



О. А. Кипренский. Автопортрет (масло).
(Собрание В. В. Хвощинского в Риме).

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

НЕУКЛЮЖІЕ УЧЕНИКИ

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

Всеволодъ Дмитріевъ



асто мы можемъ вычитать мнѣніе, притомъ преподносимое, какъ нѣчто твердо установленное, что научно, т. е. безпристрастно и достаточно обоснованно, можно изслѣдовать событія и вещи, отдаленныя 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 общественнаго 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 ждуть дѣйствительно научнаго 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 описаніе 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 чужды, они намъ чужды; мы глядимъ на нихъ холодными глазами иностранца, но разумомъ понуждаемъ себя полюбить ихъ, прочувствовать въ нихъ нѣкія цѣнности, глазу не видныя, разумомъ понуждаемъ себя къ пристрастію, къ преувеличенію... зачѣмъ? Не единственное ли сейчасъ у насъ, когда наше знаніе

чрезвычайно ограничено и скудно, неоспоримое право—довѣрять только нашему глазу? И не единственная ли сейчасъ мыслимая правда — правдивое описаніе непосредственнаго 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 нѣкоего ‚ловкачества‘, нѣкоей претензіи на виртуозный росчеркъ и блескъ, но въ большинствѣ — робкія, унылыя, даже тупыя. Здѣсь въ одно тоскливо-сѣрое мѣсиво замѣшивались старательнымъ ученикомъ и вдохновенные 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 примѣровъ любопытнѣйшаго перелома отечественнаго творчества, когда русскіе мастера добровольно или по принужденію мѣняли иконный стиль на заморское письмо. Объ этой эпохѣ наши свѣдѣнія смутны; скорѣй даже сложилось мнѣніе, что никакого перелома и не было, а произошло нѣкое опустошеніе, сплошное вымираніе стараго мастерства, на смѣну же ему, черезъ нѣкоторый ‚пустой‘ промежутокъ времени, выявилось рѣшительно новое мастерство, съ новыми приѣмами 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 налицо 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 удалиться, 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 Василевскій. Незвѣстный сюжетъ (масло).
(Собрание В. Б. Хвоцинскаго, въ Римѣ).*

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



*Д. Левицкий. Портретъ мальчика (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинскаго, въ Римъ).*

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



Сильв. Щедринъ. „Посѣщеніе Александромъ I Шаффгаузена“ (масло). (Собраніе В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).

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

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

Итакъ, въ данномъ собраніи нѣтъ творческаго духа, коимъ сильна была наша иконопись, но также не слышно еще въ немъ и новаго натиска вдохновенія, которое, какъ ни какъ, бурно влилось въ отечественное творчество, вмѣстѣ съ передвижничествомъ. Національное самомнѣніе, переоцѣнка собственныхъ силъ, нѣкое самоослѣпленіе 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 отрицательныя 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 Венеціанову, изъ всего собранія, мы не рѣшимся отказать въ нѣкоторой долѣ самовлюбленности и спокойной ограниченности, но, съ другой стороны, еще ждетъ своего объективнаго изслѣдователя вопросъ—находятся ли одинокія зачинанія Венеціанова въ прямой связи съ ‚бунтомъ рабовъ‘, вдругъ потребовавшихъ свободы, съ передвижничествомъ, дѣйствительно порвавшимъ со всякими обязательными авторитетами, дѣйствительно пошедшимъ навстрѣчу самовлюбленности и ограниченности?

Итакъ, собраніе Хвоцинскаго опредѣленно ограничено одной изъ наиболѣе безкрылыхъ 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 ‚штудій‘.

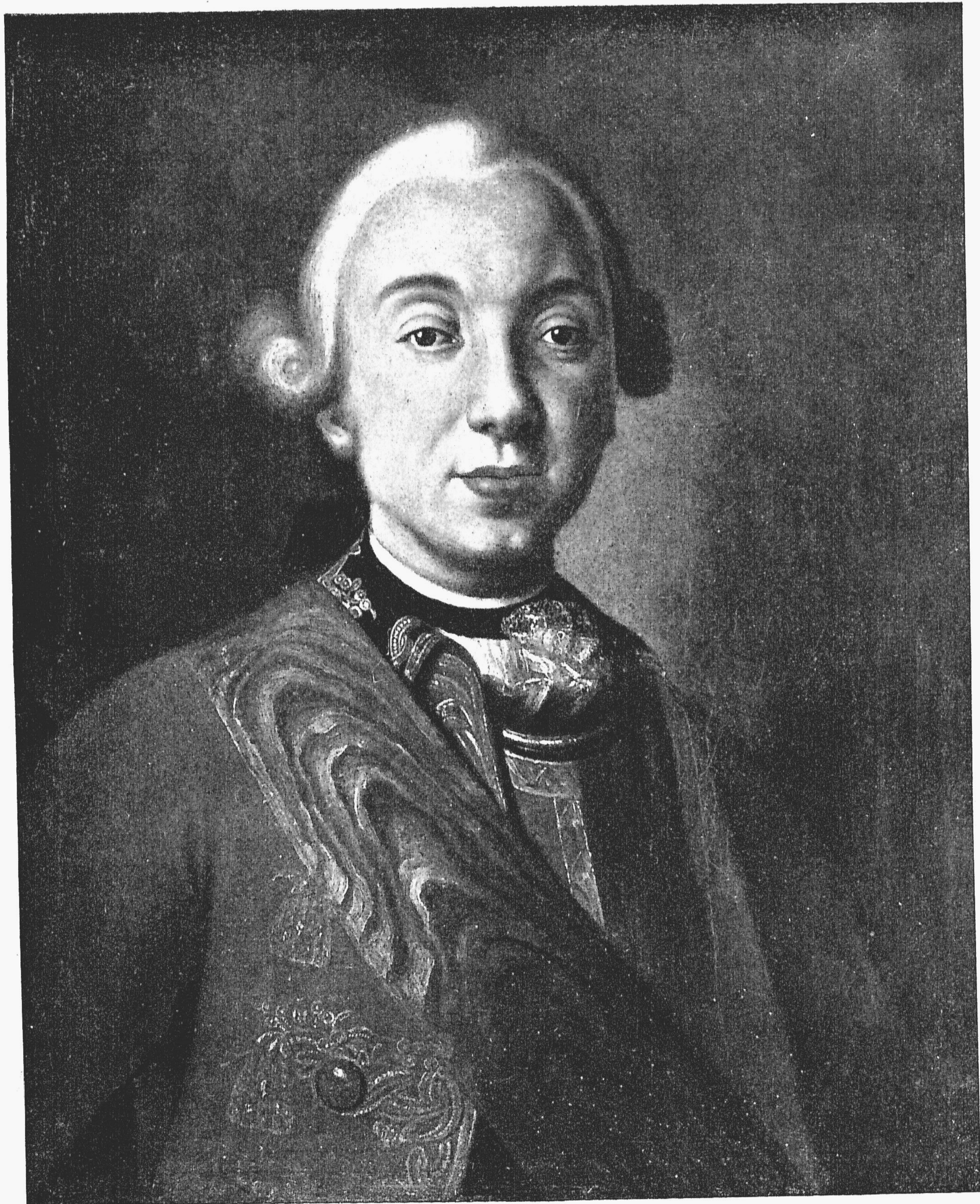
При изученіи частныхъ собраній наиболѣе сложнымъ и любопытнымъ является вопросъ объ атрибуціяхъ; но въ данномъ случаѣ этотъ вопросъ настолько отвлекъ бы насъ отъ несложной темы нашего очерка, что мы опредѣленно рѣшились миновать его и оставить, безъ какихъ либо измѣненій или поправокъ, надписи къ картинамъ, 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 предвѣшая вопроса о тѣхъ выводахъ, къ коимъ привело бы насъ болѣе всестороннее изученіе колекціи В. Б. Хвоцинскаго (кстати сказать, являющейся весьма нужнымъ вкладомъ въ сокровищницу родного искусства и имѣющей цѣлый рядъ цѣнныхъ работъ, какъ, напримѣръ, ‚Сѣнокосъ‘ Венеціанова, ‚Нагой мальчикъ‘ Иванова, цвѣтной 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 Стругови-
ковой (масло).
(Собраніе В.Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).*

