовъ“; „Два пастуха и нимфа въ хижинѣ“—тамъ же; „Зеркало дѣвъ“—тамъ же; „Выборъ невѣсты“—тамъ же, въ Литейномъ театрѣ и на концертѣ М. А. Ведринской; „Забава дѣвъ“ и „Возвращеніе Одиссея“—въ Маломъ театрѣ; „Исправленный чудакъ“ и „Голландка Лиза“—въ Домѣ интермедій; „Венеціанскіе безумцы“—на частномъ спектаклѣ въ Москвѣ у г. г. Носовыхъ; вертепъ „Рождество Христово“—въ „Бродячей собакѣ“; „Духовъ день въ Толедо“—въ Камерномъ театрѣ въ Москвѣ; „Алиса, которая боялась мышей“, „Одергимая принцесса“ (балетъ), „Свиданіе“ (балетъ на либрето Б. Романова)—въ Литейномъ театрѣ; „Фея, фаготъ и машинистъ“, „Всѣ довольны“—въ Летучей мыши (Баліева); „Ложный кравчій“—въ Павильонѣ де Пари; „Феноменальная американка“—въ „Пиковой дамѣ“. Переведены на нѣмецкій языкъ: „Два пастуха и нимфа въ хижинѣ“—въ „Neuer Russischer Parnass“ (1912), „Выборъ невѣсты“—въ „Saturn“ (1912 г.), „Подвиги Великаго Александра“—отдельной книгой, изд. Rubiner (1910 г.), весь первый томъ



К. Брюлловъ. Портретъ (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинского, въ Римѣ).

Ch. Brulloff. Portrait (huile).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).



К. Брюлловъ. Портретъ Глинки
— (акварель).
(Собрание В.Б. Хвостинского, въ Римѣ).

Ch. Bruloff. Portrait de Glinka
(aquarelle).
(Collection B. Khvostchinsky, Rome).

разсказовъ—отдѣльной книгой, изд. Masching, и отдѣльныя стихотворенія въ разныхъ изданіяхъ; на французскій языкъ—нѣсколько стихотвореній въ „Anthologie de la Poésie Russe“ par Chuzeville.

Статьи помѣщались на разныя темы—литературныя, музыкальныя, театральныя—въ „Аполлонѣ“ (изъ болѣе крупныхъ—„О прекрасной ясности“, „Кавалеръ Глукъ“), въ „Вѣсахъ“ (о театрѣ Коммисаржевской), въ „Трудахъ и дняхъ“ (рецензіи) и въ разныхъ другихъ изданіяхъ.

III

Было бы неосновательно предполагать, при той сложной родословной Кузмина, которую мы указали, и—какъ слѣдствіе ея—при противорѣчивости въ характерѣ и дѣятельности его, что его произведенія являются послѣдовательнымъ развитиемъ какой нибудь одной идеи, что послѣдняя можетъ быть извлечена изъ нихъ, какъ нѣкая непрерывная прямая. Еще ошибочнѣе было бы искать, при множествѣ стихотвореній и мелкихъ рассказовъ, написанныхъ Кузминымъ, отраженія этой идеи въ каждомъ произведеніи. Однако, совсѣмъ невѣрно дѣлать отсюда заключеніе, что развитіе поэта шло скачками, что въ дѣятельности его происходили перевороты, въ воззрѣніяхъ рѣзкія отрицанія и измѣненія. Напротивъ, мы можемъ прослѣдить на протяженіи всего его творчества извѣстную эволюцію основныхъ идей, и ей то мы и посвятимъ дальнѣйшее изложеніе. Оговариваемся. Мы не хотимъ дать всестороннюю характеристику поэта, наоборотъ, мы многія стороны его совсѣмъ оставляемъ безъ вниманія, выдѣгая только одну, которая до сихъ поръ рѣдко служила темой для обсужденія. При этомъ мы рискуемъ навлечь на себя тѣ упреки, которые Штрупъ обращаетъ противъ переводовъ: „Вмѣсто человѣка изъ плоти и крови, смѣющагося или хмураго, котораго можно любить, цѣловать, ненавидѣть, въ которомъ видна кровь, переливающаяся въ жилахъ, и естественная грація нагого тѣла,—имѣть бездушную куклу, часто сдѣланную руками ремесленника“ („Крылья“). И тѣмъ не менѣе, мы считаемъ необходимымъ произвести эту операцию, чтобы показать, что и помимо всѣмъ извѣстной прелести стиха и точности прозы, у Кузмина есть многое, что любить и чему учиться. Ибо мы не думаемъ, что такой разборъ творчества Кузмина можетъ быть однинъ, какъ насилиственное, а потому и столь нестерпимое поэту стремленіе придать большую серьезность и значительность тому, что ихъ не имѣть, осужденное имъ въ разсказѣ „Высокое искусство“: вѣдь мы только вскрываемъ то, что есть, но искусно скрыто за пѣнительной легкостью виѣшнихъ уборовъ.

И вотъ—если принять основной стихіей Кузмина—любовь, а онъ самъ говорить: „Любовь—всегдашняя моя вѣра“ („Сѣти“—„Радостный путникъ“) и въ этомъ болѣе правъ, чѣмъ въ любомъ другомъ утвержденіи,—то эволюція этого чувства въ его произведеніяхъ представляется очень значительной. Въ первую половину

творчества Кузмина любовь занимаетъ не только центральное положеніе, а почти исключающее всѣ другія темы; во вторую—она уступаетъ свое мѣсто болѣе общимъ идеямъ и сама отходитъ на второй планъ. При этомъ и само чувство претерпѣваетъ существенныя измѣненія.

Начало своей писательской дѣятельности Кузминъ отдаетъ боевой защитѣ свободы любви, больше всего ратуя за любовь тѣлесную и отрицая любовь безъ физической близости. ,Грѣхъ волѣ Господней противиться‘, такъ формулируется въ „Крыльяхъ‘ отношение поэта къ физической близости, въ стремлениіи къ которой и усматривается „воля Господня‘. ,Есть мускулы, связки въ человѣческомъ тѣлѣ, которые невозможно безъ трепета видѣть‘, говорить не кто иной, какъ самъ Штрупъ („Крылья‘). И развѣ не физической любви посвящены многія и многія изъ стихотвореній первого периода Кузмина? ,Нось Пьерро и губъ разрѣзъ пьянящей‘ кружить умъ поэту въ первомъ же стихотвореніи его „Сѣтей‘ („Любовь этого лѣта‘). Въ третьей части названного боевого романа, которая завершается соединеніемъ любящихъ и движеніе которой къ этому концу благословляется, словно ударами пасхального звона, начинающими каждую главу¹ словами „онъ, они‘—въ этой части Кузминъ яростно и послѣдовательно нападаетъ надержаніе, уклоненіе отъ физического сближенія: „Аскетизмъ это въ сущности наиболѣе противоестественное явленіе, и цѣломудріе иѣкоторыхъ животныхъ—глупѣйшій вымыселъ‘. „Если человѣкъ не аскетъ, иѣть большаго преступленія, какъ чистая любовь—подобными недвусмысlenными и недопускающими кривотолковъ выпадами полны кипящія страницы этого незрѣлага романа.

И, конечно, этотъ романъ не исключение: повсюду у Кузмина то же чувство, та же вѣра. Если въ комедіяхъ о святыхъ благочестивая иронія не больно жалить бѣгущихъ плотской любви, то отдавшіе ей славословятся Кузминымъ безъ всякаго ограниченія, и къ нимъ вполнѣ примѣнимы восторженныя слова поэта:

Посмотрите, сестры, братья,
Какъ свѣтла наша любовь!
(Сѣти—,Мудрая встрѣча‘).

Мы не станемъ утверждать, что въ этомъ пунктѣ Кузминъ особенно измѣнился: аскетизмъ, какъ иѣкое принудительное отклоненіе отъ міра, радости и горести котораго люди должны принимать съ открытой душой, ему до конца остался и навсегда останется чуждъ. Но интересъ поэта перемѣстился иѣсколько въ другую сторону, и вотъ уже другое служитъ источникомъ для восторга и благословенія поэта.

Если сравнить съ этой точки зрѣнія „Крылья‘ и „Тихій стражъ‘, раздѣленные менѣе, чѣмъ девятью годами, то они покажутся намъ почти противоположными.

¹ Кромѣ одной—второй.

Правда, и здѣсь иѣть осужденія плотской любви Родиона къ Ольгѣ Семеновнѣ, но побѣда принадлежитъ не ему, побѣду даруетъ не онъ, а чистый Павлуша, котораго такъ смущаетъ возможная близость съ Любой. Да, Павелъ тоже негодуетъ на платоническую любовь, ангельскую лобзанія, „volupté célestes‘, и онъ признаетъ, что „тѣло—тѣлу‘ и что „послѣдній грѣхъ, послѣдній соблазнъ и кощунство‘, гдѣ не любовь, а одно „разжиганье‘. Но вѣдь только потому онъ къ этому пришелъ, что сообщеніе о его любви пробудило въ немъ неожиданное влеченье, которое и нарушило въ немъ душевное равновѣсіе, а вѣдь „безнравственность въ томъ есть, что мы какую то гармонію нарушаемъ‘ („Нѣжный Иосифъ‘). И разъ она нарушена,—можетъ быть, если бы все дошло до конца, было бы проще, чище и свѣтлѣе‘ („Тихій стражъ‘). Но жаждетъ, мечтаетъ Павелъ не объ этомъ концѣ, а о той, утраченной имъ чистотѣ, утраченной пока еще только въ мысляхъ: „какъ рай представлялись теперь Павлу прежнія отношенія съ Любой, мѣсяцъ тому назадъ, двѣ недѣли, вчера‘.

Какъ далеки подобные выводы отъ тѣхъ славословій плотской любви, которыхъ мы видѣли раньше!

Можно было бы сказать, что Павелъ не показателъ для Кузмина, что его слова случайны, а главный нервъ творчества поэта лежитъ не здѣсь. Однако, многочисленныя свидѣтельства разныхъ произведеній, наиболѣе отвѣтственныхъ, возстаютъ противъ такого предположенія. Павелъ не только не случаенъ, Павелъ замыкаетъ и увѣничиваетъ цѣлую галерею персонажей, цѣлую цѣпь воззрѣній и чувствъ.

Наиболѣе ярко выражены эти воззрѣнія въ другомъ романѣ, въ „Нѣжномъ Иосифѣ‘. Здѣсь еще рельефище постановка вопроса. Иосифа очень смущаетъ, любилъ ли кого нибудь прекрасный Андрей Фонвизинъ, притомъ не платонически, а —,такъ‘, онъ подчеркиваетъ это слово, заставляя Соню краснѣть. Онъ знаетъ взгляды Андрея, что „любовь—одна! плотски любя, можетъ быть, гораздо большее, гораздо страшнѣйшее отдаешь‘, знаетъ и его собственный отзывъ о себѣ: „Я человѣкъ, а не духъ безплотный, не сконецъ духовный‘, и все же онъ смущается, потому что, несмотря на доброту Андрея, „отъ него холодомъ такъ и вѣтъ‘. И не потому ли это такъ, что онъ не знаетъ тѣлесной любви?

Самъ Андрей даетъ на это вполнѣ недвусмысlenный отвѣтъ: „Я дѣствененъ, но неразрывными и земными чувственными узами связанъ‘. „Съ кѣмъ?—спрашиваетъ Соня.—,Я люблю васъ и Жозефа, а больше всего Того, Кого и вы любите больше всего живущаго‘. И Иосифъ уже не сѣтуетъ на холодъ его, а кажется ему Андрей „какъ архангель‘, и онъ чувствуетъ, что эти узы прочище другихъ и связываютъ людей ближе и сокровеннѣе, чѣмъ всякия иныя.

Такъ же и въ „Мечтателяхъ‘ Андрея Толстого называютъ „святымъ‘, а самъ онъ о себѣ пишетъ: „Моя жизнь пойдетъ по предначертанному ей руслу, и я вѣрю, что Тотъ, Кто послалъ меня на этотъ путь, одаривъ разумомъ, сердцемъ и волею

не дасть мнѣ погибнуть и уклониться съ этого пути¹. Его стойкость и холодность, навлекающія на него кличуку ,противная деревяшка² и сближающія его съ Фонвизиномъ, не терзаютъ его, будучи ему органически свойственны, почему онъ всегда въ мирѣ съ собой³. И поэтому ни Фонвизина, ни Толстого нельзя назвать аскетами, ибо имъ чуждо непріятіе міра, напротивъ они берутъ изъ него и радости и горести полной рукой: ,Человѣкъ долженъ быть, какъ рѣка или зеркало: что въ немъ отразилось, то и принимать⁴, говорится въ ,Крымъахъ⁵. Въ эту формулу они вносятъ ту поправку, что имѣютъ иѣчто дорогое и неизмѣнное свое, которое не позволяетъ имъ принимать все, безъ разбора, подобно Мартѣ Фуксъ, которая, будучи живой и радостной, добровольно очертила кругъ вокругъ себя, своихъ желаній и мечтаній, за который переступать считала некрасивымъ и неумѣстнымъ, отзываясь въ то же время на все⁶ (Мечтатели).

Выборъ этотъ таковъ, что позволяетъ сдѣлать выводъ: ,Толстой же духа не углашаетъ, потому онъ свѣтель, ласковъ и радостенъ ко всему.⁷

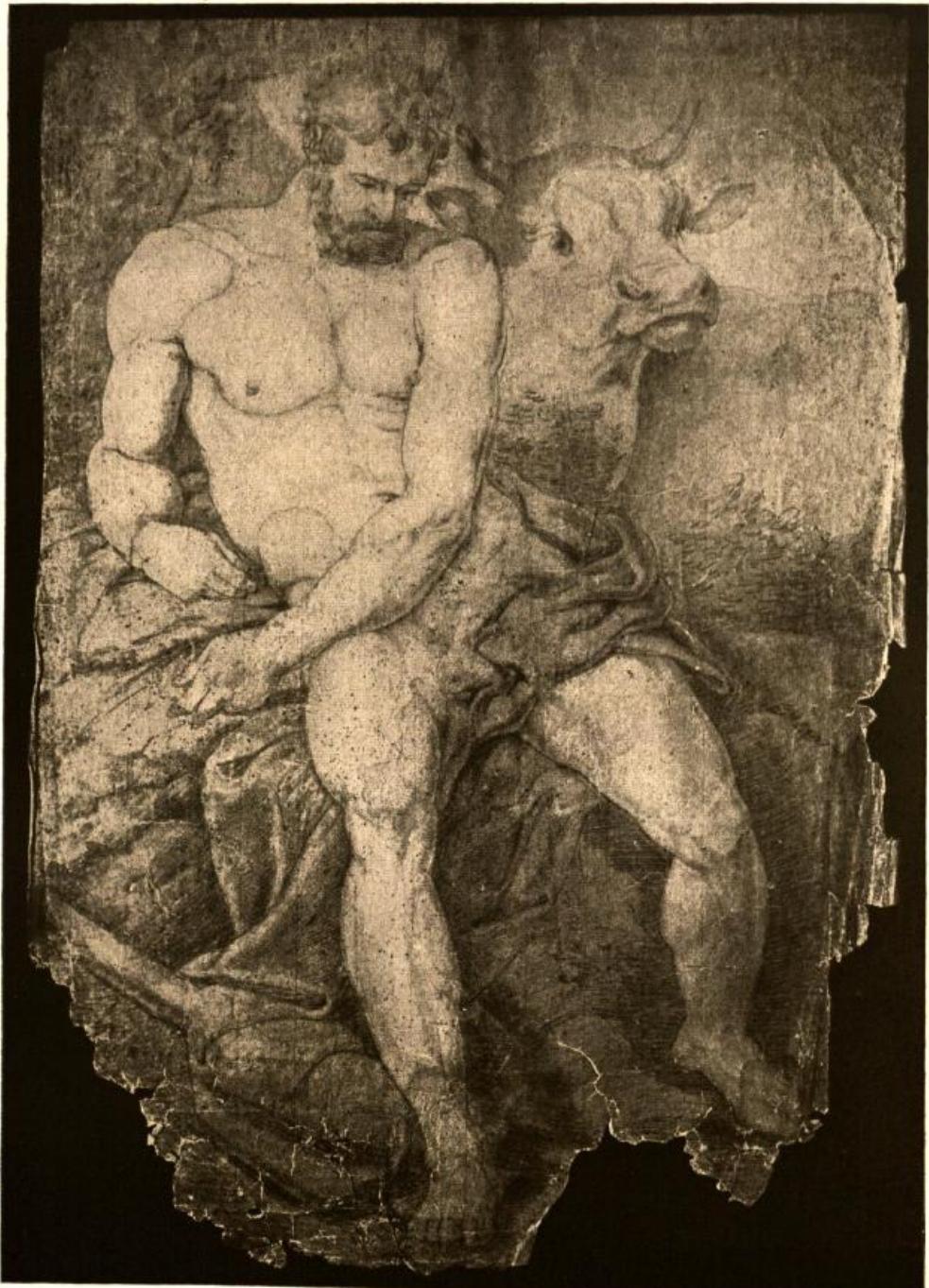
Если въ Комедіяхъ о святыхъ мы отмѣтили беззлобную иронію по отношенію къ нимъ (или къ женщинамъ, съ ихъ назойливо навязчивостью въ любви, какъ говорить Мартиніант: ,отъ вашего брата и не на такую муку полѣзешь⁸), то отнынѣ она превращается въ славословіе ихъ стойкой любви ко Христу и нежеланію ихъ ставить себя въ то положеніе, въ какое попалъ Павелъ, оставаясь въ чистотѣ ,архангела⁹ Андрея Фонвизина и ,святого¹⁰ Андрея Толстого. Разница въ положеніи этихъ трехъ лицъ основывается на томъ, что Павелъ по своей сущности примыкаетъ не столько къ этимъ святымъ дѣвственникамъ, которые являются идеальнымъ выражениемъ стремленій, наполняющихъ сказанные романы, сколько къ тѣмъ персонажамъ, которые служатъ проводниками ихъ воззрѣній въ жизнь. Отчасти по капризу, отчасти по мудрости писательской, Кузминъ всегда надѣляетъ своихъ ,святыхъ¹¹ и ,дѣвственниковъ¹² блесной красотой, но дѣйствовать заставляетъ ихъ очень мало, оставляя ихъ держаться чаще всего за сценой и оттуда направляя невидимо всѣми нитями, сплетающимися въ романѣ. Проводниками же ихъ воззрѣній въ самомъ романѣ почти всегда являются физически-обиженные люди, горбуны, хроменькие, слѣпые, къ которымъ принадлежитъ и Павелъ и къ которымъ Кузминъ питаетъ особенное пристрастіе. Съ ними связывается онъ понятіе о какомъ то безкорыстномъ служеніи близкимъ, особенно тѣмъ, кого они любятъ, причемъ ихъ уродство избавляетъ писателя отъ необходимости оберегать ихъ отъ подозрѣній въ характерѣ ихъ любви, какъ красота дѣвственниковъ устраиваетъ общidное объясненіе ихъ дѣства. ,Родионъ Павловичъ—высокой души человѣкъ¹³,

¹ Есть большая близость и въ построеніи, и въ настроеніяхъ между тремя большими вещами Кузмина, которыхъ не одинъ разъ цитируются нами, именно: ,Нѣжный Іосифъ¹⁴, ,Мечтатели¹⁵ и ,Тихій стражъ¹⁶. Борьба, которая идетъ вокругъ героевъ, защищаемыхъ нѣсколькими ,тихими¹⁷ стражами отъ посягательствъ энергичныхъ дѣльцовъ, сближаетъ эти романы до отдаленныхъ частей одной большой эпопеи.



Карль Брюлловъ. Рисунокъ свинцовой
карандашемъ. (Собрание Б. И. Хвостчин-
ского, въ Римѣ).

Karl Brulloff. Dessin, mine de plomb.
(Collection Khwostchinsky
à Rome).



П. Соколовъ. Рисунокъ свинцовыи мѣнѣ. (Собрание Б. И. Хвощинскаго, въ Римѣ).

P. Sokoloff. Desin, mine de plomb.
(Collection Khwostchinsky
à Rome).

говорить Павелъ («Тихій стражъ»); ,Иосифъ—живая душа, которую грѣхъ бросить», вторитъ ему Соня («Нѣжный Иосифъ»), ,Петя—рѣдчайший человѣкъ, не отстаетъ и Ваня («Мечтатели»). Другіе же ничего не говорятъ и, какъ нѣмой Лука, лишь преданно служать тому, кому преданы: ,и нѣмой снова вползъ, какъ собака, подѣловавъ сѣсившую руку» («Флоръ и разбойникъ»). Ихъ роль, ихъ задача—безкорыстная служба, ничего для себя не ищущая, а вседѣло преданная тѣмъ, кого они признали за нуждающихся въ ихъ службѣ и въ ихъ защитѣ людей. Къ послѣднимъ и принадлежать знакомые уже намъ Родонъ, Иосифъ, черезъ страданіе и паденіе, подъ охраной своихъ ,тихихъ стражей« идущіе по пути, указываемому ,святыми« и ,архангелами«.

Тѣмъ уродцамъ, которые, физически слабые, но сильные духомъ, взялись оберегать своихъ избранниковъ, приходится вести за нихъ борьбу съ тѣми, кто имѣть на нихъ какіе нибудь виды. И борьба эта имъ тѣмъ особенно трудна, что они имѣютъ совсѣмъ другое оружіе, чѣмъ нападающіе.

Съ нападающими входитъ въ нашъ разборъ новый родъ персонажей Кузмина, которые уже не пользуются его симпатіями. Эти заняты все время какими то дѣлами, устрояствами, они нерѣдко готовы для своекорыстныхъ цѣлей погубить или по крайней мѣрѣ использовать другихъ людей, и чаще всего послѣдніе — кто нибудь изъ тѣхъ, кого охранять приставлены кузминскіе уродцы. Екатерина Петровна, добивающаяся женить на себѣ нѣжнаго Иосифа и еще и еще обдѣлывающая свои дѣлишки; Тидеманы съ компаніей, окружающіе Родона, провокаторы и дѣльцы («Тихій стражъ»), половина персонажей въ «Мечтателяхъ», и многіе, имъ подобные, въ другихъ вѣщахъ, готовы ломать все вокругъ себя для своихъ, имъ вѣдомыхъ и имъ однимъ нужныхъ цѣлей. И эти лица непремѣнно вовлекаются авторомъ въ сомнительныя денежныя дѣла, то переводя на себя чужое имущество, то вынуждая другого отказаться, ради нихъ, отъ своихъ денегъ и т. п.

Къ нимъ у Кузмина уже потому отношение отрицательное, что ему не по душѣ просто такая черезчуръ энергичная дѣятельность, въ которой есть какая то самоувѣренность и выдвиганіе себя на первый планъ, не только среди окружающихъ людей, но чуть ли не во всей системѣ мірозданія. ,Наша личная, минутная воля, можетъ только напортить, если мы будемъ руководствоваться ею«, говоритъ Толстой («Мечтатели»), а чѣмъ же и руководятся они, какъ не величіями слѣпой своей воли? Не такъ же ли и Мастрідія («Комедія о Алексѣ») была убѣждена въ торжествѣ своей воли:

Но что мы хотимъ, то и будетъ,
Терпѣнью и волѣ—побѣда.
Съ утра уже мудрый удѣльть,
Лѣнивый спить до обѣда,—

и въ другомъ мѣстѣ: ,Мудрый покорствуетъ минутнымъ обстоятельствамъ, куя свою судьбу въ грядущемъ«.

И какъ же была она наказана!

Не въ томъ вѣль сила,
Чтобъ все по нашему шло,—

морализуетъ Рассказчикъ. И заключаетъ:

Ахъ, какъ безуменъ, кто отважится
Судить судьбу.
Едва, едва судьба намъ скажется
Въ сыромъ гробу.

Итакъ, вмѣшательству личной воли поэтъ противополагаетъ—что? Вѣру въ судьбу, ожиданіе, что будетъ, покорность всему случающемуся?

И будетъ то, что будетъ,
Что приготовилъ намъ рокъ.

(Куранты Любви).

Что это—фатализмъ? Слѣпая, неразсуждающая покорность судьбѣ? Отказъ отъ всякой дѣятельности, отъ всего, что зовется стремлениемъ къ какой нибудь цѣли, успокоеніе въ отрицательной, неразсуждающей пасивности? Ужели правда то, что сказалось въ одномъ стихотвореніи:

Что случается, должно быть свято,
Управляемъ мы судьбой не сами,
Никому не надо нашихъ жалобъ.

(Осеннія Озера—„Зимнее Солнце“, 7).

и повторено въ другихъ:

Все, что случается, то свято.
(тамъ же—Листки разрозненныхъ повѣстей, 2).
Что случается—то свято.

(тамъ же—Вѣнокъ весенъ, 12).

Надо сказать, что для подобныхъ подозрѣній стихи Кузмина даютъ извѣстное основаніе, или, вѣрѣ, бывають у него настроенія, когда онъ принимаетъ выпавшую ему на долю судьбу покорно, безвольно и безъ жалобъ:

Смирись, о сердце, не ропщи:
Покорный камень не пытается,
Куда летить онъ изъ пращи,
И венчаній сиѣгъ бездумно таетъ.
Стрѣла не спросить, почему
Ее отравой напоили;
И нѣмы сердцу моему
Мои лѣ желанія, твои ли.

Какую камень цѣль найдеть?
Врагу иль другу смерть даруя,
Иль празднымъ на поле падеть,—
Все съ равной радостью беру я.

(тамъ же, 5).

Здѣсь уже указана и та опасность фатализма, которая упраздняетъ различіе между добромъ и зломъ и, значитъ, подрываетъ остальныя воззрѣнія Кузмина, признающія это различіе какъ между дѣлами, такъ и между людьми. Въ виду этого требуется болѣе подробное разсмотрѣніе этого пункта вѣрованій поэта. И вотъ уже конецъ приведенного стихотворенія представляетъ намъ фатализмъ въ нѣсколько иномъ освѣщеніи:

То—воля мудраго стрѣлка,
Плавильщика сиѣговъ упорныхъ.
А рана? рана не жалка,
Для этихъ глазъ, ему покорныхъ.

Здѣсь фатализмъ получаетъ уже окраску вѣры, покорности вѣрющаго человѣка. И хотя мы еще не можемъ говорить о томъ, что поэтъ встаетъ здѣсь на тотъ путь, которымъ идутъ Толстой и Фонвизинъ, такъ какъ „мудрый стрѣлокъ“ здѣсь все тотъ же „голый отрокъ“, который „въ полѣ ржи мечеть стрѣлы золотыя“ („Осення озера“, Оттепель, 8) и который „шепчетъ съ волшебной силой,—а съ виду совсѣмъ нѣмой“ (тамъ же—„Осеннее солнце“, 3), однако и говорить о безразличномъ фатализмѣ уже не представляется возможнымъ, и все сказанное выше объ инертности и пасивности должно пониматься съ большими ограниченіемъ. Прежде всего, во всѣхъ любимыхъ поэтомъ персонажахъ очень сильна жизнь чувства и преимущественно—любви. Ради нея, ради ея свободы, они готовы на всякія жертвы и даже на самый рѣшительный отпоръ. Стихотвореніе, каждая строка которого кончается словомъ „послушный“—тѣмъ пыткамъ и лишеніямъ, которыя поэтъ можетъ себѣ вообразить,—увѣничивается слѣдующимъ двустишиемъ, пріобрѣтающимъ отъ такого сосѣдства двойную силу и убѣдительность:

Если жъ любви между нами поставить запрѣтъ,
Я не повѣрю запрѣту и вымоляю „нѣтъ“.

(Сѣти—Струи, 9).

Затѣмъ, и виѣшней дѣятельности они не вовсе чужды, но только какой дѣятельности? Имъ недоступна дѣятельность, направленная на добываніе виѣшнихъ благъ, на виѣшнее устройство. Недаромъ же самъ Кузминъ, столь часто живописующій городъ, избѣгаетъ говорить о его виѣшней цивилизациѣ, съ его автомобилями, трамваями и проч. Ему куда милѣе деревня, а если городъ, то какой нибудь тихій Васильевскій островъ, уютная жизнь въ стилѣ Ходовецкаго, какъ онъ самъ

говорить въ одномъ изъ недавнихъ своихъ стихотвореній. Не здѣсь ли коренится и та любовь его къ простотѣ и нѣкоторой старомодности, которая побуждаетъ поэта въ другомъ стихотвореніи угадывать, что, умирая, онъ вспомнить изъ своей жизни что нибудь „совсѣмъ домашнѣе“? Въ такой простой, уютной, домашней жизни, которую онъ такъ любовно и безукоризненно точно описываетъ въ своихъ стихотвореніяхъ и разсказахъ, отсутствуетъ вся городская горячка, городской дѣловoy ажютахъ, люди живутъ своими простыми, здоровыми чувствами, которыхъ свободно ширятся и зрѣютъ. И какъ для чувства онъ требуетъ безусловной свободы, такъ и вообще въ жизни, дѣятельности и во всемъ онъ не терпитъ принужденія. Непрошенное заливаніе въ чужую душу, образецъ котораго мы видимъ въ разсказѣ „Опасный стражъ“, или въ чужое искусство, какъ въ „Высокомъ искусствѣ“, — такъ же ненавистно ему, какъ всякое иное насилиственное воздействиe, съ которымъ, въ томъ или иномъ видѣ, такъ тѣсно связаны всякия дѣла и виѣшнее устройство. Въ прежнихъ вещахъ это отношеніе Кузмина не сказывалось такъ рѣзко, потому что онъ держался тогда того взгляда, что „само по себѣ ничего не бываетъ понятно“ (Комедія о Алексѣѣ) и что „не въ дѣяніи грѣхъ, а въ прилагобѣ, какъ прилагается дѣло то къ чему“ (Крылья). Однако, вскорѣ онъ убѣдился, что есть и дѣянія, независимо отъ всякаго „прилагобѣ“, дурныя и ненавистныя. И одинъ изъ самыхъ существенныхъ признаковъ, дѣлающихъ дѣяніе дурнымъ, это — принужденіе, насилие.

Павлу показалось настолько противно всякое насилие, читаемъ мы въ романѣ, который цѣлкомъ есть крикъ противъ насилия (Тихій стражъ). Въ этомъ и есть основная его тема, поставленная очень остро. Насилие насилию рознь, и „Тихій стражъ“ даетъ наиболѣе яркую форму ему. „Можно ли насилию сдѣлать человѣка счастливымъ?“ — такъ ребромъ поставленъ вопросъ. Не себя, а другого человѣка сдѣлать счастливымъ, то есть совершенно безкорыстно? И всѣмъ романомъ Кузминъ отвѣтчаетъ съ наибольшей категоричностью: нѣтъ, невозможно, никогда и ни подъ какимъ видомъ!

Сколько народа въ „Тихомъ стражѣ“ пытается осуществить чужое счастье насилиемъ, но не дается это счастье, и насилие не торжествуетъ побѣды, а само гибнетъ, побѣждаемое — чѣмъ? Здѣсь мы подходимъ къ положительнымъ чертамъ той дѣятельности, которую не осуждается, но дѣнитъ и славитъ Кузминъ. Эта дѣятельность умѣщается какъ разъ между тѣми двумя отрицательными понятіями, о которыхъ мы говорили выше: насилие и фатализмъ. Отрицаніе первого приводитъ къ жертвѣ и самоотреченію, преодолѣніе второго — къ вѣрѣ, къ сознанію своего мисіонерства въ жизни. Но эти черты сливаются въ одну, ибо и жертва должна быть во имя чего то вышшаго.

Ощущеніе воздействиe рока, вмѣшательства высшихъ силъ въ нашу жизнь замѣчается у Кузмина очень рано и достаточно ясно. Не эта ли вѣра и даетъ основаніе причислять его къ символистамъ?

Все можемъ мы. Одно лишь не дано намъ,
Сойти съ пути, гдѣ водить тайный рокъ,
И самовольно пренебречь закономъ,
Коль не насталъ тому урочный срокъ.
Не сами мы судьбу свою ковали,
И сами раскуемъ ее едва ли.

(„Осення озера“—„Осенний май“).

,Мы ничего не можемъ противъ судьбы“, говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ (Мечтатели).

Поэтому то такъ и не любить Кузмина самоувѣренныхъ и легкомысленныхъ людей, желающихъ только настоять на исполненіи своей воли и не чувствующихъ воли высшей силы. Поэтому то онъ такъ и любить выводить людей слабовольныхъ, не по своей, а по чужой волѣ дѣлающихъ то или другое. И по своему всегдашнему обыкновенію, онъ ставить ихъ въ такія положенія, которыхъ большие всего требуютъ проявленія сильной воли и инициативы и которыхъ отъ того особенно рѣзко оттѣняютъ это свойство данныхъ персонажей. Таковы многіе изъ излюбленныхъ писателемъ путешественниковъ, съ которыми случается столько диковинныхъ приключеній: добрая половина ихъ и путешествуетъ и участвуетъ во всевозможныхъ продѣлкахъ и авантюрахъ какъ то безъ своего на то желанія, какъ бы помимо себя. Такъ, уже Эме Лебефъ уѣзжаетъ съ прелестной Луизой де-Томбель совсѣмъ случайно, едва ли сознательно обдумавъ свой поступокъ. Но все, что слѣдуетъ за этимъ отѣздомъ, происходитъ само собой, помимо его личнаго участія. Не онъ направляетъ событія, а они влекутъ его за собой, и онъ покоряется имъ и безропотно принимаетъ ихъ. Внезапно его осѣнитъ, и онъ назовется Амброзіусомъ Петромъ Іеронимомъ Скальцарокка, и такъ же покорно будетъ въ герцогской резиденціи принимать любовь брата и сестры и отвѣтчать на нее.

Близокъ ему и болѣе предпріимчивый сэръ Джонъ Фирфаксъ, страдающій отъ своей молодости, наивности и довѣрчивости. Однако, и онъ столь же покорно принимаетъ удары судьбы и даже тамъ, гдѣ ему предоставляется выборъ, онъ останавливается на томъ, что требуетъ меньшей активности.

Такъ же и Іосифъ Бальзамо, никогда не думавъ объ этомъ, по фантазіи Лоренцы, принялъ имя графа Калостро и побѣхъ путешествовать, сталъ вести открытую и полную превратностей жизнь, можетъ быть, не столько по своему почину, сколько по побужденію той же Лоренцы, еще до замужества мечтавшей стать „авантюристкой“.

И не такъ же ли кончаетъ свой походъ Великий Александръ, когда уже ни воины, ни онъ самъ не знали и не понимали, зачѣмъ и куда они идутъ дальше, влекомые таинственнымъ рокомъ, ища „костяного неба“?

Кузминъ любить именно такихъ людей и вѣритъ, что большаго они достигнуть, чѣмъ тѣ, кто все точно впередъ расчитываетъ. „Недумающій впередъ — одинъ

можетъ быть радостенъ⁴ (Комедія о Алексѣѣ), и такая простая, смиренная радость дороже ему всѣхъ сложныхъ выкладокъ, далекихъ расчетовъ и широкихъ результатовъ.

Это не бѣда, если эти малоэнергичные люди будутъ иногда терпѣть отъ излишне дѣятельныхъ: такія побѣды не цѣнны, и такія пораженія не унизительны. Надо только продолжать итти своей дорогой, вѣрь въ свое предназначение:

Но будетъ часъ, который непреложенъ,
Положенъ въ мой вѣнецъ онъ, какъ алмазъ,
И блескъ его не призраченъ, не ложенъ,—
Я правлю на него свой зоркій глазъ.
То не обманъ, я вѣрно, твердо знаю:
Онъ къ раю приведетъ изъ темныхъ странъ.
Я видѣлъ свѣтъ, его я вспоминаю—
И все рѣбѣть утренній туманъ.

(Сѣти⁴—Мудрая встрѣча⁴).

Чѣмъ же долженъ руководиться человѣкъ на своемъ пути? Конечно, тѣмъ, что мы уже приводили выше въ словахъ Толстого и Фонвизина, которые указываютъ свой путь во Христѣ. Вѣра и ея сестра любовь должны вести людей, и тогда все творимое окажется добрымъ. И отъ этого добра люди, творящіе его, даже виѣнши мѣняются, какъ Родонъ въ „Тихомъ стражѣ“: „Онъ вовсе не красивый, Павлуша, а онъ дѣлаетъ Божье дѣло, потому такимъ и кажется“. Ту силу, которую люди могутъ имѣть, они имѣютъ не отъ себя, а отъ Бога, и всякое отступленіе отъ Него карается потерю этой силы, какъ покорность ей, вѣрность въ любви вернули нѣмому Лукѣ языкъ (Флоръ и разбойникъ⁴), и огонь, горѣвшій въ груди прикованной къ креслу Любы (Тихій стражъ⁴), возвратилъ ей способность ходить.

Такую кару понесъ Каліостро, и въ этомъ—наизданіе его превосходного жизнеописанія. Свои „чудеса“ онъ началъ дѣлать нехотя, колеблясь, и только провѣренная убѣжденность, что онъ дѣлаетъ ихъ не для себя, а для блага другихъ, заставила его стать на этотъ путь. Но, мало по малу, любовь къ себѣ, жажда вліянія, власти и славы пересилили въ немъ любовь къ другимъ и вѣру въ высшія силы, и онъ вообразилъ, что и безъ всякой помощи онъ можетъ творить тѣ же чудеса и, несмотря на предупрежденія и напоминанія: „надѣйтесь только на Того, чье Царство—Сила и Слава“,—измѣнилъ совѣту своего таинственного посѣтителя дѣтства вѣрить только „природѣ и чистому сердцу“ и настойчиво упорствовалъ въ этой мысли (какъ Александръ Великій, вѣрившій въ свое божественное предопредѣленіе, но не довольствовавшійся имъ и желавшій подкрѣпить его виѣншимъ происхожденіемъ отъ Амона, въ чёмъ и старался убѣдить и себя и другихъ, хотя и зналъ отлично, что это не такъ),—и силы покинули его. Что же? Онъ,

какъ флаконъ, изъ котораго вышли духи: легкій запахъ остался, но онъ пустой, а съ виду такой же⁴, поясняетъ его биографъ.

Мудро насть ведеть рукою,
Кто послалъ на этотъ путь.

(Сѣти⁴—Радостный путникъ⁴).

Но отклонившись отъ этого пути—и насть ждетъ гибель. Какой же это фатализмъ! Здѣсь глубокая вѣра, преданіе себя въ руки Божиѣ, Бога-водителя. Это не есть отказъ отъ своей воли, но стремленіе среди разныхъ жизненныхъ путей найти свой индивидуальный и единственный, который намѣченъ уже волей Божией, почему итти этимъ путемъ значитъ усвоить и творить волю Божію. И подлинно вѣрующій и истинно любящій не только не соблазнится сомнительной мощью Каліостро, но приложитъ всѣ усилия, чтобы виѣдриТЬ во всѣхъ сознаніе, что его сила отъ Бога, а не отъ него самого, а если увидить, что закрадывается кому нибудь послѣдняя мысль, онъ будетъ разрушать ее,—какъ Павель, который, несмотря на свою любовь къ Родону, покинулъ его, замѣтивъ, что онъ слишкомъ много приписываетъ ему: „Когда вы научитесь различать за мною Того, во Чье Имя я дѣйствую, опять я приду“ (Тихій стражъ⁴).

Итакъ, какое оружіе имѣютъ эти „слабые“ люди для защиты Божьяго дѣла противъ тѣхъ, энергичныхъ и дѣятельныхъ? Чѣмъ увѣничать они должны быть готовы свои добрыя дѣла, творимыя изъ любви и отъ вѣры? Ни одно произведеніе Кузмина не подходило къ этому вопросу вполнѣ, всюду удавалось ему одерживать побѣду однимъ добромъ, и только въ „Тихомъ стражѣ“ даль онъ окончательный и прямой отвѣтъ. Пожертвованіе собою за любимаго человѣка во имя Божье,—вотъ то пассивное сопротивленіе, о которое не только разбивается вся активная энергичность, но которое является созидающимъ началомъ въ строительствѣ Божьяго міра. Всѣ уродцы Кузмина потому и завершаются Павломъ, что онъ единственный изъ нихъ принесъ жертву своей жизнью на алтарь своей любви и тѣмъ явилъ полное безкорыстіе свое, полную нетребовательность.

Я зи аю, я буду убить
Весною, на таломъ снѣгѣ...

(Осення озера⁴—Маякъ любви⁴).

Такъ думалъ не только самъ Кузминъ, но и Родонъ. Послѣдняго спасъ Павель, павшій раненый на талый снѣгъ. Но онъ спасъ и самого поэта. Ибо его добровольная, великая жертва, осиянна любовью и вѣрой, уничтожила кошмары реальной жизни и побѣдила страхъ смерти. И радостно пріемлетъ поэтъ міръ, не стараясь заполнить его шумомъ и блескомъ своего существованія, и такъ же спокойно ждетъ смерти, которая его не пугаетъ:

Сойду не съ погребальными
Я пѣснами во гробъ:
Съ канонами пасхальными
Украсить вѣничкъ лобъ.
Скрешу я руки радостно,
Взгляну на венчій лѣсъ,
И благостно, и сладостно
Скажу: „Христосъ Воскресъ!“.

(„Осення озера“—Пасха).

И мы вѣримъ поэту. Больше того. Мы вѣримъ и знаемъ, что, если прелестъ его стиховъ, красота и четкость его прозы, оставленныя нами умышленно въ сторонѣ, дадутъ ему завидное долголѣтіе, то чувства, вѣрованія и чаянія его, вскрытыя нами здѣсь, озарятъ его бессмертіемъ безъ сравненія, тѣмъ бессмертіемъ, которое онъ самъ предчувствуетъ въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ стихотвореній—

Живу въ Тебѣ...

Г. Гариневский

ПОЭТЫ ВОИНЫ¹

Raoul Labey



ОСПОДА, я буду говорить о нашихъ поэтахъ войны. Подъ этимъ именемъ я разумѣю не всѣхъ тѣхъ поэтовъ, которые вдохновлялись войной,—миѣ пришлось бы въ такомъ случаѣ сдѣлать обзоръ всей современной французской поэзіи,—а только тѣхъ изъ нихъ, которые взяли въ руки винтовку и пошли отражать нѣмцевъ, тѣхъ, которые умерли, которые можетъ быть умираютъ въ эту мигь, которые можетъ быть завтра умрутъ. Я вамъ расскажу вкратцѣ о нѣсколькихъ поэтахъ, вы услышите нѣсколько стихотвореній, написанныхъ въ окопахъ, подъ пулями. Мы съ вами перелистаемъ благоговѣйной и нѣжной рукой страницы, которая они намъ оставили. И миѣ хочется пригласить васъ къ этой бесѣдѣ стихами, звучащими наивно, какъ стихи трувера, которыми Франсисъ Жаммъ начинаетъ одно изъ послѣднихъ своихъ произведеній:

Друзья, хочу начать для васъ
Благочестивый мой разсказъ,
Преданье стороны родимой...

Вы знаете, что Франція купила свою нынѣшнюю славу тяжко цѣною крови и страданій. Погибла цѣлая нива писателей, художниковъ, преподавателей, сулившая лучшіе плоды. Поэты не были пощажены. Иные уже достигли славы, Муза другихъ только начинала итти увѣреннымъ шагомъ, третья—по выражению Барреса—едва началилась, какъ брезжашая заря. Первымъ палъ Жанъ Алларъ Мюесъ (Jean Allard M eus), убитый при Пьерпонѣ 22 августа 1914 года, авторъ сборника „Сны любви, сны славы“ (Rêves d'amour, rêves de gloire), который будетъ обнародованъ Ришпеномъ. Это тотъ самый молодой питомецъ Сен-Сирской военной школы, который наканунѣ мобилизациіи, когда его выпускъ былъ окрещенъ именемъ Монмиральскаго выпуска, прочелъ, при восторженныхъ кликахъ товарищей, свою оду „Завтра“, которую вы сегодня услышите, и заставилъ всѣхъ этихъ молодыхъ офицеровъ поклясться, что они пойдутъ въ бой въ бѣлыхъ перчаткахъ, съ бѣло-краснымъ султаномъ на кепи. 5 сентября 1914 года, при Вильруа, близъ М., на зарѣ мар-

¹ Докладъ, прочитанный въ засѣданіи „Французского Института“ въ Петроградѣ 21 февраля 1917 года. Стихи—въ переводѣ М. Лозинскаго.

ской побѣды, паль Шарль Пеги, лейтенантъ запаса 276-го пѣхотнаго полка. Онъ былъ скорѣе полемистомъ, чѣмъ поэтомъ, но зато его мысль оказала величайшее вліяніе на все молодое поколѣніе, призванное къ оружію. 13 января 1915 года Луи Жандро (Louis Gendreau), лейтенантъ запаса 44-го полка, былъ убитъ при Круи. Въ той же энской битвѣ паль мой школьній товарищъ и другъ Эмиль Деспаксь (Emile Despax), сраженный пулей въ лобъ. Въ февралѣ 1915 года погибли Ліонель де Ріё (Lionel des Rieux), павший при Маланкурѣ, Шарль Дюма (Charles Dumas) и Друе (Drouet), убитые въ Вервѣ при началѣ непріятельского натиска на Верденъ. Я обрываю этотъ скорбный перечень. Мартирологъ французскихъ поэтовъ содержитъ болѣе двухсотъ имёнъ. Подвиги иныхъ отмѣчены въ приказахъ по войскамъ, большинство же нашло безвѣстную смерть въ великой безымянности сраженій, но всѣ они умерли прекрасной смертью.

Всѣ эти поэты, которыхъ война сдѣлала солдатами, въ возрастѣ отъ 20 до 45 лѣтъ, принадлежали къ двумъ поколѣніямъ, весьма несходнымъ; старшее поколѣніе сложилось между 1890 и 1900 годомъ, младшее—послѣ 1900 года. И мнѣ хотѣлось бы въ общихъ чертахъ представить вамъ ихъ различія. Я знаю, насколько подобныя дѣленія искусственны, такъ какъ идеи и литературные школы видоизмѣняются постепенно и незамѣтно; но они удобны и если они искажаютъ дѣйствительность, не обрисовывая ее вполнѣ, то все же они позволяютъ намѣтить ея очертанія. И я просто обращусь къ личнымъ воспоминаніямъ.

Со старшимъ поколѣніемъ я хорошо знакомъ. У насъ были одни и тѣ же учителя, мы читали одинъ и тѣ же книги, мы лелѣяли одну и ту же утопію о человѣчествѣ, грядущемъ къ эрѣ братства и вѣчного мира народовъ. Я насчитывалъ въ его средѣ нѣсколькихъ друзей; особенно близокъ я былъ съ Эмилемъ Деспаксомъ, моимъ школьнімъ товарищемъ. Онъ появился среди насъ въ Парижѣ, пріѣхавъ съ островомъ Коморскихъ и Соединенія, гдѣ протекло его дѣтство. Онъ обладалъ пылкимъ и яркимъ воображеніемъ, подобно своему учителю Эредіа, тоже родившемуся подъ тропиками. Его страстью были красивые и звучные стихи; она отвлекала его отъ нашихъ строгихъ занятій. Какъ всякий хороший поэтъ, онъ былъ посредственнымъ студентомъ. Пройдя курсъ юридическихъ наукъ, онъ поступилъ въ какое то министерство, кажется въ министерство колоній, и такъ какъ онъ былъ сверхъ-южаниномъ, выходцемъ съ тропическихъ острововъ, то онъ сталъ, или вѣрнѣе его сдѣлали, субъ-префектомъ. И въ своей Олоронской субъ-префектурѣ, въ промежуткахъ между засѣданіями земледѣльческаго совѣщанія, онъ написалъ свой первый сборникъ „На порогѣ пустыни“ (Au seuil de la Lande), гдѣ возсоздавалъ суровый ликъ Пиренеевъ и измѣничивый обликъ Гасконскаго моря. За этимъ первымъ произведеніемъ послѣдовалъ въ 1905 году „Домъ глициній“ (La Maison des glycines), книга, вдохновленная совсѣмъ иными настроеніями, книга интимнаго лиризма, немножко ламартинскаго. Каждый годъ мы встрѣчались въ Латинскомъ кварталѣ, этомъ маленькому отечествѣ всѣхъ людей мысли во Франціи, и онъ водилъ меня

въ Сенакли, гдѣ часто бывалъ. Это были, впрочемъ, дешевые кабачки, гдѣ вели себя довольно непринужденно, гдѣ плохіе поэты, должно быть подражая Верлену, пили абсентъ, читая нѣжно-томные стихи съ женскими риѳмами. Споры на этихъ собранихъ бывали чисто литературные; политики, философіи здѣсь почти не касались. Самое содержаніе поэзіи оставалось виѣ разсмотрѣнія. Считалось какъ бы условленнымъ разъ навсегда, что поэтъ свободенъ въ своихъ возврѣніяхъ на міръ души и на міръ природы. Вѣчными темами были муки сердца передъ лицомъ любви и передъ лицомъ смерти, игра свѣта и тѣни на измѣнчивыхъ чертахъ природы. Одни были на сторонѣ парнассцевъ, другіе—на сторонѣ символистовъ. Пристрастія раздѣлялись между Леконтомъ де Лілемъ, Эредіа, Сюлли Приюдомомъ, Бодлеромъ, Саменомъ, Верленомъ и Малларме. Рѣчь шла только о формѣ поэзіи, о поэтическомъ ремеслѣ, если можно такъ выразиться. Заключать ли внутренній образъ въ чеканную, строго очерченную форму, какъ парнассы, или же облекать его въ смутныя одежды символизма, въ стихѣ, освобожденный отъ обычныхъ путъ, обращенный въ чувственную музыку, которая одна способна выразить невыразимую рѣчь сердца? Вотъ что было главнымъ предметомъ споровъ. Поэты этого поколѣнія были по преимуществу дилетантами и художниками. Младшее поколѣніе было совсѣмъ другимъ. Я былъ съ ними знакомъ не такъ близко, какъ съ предшествующими. Но все же среди этой молодежи у меня было нѣсколько друзей, моихъ учениковъ. Однажды лѣтомъ 1913 года они пригласили меня на собраніе своихъ сверстниковъ, въ faubourg St Honoré (уже не въ кабачкѣ), гдѣ должна была обсуждаться программа нового журнала, который, впрочемъ, не увидѣлъ свѣта. Быть образованъ президіумъ, и меня сразу поразили порядокъ, дисциплина, царившіе въ этомъ юномъ собраніи. Оно не было похоже на сходку богемы, гдѣ каждый руководствуется лишь собственной фантазіей. Книги, которыхъ я тамъ увидѣлъ, очень характерны для умственного склада и направленія мысли этихъ молодыхъ людей: прежде всего классики, ибо у насъ никто, даже тѣ, кто считается, что борется съ ними, не избѣгаетъ ихъ вліянія, ихъ воздействиа, поэты, какъ Верхарнъ, Матерлинкъ, Саменъ, Франсисъ Жаммъ, философы, главнымъ образомъ книги Бергсона, „Религіозный опытъ“ Уильяма Джемса, имѣвшій во Франціи большой успѣхъ и оказавшій огромное вліяніе. Рядомъ съ „Cahiers de la Quinzaine“ Шарля Пеги лежали газеты вродѣ „L'Action Francaise“ и „L'Echo de Paris“. На этомъ собраніи почти не говорилось о стихахъ, и изложеніе принциповъ, которое обсуждалось, походило поистинѣ на философскій манифестъ. Оно сводилось къ слѣдующему. Наука имѣеть дѣло только съ оболочкой міра, она не исчерпываетъ его сущности. Она изслѣдуетъ только формы жизни, не объясняетъ самой жизни. Все, что кроется за неподвижными очертаніями тѣлъ, отъ нея ускользаетъ. Нравственное ученіе, которое она старалась обосновать, шатко: оно указываетъ каждому его мѣсто въ обществѣ и опредѣляетъ его обязанности. Но оно не болѣе, чѣмъ

класификациі: ему не достаетъ дѣйственнаго, активнаго начала. Поэтому намъ нужна религія, которая одна сможетъ намъ дать и цѣлостное истолкованіе міра, и вѣру, необходимую для великихъ дѣлъ. Какъ истинные прагматисты, ученики Бергсона и Уильяма Джемса, эти молодые люди доказывали истинность своей концепціи ея соотвѣтствіемъ съ дѣйствительностью, ея способностью улучшить жизнь. И они приходили къ выводу о необходимости религіи, будь то религія католическая или какая либо иная, ибо только она плодотворна и рождаетъ радость, силу и великодушіе. Они взвыали ко всѣмъ, у кого была вѣра, у кого былъ идеальъ, и я угадывалъ въ нихъ могучій откликъ проповѣди Пеги, котораго, казалось мнѣ, я слышу.

И это, дѣйствительно, основная черта поколѣнія поэтовъ, выступившаго послѣ 1900 года. Они глубоко религіозны. Хоть они и не непремѣнно католики, но они религіозны и жаждутъ вѣры. Умственная жизнь почти всѣхъ этихъ поэтовъ можетъ быть опредѣлена словами, сказанными о Эрнестѣ Псикари: исканіе Бога.

Другая основная черта—воля къ дѣйствію. Пеги сказалъ имъ: писательская работа—не грэза, а битва. Намъ не нужно больше ни флиртовъ души, ни свирѣлей, намъ нужна идеальная поэзія. Поэтъ есть иѣкій жрецъ, который долженъ ити въ толпу, чтобы поднять ее выше мелкой житейской борьбы, чтобы дать ей идеальъ и указать ей путь. Одни видѣли этотъ путь въ возвратѣ къ католицизму, другіе—въ возвратѣ къ королевской власти, треты—въ иѣкоемъ христіанскомъ соціализмѣ въ духѣ Пеги, „изводящемъ градъ Божій въ рукотворные грады“. Всѣ принимали участіе въ борьбѣ направлений, чтобы удовлетворить свою волю къ дѣйствію. Иные находили это удовлетвореніе въ военномъ дѣлѣ, какъ Эрнестъ Псикари, котораго я имѣлъ счастье знать еще ребенкомъ, въ домѣ его отца, Жана Псикари, моего учителя новогреческаго языка. Въ своей превосходной книжѣ „Призывъ къ оружію“ (*L'appel aux armes*) онъ обрисовалъ себя въ лицѣ бригадира Мориса Венсена. „Быть слугою идеи—говорить его герой—дано не всякому. Есть служеніе воина, какъ есть служеніе священника и служеніе мыслителя. Но на свѣтѣ велики и свободны только эти рабы... Военная служба—это полный расцвѣтъ души; здѣсь ей дано удовлетворить стремленіе къ порядку, любовь къ долгу, къ его величію и къ его смиренію“.

Вы понимаете, какими глубокими патріотами должны были быть эти апостолы долга, вѣры и идеала, въ особенности, когда послѣ Танжера Германія стала собирать грозу надъ Франціей. Они чувствовали близость борьбы и вдохновлялись мыслью о жертвѣ во имя возвеличенной и прославленной родины. Таковъ бѣглый очеркъ двухъ поколѣній поэтовъ, которыхъ война призвала къ оружію. Одно—художническое, мечтательное, дилетантское, влюбленное въ красоту, другое—религіозное, мучимое жаждой вѣры и дѣйствія, обрекшее себя на служеніе великому дѣлу. И оба эти поколѣнія, такія несходныя, оказались способны къ тѣмъ же жертвамъ. Когда въ концѣ юля (н. с.) 1914 года набатъ разнесся надъ вздрогнувшей Франціей, взвыая: „На помощь! Отражайте нашествіе!—всѣ поднялись,

объятые священнымъ гнѣвомъ противъ злобнаго нападенія. Старые и молодые пошли защищать отечество, ибо у насъ ничѣй бѣснованіе не затемняетъ идеи отечества. Но старшіе видѣли въ войнѣ трагическое и поэтическое приключение, которое обогатить ихъ взоръ и ихъ душу; для младшихъ же война явилась осуществленіемъ ихъ мечты о жертвѣ во имя благороднаго дѣла, они пошли сражаться съ подлиннымъ религіознымъ воодушевленіемъ, какъ идутъ къ причастію.

На этомъ наспѣхъ набросанномъ, немного смутномъ фонѣ я бы хотѣлъ показать вамъ иѣсколько образовъ. И я выбралъ двухъ поэтовъ, стиховъ которыхъ вы сегодня не услышите, такъ какъ смерть похитила ихъ слишкомъ рано, но которые однако не должны быть забыты.

Вотъ Готье-Феррье (Gauthier-Ferrières), ветеранъ литературы, увѣнчанный Французской Академіей за прекрасную поэму о битвѣ при Дененѣ. У него была романтическая виѣшность: съ волосами, развѣвающимися изъ подъ мягкой шляпы, одѣтый въ черный бархатъ, онъ шагалъ по Латинскому кварталу или по набережнымъ Сены, вооруженный огромной тростью; у него всегда былъ такой видъ, словно онъ шелъ на премьеру Эрнана громить класиковъ въ рядахъ Теофіля Готье. Онъ жилъ отшельникомъ въ Люксембургскомъ кварталѣ, весь во власти своихъ двухъ страстей—Гюго, котораго онъ зналъ наизусть, и Шатобрана. Это были его два евангелія; другихъ онъ не признавалъ. Готье-Феррье былъ самымъ чистымъ образомъ старшаго поколѣнія поэтовъ. Когда разразилась война, этотъ мечтатель вспомнилъ, что онъ—внукъ солдата первой имперіи. „И я похожъ на тѣхъ—писалъ онъ—

И я похожъ на тѣхъ, кто падалъ въ тридцать лѣтъ,
Въ поляхъ Италии сраженный.