*D. Lévitky. Portrait de m-me Strougou-
stchikoff (huile).
(Collection B. Khvoctchinsky, Rome).*



*Антроповъ. Портретъ Петра III (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).*

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

Принадлежность
 „Двухъ стариковъ“
 („Блудный сынъ“)
 Венеціанову — бо-
 лѣе чѣмъ сомни-
 тельна и рѣшитель-
 но ничѣмъ не под-
 тверждается. Прав-
 да, это произведе-
 ніе въ свое время опре-
 дѣлялось бар. Н. Н.
 Врангелемъ, какъ
 принадлежащее Ве-
 неціанову, причемъ
 названный цѣни-
 тель говорилъ, что
 „судя по живописи,
 это—раннее произ-
 веденіе Венеціано-
 ва, напоминающее
 его картину „Зима“
 въ Румянцовскомъ
 музеѣ“ (см., А. Г. Ве-
 неціановъ въ част-
 ныхъ собраніяхъ);
 но во первыхъ —
 „Зима“ носитъ на
 себѣ всѣ типическія
 черты кисти Боро-
 виковскаго, коему
 она всегда припи-
 сывалась, а вѣро-
 ятнѣе всего и при-
 надлежитъ, а во
 вторыхъ — между
 „Зимой“ и „Блуд-
 нымъ сыномъ“



А. Орловскій. Автопортретъ (цветн. карандашъ). A. Orlovsky. Portrait de l'artiste.

столь же мало сбли-
 жающихъ чертъ, какъ между „Блуднымъ сыномъ“ и... любимъ изъ достовѣрныхъ
 произведеній Венеціанова.—Картина, приписываемая Сильв. Щедрину, принадлежитъ.

нѣмецкому художнику, можетъ быть Кюгельхену. — Картина, относимая къ художнику времени Анны Иоанновны Петру Василевскому, всего скорѣй можетъ быть сочтена за копію русскаго ученика съ иностраннаго мастера. — Н. Аргуновъ не могъ написать своего автопортрета въ XIX ст. 18 — 20-тилѣтнимъ юношей, 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 приемамъ Левицкаго). — Такъ называемый шукинскій портретъ Павла является на самомъ дѣлѣ не чѣмъ инымъ, какъ копіей работы Вуаля; такихъ копій или подражаній популярному портрету Вуаля имѣется, какъ извѣстно, въ нашихъ собраніяхъ немало. Точно такъ же подписной Антроповъ — Портретъ Петра III — даетъ намъ копію (очень возможно, что выполненную дѣйствительно Антроповымъ) съ извѣстнаго 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. Колѣвкина (Царское Село) имѣется еще одинъ вариантъ, гдѣ повторена въ точности вся композиція этюда, лишь нѣсколько 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 лишне, на нашъ взглядъ, указать, что здѣсь передъ нами одна изъ позднихъ работъ художника, близкая къ его работамъ на религіозныя темы, выполненная въ томъ же нѣсколько слащавомъ и искусственномъ колоритѣ и, очевидно, не съ натуры, а по воспоминаніямъ о своихъ прежнихъ 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 галереѣ.

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



*Шукинъ. Портретъ Павла I (масло).
(Собраніе В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).*

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



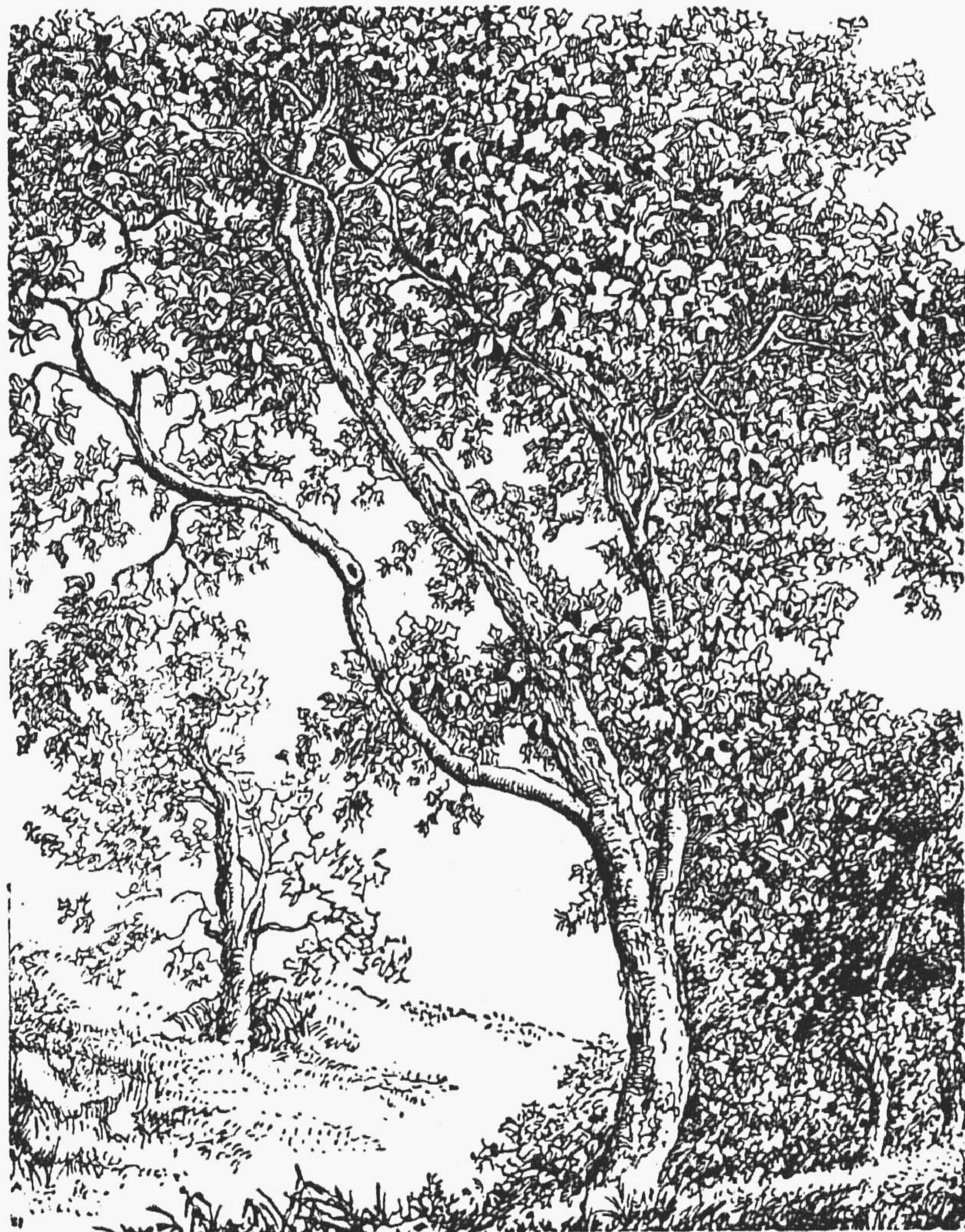
*Шебуевъ. Невыполненный эскизъ для плафона
Царскосельской церкви (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).*

*Chebouïeff. Esquisse inaccomplie pour plafond
d'église à Tsarskoïé Selo (huile).
(Collection В. Khvostchinsky, Rome).*

ждый отдѣльный холстъ собранія, руководить нами и подсказываетъ то или другое сужденіе. Этой своеобразной единой картиной особенно важны и дороги, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и предательски опасны частныя небольшія собранія. Можетъ быть, именно эта особенность побудила нѣкоторыхъ говорить объ омертвляющемъ взаимодействіи картинъ въ большихъ государственныхъ музеяхъ и напротивъ—о животворномъ вліяніи на картины ихъ нахождения въ коллекціяхъ ограниченныхъ размѣровъ или вовсе малыхъ. Дѣйствительно, грандіозность и историческій размахъ государственныхъ музеевъ какъ бы заставляютъ тускнѣть всѣ личныя и временныя особенности того или другого произведенія живописи, но зато этотъ ущербъ во сто кратъ вознаграждается инымъ — подлинной полнотой, біеніемъ особой и таинственной жизни, исторической жизни искусства.

Не то мы видимъ въ собраніяхъ частныхъ, несущихъ на себѣ отпечатокъ личнаго вкуса; въ такихъ собраніяхъ историческая перспектива всегда искажена, всегда понимается неожиданно, по новому, и часто, конечно, именно этой неожиданностью и новизной прельщаетъ. Но здѣсь—повторяю—и предательская опасность такихъ собраній: заманчивый соблазнъ повѣрить неожиданному образу, понять случайное своеобразие общей картины такого собранія, какъ новое и вѣрное слово въ оцѣнкѣ дѣйствительной исторической перспективы данной эпохи. Потому то особенно важно, при изученіи того или другого отдѣльнаго собранія картинъ, выдѣлить эту своеобразную единую картину коллекціи, дабы она не натолкнула насъ на ложный шагъ, дабы случайныя взаимодействия 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 неуклюжіе ученики, навѣянъ общей картиной собранія. Конечно,



С. Ф. Галактионовъ. Рисунокъ перомъ. (Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римѣ).

S. Galaktionoff. Dessin à la plume.

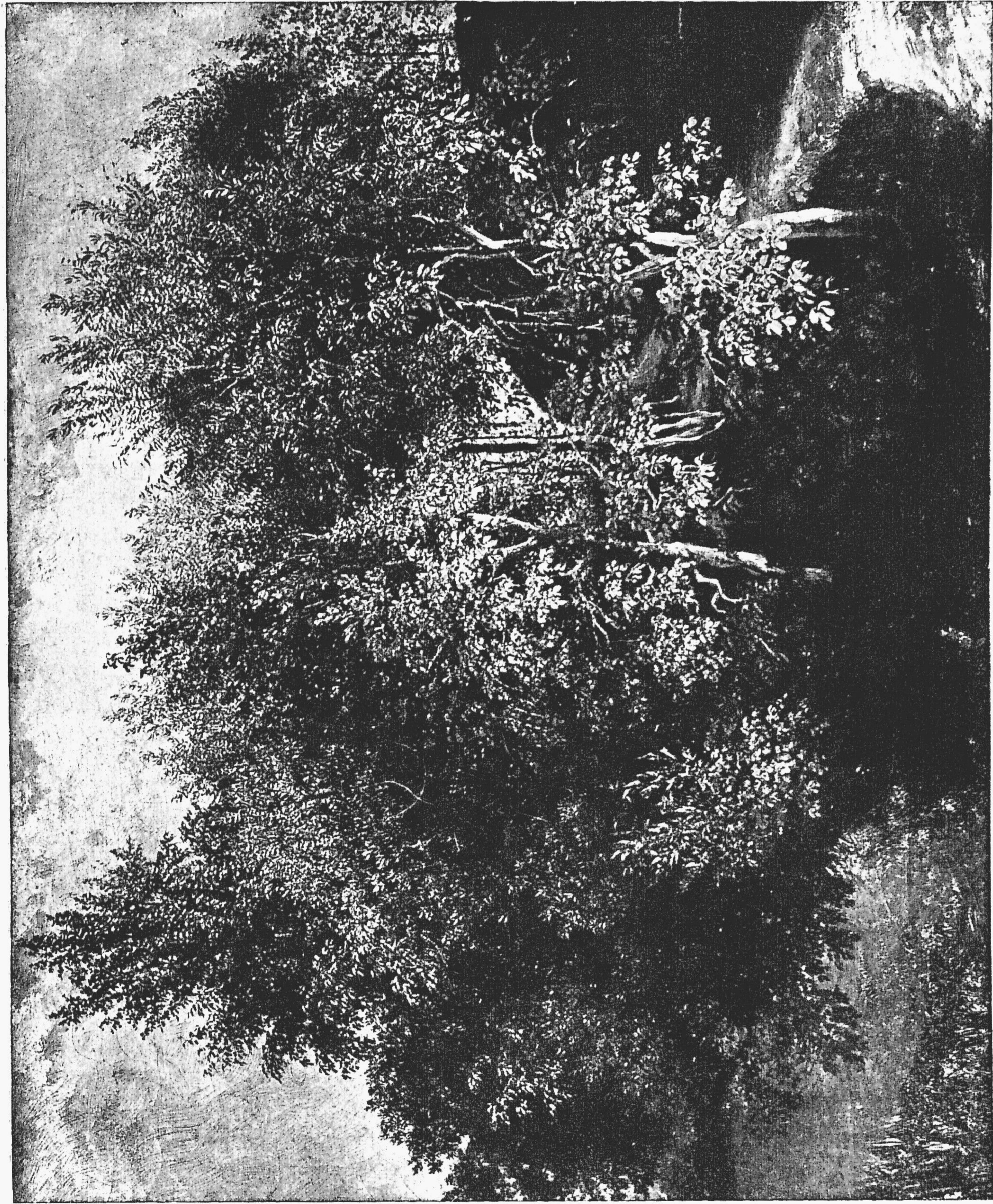
рѣшительно нельзя настаивать на такомъ мнѣніи, какъ на исторической правдѣ, не подвергнувъ его тщательной провѣркѣ на основаніи другихъ данныхъ. Въ самомъ дѣлѣ, въ колекціи В. Б. Хвоцинскаго собраны картины мастеровъ, въ большинствѣ случаевъ много и долго учившихся, но однако здѣсь почти нѣтъ примѣровъ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