Въ свое время онъ былъ освобожденъ отъ воинской повинности. Онъ снова хочетъ поступить на службу. Ему отказываютъ. Онъ упорствуетъ, и ему удается зачислиться въ полкъ. Пройдя ученіе, онъ просится въ дарданельскій экспедиціонный корпусъ. Его принимаютъ, и онъ пишетъ одному изъ своихъ друзей: „Меня влечетъ Востокъ, Востокъ съ его волшебнымъ солнцемъ, съ роскошью свѣта, Востокъ лорда Байрона. Я отправляюсь въ крестовый походъ, къ Византіи, чтобы тамъ протянуть руку нашимъ братьямъ русскимъ...“ Онъ былъ дважды упомянутъ за храбрость въ приказѣ по Восточной арміи. Онъ былъ убитъ разорвавшимся снарядомъ и сплыть теперь на Галлипольскомъ полуостровѣ, подъ солнцемъ, о которомъ мечталъ. А вотъ, наоборотъ, молодой солдатъ этого батальона поэтовъ—Поль Дроу (Paul Drouot), внукъ начальника наполеоновской артилеріи, племянникъ Эмиля Гебгардта, уроженецъ Лотарингіи, какъ и Барресъ, авторъ трехъ сборниковъ стиховъ, изъ которыхъ одинъ, „Грозъ винограда“ (*La Grappe de Raisin*), содержитъ подлинныя драгоценности. Напримѣръ, эти стихи, напоминающіе Ронсара:

Какъ роза нѣжная, недолгъ сумракъ лѣтній,
И мы съ тобой прѣдемъ, о, полдень грозовой...

Несмотря на свое слабое здоровье, Друо хотѣлъ служить. Внукъ великаго воина Имперіи тоже долженъ быть воиномъ, говорилъ онъ и, поступивъ въ войска, онъ написалъ:

И я почувствовалъ: во мнѣ воскрешена
—Токъ сладкій пороха и старого вина—
Кровь храбрыхъ, чье вчера носилъ я только имя.

Неся свою тяжелую службу, онъ страдалъ физически болѣе, чѣмъ кто либо другой, но онъ мужественно претерпѣвалъ страданія. Онъ говорилъ своему товарищу Анри Масси: „Поэтъ долженъ страдать, чтобы быть достойнымъ своихъ высокихъ замысловъ, потому что писатель, каковъ бы онъ ни былъ, есть человѣкъ, свидѣтельствующій о жизни и о людяхъ. Война—испытаніе, которому онъ долженъ подвергнуться, чтобы оправдать свое будущее твореніе“. Друо обучался солдатскому ремеслу въ окрестностяхъ Нима. Узнавъ о смерти Пеги и Псикари, онъ, какъ ревностный католикъ, отслужилъ въ Нимѣ мессу за упокой ихъ душъ, причастился, немного погодя отправился на фронтъ, гдѣ, вскорѣ по прѣѣздѣ, палъ, сраженный пулей въ сердце, въ одной изъ атакъ въ Шампани.

Готье-Феррье и Друо, такъ мало похожіе другъ на друга, чрезвычайно показательны для обоихъ поколѣній поэтовъ, которыхъ война сдѣлала солдатами. Какъ многихъ ихъ товарищѣй, смерть похитила ихъ раньше, нежели они успѣли, тамъ, въ окопахъ, дать поэтическое воплощеніе своимъ мечтамъ и чувствамъ, ими испытаннымъ. Тѣ, кому больше посчастливилось, чѣмъ имъ, написали мало. На войнѣ не хватаетъ досуга для спокойного творчества. Изъ великихъ страданій, говорить Гейне, создаются маленькая пѣсни. Но тѣ пѣсни, которыя ими написаны, для настѣ неодѣнны. Правда, ихъ форма подчасъ несовершена, но не въ ней дѣло: ихъ содержаніе ее превосходитъ тѣмъ величиемъ, которымъ душа превосходитъ тѣлесную оболочку. Въ немъ вся скорбь и все ликованіе, все отчаяніе и вся надежда, которыми вотъ ужъ скоро три года бѣется сердце французской арміи передъ лицомъ врага. Благодаря ему мы можемъ написать интимную исторію души воюющей Франціи, съ открытія военныхъ дѣйствій до сегодняшняго дня, въ торжественномъ ожиданіи побѣдоноснаго завтра.

Вотъ энтузіазмъ выступленія въ походѣ, наканунѣ мобилизаціи, когда Франція подняла голову, чтобы искупить унижение 1870 года. Сей часъ вы услышите оду, которую Алларъ Меюсь прочелъ передъ собравшимися сен-сирцами, и чтобы лучше почувствовать ея волнующую силу, представьте себѣ сцену крестинъ Монмиральского выпуска во дворѣ Сен-Сирской школы и сцену клятвы умереть въ бѣлыхъ перчаткахъ, съ султаномъ на кепи, какъ паладины, вѣничавшіе перьями свои шлемы.

Мы ждали сорокъ лѣтъ. Ихъ знамя и донъинѣ
Вѣчаетъ старыя французскія твердыни,
И каждый день разсвѣть,
Надъ Рейномъ восходя, его огнемъ объемлетъ,
На берегъ вражеский, который тихо дремлетъ,
Бросая мѣдній свѣтъ.

Мы ждали сорокъ лѣтъ. Исходить часъ судьбы!
Вы слышите ли крикъ, несущій съ равнинъ!
Иль снова будемъ ждать?
То голосъ сумрачный, то голосъ побѣденныхъ,
Безвѣстныхъ храбрецовъ, во мракѣ склоненныхъ,
Зовущій настѣ—возстать.

И голоса другихъ, слабѣ, но привѣтнѣй,
Что вдохновляютъ насъ, изъ глубины столѣтній,
На праведную месть...
То боевая пѣснь, что пѣли наши дѣды,
Бойцы Имперіи, избранники побѣды,
Ихъ старой славы вѣсть.

Одни намъ шлютъ укоръ, что мы позоръ не смыли
И доблѣсть древнюю беззечно расточили,
Что нашео было;
А побѣдители поютъ намъ о возвратѣ
Тѣхъ битвъ, когда сражалъ орелъ французскихъ ратей
Нѣмецкаго орла!

Бойцы, чье знаменито пламя,
Покойтесь, величавъ вашъ сонъ!
Съ надгробій не стираетъ время
Любимыхъ славою именъ.

Мы вашъ священный прахъ изъ пѣна
Вернемъ въ просторъ бывшихъ границъ
И склонимъ набожно колѣна
У вашихъ доблестныхъ гробницъ.

На нихъ мечи свои положимъ,
Отмстивъ обиды давнихъ дней,
И надъ послѣднимъ вашимъ ложемъ
Взростимъ цвѣты родныхъ полей!

Вы отняли у насъ исконныя владѣнья.
Изъ сердца нашего ее не вырвать вамъ—
Святую ненависть и жажду отомщенья.
Храните вашъ рубежъ! Мы завтра будемъ тамъ!

Въ этихъ стихахъ Алларъ Меюсь выразилъ тѣ чувства, которыя заставили всю Францію подняться и броситься навстрѣчу врагу въ Бельгію, въ Лотарингію, въ Эльзасъ. Она ударила о желѣзнную стѣну и должна была отступать, вплоть до начала сентября, до великолѣпной марсской битвы, которая предрѣшила судьбу войны. Эта битва была кровопролитной и для насъ, и для нашихъ враговъ: въ ней палъ Пеги. Несколько кажется, по крайней мѣрѣ сейчасъ, ни одинъ изъ портовъ, участвовавшихъ въ этой битвѣ, не вдохновился ею. Дѣло въ томъ, что на слѣдующий же день началась оконная война и что, принимая ближайшее участіе въ перипетіяхъ самой битвы, они были лишены того кругозора, который необходимъ, чтобы охватить ее цѣлкомъ, во всемъ ея объемѣ. Они видѣли только уголокъ сраженія, и въ своей непосредственной дѣйствительности оно показалось имъ похожимъ на всѣ предыдущія. Теперь, спустя два года, эта битва представляется намъ поворотомъ исторіи, и мы останавливаемся на ней, забывая все предшествующее и все послѣдующее. А для участниковъ это былъ боевой день, какъ всѣ другіе, раньше и послѣ, съ той, правда, разницей, что врагъ бѣжалъ и что двигались впередъ. Къ тому же, наши герои весьма скромны и ничѣмъ не пріукрашаютъ страшную правду войны, ставшую для нихъ совсѣмъ обыденной. Вотъ какой кажется война поэту Луи Жандро (Louis Gendreau), убитому при Круи, когда онъ велъ въ атаку свой отрядъ.

Что такое война.

Война, мой милый другъ, — ужъ мы то лучше знаемъ,—
Совсѣмъ не такъ страшна, какъ принято считать.
Охота вѣрить вамъ газетнымъ краснобоямъ!

Имъ бы не вредно помолчать.

А ужъ картинки тамъ, глядишь — уста нѣмѣютъ.
Воображаю! Кровь? Пылаютъ города?
И „Поле ужаса“?.. Изобразить сумѣютъ.
Мой Богъ, какая ерунда!

Повѣрь мнѣ, милая, все это вздоръ и сказки.
Вѣдь, кажется, и мы воюемъ, какъ ни какъ!
Прибавивъ розовой, убавивъ красной краски,
Войну я описала бы такъ.

Вотъ утро. Быть подъемъ. „Ого! Все побѣдило!“
Должно быть, ночью былъ порядочный морозъ.
На бронзовой зарѣ такъ нѣжно и несмѣло
Потрескиваетъ серебро.

Солдаты, не спѣша, изъ порѣ своихъ выходятъ.
„Здоровово! — Ну, какъ спалъ? — Отлично. А ты какъ? —
„Мнѣ снилось“... Разговоръ про сны свои заводятъ,
Про то, про се... А что же врагъ?

Врагъ? Да, дѣйствительно! Чтобъ нѣмцамъ провалиться...
Но, Боже, вотъ и онъ! Смотрите! Дымъ иошелъ,
Все ближе, все сильнѣй... Что можетъ такъ дымиться?
Ну да, конечно — онъ... Котель!

Свѣтлѣеть. Вотъ опять вернулась деревушка;
Ручей, что прячется укромнѣ крота,
И нашъ вчерашній постъ, сосѣдня опушка...
Какая славная мѣста...

Аэропланъ. Слыхать пчелиное гудѣніе.
Задрали головы. Счастливо, господа!
Вотъ кроликъ выбѣжалъ и ускакалъ въ смятеніѣ.
Эхъ, если бы его сюда!

Подъ краснымъ соусомъ подать его, какъ дома!
Винтовку промѣнявъ на славный дробовикъ,
Осуществить хоть разъ мечтанье гастронома...
„Эхъ, старина!“ — „Молчи, старикъ!“

Вотъ почту принесли. Всѣ ждутъ желанной вѣсти.
Кому то суждена сегодня благодать —
Съ женою, съ дочерьми побѣть мгновенье вмѣстѣ,
Всѣхъ милыхъ сердцу повидать?

Супъ. Пробуютъ его, отогревая ноги,
И, ожививъ мозги полквартою вина,
Шумятъ: „Испанія, ей съ нами по дорогѣ.“
„А что Канада? Какъ она?“

Да, завтра, старина, всѣ люди будутъ братья.
Причину устрани, и результата иѣть.
Поэтому долой всѣхъ нѣмцевъ безъ изѣлья!
Въ нихъ вся причина нашихъ бѣдъ.

Въ землянкѣ — вѣрный кровъ покою и обѣду,
Ей нипочемъ шрапнель и разрывной снарядъ —
Устроишься и ждешь грядущую побѣду,
Погрызывая шоколадъ.

Темнѣеть. Все живѣй встаютъ мечты о домѣ,
О милой. Пишишь ей, огарокъ засвѣти.
А послѣ мирно спиши на золотой соломѣ,
Какъ Виелеемское ляля...

Такъ вотъ, мой милый другъ, война какая штука;
И это пустяки, что тяжело намъ жить.
Одно здѣсь тяжело, дѣйствительно: разлука,
Ужъ если правду говорить.

Такъ вотъ она, война. А тамъ все — напускное.
Прочелъ товарищамъ. Да ты у насъ поэтъ!
, А только ничего не сказано о боѣ.
Но видишь — мѣста больше нѣтъ.

Это стихотвореніе, проникнутое веселой и бодрой шутливостью, принадлежитъ, поистинѣ, большому художнику. Вы замѣтили стихъ:

Свѣтлѣеть. Вотъ опять вернулась деревушка.

Ночью, деревня, расположенная внизу окопа, словно удаляется въ сумракъ, а утромъ, при солнцѣ, она возвращается и занимаетъ свое обычное мѣсто. Надо самому пережить военное изгнаніе, чтобы почувствовать всю искренность и правдивость строфы, гдѣ говорится о прибытии почты:

Кому то суждена сегодня благодать—
Съ женою, съ дочерьми побѣть мгновеніе вмѣстѣ,
Всѣхъ милыхъ сердцу повидать?

Но что особенно трогаетъ въ этомъ художественному и нѣжному произведеніи, такъ это стараніе заставить любимую забыть объ опасности, которая угрожаетъ солдату, это стараніе изобразить боевой день, какъ день, проведенный на вольномъ воздухѣ, какъ день охотника, выслѣдивающаго кроликовъ. Но на самомъ дѣлѣ жизнь въ окопахъ тяжелѣе, чѣмъ хочеть изобразить Жандро. И мнѣ кажется, что никто не писалъ объ ней такъ волнующе, какъ Луи Мерсье (Louis Mercier), поэтъ изъ старшихъ, къ счастью еще здравствующій, авторъ „Молитвы противъ соблазна воспоминаній“ и „Молитвы за тѣхъ, кто носитъ бревна“.

Молитва противъ соблазна воспоминаній.

Какъ сердцу тягостны, въ окопахъ, подъ землею,
Досужіе часы, часы воспоминаній!
Конечно, тѣмъ легко смыться надъ тоскою,
Кто поможе нась пришель на поле браны.

Они не принесли старинныхъ сожалѣній,
Имъ память не шепнетъ объ очагѣ домашнемъ;
Они грядущее зовутъ изъ отдаленій,
Встрѣчая новый день, не помнить о вчерашнемъ.

А мы, мы прошлому всю нѣжность завѣщали,
Къ нему стремимся мы въ тиши часовъ унылыхъ...
Не дай намъ, Господи, прельщенія печали,
Прельщенія горькаго воспоминаній милыхъ!

Не дай намъ, Господи, искать усадь въ видѣнїѣ,
Которое встаетъ, какъ рай невозратимый!
Такъ изнеможетъ духъ въ угрюомъ наслажденіѣ,
Онъ станетъ забывать свой долгъ неумолимый.

Не надо. Надо быть въ трудѣ войны упорномъ
Еще рѣшительнѣй, еще прямѣй и строже,
И сердце быть должно нѣмымъ и непокорнымъ...
Намъ трудно безъ Тебя, подай намъ помощь, Боже!

Молитва за тѣхъ, кто носитъ бревна.

О скользя, Господи, надъ тѣми, кто несетъ
Окопомъ вьющимся, окопомъ узкимъ бревна!
Ночь. Все темно кругомъ. Они идутъ впередъ
И шлепаютъ въ грязи нестройно и неровно.

Идутъ. Спина болитъ подъ тягостнымъ ярмомъ.
Что тяжелѣй ярма воловъ, идущихъ нивой.
Шатаются во тьмѣ, когда бревно кондомъ
Задѣбнетъ о навѣсъ, торчащий частой гривой.

Согнувшись, сонные, тяжелые, молчатъ.
У нихъ у каждого всего одна забота:
Что вотъ они дойдутъ, потомъ опять назадъ,
И снова тотъ же путь и трудная работа.

Вотъ остановятся, чтобы духъ перевести.
Все тихо. Изрѣдка дозорный выстрѣль ухнетъ,
Да пушка просвистѣтъ наперѣдъ пути;
Ракета въ воздухѣ взовьется и потухнетъ.

И снова двинутся мучительнымъ путемъ...
Ты Самъ, подъ бременемъ склонившій ликъ безмолвно,
О пожалѣй, Христосъ, согбенный подъ Крестомъ,
Тѣхъ, кто ночной порой несетъ въ окопахъ бревна!

Въ этихъ стихахъ слышится голосъ человѣка, которому привычна окопная жизнь, съ ея тревогами, съ ея тяжелымъ трудомъ, съ ея отдыхомъ, отягченнымъ воспоминаніями. Рѣдкіе стихи трогаютъ меня такъ, какъ эта молитва противъ воспоминаній, потому что мы, старики, испытали эту борьбу съ дорогими образами, которые осаждаютъ умъ, когда настоящій часъ предстаетъ послѣднимъ часомъ. Въ этихъ стихахъ нѣтъ тѣхъ велерѣчивыхъ словъ, изъ которыхъ Тиртеи тыла ткуть саваны убитымъ и плетутъ вѣнки бойцамъ. Здѣсь — только покорность, терпѣливоѣ ожиданіе завтрашняго дня да братская жалость къ страдающимъ товарищамъ.

Эта жалость вдохновила одно изъ лучшихъ военныхъ произведеній, „Страсти воина“ (La Passion du poilu) Макса Леклерка (Max Leclerc), родъ средневѣковой мистеріи, написанной наивномъ языкомъ, повѣствующей о томъ, какъ Богъ встрѣчаетъ на порогѣ Рая умершихъ солдатъ. Къ моему большому сожалѣнію, мнѣ не удалось достать ее въ Петроградѣ, но я могу, по счастью, познакомить васъ съ ея откликомъ въ стихахъ Сенъ Жоржа де Буэлье (Saint Georges de Bouhélier), который подражалъ Максу Леклерку. Эти стихи озаглавлены „Бесѣда на Небесахъ“ (Débat dans le Ciel). Богъ объясняетъ Маріи, почему онъ допустилъ одесную себя смиренныхъ, безымянныхъ умершихъ, которыхъ не увѣковѣчить надгробія и которымъ по божественнымъ законамъ слѣдовало долго пробыть въ Чистилищѣ:

Марія, ты въ моемъ Раю
Увидишь бѣдныя созданья,
Умершія безъ покаянья,
Блаженныя за ихъ страданья.
Послѣдніе — въ земные дни,
Униженные и въ тѣни,
Теперь превыше всѣхъ они.
Когда ударила громъ военный,
Онъ пробудилъ летоѣдъ пѣбінnyy
Въ ихъ грѣшномъ тѣлѣ духъ нетѣбінnyy.
И вотъ ко мнѣ съ полей нагихъ
Ихъ сонмы ангеловъ моихъ
Несли на крыльяхъ золотыхъ.
Съ повязанными головами,
Съ насквозь пробитыми руками,
Въ шинеляхъ, виснушихъ кусками,
Они, смиренные, въ пыли,
Къ порогу Рая отъ земли
Такъ величаво подошли,
Что имъ мон открылись двери.
Иль я неправъ?

Эту сладостную поэму, какъ и „Молитвы“ Луи Мерсье, слѣдовало бы калиграфически выписать на поляхъ старыхъ служебниковъ и украсить наивными миниатюрами, изображающими смиренныхъ воиновъ, сидящихъ одесную Бога. Я сожалѣю, что недостатокъ времени не позволяетъ мнѣ продолжить мой разсказъ о сердцѣ нашей арміи. Но мнѣ хочется вамъ показать, какъ они идутъ на смерть. Я приведу переводъ англійскихъ стиховъ, написанныхъ однимъ американцемъ, который сталъ нашимъ и который палъ въ Шампани вмѣстѣ съ нашими. Alan Seeger былъ однимъ изъ тѣхъ, кто въ началѣ войны пришелъ сражаться въ нашихъ рядахъ, обратясь къ своимъ соотечественникамъ съ манифестомъ, начинавшимся словами, достойными учтивости Великаго Вѣка, которую такъ умѣеть чувствовать Франція:

Болѣе ста лѣтъ тому назадъ французы съ Лафайетомъ и Рошамбо пришли въ Америку. Намъ пора отвѣтить имъ той же учтивостью⁴.

„У меня свиданіе со Смертью, на какой нибудь упорно защищаемой барикадѣ, когда возвращается весна съ дрожащей тѣнью, а воздухъ полонъ цвѣтами яблонь. У меня свиданіе со Смертью, когда весна приводитъ синіе дни. Быть можетъ, она возьметъ меня за руку, и уведетъ въ свою темную страну, и закроетъ мнѣ глаза, и погаситъ мое дыханіе. Быть можетъ, она пройдетъ мимо, не коснувшись меня. Но у меня свиданіе со Смертью, въ полночь, въ какомъ нибудь пылающемъ городѣ, когда легко поступью возвращается весна. И я вѣренъ своему слову, я приду на это свиданіе“.

Alan Seeger не вернулся съ этого трагического свиданія. Онъ спитъ во французской землѣ, и его могила намъ такъ же дорога, какъ могилы нашихъ русскихъ товарищѣй, убитыхъ въ Шампани. Чтобы послѣдовать примѣру этихъ павшихъ, чтобы исполнить ихъ завѣтъ, союзники хотятъ неуклонно бороться до побѣды. И когда мы съ бою добудемъ побѣду, мы сможемъ сказать нашимъ мертвымъ словами Пеги:

Блаженны павшия за родину земную,
Тѣ, для кого война была войною правой.
Блаженны павшия за землю мать сырую,
Блаженны взятые кончиной величавой.
Блаженны павшия въ великихъ битвахъ міра,
Простертые въ поляхъ передъ лицомъ Творца.

Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle,
Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre;
Heureux ceux qui sont morts pour quatre coins de terre,
Heureux ceux qui sont morts d'une mort solennelle.
Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles
Couchés dessus le sol à la face de Dieu.

НѢСКОЛЬКО УТВЕРЖДЕНИЙ О РУССКОМЪ СТИХЪ

ВАЛЕРИАНЪ ЧУДОВСКІЙ

I. О духѣ свободы



ОЭТЬ, какъ и всякий художникъ, работаетъ надъ матеріа-
ломъ, который не онъ создалъ—надъ словами, рѣчью,—и
подчиняется матеріалу тѣмъ полиѣе, чѣмъ выше его творчество.
Если теорія стиха изслѣдуєтъ соблюденіе или правомѣрное нару-
шеніе поэтомъ нормъ или схемъ, то прежде всего необходимо,
чтобы предположенные нормы и схемы не противорѣчили зако-
намъ словеснаго матеріала, поэзіи предшествующимъ.

Младенческая теорія русского стиха справедливо ожидаетъ великой жатвы въ из-
слѣдованіи уклоненій действительного ритма стиховъ отъ предположенныхъ метро-
выхъ схемъ.

Но на погибель свою пользуется схемами, неѣпо противорѣчащими основнымъ
законамъ и свойствамъ языка русского.

Для т. наз. „четырехстопного“ іамба предполагаютъ „нормальную“ схему съ четырьмя
удареніями на стихъ, такъ что ударные слоги составляютъ почти половину общаго
ихъ количества. Это равносильно утвержденію, что „Русланъ“ и „ОНѣгінъ“ напи-
саны не по русски. Ибо въ русскомъ языкѣ ударные слоги составляютъ не полу-
вину, но приблизительно треть всѣхъ слоговъ (точнѣе—около 32% въ прозѣ и до
36% въ стихахъ).

Допустимы только схемы, предполагающія одно удареніе на три слога. Нужны
точные подсчеты уклоненій. Но какіе возможны точные подсчеты отъ ошиб-
очно избранной нормы?

Поэтъ, подчиняясь словесному матеріалу, составляетъ именуемые стихами ряды
словъ, въ коихъ правильно (ритмично) расположенные ударенія приходятся на
треть слоговъ. Законы чиселъ, властные и надъ поэтомъ, допускаютъ два способа
такого расположения: либо ударенія падаютъ черезъ два слога на третій, и это
проще всего; либо черезъ одинъ слогъ на второй, но тогда часть ихъ должна быть
пропущена, чтобы восстановить основное соотношеніе. Въ первомъ случаѣ полу-
чаются дактиль, анапестъ; во второмъ—іамбъ и хорей. Очевидно, что для послѣд-
нихъ схемы должны выражать не только расположение удареній черезъ одинъ слогъ,
но и обязательный пропускъ каждого третьего ударенія.

Въ стихѣ „ОНѣгина“ и „Мѣднаго Всадника“ третье изъ обычно предполагаемыхъ
удареній—на 6-мъ слогѣ—въ самомъ дѣлѣ отсутствуетъ въ подавляющемъ
большинствѣ стиховъ (въ „Мѣдномъ Всаднику“—67%). Слѣдовательно, уклоненіемъ
отъ нормы является не отсутствіе этого ударенія, какъ предполагаетъ ошибочно
Андрей Бѣлыи и его послѣдователи, а наоборотъ—присутствіе его. Нормальная
схема этого стиха:

○—○—○○○—(○).

Изъ двухъ указанныхъ способовъ строить ритменные ряды, первый, дающій
дактиль и анапестъ, очевидно проще—до автоматности. Второй предполагаетъ твор-
ческій, на дѣлѣ очень сложный выборъ мѣста пропускаемыхъ удареній. Но
этотъ выборъ и даетъ необозримую свободу ритмовому творчеству. Вотъ почему
въ вѣкъ жалкаго упадка творческихъ силъ, въ рабій вѣкъ Некрасова, поэты
охотно писали мертвыми, автоматными, трехдольными¹ метрами, въ коихъ удареніе
само, безъ выбора, попадаетъ на мѣсто.

Въ вѣкъ высшаго расцвѣта, въ вѣкъ Пушкина, преобладали выборочные
метры—іамбъ. Пушкинъ всю силу своего баснословнаго, сверхчеловѣческаго, ослѣ-
пительнаго ритмового гenia положилъ на развитіе начала свободы, свободнаго
выбора пропускаемыхъ удареній. Онъ иногда мимоходомъ испытывалъ преду-
ставленія схемы, но сейчасъ же отходилъ опять къ своей возлюбленной Свободѣ.
Это животворящее, глубоко национальное начало онъ воспринялъ отъ созда-
теля его,—отъ старого сказочнаго богатыря, геніального Державина, котораго да
вспомнить неблагодарная Россія (Державинъ и Пушкинъ повторяютъ у насъ
многозначительнѣйшія четности исторіи: Эсхилъ—Софоклъ, Лопе-де-Вега—Каль-
деронъ, Корнейль—Расинъ, съ тѣмъ же взаимоотношеніемъ геніевъ). Ритмика
Державина и Пушкина глубочайше связана съ ихъ изумительнымъ национальнымъ
самосознаніемъ; она—высочайшее выраженіе русскаго духа, свободнаго духа. За-
катъ наступилъ быстро—въ очарованіи Боратынскаго; и Тютчевъ—уже меркнущій
эпигонъ. А мертвый духъ повѣялъ впервые въ безнадежно и национальномъ,
безвольномъ подражателѣ Жуковскомъ, который остался беспомощно чуждъ ве-
ликаго принципа—творческой выборки пропускаемыхъ удареній¹. Трагедійный Лер-
монтовъ продолжилъ умирание. Именно эти два поэта насадили въ нашей поэзіи
метровый схематизмъ, лишь чисто виѣшне очаровательную сладость
симетрійныхъ повтореній, виѣшній строфизмъ,—а въ удареніяхъ слуачай-
ность вмѣсто свободы¹.

¹ Востоковъ, считавшій введенное Ломоносовымъ стихосложеніе нѣмецкимъ, еще въ 1812—17 гг. („Опытъ о русскомъ стихосложенії“) зналъ, что нѣмцы мало пишутъ іамбомъ вслѣдствіе затрудненій къ образованію „пиррихіевъ“. Но онъ, еще не зная Пушкина и, кажется, не дооцѣнивая Державина, не осознагъ национальной самобытности нашего іамба.

Потомъ наступила жалкая эпоха ,бунтующихъ рабовъ,—и ,модернизмъ въ лучшей части своей лишь вернулся къ Лермонтову (въ русской поэзіи мало мѣсть мертвѣ, чѣмъ раскрашенный гробъ Бальмонтовыхъ ритмовъ).
А Пушкинъ умеръ.

Эти мои столь бѣглые утвержденія, я надѣюсь, будутъ впослѣдствіи доказаны цифрами.

II. De Jambi natura

Ритмъ бываетъ наступающій, или ритмъ-crescendo, и отступающій, или ритмъ-diminuendo. Это основной эстетический дуализмъ, анапестъ и дактиль¹. Іамбъ наступаетъ; а хорей—нѣчто странное, о чёмъ ниже, и второстепенное. Іамбъ—царь русской поэзіи, его же не свергнуть. Величие іамба въ томъ, что онъ не можетъ быть окончательно сведенъ къ схемѣ—это живой, свободный ритмъ, въ немъ необходимы пропуски удареній для сведенія числа ихъ къ обязательной по русски трети; выборъ мѣста пропуска очень свободный и даетъ возможность ритмового творчества въ подборѣ разнообразнѣйшихъ комбинацій—вотъ золотой фактъ всей русской поэзіи (указанъ Андреемъ Бѣлымъ, но понять имъ со свойственной ему схоластичной узостью).

Основная ошибка нашей теоріи—понятіе стопы, принципъ повторности стопъ (сф. op. cit.), который заставляетъ изслѣдователя рассматривать различные ударенія и вообще элементы каждой строчки, какъ однородныя между собой. На дѣлѣ каждый стихъ (строка)—живой, целостный организмъ, каждая часть его имѣеть свою органическую функцию.

Вотъ строеніе ,четырехстопного іамба‘, онѣгинского стиха:

Состоитъ отнюдь не изъ 4 стопъ, но изъ 8, или при женскомъ окончаніи 9, слоговъ. Несетъ два устойчивыхъ ударенія, составляющихъ скелетъ. Безъ нихъ мы не ощущали бы типичность размѣра. Одно изъ нихъ, послѣднее въ строкѣ, на 8-мъ слогѣ, вполнѣ обязательно, даетъ намъ почувствовать законченность строки, но именно вслѣдствіе своей неизбѣжности оно эстетически нейтрально, мы его не выслушиваемъ, слишкомъ увѣренны, что оно не можетъ измѣнить. Къ нему поэтъ не можетъ примѣнить свободу выбора. Другое, приходящееся на 4-й слогъ, гораздо важнѣе. Его поэтъ можетъ пропустить, но это и есть сильнѣйшее изъ имѣющихся въ его распоряженіи средствъ внести свободу, разнообразіе. Въ ,Мѣдномъ Всадникѣ‘, произведеніи исключительного богатства и разнообразія, такие отказы имѣются всего въ 18% всѣхъ правильныхъ стиховъ. Предлагаю считать

¹ Ср. мою статью, ,Аполлонъ‘ 1915 г., №№ 8—9, стр. 64—65.

это удареніе обязательнымъ, а пропускъ его—ритмовой антиноміей; такие стихи должно называть антиномійнымъ іамбомъ или антиіамбомъ. Дѣло въ томъ, что здѣсь нарушается наступательность, crescendo. Въ наступающей іамбѣ скрыто вводится diminuendo, отступающей дактиль. Когда Пушкинъ захотѣлъ съ необычайной силой представить намъ образъ Маріи, онъ рѣдкую по силѣ полетную наступательность ,Полтавы‘ (см. ниже) перешелъ разительными ,дактилизмами‘.

И то сказать: въ Полтавѣ нѣть
Красавицы, Маріи равной.
Она свѣжа, какъ весній цвѣтъ,
Взлѣянный въ тѣни дубравной.

,Красавицы‘, ,взлѣянный‘—являютъ максимумъ возможного уклоненія отъ сущности іамба. Поэтому удареніе на 4-мъ слогѣ я предлагаю называть стержневымъ, осевымъ, устойчімъ, жизненнымъ и т. п. въ томъ же родѣ.

Шестой слогъ есть отказное мѣсто. Отсутствіе на немъ ударенія ни въ малѣйшей степени не нарушаетъ ощущенія ,іамбизма‘.

При естественномъ стремленіи разсматриваемаго размѣра къ пропуску ударенія на 6-мъ слогѣ, 2-й слогъ является мѣстомъ уравнительного ударенія—тѣхъ удареній, которыя нужны для доведенія до основной обязательной трети. Будущіе подсчеты покажутъ, каково это уравнительное вѣроятіе, при учетѣ возможной средней утечки на 6-й слогѣ и на перебои, и нѣкоторомъ притокѣ съ 4-го слога при антиномійномъ отказѣ,—точные коэффициенты.

Отказъ на 2-мъ слогѣ очень выразителенъ и характеренъ, напримѣръ, для ,Мѣднаго Всадника‘ и еще больше для гениального отрывка ,Кто знаетъ край...‘ (1827 г.). Но у ударенія на 2-мъ слогѣ есть еще другая органическая функция чрезвычайной важности: оно преимущественно подвержено перебою, который вмѣстѣ съ ,антиноміймомъ‘ (см. выше) есть сильнѣйший способъ ритмового воздействиа. Перебой состоитъ въ сдвигѣ ударенія насосѣдній слабый слогъ или возникновеніи на послѣднемъ ,сверхсхемнаго‘ ударенія. Въ ,Мѣдномъ Всадникѣ‘ я, по своей системѣ (см. ,Аполлонъ‘ 1914 г., №№ 1—2, стр. 112 и слѣд.), насчитываю 47 перебоевъ, изъ нихъ 29, или 62%, приходится на это удареніе, которое я и предлагаю называть ,перебоиномъ‘ (Это свойство основано отчасти на ритмовыхъ законахъ, отчасти же на свойствахъ словеснаго материала, стихосложенію предшествующихъ, именно на синтаксическихъ законахъ построения логическихъ предложенийъ, отчасти совпадающихъ со строкой).

Повидимому, менѣе всего перебои возможны на 5-мъ, 6-мъ и 7-мъ слогахъ, что опять таки служить къ ихъ органической характеристики.

Т. наз. ,пятистопный‘ іамбъ есть не что иное, какъ ,четырехстопный‘, въ который вставлено 2 добавочныхъ слога, и не иначе, какъ въ промежутокъ между 2-мъ и 3-мъ слогами, причемъ эти два вставныхъ слога несутъ вспомогательную

функцию при отказномъ мѣстѣ. Ритмовой смыслъ этого явленія яснѣе въ ,шестистопномъ‘ іамбѣ. Возникаетъ обязательное сѣченіе (цеzура). Передъ остановкой естественно усиление, т. е. обязательное удареніе; но тогда вмѣсто каждого 12-сложнаго стиха мы получили бы по два 6-сложныхъ, стихъ распался бы. Чтобы избѣжать того, удареніе передъ сѣченіемъ стремится къ отказу (40% и свыше; 70% въ ,Когда великое свершалось... Природа дистиха сказывается на этомъ размѣрѣ и въ томъ, что на 7-мъ слогѣ довольно легко возникаетъ перебойное удареніе (на подобіе 1-му).

Чѣмъ длиннѣе стихъ, тѣмъ блѣднѣе, неопределеннѣе работа поэта по выбору мѣста пропусковъ ударенія,—больше возможныхъ мѣсть отказа. Двѣнадцатисложный іамбъ сверхъ того не допускаетъ сильнѣйшаго эффекта—стержневого дактилизма, который не умѣщается между сѣченіемъ и стержневымъ удареніемъ, т. е. на 7-й и 8-й слоги (въ десятисложномъ іамбѣ такой дактилизмъ возможенъ при отсутствіи сѣченія, напримѣръ, въ Терцинахъ 1830 г.):

И очи свѣтлыя, какъ небеса,

но дактилизмъ здѣсь явно слабѣе).

Затѣмъ въ болѣе длинныхъ стихахъ, сверхъ ,скелета‘ и ,мышц‘, появляется ,жиръ‘—особенно 5-й и 9-й слоги въ 6-стопномъ іамбѣ, съ которыми для ритма ,дѣлать нечего‘. Въ этомъ же размѣрѣ приходится бережнѣе обращаться со ,стержневымъ‘ удареніемъ, давать на немъ меньше отказовъ (0% въ сонетѣ ,Мадонна‘, ,Отвѣтъ анониму‘ 1830 г. и въ ,Отцы пустынники... 1836 г.). Цезура убѣдляетъ словарь (см. ниже).

Наконецъ—это ясно всякому ариометику—распределить ударенія въ рядѣ, распадающемся на отрывки (строки), тѣмъ легче, чѣмъ отрывки длиннѣе: въ 12-сложномъ стихѣ 4 ударенія составляютъ третью, а въ 8-сложномъ 3 ударенія не составляютъ трети. Значитъ, въ 8-сложномъ стихѣ выравниваніе соотношенія происходитъ на протяженіи несколькиx стиховъ, ритмично объединенныхъ—въ тѣхъ строкахъ, которая я предложилъ въ упомянутой статьѣ 1915 года и изученію коихъ (труднѣйшая, безъ сравненія, изъ всѣхъ нашихъ задачъ) я придаю первостепенное значеніе.

Итакъ ,4-стопный‘ іамбъ бogaче, сильнѣе и труднѣе всѣхъ другихъ стиховъ. Пушкинъ, свѣтлый атлетъ, любилъ усиливъ работу по линіи наибольшаго сопротивленія. Лермонтовъ указалъ иной путь—линию сопротивленія наименьшаго.

Плодотворность моего способа анализа отдельныхъ элементовъ каждого стиха, со стремлениемъ каждому изъ нихъ придать свою органическую функцию, будетъ, по моему, доказана, если онъ позволить дать ,теорію‘ т. наз. свободныхъ размѣровъ (,паузныхъ‘ въ школѣ Андрея Бѣлаго). Талантливый молодой ученый, Б. В. Томашевский, въ докладѣ о ритмѣ ,Пѣсенъ Западныхъ Славянъ‘, опровергнувъ

домыслы С. Боброва, ограничился осторожнымъ указаніемъ на приближеніе этого размѣра къ 5-стопному хорею. Я тогда же указалъ (см. ,Аполлонъ‘ 1916 г., № 2, стр. 56), что это и есть хорей, гораздо болѣе простой, чѣмъ кажется. Теперь даю его анализъ:

Десятисложный стихъ, хорейного движенія, въ коемъ имѣется, при общей склонности къ перебою:

Обязательное, нейтральное удареніе	на 9-мъ слогѣ.
Жизненное (стержневое) удареніе	на 3-мъ слогѣ.
Отказное удареніе	на 7-мъ слогѣ.
Перебойное удареніе	на 5-мъ слогѣ.
Неустойчивое удареніе	на 1-мъ слогѣ.
Склонность къ ударенію на слабомъ мѣстѣ	на 6-мъ слогѣ.
Склонность къ совершенному пропуску слога	на 6-мъ слогѣ.
Склонность къ совершенному пропуску слога, рѣже	на 5-мъ и 7-мъ слогѣ.
Склонность къ совершенному пропуску, очень рѣдко	на 4-мъ и 8-мъ слогѣ.
Склонность къ удвоенію слабаго слога	на 8-мъ слогѣ.
Склонность къ удвоенію слабаго слога, рѣдко	на 4-мъ слогѣ.

Остается подсчитать, какъ часто встрѣчается каждое изъ описанныхъ явленій, и рецептъ готовъ. ,Свобода‘ размѣра, его неправильности, касаются, собственно, только четырехъ слоговъ, отъ 5-го до 8-го; остальные—самый обыкновенный хорей. Неправильности 4-хъ видовъ, каждая со своей топографіей. ,Критическое‘ мѣсто стиха—5-й и 6-ой слоги. Замѣчательно, что совершенно выпадаютъ не только слабые слоги, но и одинъ изъ сильныхъ, 5-й.

III. Изъ истории хорея

По схемѣ хорей—спадающей, отступающей ритмъ—decrescendo. Между тѣмъ, вслушивание убѣдило меня, что антиноміей въ немъ является не crescendo, какъ слѣдовало бы ожидать, а тотъ же дактилизмъ, что и въ іамбѣ. Если это наблюдение сопоставить съ явнымъ стремлениемъ Пушкина къ пропуску ударенія (въ четырехстопномъ хорѣ) на первомъ и четвертомъ слогахъ, то стихъ, обычно идущий за ,четырехстопный‘ хорей, на дѣлѣ окажется ,двухстопнымъ‘ позомъ третьимъ, т. е. именно наступающимъ ритмомъ—crescendo (который можно определить и какъ дважды гиперкаталектический анапестовый диметръ),—разница эстетически немаловажная. Но наличность дѣйствительно хорейныхъ стиховъ придаетъ всему размѣру какую то двойственность и неясность. По моему, у Пушкина ясно сказывается эта двойственность.

Схема его хорея: 8-сложный стихъ (7-сложный при мужскомъ усѣченіи) съ обязательнымъ нейтральнымъ удареніемъ на 7-мъ слогѣ, жизненнымъ на 3-мъ, отказнымъ на 5-мъ и неустойчивымъ, выравнительнымъ на 1-мъ.

Если сравнить, какъ Пушкинъ строитъ іамбъ, и какъ—хорей, разница огромная. Въ іамбѣ онъ свободенъ, въ хорѣѣ связанъ до поразительного однообразія. Въ 48 стихотвореніяхъ, которая онъ написалъ этимъ размѣромъ, начиная съ „Прозерпинъ“ 1824 г. и до смерти (не считая сказокъ), на 1088 стиховъ онъ далъ: отказовъ на жизненномъ мѣстѣ, по осторожному счету—19, т. е. $1\frac{3}{4}\%$ (въ „Мѣдномъ Всадникѣ“ 18% , въ десять разъ больше), да и то эти отказы далеко не такъ сильны: рѣзкость, равная „антіамбу“, есть одинъ всего разъ, да и то въ шуточномъ частномъ письмѣ:

Жареныхъ котлетъ отвѣтай.

(Соболевскому, 1826 г.).

Перебойныхъ удареній на слабомъ мѣстѣ всего несомнительныхъ 41, что на общее число стиховъ— $3\frac{3}{4}\%$, а въ „Мѣдномъ Всадникѣ“ $10\frac{1}{2}\%$.

Въ такихъ превосходныхъ стихотвореніяхъ, какъ „Талисманъ“ 1827 г., „Зимняя дорога“ 1826 г., и очень многихъ другихъ вообще нѣтъ отступленій отъ реальной схемы размѣра. Въ хорѣѣ Пушкина почти немыслимы хоріамбы.

По моему, Пушкинъ, самовластно и мудро царившій въ іамбѣ, на хорей смотрѣлъ, какъ на соѣднюю область, не всегда ему подчинявшуюся: онъ дѣлалъ опыты различного ею распоряженія, достигалъ очень многаго, но, все же неудовлетворенный, на время бросалъ ее (такъ въ 1836, 1834, 1831—32, 1821—23 гг.). Цѣли онъ въ ней преслѣдовалъ явно различныхъ. Сначала онъ еще не знаетъ возможности придать хорею какую либо особую дѣйственность, относится къ нему, какъ къ иѣкоему очень несвободному іамбу, создаетъ прекрасныя, но неудовлетворяющія его именно бѣдности ритма стихотворенія; такъ, въ 1827—29 гг.—„Талисманъ“, „Риѳма“, „Не пѣнійся бранной славой“, и еще въ 1830 г. „Цыганы“, послѣдній опытъ въ этомъ направленіи. Въ 1827 году „ничтожное“ четверостишие, „Золото и Булатъ“, наталкиваетъ его на новое отношеніе къ хорею: примѣненіе его къ вещественнымъ сюжетамъ, къ конкретизаціи, материализаціи. Въ поразительной лапиціи хорея. Вещные сюжеты выражаются короткими словами; и здѣсь—необыкновенное сущеніе удареній: въ стихахъ указанной выше первой манеры ударенія составляютъ $31\frac{2}{3}$ — 35% , что мало и для іамба; „Золото и Булатъ“ даетъ $53\frac{1}{3}\%$, вѣроятный рекордъ, возможный лишь въ столь маленькому опыту. Но въ 1828 г. Пушкинъ утверждается въ этой новой манерѣ: „Даръ напрасный“ и „Городъ пышный“ ($43\frac{1}{3}\%$ и $46\frac{2}{3}\%$, т. е. гораздо выше нормы іамба; предчувствіе этой новой манеры въ „Если жизнь тебя обманетъ“ 1825 г., съ 40% , но крайне упрощеннымъ ритмомъ).

Новая вѣха—„Воронъ къ ворону летитъ“ ($39\frac{1}{6}\%$), где поэтъ обрѣлъ новую выразительность, характерность—передачу хореемъ жути, тревоги. Большой опытъ—„Утопленникъ“ ($39\frac{2}{3}\%$), еще своеобразно не выдержанъ въ ритмѣ. И лишь въ 1830 г., въ свой великий годъ (величайший годъ русской исторіи—когда одинъ

изъ насъ сталъ совершеннымъ, какъ богъ), онъ сотворилъ чудо—Бѣсовъ¹ ($45\frac{1}{4}\%$) при значительномъ размѣрѣ стихотворенія).¹

Пушкину пришлось бороться съ указанной выше природной двойственностью хорея. Еще въ 1828—29 г. г. то, что принято называть у него „4-стопнымъ“ хореемъ, на самомъ дѣлѣ—2-стопный² пѣонъ З-й. Въ „Дорожной жалобѣ“, въ „Риѳма“ звучная подруга³—чисто пѣонные строки составляютъ 50% , а въ „Подѣлѣ подъ Ижоры“—даже 75% ! А въ „Бѣсахъ“— $18\frac{3}{4}\%$! Такъ обрѣлъ Пушкинъ своеобразіе хорея.

Пѣонъ З-й по ритмовому воздействию своему противоположенъ хорею, какъ ритмъ—крешендо, поступательный. Другой видъ антіоміи въ хорѣѣ даетъ стихъ съ опущеннымъ первымъ удареніемъ, когда передышки между словами—мужскія, т. е. когда стихъ по ритмовому облику своему напоминаетъ анапестъ:

Съ бороды вода струится...

Такъ вотъ антіомійные стихи этихъ двухъ типовъ въ „Утопленнике“ составляютъ $47,5\%$, а въ „Бѣсахъ“— 29% .

Новая вѣха—путешествие на Кавказъ 1829 г., съ „Дономъ“ и „Делибашемъ“ (и прелестнымъ „ритмоподражательнымъ“ этиюдомъ „Зорю бьють, изъ рукъ моихъ“).

Свообразіе хорея, его специфическая выразительность была найдена, но цѣною страшного суженія—я бы почти сказалъ: униженія—его поэтическаго кругозора, „сюжетности“. Всякая „высшая“ и болѣе общая поэзія отошла окончательно къ іамбу. Хорей долженъ быть довольствоваться болѣе низкими предметами и дошелъ до такой неизысканности тона, какою отличенъ „Вурдалакъ“, „Бонапартъ“ и „Черногорцы“ и „Пиръ Петра Великаго“.

Но въ 1835 году передъ Пушкинымъ всталась высокая задача—освоить античность (О, если бъ онъ успѣлъ! Какою мертвичиной оказался бы „аллинизмъ“ Гете!). И вещественность, реальность древнихъ онъ ввѣрилъ хорею, зная уже по опыту, что это—конкретѣйшій изъ ритмовъ. Но онъ внесъ важное новшество въ технику размѣра—повысилъ антіомизмъ анапестового типа; онъ началъ ставить менѣе удареній на первый слогъ, чѣмъ на пятый (въ стихотвореніяхъ 1835 г.—49 и 62; въ 1830 г.—75 и 57), т. е. все же поступилъ чистой сущностью хорея.

Во всякомъ случаѣ, въ „Подражаніяхъ Анаkreону“ намѣчены новые возможности: „Порѣдѣли, побѣдѣли“—шедевръ разнообразія въ однообразіи, настоящій фокусъ; однообразно сгущенные (48% !) ударенія такъ дьявольски ловко разставлены, что въ 12 строкахъ этой жемчужины нѣтъ двухъ одинаковыхъ логометрически (при одномъ всего перебоѣ)!

¹ Въ указанныхъ 48 стихотвореніяхъ—8185 слоговъ и 3103—3143 ударенія, т. е. 38% ; этотъ $\%$ замѣтно повышается съ 35% въ 1824 г. до 40% къ концу жизни поэта.

IV. О ритмовыхъ типахъ іамба

Единимъ именемъ „четырехстопного“ іамба обозначаютъ дѣлый міръ ритмовъхъ возможностей. Отдѣльные стихотворенія Пушкина, написанныя этимъ размѣромъ, имѣютъ совершенно разные ритмовые облики. „Полтава“ звучить совсѣмъ иначе, чѣмъ „Мѣдный Всадникъ“,—движение другое. Но въ нихъ входятъ всѣ тѣ же разновидности стиха, перечень коихъ я далъ въ „Аполлонѣ“ (1915 г. №№ 8—9, стр. 85—91). Камни, изъ коихъ построены эти зданія, одинаковы. Но кто же удивится, что римскій Колоссей отличается отъ храма св. Петра? Однаковые камни различно сложены.

Найти, въ чёмъ законы этихъ различий—одна изъ важнѣйшихъ задачъ нашей науки. Намѣчу кратко, гдѣ я ищу ея разрешенія.

Въ некоторыхъ стихотвореніяхъ нетрудно нащупать необычно большое число стиховъ одного типа. Напримеръ, въ геніальному отрывкѣ „Кто знаетъ край, гдѣ небо блещетъ...“ сразу слышится постоянное повтореніе ритма второй строчки:

Неизѣяснимой синевой...

Стихъ съ пропускомъ первого ударенія является характеристикой этого отрывка. Но повтореніе характеристики на всемъ протяженіи поэмы—слишкомъ однообразный приемъ. И вотъ здѣсь выручаетъ законъ, по коему мы разныя мѣста въ длинной послѣдовательности стиховъ слышимъ не одинаково сильно. Есть мѣста болѣе сильныя, кои подчиняютъ своему облику мѣста болѣе слабыя. Послѣдовательности одного или нѣсколькихъ сильныхъ съ подчиненными ему слабыми и составляютъ тѣ ритмовые организмы, кои я предложилъ называть строфемами. Ясно, что достаточно ставить характеристику на сильныя мѣста поэмы. Тогда она составляеть ритмовую тему (ср. „Аполлонъ“ 1915 г., №№ 8—9, стр. 69). Большия поэмы опредѣляются своимъ началомъ—темой, подъ впечатлѣніемъ коей мы остаемся затѣмъ все время.

Геніально начало „Полтавы“. Іамбъ есть ритмъ поступательный, сила коего въ повторяющемся переходѣ отъ неударного къ ударному, въ повторности crescendo. Антиноміей іамба, какъ я уже сказалъ, являются слова, дающія декрещендо, натуральные (т. е. образованные дѣйствительнымъ словомъ, а не инымъ стопой) хореи (старый, тихій; разительна сила въ іамбѣ хорейныхъ, каталоговъ, перечисленій: „Шведъ, Русскій колетъ, рубить, рѣжеть“, „Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать...“) и особенно дактили (старыми, тихими). Но сильнѣйшимъ стихомъ является не только послѣдовательность четырехъ естественныхъ іамбовъ („Лобзать уста младыхъ Армидъ...“). Вѣдь нормально этотъ стихъ имѣть три ударенія. А при трехъ удареніяхъ сильнѣйшая форма (я уѣдился въ этомъ вслушиваніемъ, и другимъ предлагаю) составляется изъ естественныхъ:

іамба + амфібрахія + анапеста.

Crescendo анапеста здѣсь особенно слышно. И вотъ съ этого то сильнѣйшаго стиха и начинается „Полтава“:

Богатъ иславенъ Кочубей...

Первые четыре строки составляютъ строфицу (точнѣе—строфему составляютъ 15 строкъ, распадающихся на 3 подстрофемы въ 4, 5 и 6 строкъ). 2-й и 3-й стихи слабѣе первого, но все же состоятъ изъ нарастаній. 4-й же стихъ—слабое мѣсто строфицы, снижаетъ въ decrescendo: „пасутся вольны...“ А затѣмъ сразу 5-й стихъ напоминаетъ 1-ый, начиная характеристикой новую подстрофему. Характеристика опять ясно и сильно повторяется въ 8-мъ стихѣ, который особенно силенъ вслѣдствіе неожиданнаго удвоенія имъ звучной, уже исчерпанной риѳмы: хутора—добра—серебра. Опять сильное крещендо начинаетъ 3-ю подстрофему—„Но Кочубѣй богатъ игордъ...“ А появленіе дочери, вступающей на баснословныхъ, уже приведенныхъ выше, дактилизмахъ, подготавливается, на слабомъ исходѣ строфицы, снижаниемъ: „прекрасной дочерью... гордится старый...“ (естественный амфібрахій очевидно нейтраленъ и примыкаетъ къ крещенду въ характеристицѣ, либо къ декрещенду здѣсь).

Безпримѣрная наступательная полетность этого начала господствуетъ надъ всей поэмой и составляетъ ея ритмовую тему.

Совершенно другой обликъ у отрывка „Альфонсъ“. Стой іамба здѣсь иной. „Полтава“—все время близка къ нормѣ, и число удареній (подсчета я не дѣлалъ) явно близко къ нормальнымъ 36%. Между тѣмъ въ „Альфонсѣ“ ихъ 42%,—для іамба совершенно необычная густота: есть стихи съ пятью удареніями и они на слухъ очень здѣсь типичны („Останьтесь здѣсь, готовъ вѣмъ ужинъ“, „И донъ Альфонсъ коню дѣлать шпоры“). Но темъ на первый взглядъ подобна темѣ „Полтавы“:

Альфонсъ садится наконѧ...

Богатъ иславенъ Кочубей...

Однако, ручаюсь, чуткій слушатель сразу слышитъ здѣсь ритмично совсѣмъ другое начало, чѣмъ въ „Полтавѣ“. Въ чёмъ же разница?

Кромѣ метровыхъ, въ узкомъ смыслѣ, крещендо и декрещендо, есть еще нарастанія и снижанія смысловыя, логическія. Они положительно или отрицательно соединяются съ метромъ въ конечный синтетический ритмъ. Когда мы слышимъ два первыхъ слова „Полтавы“,—ощущаемъ любопытство: къѣ богатъ, къѣ славенъ? Отвѣтъ, имя „Кочубей“, есть вершина вниманія. Это—логическое crescendo, которое слагается съ метровымъ нарастаніемъ въ огромный наступательный порывъ. „Альфонсъ“ начинается съ имени, за нимъ идетъ сказуемое „садится“, а конецъ стиха уже почти ничего не прибавляетъ новаго: здѣсь явное логическое diminuendo, которое и даетъ отличный отъ „Полтавы“ итогъ.

Вслушайтесь въ начальные строки, составляющія придаточное предложение, вслушайтесь, до какой степени ихъ движение иное, чѣмъ въ тѣхъ, которыхъ построены, какъ начало „Альфонса“. Таково глухое, смутное начало отрывка „Юдиѣ“:

Когда владыка ассирийскій...

Я не могу множить примѣръ и сопоставленій, но настойчиво утверждаю, что каждое синтаксисное построение предложения опредѣляетъ ритмъ, что мы ритмично ощущаемъ въ стихахъ мѣсто подлежащаго, сказемаго и т. д.

Іамбовые стихи разныхъ логометровыхъ формъ можно раздѣлить на сильные и слабые; разница опредѣляется поступательной силой, отчетливостью нарастаній и густотой ударенія—стихъ съ четырьмя удареніями „крѣпче“ стиховъ съ двумя удареніями; стихъ съ пропускомъ 3-го ударенія крѣпче стиха съ пропускомъ 1-го, и гораздо крѣпче стиха съ пропускомъ 2-го. Образецъ „крѣпкаго“ ритма—„Анчаръ“. При одинаковомъ, въ конечномъ счетѣ, соотношениіи числа тѣхъ и другихъ, общий типъ размѣра опредѣляется тѣмъ, которые изъ двухъ образуютъ тему; иными словами—построена ли строфема, какъ переходъ отъ сильныхъ къ слабымъ, или наоборотъ (нужно различать стихи слабые по природѣ отъ слабыхъ по положенію въ строфемѣ). Въ „Полтавѣ“ строеніе съ сильнѣйшими въ темѣ стихами. А въ „Для береговъ отчизны дальней“ въ темѣ—слабые стихи, сильные же—на концахъ строфемъ, которая тутъ совпадаютъ съ четверостишиями. Особенно ярко выражена третья строфема: 1-й стихъ—2 ударенія съ дактилизмомъ „гѣрькаго“; 2-й стихъ—2 ударенія, но уже безъ дактилизма; 3-й—три ударенія съ дактилизмомъ „мрачнаго“; 4-й—четкий четырехударный, чистый іамбъ. Почти столь же ярко выражено нарастаніе отъ слабой темы и въ остальныхъ строфемахъ (кромѣ 5-й). Поразительный примѣръ: отъ туманного, колеблющагося начала „О если правда, что въ ночи, когда покоятся живые“, къ стремительно четкому концу строфемы: „Я тѣнь зову, я жду Лейлы, ко мнѣ, мой другъ, сюда, сюда“. Какое совпаденіе формы со смысломъ! (Если строфы этого стихотворенія раздѣлить на двѣ половины каждую, то окажется, что во всѣхъ первыхъ половинахъ удареніе придется въ среднемъ на $3\frac{1}{2}$ слога, а во всѣхъ вторыхъ половинахъ—на $2\frac{1}{2}$ слога. Это весьма ощутимая разница).

Отрывокъ „Юдиѣ“ я воспринимаю, какъ двойственное нарастаніе: частное—отъ начала къ сгущеннымъ 11-му и 12-му стихамъ; и общее—черезъ рядъ „отвердѣвающихъ“ стиховъ 1, 4, 5, 7 и 9-ый, и уже „желѣзные“ 17, 18 и 20-й, къ головокружительному взлету 21-го стиха; нарастаніе, очевидно, смысловое, но основанное на метровой однотипности этихъ стиховъ.