В прочемъ, можно было бы такія работы, какъ венеціановскій „Сѣнокосъ“, какъ „Автопортретъ“ Аргунова Младшаго или ступинскій „Мальчикъ съ листомъ“, выхватить изъ собранія, подчеркнуть ихъ нѣкую мечтательную изысканность, ихъ плѣнительную осторожность и любовную выношенность и тѣмъ скрасить унылую безкрылость всей колекціи; опираясь на эти рѣдкіе оазисы, попробовать построить теорію болѣе радостную, болѣе заманчивую и болѣе льстящую нашему патріотическому чувству, но мы не сдѣлаемъ такъ...

Болѣе того, можно было бы неявно и робко представленные здѣсь портретные замыслы Боровиковскаго, Тропинина, Капкова и другихъ завершить ссылкой на пряную 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 драгоцѣнную жемчужину, покрывающую и наполняющую великимъ смысломъ всю эту многолѣтнюю черную работу, вспомнить и показать какую либо изъ лучшихъ акварелей того же Иванова, но мы не сдѣлаемъ такъ...

Зачѣмъ умѣлимъ подборомъ отдѣльныхъ, наиболѣе радостныхъ и яркихъ достижений русской школы этого періода обманывать свой собственный глазъ, точно намъ не ясно, что „Смолянки“—рѣдкостный взлетъ вдохновенія среди утомительной вереницы холодныхъ и безтрепетныхъ издѣлій ремесленниковъ, что лучшія изъ акварелей Иванова—лишь порывистыя 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 неопредѣленность 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 среды въ дѣлахъ художественнаго вдохновенія, такъ изучимъ же съ возможнымъ безпристрастіемъ нашихъ прадедовъ и ту среду, которая вознесла Левицкаго, Брюллова, Венеціанова и Иванова.

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



М. Лебедевъ. Этюдъ деревьевъ (масло).
(Собрание В. Б. Хвоцинского, въ Римѣ).

M. Lebedeff. Etude d'arbres (huile).
(Collection B. Khvoztchinsky, Rome).



Тропининъ. Портретъ скульптора
Витали (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).

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

зрѣлище вдохновеній приниженныхъ, несмѣлыхъ, раболѣпствующихъ. Одна картина этого собранія вплотную сдѣляется 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 былъ бы понятъ нами совсѣмъ по иному, болѣе остро и болѣе восторженно, но здѣсь намъ прежде всего бросаются въ глаза ремесленная ровность картины, приемы 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, сближающихъ 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 добросовѣстность недоучки, еще не вполне разобравшагося въ масляной техникѣ, въ работѣ Капкова—наивную претензію провинціала угнаться за тогдашней римской модой. Портретъ Боровиковскаго (М. Десницкій) не избѣжитъ той же мѣры; напротивъ, на этомъ портретѣ намъ хотѣлось бы подчеркнуть безысходное однообразіе работъ Боровиковскаго, его прямую и печальную 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 заполнили 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. Европейскіе историки нашего искусства почти не изучали, а русскіе историки писали объ отечественномъ творчествѣ въ отдѣльныхъ трудахъ, причемъ мѣра, которая примѣнялась здѣсь, была куда болѣе уменьшенныхъ размѣровъ, чѣмъ та, коей мѣрилось искусство міровое.

Такое нѣжное обереганіе и пощада нѣкогда 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, встрѣтя 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 творествѣ мы воспринимали какъ бы черезъ увеличительное стекло, все подымали на ходули и изъ маленькихъ людшекъ сочиняли титановъ... Не потому ли, можетъ быть, западные историки, обращаясь къ нашему искусству, смотрѣли на него скорѣи черезъ уменьшительныя стекла? Въ самомъ дѣлѣ, не обойтись ли намъ вовсе безъ стеколъ, не скорѣи ли мы тогда отыщемъ достойное дѣйствительнаго 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 даннаго собранія Венеціановымъ, написалъ ‚Блуднаго сына‘, гдѣ изображенъ почтенный старецъ съ нѣскольکو оголеннымъ челомъ, съ сѣдой 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 колѣнопреклоненнаго 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 плѣнительную жизнь произведенія Рембрандта, его великое неправдоподобіе, его чудовищныя сгустки красокъ, его высокую вдохновенную традицію, традицію, крѣпко связывающую эту картину съ прекрасными достиженіями геніевъ Италіи, Франціи, Испаніи,—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 великій и вдохновенный взлетъ надъ ‚бытомъ‘, который могъ возникнуть, какъ драгоценный итогъ напряженной работы, какъ свѣтлый отдыхъ послѣ чернаго трудового дня, какъ внезапное безуміе послѣ муравьиного, кропотливаго подвига многихъ поколѣній... Конечно, ничего подобнаго здѣсь нѣтъ и не могло быть; въ Венеціановѣ мы можемъ услѣдить лишь зачатки художественной культуры, лишь добросовѣстный трудъ и наивную трезвость дикаря... 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 нелѣпность?



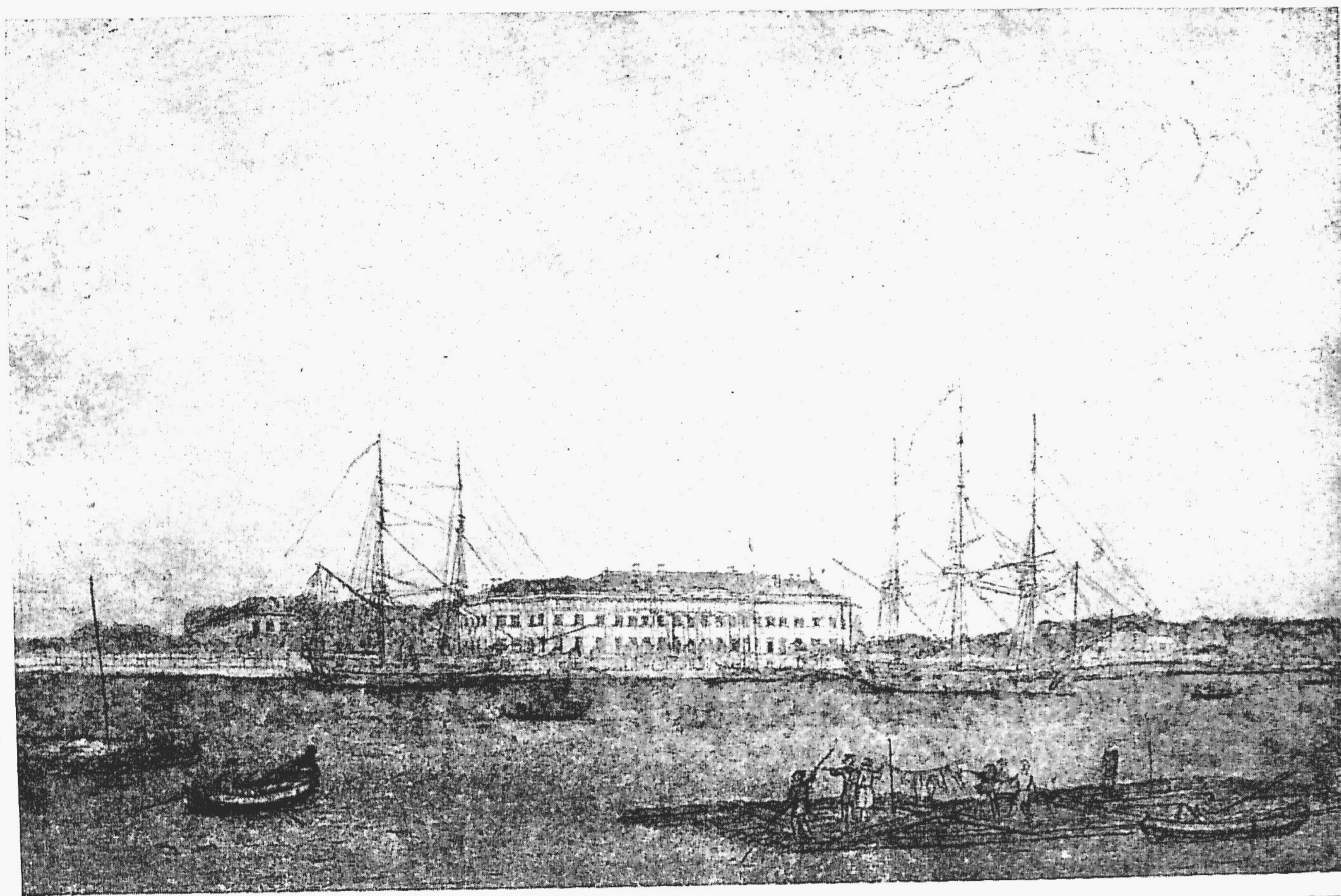
*Варнекъ. Портретъ архитектора
Громова (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).*

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



*Яненко. Портретъ Кукольника (акварель).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римѣ).*

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



С. Ф. Галактионовъ. 'Набережная' (раскрашенный рисунокъ). (Собрание В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).
S. Galaktionoff. 'Le quai' (dessin rehaussé). (Collection V. Khvostchinsky, Rome).

Однако, если мы все время, не боясь повтореній, 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 безкрылой и раболѣпствующей, то конечно мы потому поступаемъ такъ, что этому печальному періоду мы можемъ противопоставить времена болѣе вдохновенныя и свободныя (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... національная 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, гдѣ 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 идти, въ этомъ отношеніи, по стопамъ нашихъ патріотовъ - предковъ, видѣвшихъ, какъ извѣстно, въ подражателяхъ.

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

Сейчасъ же наша національная гордость повелительно требуетъ много: спокойнаго и яснаго осознанія своей слабости тамъ, гдѣ мы очевидно и дѣйствительно слабы, но зато столь же твердой и рѣшительной защиты тамъ, гдѣ наше творчество достойно самаго пристальнаго вниманія. Откажемся, наконецъ, считать русское художество выдѣленнымъ изъ общаго движенія міроваго искусства, признаемъ его полноправнымъ членомъ міровой жизни и примемъ на себя всѣ вытекающія отсюда обязательства и всѣ права, возлагаемыя такимъ признаціемъ. Пусть намъ тогда придется отказаться отъ многихъ сладкихъ самообмановъ, — ибо многое ли въ нашемъ искусствѣ выдержать то самое мѣрило, которымъ мы приучились мѣрить творчество западно-европейское, — но зато тому, что побѣдоносно выдержать такой искусъ, мы въ правѣ требовать — и мы знаемъ, что такъ и будетъ — вниманія и оцѣнки всеобщей.



*А. Т. Венециановъ. „Сънокосъ“ (масло).
(Собрание В. Б. Хвощинскаго въ Римѣ).*

*A. Venetianoff, „La fauchaison“ (huile).
(Collection В. Khvostchinsky, Rome)*

НОВѢЙШАЯ АНГЛІЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Зин. Венгерова