Дальнѣйшее изслѣдованіе покажетъ, что въ большихъ поэмахъ Пушкинъ мѣнялъ ритмъ по ходу содержанія (ср. мой разборъ „Русалки“, loc. cit.). Въ шедеврѣ этой техники, „Мѣдномъ Всадникѣ“, наводненіе описано подборомъ особыхъ формъ стиха, а безуміе Евгения—гениальнымъ наборомъ перебоевъ.

Чткій способъ изслѣдованія—сравнительный подсчетъ относительного количества словъ по различнымъ логометровымъ (т. е. по мѣсту ударенія и числу слоговъ) типамъ. Онъ уже доказалъ мнѣ, что Пушкинъ имѣлъ, въ иѣкої мѣрѣ, особыи словарь для каждого размѣра,—выводъ обильный немаловажными послѣдствіями, проливающій иѣкій свѣтъ и на вопросъ о вольныхъ и невольныхъ побужденіяхъ къ выбору размѣра,—быть можетъ, своего рода детерминизмъ ритма... (Основные тезисы: поэзія осуществляетъ нарочитое повышеніе всѣхъ естественныхъ метровыхъ стремлений языка—ибо и у неразмѣренной рѣчи есть свой потенциальный метръ; всякий размѣръ предопредѣляетъ сильно повышенное пользованіе словами тѣхъ типовъ, съ коихъ можетъ начинаться строчка сего размѣра, и пониженнѣе—тѣхъ, съ коихъ стихъ начинаться не можетъ; между смысломъ и метромъ существуетъ тѣснѣйшее взаимодѣйствіе: такъ, для хорея—короткія слова и вещное содержаніе, для іамба—длинныя слова и отвлеченный лиризмъ).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛІТОПИСЬ

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДѢЛ

Еще до революции были устроены обычные выставки сезона. На этот раз 45-ю передвижную и весеннюю можно рассматривать подъ однимъ угломъ зрѣнія. Дѣло въ томъ, что на передвижную перебралось немало ,весенниковъ', куинджистовъ (отнюдь, конечно, не способствуя этимъ ея украшению), а ихъ вакансіи на весенней заполнились художниками ,общины'. Такимъ образомъ, передвижная какъ бы слилась съ весенней, а весенняя оказалась ,расширеннымъ продолженiemъ' отчетныхъ ученическихъ выставокъ въ тѣхъ же залахъ Академіи. Впрочемъ, на передвижной выставкѣ можно отмѣтить рядъ болѣе или менѣе привлекательныхъ, интересныхъ работъ. Таковы: ,портретъ И. И. Матвеева' работы Малотина, очень цѣльный, по обыкновенiuю сильно и своеобразно выполненный; пейзажи Бакшеева; не гармоничныи и хрустящія по краскамъ, по все таки небезъинтересныи работы Мурашко; *int g eurg*'ы Жуковскаго, аналогичные выставленнымъ въ ,Союзѣ'. О произведеніяхъ корифеевъ передвижничества лучше умолчать. Куинджисты, вродѣ Лаховскаго и Горбатова, и здѣсь оказались столь же плодовитыми, какими они были на весеннихъ выставкахъ, а весьма плачевые ,пи' Щербиновскаго и Тихова окончательно сломили застарѣлый принципъ передвижническаго цѣломудрия, съ которымъ такъ давно уже боролся самъ Бодаревскій, авторъ дамскихъ портретовъ—окончательного nonsens'a выставки.

—Одной изъ нехѣпостей ,весенней' были произведенія Бѣляшина, изъ года въ годъ повторяемыи дѣланыи гримасы одной и той же физиономіи, свидѣтельствующія только о развязности автора. Среди другихъ курьезовъ выставки, изобиловавшей, по обыкновенiuю, ординарными и слабыми работами, укажемъ портреты Антоновой-Ковальской, картины Катуркина, чью то ,Весеннюю сказку', ,Трудный переходъ' Сычкова, чью то ,Касимовскую невѣсту' и многое другое. Надо ли говорить о раздачѣ куинджевскихъ премій? Только пятой удостоена лучшая скульптура выставки—изображеніе собаки Малышева, а первая присуждена Симонову за чрезвычайно ординарную и плохо выполненную модель памятника Минину и Пожарскому. Обращали вниманіе размѣрами монументъ Айвазовскому, на которомъ опять приходилось созерцать прежде всего брюки и сапоги увѣковѣчиваемаго, и картина Горѣлова ,Эпоха Петра—свадьба шута Тургенева', раздутый до огромныхъ размѣровъ, ученическій эскизъ', жалкій и по концепціи и по выполнению, гдѣ по чужимъ шаблонамъ кое какъ пальпаны фигуры съ однимъ и тѣмъ же выраженьемъ на лицѣ'. Попрежнему, конечно, та же легкомысленная ,каразинская' техника и очень скверный рисунокъ фигуръ въ картинахъ плодовитѣшихъ братьевъ Колесниковыхъ; попрежнему кое какъ повторяеть чужіе навыки въ многочисленныхъ пейзажахъ Вещиловъ. Въ морѣ ординарнаго, слабаго и бездарнаго можно было отыскать лишь нѣсколько работъ, болѣе или менѣе пріятныхъ: Шильниковскаго,

Шестопалова, Химоны, М. Иванова, Пинегина. Согласно разоблаченіямъ одной газеты, оби-дѣ произведеній (всего болѣе 600) и авторовъ на ,весенней' объяснялось тактикой членовъ ,общины', одолѣвшихъ куинджистовъ: было обѣщано за подачу голоса въ пользу намѣченного жюри принимать хоть одно произведеніе подавшаго... Вотъ новый способъ сдѣлать выставку, если и не привлекательной, то, по крайней мѣрѣ, общедоступной для художниковъ...

Какова будетъ дальнѣйшая организація весеннихъ выставокъ? Вѣдь незадолго до революціи предположено было составлять жюри изъ членовъ Академіи Художествъ.

—Столь же обильную произведеніями выставку ,Товарищества художниковъ' можно ,обойти молчаніемъ'. Что нового, тѣмъ болѣе утѣшительного можно сказать о все тѣхъ же изъ года въ годъ повторяемыхъ произведеніяхъ гг. Берггольцевъ, Васильковскихъ, Вещиловыхъ, Измайловыхъ, Клеверовъ, Колесниковыхъ, Мардеросовыхъ, Похитоновыхъ, Федоровыхъ, Штемберовъ и т. д.?

—Выставка портретовъ первыхъ борцовъ за свободу' работы Верхогтурова-Сибиряка—одинъ изъ очень печальныхъ примѣровъ исполь-зованія злободневности. Въ двадцати портретахъ (въ число борцовъ попалъ, между про-чимъ, И. Е. Рѣпинъ), едва ли даже вѣнчие ,похожихъ'—дилетантски слабый рисунокъ, слашавыи краски, весь пошибъ самого третьестепеннаго, не владѣющаго формой художе-ства. Особенно плачевент портретъ В. Н. Фигнеръ на фонѣ пейзажа. Жаль, что первые шаги къ необходимому осуществленію идеи—художественно запечатлѣть историческихъ дѣятелей революціи—столь неудачны.

—Къ сожалѣнію, и ,Символическая выставка картинъ' М. И. Сапожникова не удовлетворила въ художественномъ отношеніи. Авторъ, можетъ быть, гораздо болѣе литераторъ, поэтъ, философъ, чѣмъ художникъ. Есть что то благородное и трогательное въ основѣ очевидно большой работы провинциального труженика, цѣликомъ погруженаго въ свои мысли, чувства, представленія, если не новыя и не ori-gинальныя, то, повидимому, самобытно добытыя.

Не лишена вдумчивости и чисто живописная теоретичность автора—погоня за ритмомъ, какъ сущностью формы, необходимой для передачи символическихъ произведеній. Но въ двадцати большихъ картинахъ, въ довольно гармоничныхъ сумеречныхъ тонахъ, нѣть подлиннаго знанія, умѣнія, творческаго постиженія линіи въ широкихъ обобщеніяхъ и намекахъ формы, идущей отъ реализма.

—Выставка общества имени Куинджи откладывается до осени. Члены общества будутъ выставлять неограниченное количество произведеній, приглашаемые художники безъ жюри—только по одному.

—Въ члены общества ,Миръ Искусства' избраны Альтманъ, Б. Григорьевъ, Каревъ, Коненковъ, Сологубъ, Шухаевъ. На выставкѣ общества было около 10 тысячъ посѣтителей, картина продано на 100 тысячъ рублей. Болѣе всего распродано произведеній Рериха, Б. Григорьева, Кустодіева, Остроумовой-Лебедевой, Чехонина, Добужинского.

—Выставку ,Нового общества' посѣтило около 1.800 человѣкъ, картина продано на 12.000 р. у акварелистовъ было около 10 тысячъ посѣтителей, картина продано на 75 т. р.

—Вотъ приобрѣтенія, сдѣланныя для музеевъ. Академіей Художествъ приобрѣтены на передвижной выставкѣ: ,Осенью' Моравова за 1.800 р., бюстъ Рѣпина работы Блоха за 950 р., ,Журавли' Корина за 600 р. и ,Въ мартѣ' Федоровича за 400 р.; на весенней: этюдъ Скалона за 200 р., ,Поздняя осень' и ,Старый городъ' Золотникова за 400 р., ,На берегу реки' Харитонова за 200 р. Обществомъ имени Куинджи на ,передвижной' приобрѣтены: ,Въ своемъ отечествѣ' Ю. Рѣпина за 2.000 р., ,Мать' Фешина за 800 р., ,Осеннея луки' Бакшеева за 500 р. и ,Задумчивые дни осени' Балыницкаго-Бирули; на ,весенней': ,У самовара' Бѣляшина за 1.000 рублей (?), эскизъ ,Свадьба шута Тургенева' Горѣлова за 1.000 р. эскизъ Кучумова за 700 р., ,На базарѣ' Калачева за 700 р. и ,Базарь' Горбатова за 250 р.; на выставкѣ ,Союза русскихъ художниковъ'—картина Виноградова за 2.800 р.

—Куинджевскія преміи за лучшія произведенія на всѣхъ выставкахъ по обыкновенiuю оста-

лись неприсужденными. Предложение о выдаче премий Б. Григорьеву и Жуковскому даже не голосовались, так как ни одно не было внесено пятью членами.

—На ежегодном конкурсе в Обществе поощрения художеств юбилейная премия в 2.000 р. была присуждена скульптурному произведению М. Блоха „Прикованная мысль“, отличающемуся разве только громоздкостью.

—Передвижная выставка закончилась 26 марта аукционом „в пользу борцов за свободу“. Поступившие 80 произведений шли по довольно высокой цене. Такъ, картина Рѣпина продана за 1.000 р., картины В. Маковского, Пухитонова, Шильдера шли по 300—400 р. Всего аукционъ далъ 13.000 р.

—Правление польского общества охраны древностей выпустило воззвание въ количествѣ 25.000 экземпляровъ ко всѣмъ художественно-просвѣтильнымъ и историческимъ обществамъ, а также ко всѣмъ заинтересованнымъ лицамъ съ просьбой доставлять свѣдѣнія и справки о погибшихъ и гибнущихъ вслѣдствіе военныхъ дѣйствій памятникахъ старины и произведеніяхъ искусства. Адресъ правления: Петроградъ, Кирочная ул., 34, кв. 73. Согласно отчету петроградского отдѣла общества, ему было асигновано министерствомъ народного просвѣщенія 10 тыс. руб., была приостановлена на желѣзодорожныхъ станціяхъ публичная продажа предметовъ польской старины, Академію Наукъ снаряжена экспедиція въ районъ военныхъ дѣйствій, получены свѣдѣнія о произведеніяхъ искусства, вывезенныхъ изъ Лазенковскаго дворца, и о вывезенныхъ изъ Варшавской главной библиотеки 70 ящикиахъ стариныхъ книгъ. Правлениемъ приобрѣто большое количество стариныхъ книгъ и документовъ. Предсѣдателемъ правления состоитъ И. Шебеко, товарищами его К. Скирунть, гр. В. Сабанскій и управляющимъ дѣлами общества А. Боравскій.

—Проектируется иѣчто вродѣ художественного университета или школы по искусству, повидимому, вмѣсто предполагавшагося ранѣе факультета при психоневрологическомъ институтѣ. Достаточно указать на привлеченіе для организациіи, помимо иѣкоторыхъ поченныхъ

ученыхъ и И. Рѣпина, Беклемишева, Дубовскаго, — Прокудина-Горскаго, кн. Н. А. Гедройца, Н. П. и А. П. Алексѣевыхъ (?), чтобы заключить о сомнительности предприятия. — Въ обществѣ архитекторовъ-художниковъ состоялся рядъ докладовъ: Л. В. Шервудъ въ докладѣ „О пластикѣ въ связи съ русскимъ искусствомъ“ коснулся интересныхъ и разнообразныхъ темъ, напр., обѣ отношеніи формы къ матеріи, о значеніи для русскаго искусства А. Иванова, И. Рѣпина, особенно ярко стремившагося къ правдѣ пластической, и Врубеля, въ лицѣ котораго впервые пришла красота. Но нельзя было согласиться съ характеристикою трехъ направленій въ развитіи русскаго искусства, гдѣ авторъ сгруппировалъ художниковъ, несродныхъ другъ другу. Послѣ доклада Г. К. Лукомскаго о стаинныхъ усадьбахъ Харьковской губ., былъ поднятъ вопросъ о спасеніи находящагося въ полномъ небреженіи замѣтчательнаго дворца въ усадьбѣ Хотинъ, построенаго, по преданию, Гваренти, включающаго 90 комнатъ, еще хранившихъ стаинную отдѣлку. Илюстрованные на экранѣ доклады на тему „города-сады“ были прочитаны архитекторами-художниками Крамаревымъ, Каразинъмъ и Некрасовымъ, участниками первого международнаго конгреса общества городовъ-садовъ въ Англіи въ 1914 г. передъ войной. Обществомъ объявленъ конкурсъ проектовъ „Зеленый городъ“ около поселка Миролюбъ на 8-й верстѣ отъ Петрограда. Преміи за разработку плана города-сада назначены въ 1.500, 1.000 и 500 р.

—+ Нѣсколько видныхъ дѣятелей искусства скончалось за прошедшіе мѣсяцы. Во Франціи—на восьмидесятомъ году жизни извѣстнѣйший художникъ-портретистъ Кароль-Дюранъ, написавшій немало портретовъ представителей русской аристократіи. Въ Москвѣ—извѣстный коллекціонеръ и владѣлецъ галереи, завѣщанной городу, одинъ изъ замѣтнѣйшихъ русскихъ собирателей И. Е. Цвѣтковъ, родившійся въ 1845 г. Въ Петроградѣ—директоръ археологическаго института Н. В. Покровскій, одинъ изъ круп-

нѣйшихъ ученыхъ и изслѣдователей стариннаго искусства.
В. В. Матѣ (род. въ 1856 г.), послѣдній профессоръ-граверъ, членъ Академіи Художествъ, проведшій въ ней, можно сказать, всю жизнь, но чуждый ея консерватизму и свободно, съ интересомъ относившійся къ новому искусству.

A. Р—ев.

—При комисарѣ Временнаго Правительства надъ бывшимъ министерствомъ двора образованъ Совѣтъ по дѣламъ искусствъ, которому предоставлено давать заключенія по вопросамъ, касающимся искусства, и возникающимъ въ учрежденіяхъ, подвѣдомственныхъ б. министерству двора, изыскивать мѣры, обеспечивающія сохранность художественныхъ памятниковъ и собраний, состоявшихъ, въ вѣдѣніи этого министерства, принимать участіе въ провѣркѣ и приемѣ художественныхъ сокровищъ, находящихся въ государственныхъ дворахъ и музеяхъ, и въ обсужденіи вопросовъ, связанныхъ съ положеніемъ ихъ послѣ ликвидации министерства, а также содѣйствовать выбору кандидатовъ на отвѣтственные должности въ учрежденіяхъ художественного характера.

Совѣтъ этотъ является чисто совѣщательнымъ учрежденіемъ и состоитъ изъ уполномоченныхъ комисаровъ по дѣламъ Академіи Художествъ, Музея Александра III, Государственного оркестра и Пѣвческой капеллы, главноуполномоченнаго по театрамъ, директора Эрмитажа, предсѣдателя Археологической комиссіи, 15 членовъ, приглашенныхъ комисаромъ, и членовъ, приглашаемыхъ имъ же по представлению Совѣта. Въ составъ Совѣта приглашены: кн. В. Н. Артутинскій-Долгоруковъ, О. Д. Батюшковъ, П. П. Вейнеръ, П. П. Гайдебуровъ, А. Я. Гальпернъ, кн. Н. В. Голицынъ, М. В. Добужинскій, С. А. Жебелевъ, А. И. Зилоти, гр. В. П. Зубовъ, М. Д. Калугинъ, А. Е. Каревъ, С. А. Кусевицкій, Н. Е. Лансере, А. С. Лашоданилевскій, В. В. Латышевъ, С. К. Маковскій, А. Т. Матвеевъ, Д. С. Мережковскій, А. А. Миллеръ, В. Д. Набоковъ, П. И. Нерадовскій, А. В. Оссовскій, К. С. Петровъ-Водкинъ, Г. В. Плехановъ, П. П. Покрышкинъ, С. С. Прокофьевъ, А. М. Пѣшковъ, Н. К. Рерихъ, К. К. Романовъ, М. И. Ростовцевъ, Н. Д. Соколовъ, А. И. Тамановъ, гр. Д. И. Толстой, С. Н. Троицкій, Д. В. Философовъ, И. А. Фоминъ, С. И. Шидловскій, М. В. Челюковъ, С. П. Яремичъ. Предсѣдателемъ Совѣта избранъ С. И. Шидловскій, товарищемъ предсѣдателя—М. И. Ростовцевъ, секретаремъ—С. Н. Троицкій, товарищами секретаря—П. И. Нерадовскій и К. С. Петровъ-Водкинъ. Въ составѣ Совѣта образованы четыре секціи: 1) пластическихъ искусствъ и музеевъ, 2) театральная, 3) музыкальная и 4) по общимъ вопросамъ.

Подъ вліяніемъ тревожныхъ событий, многие коллекціонеры стремятся продать свои художественные собрания. Наше законодательство не обеспечиваетъ за государственными музеями преимущественного права покупки даже тѣхъ художественныхъ произведеній, которые являются достояніемъ исторіи русского искусства, да и самыя сдѣлки совершаются въ настоящее время съ большой поспѣшностью и безъ огласки, вслѣдствіе чего ускользаютъ отъ вниманія соображенійъ правительственныхъ и общественныхъ организаций, лишенныхъ такимъ образомъ возможности приобрѣсти ликвидируемые собрания для пополненія русскихъ сокровищницъ искусства. Въ итогѣ, предметы эти попадаютъ въ руки иностранцевъ, организовавшихъ специальную агентуру для скупки ихъ и перевозки заграницу. Тѣмъ большого вниманія заслуживаютъ предложения, которые поступили въ недавнее время отъ иѣкоторыхъ лицъ въ Русскій музей Александра III о приобрѣтеніи принадлежащихъ имъ коллекцій картинъ русскихъ художниковъ.

Недавно Музеемъ приобрѣтена отъ Е. Г. Шварца часть извѣстнаго собранія Алексея Романовича Томилова (1779—1848): Варнекъ—портретъ мальчика Томилова; Егоровъ—Святое Семейство, „Истязаніе Спасителя“ (картонъ, въ натуральную величину), „Мадонна (тоже); Заболотскій—„Ветеранъ 1812 года“; Зеленцовъ—„Мальчикъ“; И. Ивановъ—„Пей-

зажъ'; Кипренский—автопортретъ, портретъ Корсакова, портретъ А. Р. Томилова, портретъ Томилова; Козловский—два миологическихъ рисунка на деревѣ; портретъ Оленина (барельефъ, мраморъ); Плаховъ—Старуха'; Родчевъ—портретъ Шамшевой; Тропининъ—портретъ молодого художника; Харlamовъ—портретъ Мельгунова, портретъ Мельгуновой. За перечисленные произведения уплачено 83.400 р. изъ средствъ, находящихся въ распоряженіи б. министерства двора, причемъ владѣлецъ коллекціи согласился получить сѣдуемую сумму облигациими Займа Свободы. Изъ другихъ предложенныхъ Музею картинъ слѣдуетъ отмѣтить два портрета супруговъ Суровцевыхъ, работы Рокотова, принадлежащие А. С. Таньеву; Музей давно намѣчалъ къ приобрѣтенію эти портреты, но владѣлецъ не продавалъ ихъ до послѣдняго времени.

У.

Аукціонъ собранія К. В. Охочинскаго

Состоявшійся 14-го, 15-го и 16-го апрѣля большой аукціонъ картинъ, рисунковъ, старинной мебели, фарфора, хрустала и бронзы изъ собранія покойнаго К. В. Охочинскаго, въ помѣщеніи О-ва Поощренія Художествъ, безспорно, интереснейший въ истекшемъ сезонѣ. Тѣмъ непонятнѣе отношеніе публики, очень холдно принявшей аукціонъ. Совсѣмъ не было на немъ 'нуво-ришней', обычно очень ретиво приобрѣтающихъ всякие антики (объ этомъ, конечно, сожалѣть не приходится), но болѣе того: отсутствовали почти всѣ извѣстные коллекціонеры. Причиной, вѣроятно,—тревожные слухи, распространившіеся 15-го апрѣля по Петрограду и сильно отразившіеся на материальной сторонѣ аукціона; доходъ меньше чѣмъ въ $1\frac{1}{2}$ раза превысилъ оцѣнку выставленныхъ вещей. Правда, на аукціонѣ попадались иѣкоторыя вещи незначительныя (акварель Н. Маковскаго, Куинджи—'Лунная ночь') и не вполнѣ достовѣрныя ('Битва', масло Ch. Raggocel'я, 'Сѣти на берегу' Дюпре (не Дюмонъ ли?), 'Семейный

портретъ' П. Ротари (не работа ли итальянизованнаго нѣмца, XVIII столѣтія?), 'Снятіе съ креста' Ванъ-Дейка, 'Pieta' Каракчи, портретъ Генсборо и др.; правда, было иѣсколько картинъ совсѣмъ неинтересныхъ, напримѣръ, неважный Удри 'Охота на волка', 'Жертвоприношеніе Амуру' А. Кауфманъ (между прочимъ, послѣдняя картина дала наибольшее повышение, съ 250 за 1.030 р.). Однако было много рѣдкихъ и хорошихъ картинъ: 'Крещеніе Господне' Шебуева, превосходный 'Пейзажъ со стадомъ' Ромейна, 'Зимний пейзажъ' Тоне, 'Аполлонъ и Марсий' Х. Рибера, 'Пейзажъ' Лантара (быть можетъ лучшій и характернейший среди немногочисленныхъ твореній этого художника-Лентля), строгій 'Мужской портретъ' Г. Риго, 'Библейский сюжетъ' Ганса Боля, отличный 'Пейзажъ съ замкомъ' Д. Тениреа младшаго, 'Видъ' М. Мариески, хороший Боканегра, педурной Брамеръ — 'Юдиѳь и Олофернъ', 'Берегъ рѣки' Брейгеля Бархатнаго, Мей-е-са — 'Портретъ Маріи-Терезіи'; много удачныхъ произведеній неизвѣстныхъ художниковъ (превосходный 'Видъ города' нѣмецкой работы XVIII вѣка, 'Fête galante' школы Ватто (?)) и т. д.). Масса превосходныхъ рисунковъ,—лишь иѣкоторые сомнительны (2 Рембрандта, 1 Леонардо да Винчи, въ превосходной, впрочемъ, рѣзной рамѣ 'Возрожденія', 'сангины' Дель-Сарты и Корреджо'; расцѣченный рисунокъ Рубенса—очевидная подделька — и рисунокъ первомъ Ж. Калло—'Охотники' (громкая подпись 'Callotinus fec.' менѣе всего убѣждаетъ въ подлинности). Зато, повторяемъ, среди остальныхъ рисунковъ превосходный Ch. Raggocel ('Битва'—тушь съ бѣлыми), подписной Th. van Tulden, пейзажъ Р. А. Will'я, рисунокъ Ватто (этюдъ женщины), набросокъ М. И. Скотти, крошки Гверчино, Пармиджанино, 'Сценка въ тавернѣ' Д. Тениреа младшаго, наброски Литриха, Тома де Томона, Лесюра, Грѣза и т. д. Съ большимъ успѣхомъ шли рисунки Орловскаго (среди нихъ лишь 'Мужской портретъ' и два наброска сомнительны). Почти незамѣченными прошелъ отличный рисунокъ сеніей 'Кошка' Ник. Мааса; превосходный А. ванъ Гельдеръ (масло; обозначенъ въ каталогѣ, какъ

'борющіеся мальчики'; въ действительности — 'Лукреція Борджа'), несмотря на низкую цѣну, 275 р., вовсе не пошелъ. Послѣднее надлежитъ объяснить отсутствіемъ рамы: на аукціонѣ вообще замѣтно было стремленіе покупателей къ 'солиднымъ вещамъ'. Наибольшимъ успѣхомъ пользовались картины въ старинныхъ рамкахъ или писанныя на мѣди, мраморѣ, деревѣ... Кромѣ картинъ и рисунковъ шли самые разнообразные предметы, которыхъ мы перечислять не будемъ.

Достоинствомъ аукціона явились относительная правильность атрибуцій и строгій выборъ вещей (сравнительно съ другими аукціонами, на распродажѣ собранія К. В. Охочинскаго не было тѣхъ 'gaffes', которыми такъ богата русская аукціонная жизнь). Всѣ положительныя стороны слѣдуетъ приписать тому, что устройство аукціона взяло на себя Н. Г. Платеръ, блестящий знатокъ аукціонного дѣла и самъ незаурядный коллекціонеръ.

Г. Гидони.

СОВРЕМЕННОЕ ФИНСКОЕ ИСКУССТВО

(Выставка въ бюро Добычиной)

Начнемъ съ того, что настоящая выставка лишь до нѣкоторой степени можетъ считаться показателемъ истиннаго состоянія современной финской живописи; по многимъ причинамъ, создаваемая ею картина представляется значительно суженней, такъ сказать урѣзанной съ обоихъ фланговъ. Прежде всего, отсутствуютъ, еще полные творческихъ силъ, зачинатели самостоятельного художественного движения въ Финляндіи, мастера, чьею крупною индивидуальностью запечатлѣнъ—для насъ—привычный обликъ финского искусства, поколебать который, сообразно съ измѣнившимися воззрѣніями, едва ли удалось представителямъ младшихъ поколѣній. Нечего говорить, что такие художники, какъ Аксель Галленъ-Каллела (род. 1865), своеобразный 'сказитель' финского эпоса и тонкій живописецъ¹, какъ

¹ Вспомнимъ хотя бы правую часть его триптиха изъ миѳа обѣ Айно съ пропитан-

мужественный, выразительно простой и цѣльный Галлоненъ (род. 1865), какъ гибкий и разнообразный Кнутъ Магнусъ Энкель (1870), огромный талантъ которого почти оправдываетъ латинское значеніе его второго имени, не говоря уже о покойномъ благороднѣйшемъ и утонченно культурномъ Эдельфельдѣ, первомъ вознесшемъ финскую живопись на европейскую высоту, не могутъ быть обойдены молчаніемъ, когда рѣчь идетъ о современномъ состояніи финской живописи. Искусственное распределеніе силъ, создаваемое отсутствиемъ названныхъ художниковъ, а равно и отсутствиемъ въ скультурномъ отдѣлѣ работъ Валльгена, можно сравнить, примѣнительно къ нашимъ условіямъ, съ выставкой новой русской школы, на которой бы отсутствовали Врубель, Сѣровъ, Малявина, Мусатовъ... И таково прочное обаяніе таланта, что мысль невольно обращается отъ созерцаемыхъ произведеній къ тѣмъ, которыхъ по праву могли бы занимать на выставкѣ первое мѣсто.

Съ другой стороны, не представлены на выставкѣ и сторонники крайнихъ лѣвыхъ теченій, вѣроятно встрѣчающіеся у финновъ, вообще столь чуткихъ къ европейскимъ вліяніямъ. Этотъ недостатокъ лишь въ весьма незначительной степени возмѣщается довольно наивными экспериментами Альвара Кавена, наилѣпѣ 'Лѣваго', но и наименѣе интереснаго изъ экспонентовъ разбираемой выставки. Впрочемъ, существование финскихъ 'футурисловъ' есть съ нашей стороны простое предположеніе, никакъ не подкрѣпляемое официальными данными гельсингфорсскаго музея, кстати замѣтить, весьма передового въ своихъ приобрѣтеніяхъ, но такъ же останавливающагося на грани сомнительного футуризма Кавена.

Зато средняя полоса молодой финской живописи, приблизительно отвѣчающая неоимпрессионизму и декоративно-синтетической полосѣ французского искусства, представлена, несмотря на ограниченное количество номеровъ, съ значительной полнотой. Послѣднему, къ сожа-

ннымъ сѣттомъ и утренней свѣжестью тѣломъ молодой девушки у воды.

хѣнію, немало содѣствуетъ теоретическая узость большинства выставляющихъ художниковъ, въ своемъ творчествѣ почти не нарушающихъ предѣловъ разъ навсегда установленной формулы и однажды избранного руководящаго вліянія. Этотъ ихъ недостатокъ особенно ярко выступаетъ въ сравненіи съ замѣчательной разносторонностью и широтой интересовъ мастеровъ старшаго поколѣнія. Взять хотя бы Эдельфельда, въ индивидуальномъ творческомъ опыта повторившаго громадную эволюцію европейской живописи нѣсколькихъ десятилѣтій и тѣмъ сразу поставившаго родное искусство на уровень наиболѣе передовыхъ достиженій старѣйшихъ культурныхъ націй Европы. Отъ монотонной рыхлой живописи и бутафорскаго историзма, въ духѣ Пилотти и Делароша¹, черезъ жестковатый, но искренній натурализмъ такихъ картинъ, какъ „Похороны ребенка“, съ ея рѣзкими свѣтлыми красками, черезъ утонченную, интимно благородную манеру конца восьмидесятыхъ годовъ (Бастінь Лепажъ?), къ блестящему, широкому мастерству такого шедевра, какъ портретъ Алисы фонъ Хаартманъ (1895 г.), къ характерному импрессионизму „Прачекъ“ Русскаго Музея, къ возвышенному поэтическому реализму знаменитыхъ „Рыбаковъ“, —таковъ завидный и поучительный путь развитія славнаго художника. И при этомъ неустаннымъ и побѣдоносномъ движениі впередъ, какъ могущественный захватъ въ ширь, какое разнообразіе замысловъ, жанровъ, пріемовъ и техникъ, какая плодовитая и плодотворная дѣятельность! Уголь, перо, карандашъ, офортъ, пастель, акварель, масло; стѣнная живопись, историческая картины, народныя сцены, пейзажи, портреты, религиозныя композиціи², иллюстраціи психологическій и декоративныя (къ поэмамъ и романамъ

¹ „Герцогъ Карлъ оскорбляетъ труппу Флеминга“.

² Напримеръ, „Христосъ и Магдалина“, работа жidковатая по тону, но интересная, какъ первый опытъ очень своеобразной национально жанровой трактовки церковныхъ сюжетовъ въ финской живописи, достигшей полной зрѣлости у Энкеля (Въ Геєсиманскомъ саду*).

заранѣе предвидѣть, что они представятъ въ его изображеніи въ видѣ комбинаціи перво положенныхъ, то сѣро-коричневыхъ, то зелено-лиловыхъ плоскостей и пятенъ, тогда какъ энергичный Финчъ безъ сомнѣнія увидѣть въ нихъ пеструю радугу призматически разложенныхъ сочетаній. Въ этомъ бы не было большой бѣды, если бы самыя формулы, примѣняемыя вышеизванными художниками, отличались достаточнouю эластичностью и глубиною, чтобы охватить индивидуальное многообразіе дѣйствительности (чѣмъ въ сущности всегда обладали всѣ истинные живописцы, начиная хотя бы съ голландцевъ и кончая Сезанномъ, Мане, Ренуаромъ и Уистлеромъ, несмотря на глубоко личный характеръ присущей каждому манеры). Впрочемъ, мы вполнѣ признаемъ законность и такой живописной концепціи мірозданія, при которой вообще всѣ отдельныя грани бытія растворяются въ космическомъ единстве основныхъ свойствъ материи (какъ свѣтъ, протяженность и т. под.). Но только въ томъ случаѣ, если самый взглядъ художника на эти простѣйшія явленія отмѣнъ выдающейся оригинальностью. Но, къ сожалѣнію, этому требованію разбираемы художники отвѣчаютъ еще въ меньшей мѣрѣ, чѣмъ требованію объективной значительности затронутыхъ въ нихъ творчествѣ мотивовъ. Правда, если примѣнить мѣстный масштабъ, различія между отдельными художниками ощущаются достаточно ярко, но съ общеверопейской точки зрѣнія—это лишь отраженіе разнообразныхъ вліяній.

Предвидимъ возможныя возраженія... Прежде всего намъ могутъ сказать, что большинство выставляющихъ—еще очень молодые люди и, склонительно, при несомнѣнной талантливости нѣкоторыхъ изъ нихъ (мы бы даже позволили себѣ прибавить въѢхъ), тотъ богатый опытомъ путь, которымъ мы любуемся у Энкеля или Эдельфельда, лежитъ еще передъ ними. Даѣте, что финская живопись въ настоящій моментъ, очевидно, находится въ переходномъ состояніи и первые шаги этого новаго движения совершило естественно не могутъ быть вполнѣ утвержденными и своеобразными. Наконецъ, что неудобства, связанныя съ

перевозкой громоздкихъ и цѣнныхъ картинъ въ наше тревожное время, помѣшивъ, вѣроятно, принять участіе въ выставкѣ наиболѣе крупнымъ художникамъ Финляндіи, неожиданно выдвинула впередъ молодежь и тѣмъ самыи взвелили на нихъ неокрѣпшіи плечи всю отвѣтственность за представительство финского искусства. Все это справедливо... Мы тоже считаемъ, что при настоящихъ условіяхъ было бы, можетъ быть, правильнѣе не устраивать самостоятельной выставки, а отдельными финскими художниками принять участіе въ соотвѣтствующихъ ихъ направленію русскихъ выставкахъ, какъ это имѣло мѣсто много лѣтъ тому назадъ у Дагилева. Однако, выставка была устроена; мало того, ей было приданъ характеръ манифестаціи русско-финской дружбы, а дружба обязываетъ къ откровенности. Было бы, конечно, легче и тактичнѣе разразиться по поводу выставки поверхностными комплиментами, но мы считаемъ, что народъ, въ немногіе годы сумѣвшій создать такое прекрасное и самобытное искусство, заслуживаетъ болѣе серьезнаго къ себѣ отношенія.

Если, оставляя въ сторонѣ политику, такие международные обмѣны результатами творчества (явленіе новое, неизвѣстное старинѣ) могутъ имѣть какое либо значеніе для искусства, то это, конечно, — открывающаяся для націи возможность взглянуть на себя со стороны, услышать правдивое и беспристрастное сужденіе о томъ, какую абсолютную, общечеловѣческую цѣнность имѣютъ явленія ея духовной жизни. Что такое она сама, какъ цѣлое, какъ нѣкое идеальное единство? Ея гордость, ея стремленія, ея сегодняшній день—не заблужденіе ли передъ судомъ всемирного разума, а чувство собственной силы, своего призыва—не ослѣпляющій ли миражъ невѣжественного шовинизма? Обо всемъ этомъ самъ народъ знаетъ такъ же мало, какъ пасажиры корабля о томъ пути, который этотъ корабль чертить на безграничномъ морскомъ просторѣ.

Вырваться изъ заколдованныго круга привычныхъ понятій, суждений и оценокъ, вдумываясь въ чужія оценки, сознательно предста-

вить себѣ направлѣніе національной культуры, но не для того, чтобы промѣнять ее на путь бездушного космополитизма, а для того, чтобы съ углубленно подчеркнутой энергией выявить оригиналъный обликъ своего народа,—вотъ въ чёмъ, какъ намъ кажется, заключается истинный смыслъ такого рода „отчетныхъ“ выставокъ. И въ наши дни, когда проблема „національного самоопределѣнія“ ставится такъ остро и такъ часто служить лишь предлогомъ для взаимныхъ оскорблений и ненависти, не заключается ли высшая услуга, которую могутъ оказать одинъ другому два дружественныхъ народа, въ томъ, чтобы сообща и съ любовью задуматься надъ укрѣпленіемъ національной обособленности каждого? Такое обсужденіе можетъ быть одинаково полезнымъ для обѣихъ участвующихъ въ немъ сторонъ, но, конечно, только при условіи полной—если нужно, то даже безпощадной—откровенности. Въ частности, когда намъ указываютъ на молодость участниковъ „финской выставки“, это только увеличиваетъ въ настъ сознаніе необходимости сказать имъ всю правду. Именно потому, что выставляющіе художники талантливы, что мы вѣримъ въ прекрасное будущее и любимъ недавнее прошлое финскаго искусства, именно потому мы позволяемъ себѣ сознаться, что впечатлѣніе отъ выставки у многихъ искреннихъ поклонниковъ Финляндіи получилось блѣдное и разочаровывающее. Попробуемъ изложить эти впечатлѣнія, попутно отмѣча то, что представляеть специальный интересъ или поучительность въ совершенно отличныхъ условіяхъ нашей художественной жизни.

Первое, что бросается въ глаза русскому посѣтителю выставки и что мы съ удовольствіемъ отмѣчаемъ, видя въ этомъ залогъ возможнаго процвѣтанія финской школы,—это пріятная культурность, вполнѣ европейскій уровень выставленныхъ работъ, находящій свое выраженіе, во первыхъ, въ какомъ то общемъ духѣ, сближающемъ отдѣльныхъ художниковъ, несмотря на значительное разнообразіе ихъ задачъ, главнымъ же образомъ—въ серьезномъ и нормальному отношеніи къ чисто живописной сторонѣ своего искусства. Какъ всеобщее,

massовое явленіе, чистая живопись, нужно сознаться, еще не стала достояніемъ русской культуры, какъ много ни говорилось объ этомъ за послѣдніе годы. Мы до сихъ поръ еще иѣсколько варвары, то безнадежно отсталые, то экзотически смѣлые (такъ, между прочимъ, настъ поняли и французы), но чистые живописцы, какъ Коровинъ, Сѣровъ, Мусатовъ, все еще составляютъ у насъ досадное меньшинство. Да и изъ этихъ немногихъ, какъ силенъ еще передвижникъ въ Сѣровѣ, какъ много про-винциального безвкусія и криклиаго модернизма¹ въ геніальному творчествѣ даже Бру-беля, какъ всѣ мы вообще не довѣляемъ красотѣ непосредственно воспринимаемой дѣйствительности и все хотимъ прибавить ей „интереса“, то сентиментальными реминисцен-циями, то прино экстравагантными вывертами. Въ сравненіи съ этимъ пестрымъ азіатскимъ базаромъ, гдѣ орнаментальная строгость замѣняется дешевой стилизацией, а физическая яркость краски считается идеаломъ живописной красоты (о, быстро линяющій идеалъ!), фин-скіе художники, съ ихъ мрачнымъ, свѣрхнимъ тономъ и вполнѣ зрѣлымъ пониманіемъ живо-писныхъ задачъ, составляютъ несомнѣнно выгодный контрастъ, напоминающій лучшія культурныя традиціи Эдельфельда. Но тутъ же открывается и обратная сторона этой культурности: полная зависимость отъ иностраннѣхъ образцовъ, преимущественно французскихъ. Правда, тѣсная связь съ руководящими идеями передовой Франціи и прежде отличала фин-скую живопись (равно какъ и живопись скандинавскихъ народовъ), но мастера старшаго поколѣнія сумѣли выбраться изъ этого вліянія безъ ущерба для національной и индиви-дуальной самостоятельности своего искусства. Удастся ли то же самое, молодымъ? Мы вѣримъ, что удастся, но, пока этого неѣть, критикъ не можетъ довольствоваться „прекрасными обѣ-щаніями“.

Вообще развитіе финскаго искусства новѣйшей формациіи, по сравненію съ предшествующимъ періодомъ, совершаются, насколько мы можемъ судить, въ двухъ направлѣніяхъ. Первое, подъ

¹ Въ духѣ Котарбинскаго.

несомнѣннымъ вліяніемъ Пюви-де-Шаванна, Валлотона, Милле и Ходлера, стремится исполь-зовать наиболѣе устойчивые по формѣ и ком-позиціи элементы творчества Галлонена (уче-никъ Гогена) и Энкелля (послѣднаго періода) въ смыслѣ монументально-декоративнаго воз-дѣйствія ритмически согласованныхъ массъ и линій, съ возможнымъ исключениемъ всего лишнаго и случайного въ природѣ и исполн-неніи. Это теченіе, имѣющее, какъ было ска-зано, прочную историческую основу, пред-ставлено на выставкѣ главнымъ образомъ вну-шильными работами Юхса Риссанена, зани-мающаго среднее мѣсто между прежнімъ и новѣйшимъ фазисами финской живописи, а также иѣкоторыми картинами Кавена, Оллилы и Коллинса, съ его игрушечно-лапидарнымъ стилемъ („Лошади“). Многочисленныя работы Риссанена¹, одного изъ самыхъ вилыхъ участниковъ выставки, даютъ возможность прослѣдить любопытный переходъ отъ непо-средственнаго наблюденія дѣйствительности къ синтетическому выраженію ея сущности. Вполнѣ въ духѣ „прежнѣхъ финновъ“ выдер-жана небольшая акварельная картина, помѣ-ченная 1902 годомъ, съ грубоватой искрен-ностью и добродушнымъ юморомъ разскза-занная сцена—„Обмынь часами“. Еще рисунокъ углемъ 1908 года носить тѣ же черты непо-средственной и мѣткой наблюдательности, но уже относящіяся къ тому же году „Женщина“ (съ веретеномъ) обнаруживаетъ совершенно новое пониманіе задачъ картины. Это сказы-вается и вѣнчимъ образомъ, въ переходѣ отъ акварели къ болѣе богатой и жирной техникѣ масляныхъ красокъ и въ размѣрахъ, внуши-тельнѣхъ, точно предназначенныхъ для укра-шения какихъ то грандіозныхъ желѣзобетон-ныхъ „дворцовъ труда“ или демократическихъ столовыхъ, и въ содержаніи, въ спокойномъ ритмѣ подчеркнутыхъ линій, въ величавой неподвижности позы, въ сдержанной и широкой красочности. По нашему мнѣнію, названное произведеніе можетъ считаться наиболѣе удачнымъ (до настоящаго времени) выраже-ніемъ новыхъ стремлений не только самого

¹ Ему отведена отдельная комната.

Риссанена, но и всей школы. Дальнѣйшій путь художника менѣе ясенъ, обнаруживая разбрѣдъ исканий, еще не нашедшихъ для себя окончательной формы. Въ духѣ „Женщины“, но гораздо слабѣе—„Дѣти“, съ явно обобщенными формами и грубой плакатностью живописи. На „Хѣстниѣ“ и въ 1913 года представляютъ попытку иѣсколько импровизаторской кра-сочнай декоративности; наконецъ, разно-образные работы 1916 года вносятъ въ замкнутую строгость прежніхъ работъ (нельзя сказать, чтобы къ ихъ выгодѣ) случайную поту косыхъ солнечныхъ рефлексовъ. О „футу-ризмѣ“ Кавена упоминалось выше. Его про-винциальная наивность и легкомысліе высту-паютъ весьма непрѣятнѣмъ образомъ въ такихъ умышленныхъ работахъ, какъ портретъ мол-одого человѣка съ желтыми волосами, и, напротивъ, въ болѣе скромныхъ натюрмортахъ и пейзажахъ сказываются задатки несомнѣн-наго и искреннаго таланта. Та же струя не-вольной и какъ бы подавляемой жизненности проявляется и у Оллилы, отнесенаго нами, впрочемъ, къ разбираемой группѣ скорѣе на основаніи его картины въ гельсингфорскомъ музеѣ, гдѣ въ условной свинцовой гаммѣ и въ обобщеныхъ, близкихъ къ Матиссу и Ман-гену формахъ переданы незатѣйливыя впечат-лѣнія финскихъ ландшафтовъ, нежели на основаніи выставленныхъ у насъ работъ, обнаруживающихъ скорѣе вліяніе Гогена (очень хороши оба пейзажа).

Таково одно направлѣніе новѣйшей финской живописи, въ сущности представляющее лишь дальнѣйшее развитіе одного изъ главныхъ устоевъ прежней школы, также склонившейся къ простотѣ и обобщенію формы и къ компо-зиціонной и красочной декоративности. Разница только въ томъ, что одни видѣли въ обобщеніи, главнымъ образомъ, средство быстро и точно зафиксировать непрерывно измѣняю-щуюся и текущую дѣйствительность, въ то время какъ вторые, какъ бы въ предчувствіи ку-бизма, замѣняли непосредственное впечатлѣніе разсудочнымъ представлѣніемъ, пользуются обобщеніемъ, какъ средствомъ наиболѣе экономной и дѣйствительной пере-дачи результатовъ своего творчества зри-

телю. Какъ бы тамъ ни было, тѣхъ и другихъ сближаетъ приблизительное единство объекта, а равно, такъ какъ разбираемые художники все же не кубисты, и присущее обоимъ желаніе передать этотъ объектъ просто и правдиво, безъ рискованныхъ экскурсовъ въ область четвертаго измѣренія.

Нужно ли прибавлять, что этотъ объектъ—родная страна художниковъ, Финляндія, съ ея скучнымъ сѣвернымъ свѣтомъ, съ песчаной и каменистой почвой, темною зеленою и гранитными скалами, съ упорнымъ, суровымъ и стойкимъ народомъ? Такимъ образомъ, сравнивая то, что рассказываютъ намъ о Финляндіи названные молодые художники, съ прекрасными достижениеми Энкеля и Галлонена, мы находимъ, какъ намъ кажется, довольно прочный критерій для оцѣнки международного значенія молодой финской школы, въ смыслѣ выявленія ею национальной самобытности своего народа. Другимъ критеріемъ могла бы служить новизна и оригинальность живописныхъ приемовъ и принциповъ, но въ данномъ случаѣ, какъ мы знаемъ, онъ неприложимъ. Финское искусство все же еще слишкомъ молодо для того, чтобы не только достигнуть культурного уровня старѣшихъ народовъ Европы, но и пойти впереди ихъ. Да и какая страна, за исключениемъ Франціи, въ настоящее время имѣетъ право рассматривать извѣстный періодъ развитія человѣчества, какъ непосредственную страницу своей национальной исторіи? Мы думаемъ, что вообще въ каждую эпоху бываетъ только одинъ народъ, которому выпадаетъ счастье отъ своего имени сказать въ определенной области новое слово, которое впослѣдствіи становится общимъ достояніемъ и необходимою ступенью мирового прогресса. Такова была роль Германіи въ созданіи идеалистической философіи, романтизма, классической музыки, роли Англіи въ отношеніи сентиментализма, позитивизма, байронизма; роль Франціи конца XVIII въ политическомъ движении, Франціи конца XIX въ живописи и поэзіи. Что же остается менѣе счастливымъ народомъ? Означаетъ ли это, что, слѣдя общему культурному пути, они никогда не выйдутъ за предѣлы чисто мѣстнаго и вре-

менного значенія; или—что, для спасенія своей самобытности, они должны китайской стѣной отгородиться отъ иностранныхъ вліяній? Нисколько. Возьмемъ хотя бы байронизмъ,—какъ своеобразно преломилось это осѣщительное явленіе британскаго духа сквозь призму национальныхъ особенностей такихъ странъ, какъ Франція, Россія, Польша и т. д. И въ частности, возвращаясь къ живописи, не заключается ли путь къ примиренію противорѣчія между национальной и общечеловѣческой культурой въ томъ, что художникъ, въ обладаніи всѣми идеиными и техническими средствами своего времени, пользуется ими для выраженія наиболѣе близкаго и понятнаго ему міра, въ томъ, что его искусство, реалистическое, какъ у голландцевъ, или идеалистическое, какъ у грековъ (это безразлично), пытается непосредственными впечатлѣніями окружающей повседневности? Такъ, по крайней мѣрѣ, эта проблема ставилась и решалась (конечно, инстинктивно) въ наиболѣе счастливую эпоху европейской живописи въ XV—XVII вѣкѣ. Общія живописныя основы, выработанные въ Италии, которая для вѣка гуманизма и вѣка просвѣщенія была тѣмъ, чѣмъ для настъ является современная Франція, были затѣмъ приняты всей Европой съ поразительнымъ единодушіемъ и твердостью. Но не менѣе поразительна и та смѣлость, съ какой отдельные народы пользовались общимъ языкомъ, для выраженія своего взгляда на вещи. Какъ ни едино пониманіе собственно живописныхъ требованій у Рубенса, Веласкеза и Тиціана или у Рибейры, Рембрандта, Йорданса и Гверчино (всѣ „караваджисты“), все же до какой степени чувствуется въ каждомъ изъ нихъ принадлежность къ другому народу, иная впечатлѣнія, иной вкусъ, иное солнце. Какъ сильно отразилась изысканная и прічудливая роскошь Венеции въ картинахъ Тинторетто и Веронезе, до какой степени все—природа и персонажи—немецкое у Дюрера и фланандское у Йорданса и Рубенса! О, конечно, мы понимаемъ, что разница национальностей у названныхъ художниковъ выражалась не только въ различіи объектовъ, но и въ различіи приемовъ и манеры, но вопросъ въ томъ,

не менѣется ли техника въ зависимости отъ задачи? Какъ передать чистоту, уютъ, интимность, степеньность буржуазнаго голландскаго быта иначе, какъ такой же скромной, чистенькой, тонкой и методической техникой Метсю, Терборха и Міериса; точно такъ же грубая чувственность, страсть, изобиліе фланандской природы не требуютъ ли такой же роскошной, смѣлой и сочной живописи Рубенса или Йорданса?

Съ этой точки зрѣнія, молодому финскому искусству нельзя ставить въ вину его подчиненіе французскимъ вліяніямъ (это, по нашему мнѣнію,—достоинство, и можно только пожалѣть, что русское искусство, за исключеніемъ футуристовъ, такъ мало заимствовало отъ Запада); но зато финскимъ художникамъ не избѣжать болѣе тяжкаго упрека въ томъ, что эти вліянія заслонили для нихъ окружающее, что, сдѣлавъ шагъ впередъ въ отношеніи культуры, они проигралі въ непосредственномъ чутѣѣ действительности и тѣмъ лишили себя естественного пути къ переработкѣ чуждой и отвлеченнѣй формулѣ въ вѣчно живое и вполнѣ самостоятельное, хотя и укладывающееся въ рамки общихъ идеиныхъ теченій своего времени. Возьмемъ для примѣра картину Оллилы „У озера“; гдѣ происходит изображаемая сцена—въ Финляндіи или на Таїти? То, что совершенно естественно для Гогена, производить странное впечатлѣніе на картинѣ финскаго художника, а между тѣмъ—какъ сумѣлъ переработать вліяніе того же французскаго мастера его ученикъ Галлоненъ! Въ меньшей степени тѣ же упреки относятся и къ Риссанену; мы не станемъ приставать къ славному художнику съ невыгодными для него сравненіями съ Энкелемъ или Галлоненомъ, соплемемся только на его же собственную раннюю работу „Обмынъ часами“. Гораздо менѣе зрѣлая и продуманная, эта картина все же во многомъ отличается болѣе тонкій и живой подходъ къ темѣ, нежели слишкомъ безлично общечеловѣческая „Женщина“ 1908 г. и почти нечеловѣческая „Чистильщица льна“ 1916 г. Впрочемъ, въ „Старой одеждѣ“ 1916 года намѣчается какой то благопріятный переломъ.

Въ общемъ, сказанное относится такъ же и ко второму течению финской школы, которое можно определить, какъ направление чистой живописи. Это теченіе, къ которому принадлежитъ большинство молодыхъ художниковъ, также весьма тѣсно связано съ предшествующимъ періодомъ, ибо, какъ было сказано, финские художники никогда не колебались въ оцѣнкѣ истиннаго назначенія живописи, во различіе между двумя поколѣніями сказывается въ предпочтеніи „отдами“ формально пластическихъ и декоративныхъ элементовъ, а дѣтами собственнѣ красочной стихіи, яркой и свободной, но и нерѣдко переходящей (по самому характеру своему) въ безформенную и разнудзанную оргію красокъ, стирающую всѣ индивидуальные грани и характерные очертанія предметовъ. Впрочемъ, по свойственной финнамъ сдержанности, они не заходятъ въ этомъ такъ далеко, какъ, напримѣръ, въ свое время наши участники выставокъ „Голубой розы“, но извѣстное ослабленіе индивидуализующей способности несомнѣнно. У двухъ наиболѣе опытныхъ и зрѣлыхъ мастеровъ названного теченія, Финча и Тома, представителей чистаго импресіонизма, замѣнившаго живописный натурализмъ предшествующаго періода, это выражается лишь въ нѣсколько механическомъ и неразборчивомъ пользованіи красочной гаммой ихъ европейскихъ прототиповъ. Отличный художникъ Финчъ; его картины логичны и крѣпки по построению, энергичны по техникѣ (шантанизмъ), интенсивны и выдержаны въ тонаѣ; но какъ мало въ его виртуозномъ, европейскомъ искусствѣ непосредственнаго, теплаго, личнаго подхода къ природѣ, какъ это все общія слова, какъ все это мы уже гдѣ то слышали и видѣли. Странно, что импресіонизмъ, возникший, какъ протестъ противъ коричневой и условной живописи академиковъ, самъ очень скоро выродился у энгионовъ въ однобразный и назойливый трафаретъ, несравненно горшій, нежели скромная условность прежняго времени. То же относится и къ Тому, давшему варіантъ обычнаго въ его творчествѣ мотива „купающихся мальчиковъ“ (декоративное панно);

опять мастерское произведение и опять испорченное грубой и приблизительной передачей наблюдаемых свѣтовыхъ эффектовъ. Художникъ точно заранѣе рѣшилъ, чѣмъ ему слѣдуетъ увидѣть въ природѣ, и отсюда этотъ, вообще песокъ, вообще лѣти, вообще небо, отсюда эта непремѣнно зеленая тѣнь на первомъ планѣ, совершенно одинаковая на булыжникахъ и на тѣлѣ мальчика. Все изображенное вѣрно съ научной стороны, но въ картинѣ отсутствуетъ то любовное, чутъ-чуть, которое дается лишь творческимъ сліяніемъ съ окружающимъ міромъ. Болѣе самой картины понравились намъ живые наброски къ ней углемъ съ акварелью и отличный плакатъ для петроградской выставки. Совсѣмъ хороши портреты (Юный рыболовъ и г-жи Ф-ссъ); русскимъ художникамъ слѣдовало бы учиться такому веселому и жизненному приему работы.

Переходя къ болѣе „живымъ“ представителямъ разбираемой группы, мы находимъ значительное усиленіе тѣхъ же отрицательныхъ особенностей. Кстати замѣтимъ, что между двумя вышеназванными художниками и прочими участниками выставки, о коихъ рѣчь впереди, замѣчается существенная разница въ направлении, такъ что послѣдніе образуютъ какъ бы отдельное русло. Если искусство Вернера Тома и Финча можно характеризовать, какъ импресіонизмъ обѣктивный, гдѣ мимолѣтность наблюденія является средствомъ освободить художника отъ предвзятыхъ сужденій, уловить непосредственный данный зрительного опыта, то творчество ихъ молодыхъ товарищъ есть импресіонизмъ съ обѣктивнымъ, первымъ паѳосомъ манеры выражавшій внутреннюю динамику духовныхъ переживаний, благодаря чему приобрѣтаютъ самостоятельное значеніе и элементы материальной фактуры. Въ то время какъ первые два преимущественно изучаютъ законы преломленія лучей, небесныхъ рефлексовъ и воздушной перспективы, вторые охотно изображаютъ замкнутое тѣсное и темное пространство, слабый и блѣдный свѣтъ, скользящій по твердымъ и тусклымъ или рѣзко глянцевитымъ поверхностямъ и проч. Измѣнился и красочный вкусъ; вѣсто веселой и радужной цвѣтности Финча и Тома пре-

обладаетъ спокойная, сумрачная и монохромная живопись, опять таки по аналогии съ нѣкоторыми новыми французами, стоящими въ преддверіи кубизма, или нашими Машковымъ, Малевичемъ, Кончаловскимъ и пр. Самымъ значительнымъ представителемъ данной группы мы считаемъ Тико Саллинена съ его широкой манерой и красивымъ тономъ, то зелено-фиолетовымъ, то серебристо-коричневымъ (послѣднія работы), но именно у него ярче всего сказывается и общій для всей группы недостатокъ: крайний и притомъ заимствованый субъективизмъ. Ярче всего онъ выражается въ пейзажахъ Саллинена, однообразныхъ и лишь самымъ общимъ образомъ напоминающихъ не только финскую, но и вообще какую бы то ни было природу, и въ этюдахъ, какъ „Прекрасная Анна съ острова Саари“ или „Хильма, прекрасная подруга Пекки“, хотя послѣдніе, очевидно, имѣютъ претензію на соулэг locale. Только въ нѣсколькихъ портретахъ проглядываетъ все еще очень поверхностная и случайная, но живая и мѣткая, наблюдательность. Особенно возбуждаетъ наши надежды на благопріятный переломъ въ творчествѣ Саллинена относимый нами къ самому послѣднему времени (такъ какъ мы видѣли его прошлою осенью на выставкѣ „Septem“ въ Атенесумѣ) очень удачный портретъ художника Руококоски. Вотъ гдѣ живой свѣтъ и подлинно яркая характеристика! Пожелаемъ талантливому художнику дальнѣйшаго углубленія пробудившагося въ немъ интереса къ природѣ и не только въ смыслѣ бѣглыхъ, капризныхъ замѣтокъ о какойнибудь одной понравившейся сторонѣ явленія, но и въ смыслѣ болѣе всесторонняго, пристальнаго изученія явленія во всей его безконечной сложности и единствѣ. Смѣемъ увѣритъ Саллинена, что его столь, повидимому, имѣ цѣнімый „субъективизмъ“ отъ этого только выиграетъ въ независимости. Изъ другихъ художниковъ той же группы заслуживаютъ вниманія: Микко Ойоненъ съ отличными пейзажами (особенно „На берегу рѣки“ № 146), отличающими нѣкоторое вліяніе Сезанна¹, впрочемъ, весьма поверхностно по-

¹ Вообще Сезаннъ менѣе, чѣмъ кто либо, мо-

нятаго (какъ это доказываетъ мятый и безформенный этюдъ головы, столь далекій отъ строгой лѣпки Сезанна), и рисунками, изъ которыхъ намъ особенно понравился набросокъ сидящей натурщицы спиной (сангина); Кости Мерилайненъ („Портретъ“), болѣе другихъ приближающейся къ Финчу и Томѣ и рядомъ съ живописью успѣши занимавшійся и офортъ¹, красивые intérieurs Рагнара Экелунда, пейзажъ Янкеса (№ 101), обоихъ Алланко, „Автопортрѣтъ“ Арво Макконена и лучший среди многочисленныхъ на выставкѣ натюрмортъ — „Моя палитра“ Хіальмаръ Грана (очень тонкая работа).