ЛИТЕРАТУРНАЯ жизнь Англии протекает теперь ,подъ знакомъ войны, и въ англійской ,военной литературѣ, почти необозримой по количеству, есть весьма выдающіяся явленія, какъ, на примѣръ, лирической сборникъ молодого поэта Р. Брука, погибшаго въ Галлиполи; стихи его останутся въ литературѣ прекраснѣйшимъ памятникомъ искренней патріотической восторженности. А въ области идейнаго романа новѣйшее произведеніе Уэльса ,Какъ м-ръ Бритлингъ переживаетъ событія, съ большой синтетической яркостью освѣщаетъ переворотъ понятій, вызванный въ благополучной, увѣренной въ себѣ Англии катастрофичностью событій, неожиданной ломкой всей правды вчерашняго дня. И еще значительнѣе въ романѣ—самая картина ломки, картина неузнаваемой Англии, гдѣ оживилось то, что казалось каменнымъ, навѣки несокрушимымъ, и осознанныя новыя задачи встрѣтили убѣжденную готовность ,to see it through—сдѣлать до конца все, что нужно, ибо у англичанъ осознанность цѣли ведетъ къ непосредственному служенію ей. Въ этомъ и заключается ихъ такъ называемая практичность. Такъ же, какъ англійскому духу чужда слѣпая дисциплина, такъ и несвойственно англичанамъ, вѣрнѣе, органически несвойственно каждому отдѣльному англичанину — бездѣйствовать въ напряженнѣйшую пору національной жизни. Психологія современной Англии сказывается, конечно, не только въ литературѣ, связанной съ событіями и переживаниями войны. То, что мѣняется, то, что создается теперь въ идейномъ мірѣ Англии, отражено въ художественной литературѣ иного типа, представляющей для насъ особый интересъ. Въ творествѣ цѣлаго ряда современныхъ англійскихъ романистовъ выявляется если не непосредственное вліяніе русскаго романа (вліяніе это до нѣкоторой степени несомнѣнно существуетъ), то все же нѣчто очень родственное намъ. Писатели эти чужды политической злободневности, но творчество ихъ тѣмъ болѣе указываетъ на духовную основу англо-русскаго сближенія.

Во главѣ новаго литературнаго теченія въ Англии стоитъ недавно умершій 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, былъ близокъ къ Тургеневу, и его литературный талантъ окрѣпъ подъ замѣтнымъ вліяніемъ Тургенева и Мопассана. Послѣ того Генри Джемсъ поселился въ Англию, гдѣ прожилъ болѣе сорока лѣтъ. Въ началѣ войны онъ такъ горячо слился съ интересами и тревогами своей второй родины, что отказался даже отъ внѣшней ‚нейтральности‘ и перешелъ въ британское подданство. Свою привязанность къ Англии онъ закрѣпилъ въ небольшой, чрезвычайно сильно написанной брошюрѣ ‚о духѣ Англии‘ (The question of the Mind), вышедшей въ самомъ началѣ войны. Въ ней онъ доказывалъ, что духъ Англии, вырванный изъ рамокъ стараго 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 Англии въ развертывающихся событіяхъ и въ особенности ея творческая твердость въ настоящій моментъ показываютъ, что онъ вѣрно оцѣнилъ свойства англійскаго 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 Англии временъ начала американской государственности, а потомъ составляла сущность художественныхъ откровеній Эдгара По, Уольта Уитмана; она сказала также въ ученіи 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, былъ безцвѣтно сентименталенъ, сводился къ утвержденію устоевъ быта вплоть до традиціонныхъ предразсудковъ и, главное, къ примирительности, которая признавалась назначеніемъ всякаго художественнаго замысла. Вкусъ читающей публики требовалъ романовъ ‚со счастливымъ окончаніемъ‘, и такіе романы сдѣлались правиломъ въ литературѣ. Новаторство же того времени сосредоточено было въ общественномъ романѣ, узко тенденціозномъ, занятомъ каждымъ обличеніемъ какого нибудь опредѣленнаго 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 психологическаго анализа. Въ его романахъ и разсказахъ нѣтъ раздѣленія на правыхъ и виноватыхъ, бѣленькихъ и черненькихъ, нѣтъ суда и подчеркнутой жалости къ жертвамъ. Онъ даетъ матеріалъ жизни, обнажаетъ трагизмъ существованія и предоставляет выводы читателю. Его собственное отношеніе намѣчается въ ироническихъ заключеніяхъ. Трагедія американской учительницы, страстно стремившейся въ Европу, гдѣ она становится жертвой авантюристовъ, разсказана въ ‚Четырехъ встрѣчахъ‘ Джемса свидѣтелемъ ея переживаній. Онъ не вмѣшивается въ ея судьбу, а смерть

ея послѣ второго рокового прѣзда изъ за океана — вызываетъ въ немъ слѣдующее заключительное размышленіе: „Я почувствовалъ, насколько была права моя бѣдная пріятельница въ своемъ убѣжденіи, что ей все же слѣдуетъ еще разъ прѣхать, 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 понятнаго чувства при видѣ страданій — и намъ будетъ ясно, какимъ переворотомъ въ литературѣ была углубленно философская сдержанность Джемса въ подобныхъ, почти флюберовскихъ, штрихахъ. Они характерны для всего творчества Джемса — въ особенности для его рассказовъ и короткихъ повѣстей, болѣе яркихъ и вышуклыхъ, чѣмъ его большіе романы. Джемсъ мастеръ короткаго сказа — быть можетъ одинъ изъ величайшихъ въ современной литературѣ — по силѣ впечатлѣнія, которое рассказы его вызываютъ своей психологической сосредоточенностью. Задача Джемса — нащупать корни зла въ душѣ человѣка, а не обличать его во внѣшнихъ проявленіяхъ, изобразить только то, что идетъ отъ человѣка къ человѣку, а не отъ условій дѣйствительности. Въ нѣкоторыхъ изъ его лучшихъ рассказовъ судьбы героевъ сплетаются съ темной сѣтью англійскаго судопроизводства, составлявшаго главное содержаніе пространныхъ романовъ Диккенса о судейскихъ нравахъ. Въ рассказѣ „Сокровища Пойнтонна“ (The Spoils of Poynton) событія сосредоточены вокругъ процесса между матерью и дѣйствующимъ подъ вліяніемъ невѣсты сыномъ за владѣніе прекраснымъ имѣніемъ и художественными коллекціями, составляющими гордость семьи. Въ другомъ рассказѣ „Что знала Мэзи“ (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 безпощадно безстрастнымъ штрихомъ ужасъ сплетенія живыхъ жизней съ отвлеченной казуистикой судовъ. Въ первомъ изъ двухъ рассказовъ сынъ говоритъ, что ему тяжело обратиться къ суду и что онъ добивается личныхъ объясненій съ непреклонной матерью: „А если она откажется?“ спрашиваетъ молодая дѣвушка, 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“, отвѣтилъ Оуэнъ.“ Во второмъ рассказѣ только начальныя строки выясняютъ юридическое положеніе ребенка по рѣшенію бракоразводнаго процесса: „Отецъ, хотя и обрызганный грязью съ головы до ногъ, выигралъ дѣло, и въ знакъ торжества дѣвочка была отдана ему — не потому, что порочность матери была установлена съ достаточной очевидностью, а потому, что ея исключительно прекрасный цвѣтъ лица, очень замѣченный 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 явленій. Изображая душевный

міръ своихъ героевъ, Генри Джемсъ тоже не описываетъ осязаемую внѣшность событій, а вызываетъ представленіе о нихъ въ воображеніи читателя. Фабула его разсказовъ намѣчена всегда лишь въ смутныхъ очертаніяхъ, но внутреннія переживанія выступаютъ съ исключительной напряженностью, выявляя соотношенія между видимостью жизни и основами ея въ духѣ.