Наконецъ, среднее мѣсто между двумя главнѣйшими теченіями новой финской живописи, между синтетически-декоративнымъ и аналитически-живописнымъ, занимаетъ еще одинъ неназванный нами интересный художникъ — Маркусъ Коллинъ. Своей характерной черной гаммой, пристрастіемъ къ эффектамъ таинственного мерцанія скучного свѣта въ потемкахъ, несомнѣнными реминисценціями голландского интимизма въ композиціи онъ примыкаетъ къ направленію „чистой живописи“, но рядомъ съ этимъ въ его творчествѣ встрѣчаются попытки своеобразныхъ обобщеній, элементы декоративности и стиля, сближающіе его съ группой Риссанена. Изъ работъ въ первомъ родѣ назовемъ интереснаго „Шляпочника“, очень выдержаннаго натюрморта (съ плоской фляжкой, № 47), совсѣмъ оригинальный по тону „Садикъ“ (зелено-оранжево-лиловая гамма). Съ другой стороны атестуютъ Коллина его „Лошади“, гдѣ умышленно тонорныя, примитивно обрублѣнныя формы удачно воплощаются дикое приволье обѣваемыхъ вѣтромъ суровыхъ равнинъ сѣвера. Болѣе обыденное впечатлѣніе

можетъ считаться вдохновителемъ современныхъ финновъ, и это жаль, такъ какъ среди новѣйшихъ французскихъ художниковъ мы не знаемъ примѣра болѣе строгаго и искреннаго отношенія къ работѣ.

¹ Одной изъ прекрасныхъ отраслей финского искусства, но слабо представленной на выставкѣ: кроме названнаго — еще Ойоненъ и Карлштедтъ.

производить масовые сцены, какъ „У фабрики“, „Ницце“ и др.

Любопытно отмѣтить, что и Риссаненъ въ одной изъ послѣднихъ крупныхъ работъ („Старая одежда“ 1916 года) обнаружилъ совершенно неожиданный сдвигъ въ сторону „чистой живописи“ и въ частности какъ бы нѣкоторое вліяніе Коллина. Жесткая линейность и величавая неподвижность другихъ его работъ замѣнилась въ этой картинѣ болѣе живой и непринужденной композиціей сцены, а свѣтъ, которымъ прежде Риссаненъ пользовался только какъ средствомъ разграничения ломающихся плоскостей, залитъ скромный пейзажъ и силуеты дѣвушекъ широкимъ и теплымъ потокомъ. Такимъ образомъ, оченьѣроятно, что въ близкомъ будущемъ мы станемъ свидѣтелями взаимного проникновенія и, можетъ быть, слияния обоихъ разсмотрѣнныхъ нами теченій. Открываемыя этой задачей для финского искусства перспективы слѣдуетъ признать весьма благопріятными, такъ какъ, если съ одной стороны пріобщеніе къ болѣе тонкой и широкой живописности можетъ оказаться далѣко не безполезнымъ для „декораторовъ“, то и обратно: композиціонная уравновѣшенностъ и формальная четкость послѣднихъ — отличное лекарство противъ беспорядочной стихійной разнуданности живописцевъ. Мы позволимъ себѣ только прибавить желаніе, чтобы сближеніе это произошло не путемъ механическаго гладківания угловъ и противорѣчій (что нѣсколько угрожаетъ послѣднему, опыту Риссанена), а напротивъ путемъ крайн资料 о бостренія родовыхъ особенностей каждой группы, изъ которой только творческимъ усиленіемъ мысли можетъ быть найденъ грядущій синтезъ. Отсюда ясно, что успѣшное разрешеніе подобной задачи неизбѣжно предполагаетъ дальнѣйшее углубленіе самостоятельныхъ исканій обоихъ направленій, тѣмъ болѣе, что достигнутые ими пока результаты едва ли могутъ считаться окончательными. Но просить на возможность ихъ объединенія въ будущемъ сквозитъ, какъ намъ кажется, въ томъ, что необходимой предпосылкой дальнѣйшаго развитія какъ одного, такъ и другого теченія является достижениѳ ими одной и

той же дѣли, хотя и открывающейся съ разныхъ сторонъ и осуществляемой различными путями и средствами. Резюмируемъ все сказанное выше по поводу отдельныхъ участниковъ выставки: главный недостатокъ всей новѣйшей финской живописи заключается въ ослабленіи живой связи между художникомъ и окружающимъ міромъ, въ упадкѣ той мудрой и тихой любви къ родной природѣ, къ родному народу, къ родному быту, которой такъ силы были прославлены вожди финского искусства. Только на второмъ планѣ, и лишь какъ слѣдствіе первого, мы назовемъ и второй недостатокъ: чрезмѣрную зависимость отъ иностраннѣхъ образцовъ, непрѣятную подражательность. Глубокая любовь къ своему—вотъ что помогло Энкелю и Галлонену побороть и переработать европейскія вліянія и въ то же время оставаться людьми вполнѣ культурными; эта же любовь внушила нашему Сѣрову и нашему Левитану, несмотря на неблагопрѣятныя условія того времени, единственный по тонкости и благородству синтезъ противоположности между національной и міровой культурой¹.

Въ этомъ приосновеніи къ матери землѣ заключены для искусства, какъ для Антэя, великий источникъ освѣжающей силы и важнѣйшее условіе самобытнаго національнаго развитія. Это одинаково слѣдуетъ помнить какъ финскимъ, такъ и нашимъ русскимъ художникамъ. Первымъ потому, что въ послѣднее время имъ повидимому угрожаетъ опасность безличнаго космополитизма, а намъ—потому, что, за исключеніемъ очень немногихъ художниковъ, Россія до сихъ поръ не создала національной школы живописи, по крайней мѣрѣ такой, которая не стояла бы въ противорѣчіи съ общими основами европейской культуры, т. е. въ западническомъ, а не славянофильскомъ пониманіи

¹ Этого, между прочимъ, совершенно не поняли французы, холодно отнесшіеся къ Сѣрову, находя его слишкомъ европейскимъ, и принявши за выразителей русской души художниковъ (Перихъ, Бакстъ, Анисфельдъ и пр.), которыхъ мы, при всемъ уваженіи къ ихъ талантамъ, едва ли рѣшились бы назвать національными.

Л. Пумпянскій.

национализма. Какъ ни противорѣчить наше мнѣніе модному символу вѣры, мы утверждаемъ, что только простая, безхитростная искренняя привязанность къ „родному горизонту“, не исключающая широкихъ умственныхъ интересовъ, можетъ дать художнику прочную опору среди бесконечныхъ идеиныхъ скитаний и распредѣлѣнія нашего времени. И чѣмъ такая привязанность проще, инстинктивнѣе, непосредственнѣе, чѣмъ меньше въ ней отвлеченныхъ мудрствованій и предвзятыхъ теорій, тѣмъ болѣе она является мудрой и спасительной. Теперь такъ принято разсуждать о свободной творческой волѣ художника, о томъ, что онъ творитъ свою природу и свои законы, но что же, кроме безпомощныхъ и нераазборчивыхъ заимствованій изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ, породилъ этотъ взглядъ на дѣлѣ? И напротивъ, какъ много благовѣйнаго трепета, какая скромность передъ природой у истинно оригиналныхъ натуръ, у подлинныхъ новаторовъ, у Мане, Ренуара, Родена, Сезанна и т. д. Въ томъ и заключается преобразующее чудо искусства, что, отрѣшась отъ своей индивидуальности, сливаясь съ изображаемымъ, художникъ въ послѣдней глубинѣ вѣщей открываетъ свое изображеніе, какъ личности и какъ сына своего народа. Конечная субъективность нашихъ воспріятій, то, что составляетъ слабость позитивной науки и проклятие кантовской гносеологии, обезпечиваетъ собой величайшее торжество искусства. Этотъ восторгъ передъ неповторимой красотой индивидуального явленія, искренность и честность, всегда отличавшая финское искусство и заслужившая ему всеобщее признаніе и уваженіе, какъ слабо чувствуются они на петроградской выставкѣ! Будемъ надѣяться, что это—явленіе временное, что здравый художественный инстинктъ даровитаго народа восторжествуетъ надъ случайными вѣяніями моды и мы увидимъ, въ ближайшемъ будущемъ, новый расцвѣтъ молодого финского искусства, достойный его недлинной и внушительной исторіи.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДЪ

Вечера „Музыкального Современника“

Послѣдній вечеръ „Музыкального Современника“ принесъ исполненіе четырехъ сонетовъ В. Бюдова на слова Шекспира для голоса въ сопровожденіи струнного квартета, гобоя, арфы и фортепиано. Сочиненіе это было премировано на недавнемъ конкурсѣ „Современника“. Сонеты прекрасно звучать и близки по духу къ характеру шекспировскаго текста, но мѣстами въ нихъ чувствуется совершенная беспомощность письма и неумѣніе автора отстоять самостоятельность своихъ музыкальныхъ замысловъ отъ сильнаго вліянія французскихъ модернистовъ. Очень хорошо послѣдній сонетъ, Когда ты, музыка моя, играя, приводишь эти клавиши въ движение¹. Вторая крупная новинка вечера, струнный квартетъ F-dur Сеникова, прившительномъ контрапунктическому мастерствѣ и затѣмъ гармоническихъ образованіяхъ, только въ adagio оказалась способной заинтересовать непосредственно своимъ музыкальнымъ содержаніемъ. Изъ остального содержанія программы необходимо выдѣлить еще поэтичный романсъ Ю. Вейсбергъ „Поеть печальный голосъ“ (въ отличномъ исполненіи М. Бріанъ), съ проникновенной вступительной частью, и двѣ изящныя рояльныя пьесы Л. Штрейхеръ—скердо и пастораль.

Концерты Государственного оркестра

Государственный оркестръ уже издавна устраиваетъ вечера „Музыкальныхъ новостей“. Эти вечера любители новинокъ въ области искусства звуковъ могли посѣщать не безъ пользы для себя, но подборъ исполнявшихся произведеній не отличался особой тщательностью, да и самое исполненіе, сводившееся почти что къ чтенію съ листа, едва ли способно было воиплотить законченно ихъ музыкальное содержаніе. Во всякомъ случаѣ неоспоримы заслуги оркестра въ дѣлѣ ознакомленія пу-

блики съ творчествомъ многихъ молодыхъ русскихъ авторовъ, дававшихъ первые шаги на многотрудномъ композиторскомъ пути. Нынѣ съ переходомъ всего художественного управления оркестра въ руки артистической коллеги и съ отстраненіемъ всякихъ постоянныхъ вліяній на художественную дѣятельность оркестра, надо надѣяться, будетъ значительно упорядоченъ составъ программъ вечеровъ музыкальныхъ новостей, и два концерта этой категоріи, данные оркестромъ въ маѣ настоящаго года, позволяютъ предсказать благопрѣятное измѣненіе въ будущемъ. Особенно удачно прошелъ второй концертъ, содержащий произведения Штейнберга, Вейсбергъ, Коллингвуда и Житомирского. Изъ нихъ М. Штейнбергъ—крупный мастеръ, одинъ изъ лучшихъ колористовъ звука, виртуозъ инструментовки. Исполненный музыкальный мимическій триптихъ „Метаморфозы“ (для балета Л. Бакста) только въ первой своей части представлялъ совершенную новинку для петроградской публики. Две остальные картины уже украшали собой программы концертовъ Зилоти. Однако, острота рисунка и безподобное красочное разнообразіе этой партитуры все болѣе покоряютъ насъ при каждомъ новомъ прослушаніи триптиха. Источники оркестровой техники М. Штейнберга коренятся въ завѣтахъ Римскаго-Корсакова и тѣхъ блистательныхъ музыкальныхъ преданіяхъ послѣднихъ дней, какія связаны съ именами Дебюсси, Равеля, Роже-Дюкасса. Но законченная пластичность музыкальныхъ образовъ, удивительно смѣлое разрѣшеніе самыхъ сложныхъ задачъ звукового изображенія, какія ставить программа балета автору, свидѣтельствуютъ о мастерствѣ совершенно самостоятельномъ, непрекращающемся. Крайне любопытна гармоническая сторона сюиты. Нѣкоторыя тематическія образованія ея даютъ иллюзію подлинныхъ греческихъ напѣвовъ. Прелестна картина состязанія Пана съ Аполлономъ, построенная на причудливомъ сплетеніи фигурацій деревянныхъ духовыхъ, изъ которыхъ получаются самые неожиданные звуковые узоры; умопрѣятельно охарактеризованъ суетливый Мидасъ, и красивой, стильної мелодіей символи-

зуется явление Аполлона, „водящего искусством рукой по струнамъ“. Вся сюита проникнута такой живописной изобразительностью, что мѣстами совершенно забываешь о подчиненной роли этой музыки, призванной лишь сопровождать сценическое дѣйствие; и вѣдь размѣкъ сценического представлѣнія она сохраняетъ все свое художественное обаяніе. Тонкое поэтическое чутье присуще также и Ю. Вейсбергъ, давшей для этого концерта небольшую оркестровую сказку на текстъ Конрада Фердинанда Мейера и оркестровую баладу „Поединокъ съ судьбой“. Сказочка страдаетъ лишь однимъ недостаткомъ — несоответствиемъ между нѣсколько патетическимъ стилемъ письма Ю. Вейсбергъ и тихимъ уютомъ стихотворенія швейцарского поэта, вдохновившаго композитора. Если же оставить въ сторонѣ программу, то получится оркестровая пьеса, превосходно звучащая и весьма доброкачественная по музыкальному содержанію. Балада же, напротивъ того, очень живо передаетъ мрачный юморъ стихотворенія Рикарды Гухъ, точно заимствованного изъ какого то старо-англійского источника. Л. Коллингвудъ, выступающій на судѣ юнитетовъ музыкальной новизны чуть ли не впервые, зарекомендовалъ себя своей поэмой, какъ композиторъ вполнѣ зрѣлый, обладающій хорошимъ вкусомъ, увѣренной рукой, но не слишкомъ опредѣленной творческой индивидуальностью.

Камерные концерты

Вторая годовщина смерти Скрябина отмѣчена была „Музыкальнымъ Современникомъ“ устройствомъ концерта изъ произведеній покойнаго композитора. Исполнитель — А. Боровскій; прекрасно обдуманная и мастерски законченная передача скриabinскихъ фортепіаныхъ пьесъ вполнѣ отвѣчала благоговѣйному чествованію памяти величайшаго изъ современныхъ пѣвцовъ рояля. Особенно слѣдуетъ выдѣлить на этотъ разъ исполненіе загадочной седьмой сонаты и „Vers la flamme“.

Изъ числа другихъ фортепіаныхъ вечеровъ весьма интереснымъ оказался первый само-

стоятельный концертъ Н. И. Голубовской, піанистки, составившей себѣ въ петроградскихъ музыкальныхъ кругахъ имя выдающейся камерной исполнительницы. Именно камерный стиль передачи, чуждый виѣшняго блеска, но богатый интимнымъ содержаніемъ, пленяетъ слушателей въ игрѣ молодой артистки; тонкое чувство формы, умѣніе проникаться творческими настроеніями автора, прекрасная, гибкая техника — таковы отличительные признаки ея исполненія. И эти прекрасные качества, совсѣмъ не часто встрѣчающіяся, дѣлаютъ особо привлекательной передачу Н. И. Голубовской хрупкихъ клавишныхъ пьесъ „галантной“ эпохи и утонченныхъ фортепіаныхъ видѣній современныхъ французскихъ импресіонистовъ, этихъ истыхъ преемниковъ музыкального искусства XVII вѣка. Произведенія Баха, Куперена, Рамо, Дебюсси („Вечеръ въ Гренадѣ“), Равеля (восхитительная сонатина) составляли существенную часть программы Н. И. Голубовской.

Закончился обширный циклъ лекцій-концертовъ М. Н. Бариновой, свидѣтельствующій какъ о ея широкомъ научно-художественномъ кругозорѣ, такъ и о замѣтныхъ исполнительскихъ ея качествахъ. За двадцать концертовъ М. Н. Бариновой исполнено было огромное количество образцовъ фортепіанного письма, начиная съ XVI столѣтія, и всѣ эти произведения были переданы съ прекраснымъ чувствомъ стиля, технической законченностью и благородствомъ экспрессіи. Особенно близокъ Бариновой характеръ творчества романтиковъ. Произведенія Мендельсона, Вебера, Шопена, Листа исполняются ею съ такимъ глубокимъ проникновеніемъ въ духъ романтической поэзіи, что передачу Бариновой слѣдуетъ признать совершенно образцовой.

Актъ консерваторії

9 мая состоялся ежегодный актъ консерваторії, своего рода боевой смотръ лучшихъ ея молодыхъ композиторскихъ и исполнительскихъ силъ. Такъ какъ консерваторія въ составѣ учениковъ насчитываетъ, главнымъ образомъ, представителей виртуознаго искус-

ства, то интересъ публичныхъ выступлений консерваторской молодежи сосредоточивается обычно на исполнителяхъ. Однако, выпускъ текущаго года не далъ особо замѣтныхъ явлений (за однимъ лишь исключениемъ) въ этой области, и потому центръ вниманія оказался перенесеннымъ на молодыхъ композиторовъ. Такими явились А. Пащенко и Л. Коллингвудъ. Первый представленъ былъ отлично звучащимъ, но мало своеобразнымъ по своему музыкальному содержанію скердо изъ симфоніи, второй — отрывкомъ на текстъ Макбета. Работа Коллингвуда далеко превосходитъ обычную мѣру консерваторскихъ выпускныхъ сочиненій. Это произведение зрелагаю художника, отлично владѣющаго оркестровой краской, и къ тому же полное глубокой драматической выразительности. Несмотря на плохое исполненіе, отрывокъ Коллингвуда произвелъ на меня впечатлѣніе увѣренного творческаго слова, предрекающаго значительное развитіе его музыкального таланта въ будущемъ. Изъ числа исполнителей выдѣлилась М. Слободская, пѣвица съ очень звучнымъ сопрано (кл. проф. Ирецкой), весьма художественно исполнившая никемную арию изъ „Африканки“ Мейербера, и Ю. Френкель (кл. проф. М. Бариновой), алегантно сыгравшая концертъ Глазунова. Къ числу выдающихся піанистовъ настоящаго выпуска надо отнести также Н. Грауданъ (кл. И. Микашевской) и И. Пастухова (кл. проф. Бариновой), очень рельефно сыгравшаго на публичномъ конкурсе „Dies Irae“ Листа. Всего въ этомъ году консерваторію окончили 192 лица, изъ нихъ 112 піанистовъ.

Музыкальная организація

Стремленіе организовать свои силы, охватившее все наше общество, не осталось чуждымъ, конечно, и музыкальному искусству, до сихъ поръ съ трудомъ поддававшему воздѣйствию въ этомъ направленіи. Число новыхъ музыкальныхъ организацій въ настоящее время довольно велико. Часть ихъ преслѣдуетъ цѣли профессиональныя, другія во главу своей

дѣятельности ставятъ задачи чисто художественные („союзъ музыкальныхъ дѣятелей“), но некоторую жизненную энергию проявляютъ пока лишь организаціи профессиональныя. Къ послѣдней категоріѣ относятся два большихъ союза — всероссийскій союзъ оркестрантовъ и „союзъ музыкальныхъ педагоговъ“, которымъ повидимому суждено сыграть значительную роль въ нашей музыкально-общественной жизни. Среда оркестровыхъ дѣятелей еще со временемъ средневѣковья являлась наиболѣе подходящей для художественного объединенія музыкантовъ (стоитъ вспомнить французскую и германскую гильдійскую организаціи, возникшія въ XIV вѣкѣ). Нынѣ всероссийскій союзъ оркестрантовъ насчитываетъ нѣсколько тысячи членовъ, разсѣянныхъ по всей Россіи. Онъ издаетъ свой печатный органъ, имѣть кассу взаимопомощи, стачечный фондъ. Союзъ музыкальныхъ педагоговъ преслѣдуетъ задачи не только узко профессиональныя, но стремится къ поднятію научного уровня дѣятельности преподавателей музыки и всемѣрному распространенію музыкальныхъ знаній въ народѣ. Въ числѣ основныхъ задачъ общества намѣчено создание высшихъ музыкальныхъ курсовъ, являющихся настоятельной необходимостью въ дѣлѣ музыкального просвѣщенія, созывъ всероссийскаго съзыва музыкальныхъ педагоговъ, издание музыкально-педагогического журнала. Предсѣдателемъ общества состоитъ А. И. Зилоти, его товарищами — В. Покровскій и Е. Браудо, секретаремъ — проф. М. Баринова.

Въ вопросѣ о ликвидациѣ б. министерства дворя особеннаго вниманія заслуживаетъ записка, разосланная государственнымъ оркестромъ музыкальнымъ и общественнымъ дѣятелямъ. Совѣтъ оркестра предлагаетъ передать въ общественное пользованіе свою богатѣйшую библіотеку и музыкальный музей. Вопросъ о публичной музыкальной библіотекѣ и музѣяхъ настолько важенъ, что мы предполагаемъ удѣлить ему особую статью въ ближайшемъ будущемъ. Пока же отмѣтимъ, что предложеніе оркестра отвѣчаетъ одной изъ наиболѣе насущныхъ потребностей минуты.

Евгений Браудо.

ПАМЯТИ И. А. АЛЧЕВСКАГО

Глубокой скорбью отзовется въ душѣ цѣнителей музыкального искусства извѣстіе о кончинѣ одного изъ замѣчательнѣихъ русскихъ артистовъ—Ивана Алексѣевича Алчевскаго. Алчевскій умеръ 27 апрѣля, въ расцвѣтѣ творческихъ силъ, вдали отъ Петрограда, во время гастрольной поѣздки. Уже давно тяготѣвшая надъ нимъ болѣзнь внезапно разразилась и свела въ могилу сравнительно молодого артиста. Угасъ художникъ звуковъ, какіе создаются лишь столѣтіями и память о которомъ переживетъ надолго сценическіе подвижіи, имъ совершенные.

И. А. Алчевскій соединялъ въ себѣ всѣ даннія, чтобы занять первое мѣсто въ ряду художниковъ оперы. Его феноменальный драматический теноръ, на рѣдкость сильный, блестящій въ верхахъ, густой, содержательный, мягкаго баритонального оттенка въ низахъ, обладалъ замѣчательной гибкостью и эмоциональной выразительностью. Его вокальное мастерство, выходящее изъ рамокъ школы, гениальное по существу, ибо создано оно было путемъ разрѣшенія задачъ, какія самъ себѣставилъ артистъ, давало ему возможность владѣть всѣми чарами своего голоса, которыми такъ щедро одарила его природа. Но подлинный источникъ художническаго обаянія пѣвца заключался въ его исключительной музыкальности. Дивный слухъ, различавшій тончайшія градации звука, прекрасная музыкальная память и, я бы сказалъ, среди русскихъ пѣвцовъ лишь одному Алчевскому присущее чувство формы, сближившее его съ лучшими представителями французского вокального искусства, дѣлали его исполненіе совершенно неповторяемымъ. Алчевскій любилъ трудности. Въ преодолѣніи ихъ развертывались все новыя стороны его неисчерпаемаго музыкального дара. Человѣкъ высокой культуры, онъ съ глубокимъ интересомъ относился ко всему новому въ музыкальному искусству.

Въ ряду созданныхъ имъ сценическихъ образовъ, наиболѣе замѣчательнымъ надо признать „Рауля“ въ „Гугенотахъ“, партія, кото-

рую онъ передавалъ съ рѣдкой вокальной за- конченностью. Не менѣе почетное мѣсто въ автографахъ русской сцены займутъ его выступленія въ роляхъ Дона Хозе, Радамеса, Германна, Юанна Лейденскаго, Ромео. Послѣднимъ его артистическимъ трудомъ было исполненіе партіи Донъ Жуана въ „Каменномъ Гостѣ“. Миѣ рѣдко приходилось видѣть Алчевскаго па сценѣ. Но незабвеннымъ до конца дней моихъ останется для меня образъ „Донъ Жуана“ Алчевскаго, необычайный, по своему цѣльный, проникнутый почти нечеловѣческой мощью экстатического горѣнія, какое то воплощеніе сверхъчичнаго начала.

Въ качествѣ камернаго пѣвца Алчевскій сталъ выступать лишь въ послѣднее время на концертахъ „Музыкального Современника“, Кусевицкаго и Зилоти. Но эти немногія выступленія показали, что въ его лицѣ камерное искусство пріобрѣло артиста, способного силой своего таланта дать полную звуковую реализацію, со всей яркостью чувственного образа, того, что самимъ авторомъ ощущалось лишь какъ неясная мечта. Два камерныхъ вечера изъ произведеній Гнѣсина были для насть величайшимъ чудомъ вокального искусства. Какъ Алчевскій исполнялъ эти странныя, экзальтованныя, прикосновенные къ какимъ-то высшимъ тайнамъ духа вокальная поэмы—едва ли возможно охарактеризовать словомъ. Это было чудо почти мистического творческаго акта, величие которого ощущалось рѣши- тельно всѣми присутствовавшими на этихъ незабвенныхъ камерныхъ вечерахъ. И непостижимой тайной художественной интуїціи остались для насть воспоминанія о его творческомъ пути.

Евгений Браудо.

ПЕТРОГРАДСКИЕ ТЕАТРЫ

Настоящій сезонъ петроградскихъ государственныхъ театровъ закончился крупной реформой внутренняго распорядка: подаль прошеніе объ отставкѣ В. А. Теляковскаго, и его постъ занялъ О. Д. Батюшковъ. Уходъ Теляковскаго былъ встрѣченъ съ нескрываемо-

радостью на страницахъ нѣкоторыхъ по-временныхъ изданій, непрестанно упрекавшихъ его въ чрезмѣрной расточительности и въ насажденіи „семирамидиной роскоши“. Сужденіе само по себѣ чрезвычайно странное, ибо, по мнѣнію этихъ просвѣщенныхъ критиковъ, процвѣтаніе искусствъ и экономія государственныхъ суммъ являются понятіями тождественными. Не входя въ одѣнку дѣятельности Теляковскаго, какъ директора бывшихъ императорскихъ театровъ, въ которой, дѣйствительно, было много недочетовъ и много преступныхъ для искусства сцены случаевъ, мы тѣмъ не менѣе не можемъ обойти молчаніемъ, что это былъ одинъ изъ первыхъ руководителей театра, который почувствовалъ необходимость привлечения къ работѣ въ театръ новыхъ художественныхъ силъ. Благодаря Теляковскому окрѣпъ и расцвѣлъ талантъ Головина, гордость нашей декоративной живописи. Во время его директорства для сцены нашего академическаго театра работали художники: Бакстъ, Александръ Бенуа, Анисфельдъ, Коровинъ, Шервашидзе, художественная декорациія и костюмы которыхъ смѣнили однообразіе тусклой живописи театральныхъ полотенъ учениковъ Левота и Гельцера и ремесленный на- выкъ эскизовъ костюмовъ, извѣстнаго художника Константина Пономарева.

По инициативѣ же Теляковскаго въ труппу Александринскаго театра былъ приглашенъ режиссеръ Вс. Э. Мейерхольдъ, который поставилъ на нашей академической сценѣ такие исключительные по своей художественной цѣнности спектакли, какъ „Донъ Жуанъ“ Мольера, „Орфей“ Глука, „Стойкій принцъ“ Кальдерона и „Маскарадъ“ Лермонтова. Нѣть сомнѣнія, что на долю О. Д. Батюшкова выпала ответственная и чрезвычайно тяжелая задача урегулировать тѣ сложныя отношенія, которыя создались за послѣднее время между „стариками“ и молодежью, и на- мѣтить то русло, по которому долженъ итти нашъ театръ. Предположимъ, что „заслуженные“ справедливо требуютъ постановки ряда пьесъ, гдѣ бы для нихъ имѣлись „центральные“ роли, но также права и молодежь, которая хочетъ

играть и которая на себѣ несетъ всю тяжесть рядовыхъ спектаклей. Создавшееся противорѣчіе, наѣмъ кажется, возможно было бы устранить расширениемъ круга дѣятельности Михайловскаго театра, тѣмъ болѣе, что вопросъ о французскихъ спектакляхъ еще до сихъ поръ остается открытымъ. Александринскій театръ продолжаетъ свою дѣятельность, избѣгая только по мѣрѣ возможности постановки банальнѣихъ пьесъ quasi-бытового театра, къ которымъ онъ за послѣднее время такъ тяготѣтъ, и освѣжая время отъ времени свои несуществующія традиціи постановкой спектакля исключительной художественной цѣнности съ замѣтнымъ уклономъ въ сторону ретроспективной мечтательности. Въ Михайловскомъ же театрѣ образуется изъ молодежи кадръ, необходимый для создания нового академическаго театра и который въ отличіе отъ стараго будетъ обладать и сценическимъ тактомъ и сценическимъ вкусомъ. Здѣсь съ одной стороны идетъ усиленная работа надъ ознакомленіемъ петроградской театральной публики съ выдающимися произведениями корифеевъ отечественнаго и западно-европейскаго театровъ, а съ другой—производится опытъ постановки пьесъ новыхъ драматурговъ и вырабатывается новая артистическая техника, наличность и необходимость которой такъ явственно ощущается въ сценическомъ искусствѣ нашихъ дней. Спектакли нашего академическаго театра въ настоящемъ театральномъ сезонѣ закончились постановкой пьесы Е. П. Карпова „Зарево“, имѣвшей болѣе идеиное, чѣмъ художественное значеніе. Забастовка, агитаторша изъ интелигентныхъ, насилие—вотъ основная канва этой драмы. Участіе въ ней Е. Н. Рошиной-Инсаровой, создавшей мастерски четкій рисунокъ роли обездоленной судьбой женщины, жены рабочаго, обеспечило успѣхъ пьесы. Въ мастерской „передвижного театра“ поставили „Продавца солнца“ Рашильдъ и „Чудо странника Антонія“ Матерлинка. Первая пьеса была поставлена по принципу силуэтовъ. Все пространство сцены занимаетъ мостъ, по которому движется одинокая фигура бѣднаго мечтателя, освѣщаемая заходящимъ солнцемъ.

Свѣтъ рампы потушенъ. Время отъ времени нельзя даже разглядѣть его лица. Проходящая по мосту публика видна зрителямъ въ образѣ какихъ то неясныхъ очертаній. Этотъ принципъ сценической постановки, основанный на схематизаціи, вполнѣ совпадалъ съ примитивной архитектоникой самой пьесы. Г. Брифъ, исполнявшій роль вынужденного продавца солнца, въ достаточной мѣрѣ показалъ толькъ романтическій паѳосъ, безъ котораго немыслимо исполненіе этой пьесы. Значительно болѣе интересной была постановка второй пьесы. „Чудо странника Антонія“—пьеса иѣсколько необычна для того лика Матерлинка, который такъ любить и такъ цѣнить наибоље передовая часть нашей театральной публики. Здѣсь элементъ комизма является первенствующимъ. Только исключительный талантъ Матерлинка, какъ драматурга, могъ преодолѣть рискованность самой темы—смѣшать во единое цѣлое комическое съ подлинно возвышеннымъ—и создать театральное представление въ манерѣ истинного сценическаго, гротеска. Успѣхъ этой пьесы зависитъ исключительно отъ исполнителя главной роли. Въ данномъ случаѣ имѣлся прекрасный исполнитель роли странника Антонія, именующаго себя Падуанскимъ, въ лицѣ г. Смирнова. Этотъ артистъ сумѣлъ понять то таинственно скрытое отъ насъ, что составляетъ отличительный признакъ всѣхъ сценическихъ построений драмъ Матерлинка. Безуокоризненно четкій виѣшний рисунокъ, мягкость голоса, проникновенность и убѣдительность интонацій—вотъ характерная особенности исполненія г. Смирновымъ роли Антонія. Изъ деталей постановки отмѣтимъ, что входная дверь, занимая центръ декораций, представляла въ схемѣ какъ бы аркаду собора романскаго стиля. Эта деталь усиливала „нездѣшность“ странника Антонія и невольно внушала зрителямъ довѣріе къ его словамъ.

Изъ остальныхъ событий „весеннаго сезона“ слѣдуетъ выдѣлить постановку Мейерхольдомъ въ Михайловскомъ театрѣ уайлдовской комедіи „Идеальный мужъ“ съ силами школы сценическаго искусства. Чрезвычайная трудность исполненія уайлдовскихъ комедій на

русской сценѣ основана на невозможности для большинства русскихъ актеровъ передать легкомысленную осмысленность диалога, этого отличительного признака новѣйшей англійской комедіи. Поэтому вполнѣ понятно, что „Идеальный мужъ“ оказался не по силамъ ученикамъ и ученицамъ школы сценическаго искусства, къ тому же весьма мало знакомымъ съ основными принципами какой либо артистической техники. Съ другой стороны, получилось своеобразное впечатлѣніе отъ незаконченной игры большинства юныхъ исполнителей. Обострилась архитектоника диалоговъ, и отъ этого выиграла сама пьеса. То многое, скрытое въ комедіи, что стало бы тайнымъ при игрѣ штампованныхъ актеровъ, здѣсь стало явнымъ. В. Э. Мейерхольдъ, ставя „Идеального мужа“, повторилъ принципы сценической постановки англійской комедіи, которые онъ впервые показалъ петроградской театральной публикѣ при постановкѣ „На попутѣ“ Пинеро. Изъ отдѣльныхъ моментовъ—любопытѣнъ III актъ, гдѣ режиссеромъ очень просто разрѣщенъ вопросъ о координаціи сценической площадки съ характеромъ даннаго сценическаго положенія и гдѣ основная схематическая цѣтовая гамма (желтый, зеленый) четко отѣнила развитіе интриги.

Намъ на страницахъ „Аполлона“ неразъ приходилось указывать, какъ опасны для искусства актера многочисленные театры и театрики миниатюръ. Легкость достиженія успѣха сдѣлала свое преступное дѣло. Можно составить печальный и длинный синодикъ артистическихъ именъ, которыя здѣсь сошли на иѣть и перестали существовать, какъ истинныя и значительныя артистическая индивидуальности. Одной изъ причинъ этому слѣдуетъ искать въ томъ, что руководители этихъ театровъ забыли основное правило театра „Variétés“—мастерство и изощренность техники—и, строя свое благополучіе, всячески изгоняли гротескъ, а вводили въ сценический обиходъ невзыскательный грубый шаржъ и занимались насажденіемъ иллюстраціи „литературы“.

В. С.

Циклъ классическихъ спектаклей въ Михайловскомъ театрѣ закончился постановкой комедіи Вольтера „Чудаки или Господинъ съ Зеленаго Мыса“. Имя Вольтера въ театрѣ хорошо известно, какъ представителя классической трагедіи, гдѣ онъ развиваетъ сценическія формулы Расина и Корнеля, вводя попутно характерные особенности англійского театра. Тѣмъ пріятнѣе, что 25 апрѣля русской публикѣ была показана одна изъ ранніхъ пьесъ Вольтера, по стилю своему напоминающая его романы, а своимъ построениемъ и рядомъ предустановленныхъ персонажей обнаруживающая полную преемственность ея отъ старо-французского театра. Основной сценическій мотивъ—два брата, неизвѣстные другъ другу, и отецъ, не знающій ихъ обоихъ—даетъ развитіе сценическому дѣйствію, причемъ момента высшаго сценическаго напряженія разрѣшается появляющейся какъ *deus ex machina* фігурой, созданной только ради развязки комедіи. Главные персонажи комедіи: два старика—Предсѣдатель и Господинъ съ Зеленаго Мыса, два сына одного изъ стариковъ, двѣ дочери другого, жены стариковъ. Такова общая композиція комедіи, столь сходная со многими пьесами французского и итальянскаго театра XVII вѣка.

Переводъ пьесы сдѣланъ Н. В. Рыковой и Вл. Н. Соловьевымъ. Въ отличіе отъ большинства театральныхъ переводовъ онъ, при большой точности передачи текста Вольтера, прекрасно звучитъ со сцены; если это входило въ задачу перевода, то она удалась вполнѣ.

Постановка комедіи принадлежитъ Ю. Л. Ракитину. Единственно возможный методъ сценическаго истолкованія—манера преувеличенной пародіи—быть проведенъ режиссеромъ далеко не вездѣ. Удачные моменты третьяго и, въ особенности, второго дѣйствія смѣнялись сценами, выдержанными въ духѣ условнаго сценическаго реализма, который считается канономъ на сценѣ Михайловскаго театра при постановкѣ пьесъ классического репертуара. Совсѣмъ не вышелъ у режиссера первый актъ, поставленный въ стилѣ высокой комедіи, что для пьесы Вольтера явилось уже совсѣмъ неожиданнымъ. Въ соотвѣтствіи съ постановкой была игра большинства исполнителей. Больѣ другихъ на мѣстѣ были г-жа Ростова, (предсѣдательница), г. Лерскій (Господинъ съ Зеленаго Мыса) и въ особенности г. Горинъ-Горяиновъ (Господинъ Графъ), подчеркнувшій элементъ преувеличенніи пародіи въ своей роли. Но при попыткѣ словесной импровизаціи артистъ не нашелъ языка, соотвѣтствующаго стилю комедіи.

Вместо заключительного выхода націй шла сочиненная Вл. Н. Соловьевымъ пантомима—балетъ „Любовныя цѣпи“, поставленная по планамъ самого автора. Имя автора и режиссера, бывшаго въ теченіе иѣсколькихъ лѣтъ идейнымъ руководителемъ Студіи Мейерхольда, разрабатывавшей тогда примѣненіе въ современномъ театрѣ принциповъ спектаклей XVII и XVIII вѣковъ, обезпечило вѣрный подхѣдъ къ постановкѣ пантомимы. Но при большихъ достоинствахъ какъ общей композиціи такъ и многихъ отдѣльныхъ моментовъ (парадъ, выходъ Абдаллы, сцена сердца и др.), единство пантомимы было иѣсколько нарушено чрезмѣрнымъ введеніемъ танцевальнаго элемента (постановка А. И. Чекрыгина). При этомъ, иѣкоторые изъ балетныхъ номеровъ не соотвѣтствовали не только стилю пантомимы, но, взятые сами по себѣ, и просто хорошему вкусу (испанскій танецъ). Многіе безымянныя исполнители—ученики Государственныхъ драматическихъ и частныхъ курсовъ—были выше похвалы. Особо необходимо отмѣтить исполнителей ролей Графа Жеронта (совершенно готовый пантомимичный актеръ), знаменитаго корсара Абдаллы—въ будущемъ цѣнного актера-*buffo*—и исполнительницу роли прекрасной Розауры.

Въ общемъ, при всѣхъ недочетахъ—одинъ изъ самыхъ интересныхъ спектаклей Михайловскаго театра, какъ по выбору пьесы, такъ и по заключеннымъ въ немъ театральнымъ цѣнностямъ.

А. В. Р.

В. Н. АСЕНКОВА

(1 апреля 1817 г.—1 апреля 1917 г.)

Въ вихрѣ политическихъ событий прошелъ почти совершенно неотмѣченнымъ столѣтій юбилей со дня рождения Асенковой. А между тѣмъ какъ заманчиво это имя для театра! Если очарованія искусства никогда не объяснимы до конца, то тѣмъ болѣе подводить къ тайнѣ успѣхѣ этой аристократки. Роли въ пьесахъ Гоголя и Грибоѣдова, удачные выступленія въ лучшихъ пьесахъ западнаго репертуара — все это не то характерное, что создало изъ нея кумира Александрийской публики тридцатыхъ годовъ. Увлекать толпу Асенковой суждено было въ самыхъ неприхотливыхъ бездѣлушкиахъ. Но при ея игрѣ эфемерный созданія водевильной музы возвышались до чего то истинно-поэтическаго. Юнкеръ Лелевель въ водевилѣ Орлова „Гусарская стоянка“, маркизъ Юлій де Креки — въ водевилѣ „Дѣвушка-гусарь“, Карлъ II въ водевилѣ „Пятнадцатилѣтний король“ — въ этихъ роляхъ жанра travesti Асенкова не знала соперницъ. „Развязность, ловкость и въ особенности игривость неподражаемыя; веселости бездна“, писалъ о ней одинъ критикъ. Но хотя онъ добавлялъ затѣмъ, что къ этому надо прибавить „красоту, стройность талии, вкусъ и изящество костюма“, все это не будетъ послѣднимъ словомъ объ Асенковой. Все говорить за то, что въ ней былъ тотъ charme, который убѣгаешь отъ виѣшнихъ опредѣленій, и когда перечитываешь ея письма, начинаетъ казаться, что самой главной причиной ея очарованій была радость бытія. Съ чего же начать мнѣ вами писать, милый мой братецъ Сашинъ, ей Богу это претрудно, вѣдь вы, я думаю, знаете, какая я мастерница сочинять, начинала она одно изъ писемъ къ двоюродному брату. Но сейчасъ же оказывается, что есть что поразказать. Ее восхищаетъ „чудесный водевиль Петра Андреевича Каратаигина“, до обожанія увлекаетъ Тальони, и очаровываетъ то, что въ оперѣ „Жидовка“ 24 лошади на сценѣ. „Какое великолѣпіе“, восклицаетъ она по поводу этого сценическаго эффекта, сразу — и, увы, не отъ восторга — дѣлая

Н. Домовѣ.

НОВЫЯ КНИГИ

Н. Сапуновъ. Стихи, воспоминанія, характеристики: Валерія Брюсова, М. Кузмина, П. Потемкина, С. Карамурза, Ф. Комиссаржевскаго, Я. Тугендхольда и А. Эфроса. Рисунки: А. Арапова, Н. Крымова, Павла Кузнецова, Николая Милотти и Н. Феофилактова. Фронтиспісъ К. Сомова. Обложка Сергея Судейкина. Издание Н. Н. Карышева. Москва. 1916. Всѣдѣ за Петроградомъ Москва рѣшила почтить память художника,вшедшаго смерть въ мутныхъ водахъ Финскаго залива. Характеръ посмертнаго изданія, казалось, обязывалъ бы лицъ, составляющихъ редакціонный комитетъ сборника, озабочиться тѣмъ, чтобы лицъ покойнаго Сапунова былъ представленъ наиболѣе полнымъ образомъ. Съ этой цѣлью, ка-

Апрѣль—Май 1917 г. №№ 4—5

93

залось намъ, должны были быть помѣщены въ этомъ сборникѣ снимки съ позднѣйшихъ картинъ покойнаго, знаменующихъ переломъ въ его творчествѣ, а также приложены биографическая канва и списокъ его работъ (что въ Москвѣ было сдѣлать легче, чѣмъ въ Петроградѣ). Къ сожалѣнію, въ книгѣ, посвященной Сапунову, мы не встрѣчаемъ ни одного воспроизведенія работы покойнаго художника, и только въ качествѣ украшеній и заставокъ помѣщены рисунки изъ его черновыхъ тетрадей.

Иллюстраціонная часть сборника не вполнѣ ровна. Великолѣпнѣ фронтиспісъ К. Сомова, характерно передающій особенности творческаго духа Сапунова. Центръ всей композиціи составляетъ символическая фигура смерти, одѣтая въ костюмъ протагониста итальянской импровизированной комедіи, которая гордо, все побѣждая, шествуетъ впередъ съ маской въ рукахъ. У ея ногъ — маленький Труффальдин, обратившійся въ бѣгство. Все это расположено на архитектурно-декоративномъ фонѣ причудливыхъ китайскихъ построекъ того фантастическаго и сказочнаго города, где живеть жестокая красавица, дочь богдыхана Альтоума, принцеса Турандотъ, убивающая жениховъ, которые не смогутъ разгадать ея загадокъ. Остальные рисунки своимъ спокойствиемъ, а иногда и излишней надуманностью какъ то мало соответствуютъ характеру сборника, посвященнаго художнику, который всегда непосредственно чувствовалъ природу и всегда мятежно двигался впередъ.

Изъ литературнаго матеріала сборника наиболѣе цѣнны — воспоминанія С. Карамурза и М. Кузмина, а также статья А. Эфроса, где подводятся итоги дѣятельности Н. Н. Сапунова, какъ художника и декоратора.

Въ своихъ воспоминаніяхъ С. Карамурза разсказываетъ о первыхъ шагахъ художнической жизни Сапунова, когда онъ, обучаясь въ московской школѣ живописи, работалъ въ мастерскихъ у Левитана и у Сѣрова и когда онъ подъ руководствомъ Коровина началъ впервые писать декораціи для Большого театра. Изображаютъ характерныя бытовыя детали: жизнь впроголодь начинающаго художника въ

Москвѣ и его путешествіе заграницу съ трагикомическими заключительными эпизодами — финансовымъ карантиномъ въ Варшавѣ.

Фактическая сторона воспоминаній М. Кузмина — свидѣтеля и очевидца терюкской катастрофы — касается дѣятельности Сапунова въ театрѣ В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улицѣ, где имъ были написаны декорации къ „Геддѣ Габлеръ“ и къ „Балаганчику“ Александра Блока. Авторъ воспоминаній, близкій другъ покойнаго, сумѣлъ чрезвычайно четко нарисовать романтическую фигуру Сапунова, всегда склоннаго къ таинственности, знавшаго всѣ примѣты и любившаго засиживаться подолгу у гадалокъ, которыхъ ему предсказали смерть отъ „воды“. „Веселый ремесленникъ, жонглеръ Богородицы“ — вотъ два эпитета для художника, который, съ дѣтства, практически овладѣлъ своимъ искусствомъ, относится уже безразлично къ тому, где его примѣнять: въ циркѣ, такъ циркѣ, въ церкви, такъ церкви, на площади, въ маленькой комнатѣ, где угодно¹. Самое цѣнное въ сборникѣ — рисунки изъ черновыхъ тетрадей Сапунова, которымъ отведена скромная роль — служить украшениями и заставками, и которые къ тому же плохо отпечатаны. Черновые наброски — это лабораторія художника и ключъ къ пониманію его болѣе значительныхъ произведеній. Разсматривая эти цѣвочки, дѣтскую лошадку, пышныхъ дамъ Великаго вѣка въ фижмахъ и въ шляпахъ съ пломажемъ, невольно вспоминаешь „Мѣщанина-дворянину“, где пышность и торжественность спектакля были такъ согласованы съ веселымъ буфонствомъ театральныхъ персонажей.

Пышныхъ дамъ съ затѣлливыми головными уборами смѣняютъ другія дамы, „эти дамы“, съ гладко расчесанными волосами, въ чрезвычайно вырѣзанныхъ декольте. „Эти дамы“ чинно и честно сидятъ за столиками, а около нихъ сидѣтъ и снуютъ какія то фигуры. Лицъ у нихъ нѣть, а вмѣсто лицъ рожи, рожи съ

¹ Декорации и костюмы Сапунова къ „Мѣщанину-дворянину“ и къ „Принцесѣ Турандотъ“, сгорѣли во время пожара театра К. Незлобина въ январѣ настоящаго года.

длинными носами и двумя темными пятнами
вместо глазъ.

И наконец—послѣдний черновой набросокъ,
гдѣ графическая незаконченность рисунка все-
цѣло поглощается силой композиціи и коши-
марностью самой темы. Наѣво въ верхнемъ
углу—елочки и деревца, нарисованные какъ
будто ребенкомъ. Направо, тоже въ верхнемъ
углу, въ той же манерѣ рисунка—какие то
господа. А посрединѣ—должно быть, залъ съ
колоннами и большими окнами съ рѣшеткой.
А въ залѣ женскія фигуры, карлики, музы-
канты и какой то господинъ съ рожками. Все
перемѣшалось между собой, какой то шабашъ.
А сбоку наброска жуткая надпись художника:
'Венера? Амуры? мѣшъ съ деньгами. Цыганы
(хорь) Танц. цыганка. Гусарь (чортъ). Дѣвки,
чертен. съ кадиломъ. Primadonna. Ионки за
рѣшеткой. Обезьяна щекоч. пятки. Негри-
тишка'.

Велесъ.

Невскій Альманахъ. Выпускъ вто-
рой. 'Изъ прошлаго'. П. 1917.

Во второмъ выпускѣ Альманаха мы находимъ
рядъ интересныхъ документовъ, относящихся
къ исторіи русского музыкального искусства.
Это письма Глинки къ Даргомыжскому, а
также письма А. Н. Сѣрова къ Даргомыж-
скому изъ собранія Пушкинского дома. Изъ
того же источника заимствована серія ка-
рикатуръ на Глинку, принадлежащихъ острому
карандашу Н. Степанова. Письма Глинки,
поступившія въ Пушкинскій домъ отъ внука
Н. Степанова, А. С. Степанова, особенно любо-
пытны потому, что свѣдѣній о перепискѣ
между Глинкой и Даргомыжскимъ до сихъ
поръ совершенно не имѣлось. Н. Финдейзенъ,
бiографъ Глинки, такое предполагаемое отсут-
ствіе переписки между обоими композиторами
ставить въ связь со своеобразнымъ харак-
теромъ отношений Глинки къ Даргомыжскому,
въ которыхъ дружескія симпатіи сочетались
съ чувствами враждебно завистливыми. Неболь-

Е. Бр.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Сергѣй Бобровъ.—Алмазные лѣса. 2-я
книга стиховъ. Изд. 'Центрифуга'. М. 1917. II. 1 р.
Всероссійскій Земскій и Городской Со-
юзы. Выставка 'Народное искусство Буковины
и Галичины'. Кіевъ. 1917.
Временикъ 2. В. Каменскій. Г. Петни-
ковъ. В. Хлѣбниковъ. М. 1917. II. 50 к.

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

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

шое собраніе 11 краткихъ писемъ творца 'Руслана' къ Даргомыжскому, однако, проникнуто
весьма сердечнымъ тономъ. Сами по себѣ эти
письма не вносятъ измѣненій въ знакомые
факты бiографіи Глинки, но для музыкальной
исторiографіи они, въ силу изложенныхъ
выше причинъ, представляютъ значительный
интересъ.

Письма А. Н. Сѣрова къ Даргомыжскому,
найденные также въ архивѣ А. С. Степанова,
весьма цѣнны, по своей непосредственной жив-
ости, для характеристики боевой натуры 'Бѣ-
линского русской музыки'. Письма эти отно-
сятся къ концу пятидесятыхъ годовъ (1856—
1859), ко времени усиленной работы Сѣрова
надъ разборомъ 'Русалки', вошедшими потомъ
въ первый томъ собрания его критическихъ
статьей. Изъ данного собранія писемъ узнаемъ,
между прочимъ, и некоторые подробности
кратковременнейшіи ссоры Сѣрова съ Рапопортомъ,
редакторомъ 'Музыкального и театрального
вѣстника', въ которомъ сотрудничалъ Сѣровъ.
Далѣе, любопытна также сдержанная ха-
рактеристика, данная Сѣровымъ въ письмѣ отъ
20 августа 1856 года Вагнеру, впослѣдствіи
совершенно пѣнившему пылкаго критика.
Какъ письма Глинки къ Даргомыжскому, такъ
и письма Сѣрова тщательно проредактированы
В. Г. Каратыгинымъ и снабжены имъ
обстоятельными комментаріями. Такая работа
представляетъ несомнѣнnyй вкладъ въ рус-
скую музыкальную науку.

Е. Бр.

СОДЕРЖАНИЕ

Валеріанъ Чудовскій—За букву 'В'	v
Всеволодъ Дмитріевъ—Неуклюжіе ученики (По поводу нѣсколькихъ русскихъ картина изъ собранія В. Б. Хвоцкаго)	1
Зин. Венгерова—Новѣйшая англійская литература	13
Евгений Зноско-Боровскій—О творчествѣ М. Кузмина	25
Raoul Labey—Поэты войны	45
Валеріанъ Чудовскій—Нѣсколько утвержденій о русскомъ стихѣ	58

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р—въ, У.—Выставки и художественные дѣла	70
Г. Гидони—Аукціонъ собранія К. В. Охочинскаго	74
Л. Пумпянскій—Современное финское искусство (Выставка въ бюро Добычиной) .	75
Евгений Браудо—Музыка въ Петроградѣ. Памяти И. А. Алчевскаго	85
Вл. С., А. В. Р.—Петроградскіе театры	88
Н. Долговъ—В. Н. Асенкова	92
Велесъ, Е. Бр.—Новые книги	92
Книги, поступившія въ редакцію	94

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

Фототипіи:

О. А. Кипренскій—Автопортретъ. А. Г. Венеціановъ—'Сѣнокосъ'.

Автопортреты:

Петръ Василевскій—Неизвѣстный сюжетъ. Д. Левицкій—Портретъ мальчика; Портретъ Струговщиковой. Андроповъ—Портретъ Петра III. Щукинъ—Портретъ Павла I. Шебуевъ—Невыполненный эскизъ для плафона Царскосельской церкви. М. Лебедевъ—Этюдъ деревьевъ. Трошининъ—Портретъ скульптора Витали. Варнекъ—Портретъ архитектора Громова. Яненко—Портретъ Кукольника. Боровиковскій—Портретъ Михаила Десницкаго. Дурновъ—Портретъ Ступинъ—‘Мальчикъ съ листомъ’. Капковъ—Автопортретъ. Н. Аргуновъ (младшій)—Автопортретъ. Венеціановъ—‘Дѣвушка поить теленка’; ‘Семья кн. Путятиной’; ‘Блудный сынъ’. К. Брюхловъ—Портретъ Глиники; Рисунокъ свинцовъ карандашемъ. П. Соколовъ—Рисунокъ свинцовъ карандашемъ.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЪ ТЕКСТЪ

Автопортреты:

Сильв. Шедринъ—‘Посѣщеніе Александромъ I Шаффгаузена’ (стр. 3); А. Орловъ—‘Автопортретъ’ (стр. 5). С. Ф. Галактионовъ—‘Рисунокъ первомъ’ (стр. 7); ‘Набережная’ (стр. 11).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

**“АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ”**

ВЪ 1917 ГОДУ (IV ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

Издание Общества Архитекторовъ-Художниковъ.

Петроградъ, Академія Художествъ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

1. Основныя статьи по художественнымъ и техническимъ вопросамъ въ области архитектуры и связанныхъ съ нею искусствъ съ необходимыми для поясненія иллюстрациями.
2. Отчеты о деятельности и засѣданіяхъ Общества Архитекторовъ-Художниковъ.
3. Иллюстрированная художественно-строительная хроника русская и иностранная.
4. Сообщенія о деятельности Академіи Художествъ.
5. Свѣдѣнія о деятельности Правительственныхъ, Городскихъ, Земскихъ и Общественныхъ учрежденій въ области строительного дѣла.
6. Свѣдѣнія о деятельности художественныхъ и техническихъ обществъ и съѣздовъ.
7. Критический замѣтки и статьи.
8. Библиографія и обзоръ русской и иностранной печати.
9. Конкурсы, объявляемые какъ Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, такъ и другими обществами и учрежденіями (программы, разъясненія и результаты конкурсовъ русскихъ и международныхъ).
10. Справочный отдѣлъ: правительственные и административные распоряженія, обязательные постановленія, судебныя решения по строительнымъ дѣламъ, свѣдѣнія о разрѣшенныхъ постройкахъ, торгахъ и цѣнахъ на материалы и рабочія руки.
11. Почтовый ящикъ.
12. Объявленія Правительственныхъ и Общественныхъ учрежденій о торгахъ, замѣщеніяхъ должностей и объявленія торгово-промышленныхъ фирмъ и предприятий.

“Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ” рекомендованъ Ученымъ комитетомъ Министерства Народного Просвѣщенія для библиотекъ техническихъ училищъ.

Подписьная цѣна на „Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ” на годъ съ 1 Января 1917 г. по 1 Января 1918 г. четырнадцать рублей съ пересылкой и доставкой. Цѣна отдѣльного номера 50 к., увел. 1 р. При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка. Для учащихся безъ доставки 12 р. Перемѣна адреса 50 к.

За полнымъ израсходованіемъ комплектовъ подписка на 1916 подъ прекращена. Имѣющіеся комплекты за I и II годы изданія можно получать въ редакціи по 10 руб. за экземпляръ.

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

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

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

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

**Подписка на «Аполлонъ» 1917 г., въ виду полнаго
израсходованія комплектовъ, прекращена.**

Ep 20

6-20