Генри Джемсъ—пуританинъ по своему міросозерцанію. Его занимаютъ исключительно вопросы совѣсти, зло въ жизни, освѣщенное изнутри, изъ мотивовъ дѣйствій, а не какъ результатъ внѣшнихъ условій жизни. Углубленное пониманіе жизни и острота анализа привели его къ скорбному отношенію къ дѣйствительности: „Я вѣрю въ радость,—говоритъ онъ въ „Страстномъ странникѣ“ (The Passionate Pilgrim),—какъ вѣрю въ безсмертіе души. Конечно, душа безсмертна—если она есть у человѣка; но у большинства людей ея нѣтъ. И радость была бы прекрасна, если бы она могла быть полной и настоящей; но она никогда не бываетъ таковой“. Такъ говоритъ, конечно, не пессимистъ, а идеалистъ, стоящій передъ откровеніями дѣйствительности съ мечтой о духовной родинѣ, о небываломъ мистическомъ царствѣ, которое онъ описываетъ въ разсказѣ „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 корнѣ свѣтлыя возможности души. Въ ироническомъ разсказѣ „Бархатная перчатка“ воображеніе влюбленнаго писателя сталкивается съ трезвой корыстностью свѣтской женщины, мечтающей о литературной славѣ. Онъ мнитъ ее неземнымъ существомъ—она останавливаетъ его полупризнанія просьбой написать предисловіе къ ея книгѣ. Онъ мститъ ей за свое горестное разочарованіе рѣзкимъ отказомъ. „Вы отказываете изъ нелюбви ко мнѣ?“—кокетливо спрашиваетъ она. „Нѣтъ, изъ любви“, отвѣчаетъ онъ и разстается съ нею у подъѣзда ея дома.

Трагическая сила зла надъ душой наиболее сильно и жутко изображена Джемсомъ въ разсказѣ „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 нарастающаго ужаса, которое производитъ разсказъ, ставитъ его наряду съ самыми мрачными фантастическими вымыслами Э. По. Психологическое содержаніе сгущено до символизма. Зло становится осязательной живой силой, преодолевающей 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 чемъ состояло оскверненіе и зло, воображеніе



*Боровиковскій. Портретъ Михаила
Десницкаго (масло).
(Собраніе В. Б. Хвощинскаго, въ Римѣ).*

*Borovikovski. Portrait de Michel Des-
nitski (huile).
(Collection V. Khvostchinsky, Rome).*



*Дурновъ. Портретъ (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римѣ).*

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

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 спѣшно отослали 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 свершенное ими зло 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 тайномъ мірѣ, въ сношеніяхъ съ неживыми отравителями ихъ дѣтскихъ душъ. Осязательность зла нарастаетъ, и воспитательница сталкивается сама съ привидѣніями. Она видитъ 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. Свѣтлыя силы въ дѣтскихъ душахъ борются съ овладѣвшимъ ими зломъ, исповѣдь назрѣваетъ—но побѣда свѣта наступаетъ лишь въ моментъ смерти мальчика. Сила сказа въ той атмосферѣ, которая создана напряженностью внутреннихъ переживаній, какъ бы оголенныхъ отъ фактовъ 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 рассказовъ и остроту его сужденій въ связи съ идеализмомъ его міропониманія. Мрачная правда жизненныхъ драмъ разрѣшается въ его творествѣ не ‚въ благополучіи‘—это видно и по нѣкоторымъ приведеннымъ примѣрамъ—но всегда въ гармоніи нравственнаго удовлетворенія и духовнаго примиренія. Джемсъ вѣритъ въ инстинктъ добра и въ культурныя силы человѣчества, вѣритъ въ жизнь—и потому такъ безстрашно изображаетъ зло, и большое и малое, съ которымъ борются и должны бороться свѣтлыя силы людей—тѣхъ, у того есть душа. А въ безсмертіе души онъ вѣритъ—какъ мы видѣли изъ его собственныхъ словъ.

Въ новѣйшей англійской литературѣ ближе всего къ Генри Джемсу стоитъ Джозефъ Конрадъ, 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 унаслѣдовалъ отъ Джемса его ‚психологизмъ‘. Жизнь, событія изображены

въ его романахъ отраженными въ сложныхъ переживаніяхъ его героевъ—тѣмъ болѣе сложныхъ, что въ произведеніяхъ 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; событія опредѣляются рѣзкими столкновеніями разнородныхъ національностей, культуръ и темпераментовъ. Конрадъ не соблазненъ виѣшней живописностью своихъ сюжетовъ; его романы далеки отъ наряднаго экзотизма Лоти. Въ природѣ, въ рамкахъ той жизни, которую онъ описываетъ, все безпощадно. 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 пассажировъ 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 черезъ третьи руки—по показаніямъ свидѣтелей на судѣ, на основаніи дневниковъ и впечатлѣній незаинтересованныхъ лицъ, и загромождено отвлеченнымъ психологическимъ анализомъ. Конрадъ доводитъ до крайности свое стремленіе къ объективности и тщательно избѣгаетъ всякихъ непосредственныхъ эмоцій. Но когда среди литературныхъ хитросплетеній выступаетъ захватывающая сила самыхъ событій и воля должна каждую минуту рѣшать неожиданно сплетающійся 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 мѣста въ культурныхъ условіяхъ, предусматривающихъ и предотвращающихъ неожиданное въ условіяхъ

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

Герой другого романа Конрада, ‚Ностромо‘,—метисъ. Онъ унаслѣдовалъ 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 событій.

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 семьѣ и никогда не умѣетъ переноситься воображеніемъ въ возможности слѣдующей 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 рассказовъ Конрада, и въ ней тѣмъ сильнѣе выступаетъ апофеозъ воображенія и воли, на которомъ построено творчество Конрада.

Въ романахъ европейскаго содержанія, въ ‚Тайномъ агентѣ‘ и въ другомъ подъ заглавіемъ ‚На глазахъ Запада‘, затронуты темы, связанные съ русскимъ революціоннымъ движеніемъ 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-провокаторъ во второмъ романѣ представляетъ несомнѣнный интересъ.

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

творческую силу воображенія—и по этому пути теперь идетъ цѣлый рядъ молодыхъ писателей; самые выдающіеся изъ нихъ—Г. Д. Лоуренсъ, Гильбертъ Кэнненъ, Берсфордъ, Гью 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 изъняли изъ жизни паѳосъ индивидуальныхъ исканій. Нуженъ новый паѳосъ, нужно высвободить воображеніе молодой Англіи, спасти ее отъ робости прежнихъ поколѣній, которыя боялись сильныхъ и свободныхъ чувствъ, замыкались въ клѣтку условности. Каждый изъ названныхъ писателей ищетъ освобожденія на разныхъ путяхъ. Лоуренсъ видитъ 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 выдвинуть 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 вполне отдаться 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 дѣйствительности. Когда Лоуренсъ подступилъ къ чисто эротической темѣ, къ проблемѣ чувственности, въ своемъ романѣ ‚Радуга‘, вышедшемъ въ прошломъ году, онъ оказался безсильнымъ справиться съ ней. Романъ этотъ вызвалъ негодованіе въ Англіи своей смѣлостью. Его не только запретили, но сожгли къ великому удовлетворенію общественнаго мнѣнія. На самомъ дѣлѣ въ немъ нѣтъ почти ничего, что оскорбило бы чувство континентальнаго читателя—но въ немъ есть другой существенный недостатокъ: ‚Радуга‘ Лоуренса—эротическій романъ, написанный авторомъ безъ эротическаго темперамента и потому слишкомъ холодный и надуманный. Въ немъ разсказана исторія нѣсколькихъ поколѣній въ одной и той же семьѣ, причѣмъ въ каждомъ изъ нихъ чувственныя влеченія проявляются по разному. Въ одномъ поколѣніи чувственность—слѣпая, отдѣленная 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 героиня, современная дѣвушка, никакъ не можетъ найти удовлетворенія въ любви, хотя продѣлываетъ самые разнообразныя эксперименты. Но всю эту гамму эротическихъ переживаній Лоуренсъ передаетъ съ полнымъ отсутствіемъ стихійной страстности. Онъ какъ будто описываетъ эротическую жизнь насѣкомыхъ и педантично, учено отмѣчаетъ записи своихъ лабораторныхъ изысканій.



Ступинъ. „Мальчикъ съ листомъ“
(масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римѣ).

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



*Карковъ. Автопортретъ (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).*

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

Самыя „пламенные“ страницы романа, какъ, на примѣръ, сцены возобновленной чувственной страсти между мужемъ и женой послѣ наступившаго у нихъ душевнаго разлада, написаны въ сухомъ, отвлеченномъ стилѣ. Жена—всѣцѣло земная, покорная законамъ бытія, удовлетворенная безкрылостью 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 преображенной страсти, объ 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. преображенной страсти,—лейтмотивъ всего романа. Побѣжденный и разочарованный въ своихъ высшихъ влеченіяхъ мужъ поддается на время чувственному соблазну, воплощенному въ самодовлѣющемъ сладострастіи его жены. Въ сценахъ ихъ разгорающейся страсти добросовѣстно намѣчены всѣ элементы, изъ которыхъ должны состоять ихъ переживанія: 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 отвлеченный эротизмъ Лоуренса съ красочной стихійностью такого романа, какъ, на примѣръ, „Trionfo della Morte“ д’Аннунціо, чтобы увидѣть, что „Радуга“—противоположный полюсъ подлиннаго эротизма, того, которымъ силенъ д’Аннунціо. На примѣрѣ этихъ двухъ писателей, подступившихъ къ одинаковой темѣ, ясно видно, что проблемы могутъ быть національны, что эротизмъ—проблема латинская, а проблема англійскаго духа—пуританская, связанная во всемъ съ запросами совѣсти. Лоуренсъ—писатель съ большимъ талантомъ и вездѣ, гдѣ его эротическія темы соприкасаются съ чисто психологическими, онъ достигаетъ своей цѣли, вноситъ освобождающую силу воображенія во внутренній міръ своихъ героевъ. Психологическая тема „Радуги“—борьба между инстинктами земли и жаждой духовнаго простора—намѣчена въ широкой эпической характеристикѣ перваго поколѣнія семьи Брэгвиновъ: „Для мужчинъ въ семьѣ достаточно было того, что земля вздымалась и разверзала для нихъ борозды, что дулъ вѣтеръ и сулилъ сырую пшеницу, что рѣзво покачивались зеленые колосья ржи. Они доили коровъ, выгоняли хорьковъ изъ подъ амбаровъ, перешибали ударомъ кулака спины кроликамъ, и это ихъ вполне 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 растений, 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 женщинъ 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 семьѣ Брэгвиновъ; они глядѣли только вглубь производительной силы бытія, которая текла въ ихъ жилахъ, не требуя исхода въ дѣйствительности.⁴

Реалистическія описанія слѣпой, „не преображенной“ жизненности сельскаго быта переплетаются въ романѣ Лоуренса съ его символическимъ замысломъ, намѣченнымъ въ заглавіи романа. Радуга—символь преображенной 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 стараго человѣчества, или, въ болѣе тѣсныхъ національныхъ рамкахъ задачи Лоуренса, для старой Англіи, застывшей въ своихъ традиціяхъ и условностяхъ, „радуга“ воплощена въ храмѣ. Вилли Брэгвинъ, 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 готическаго 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: движеніе, 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 единствѣ.“⁴

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 героинѣ романа, современной дѣвушкѣ, Урсулѣ Брэгвинъ. Она полна несбыточныхъ „лунныхъ“ желаній. Ея исканія—разнообразныя и сложныя. Въ своей жадѣ осуществленій (fulfillment) она вырывается изъ удушливой животной теплоты роднаго 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—принадлежатъ 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 тяжелой болѣзни, она видитъ, 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 оживетъ и возсіяетъ въ ихъ страсти, что они сбросятъ роговую оболочку разрозненности и новыя, чистыя, обнаженные тѣла освободятся для новыхъ зачатій, создадутъ новыя поколѣнія, которыя будутъ итти вверху, 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 вздымающейся 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 воплощающій духовную жажду новой Англій. Несмотря на большіе свои недостатки и даже на то, что Лоуренсъ не справился съ основной своей темой, выходящей за предѣлы національнаго духа, „Радуга“— одно изъ самыхъ выдающихся явленій въ новой англійской литературѣ по своимъ тревожнымъ исканіямъ, а также по многимъ художественнымъ достоинствамъ.

Гильбертъ Кэнненъ 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 отдѣльно отъ другихъ созрѣвшій свободный человѣкъ и учитъ своимъ опытомъ другихъ только тому, чтобы они смѣли жить, смѣли чувствовать, какъ хотятъ. Въ романѣ „Round the Corner“ этотъ обновляющій элементъ вноситъ сынъ пастора, отца многочисленной семьи. Онъ прожилъ молодость въ скитаніяхъ и вернулся домой съ любовью къ отцу и всей семьѣ и съ яснымъ пониманіемъ, чего имъ всѣмъ въ жизни не достаетъ, почему ихъ существованіе—бѣдное и безцвѣтное и въ радостяхъ, и въ печаляхъ. И подъ его вліяніемъ старый пасторъ, прожившій всю жизнь въ сознаніи исполненнаго долга, ужъ подъ самый конецъ понимаетъ, „что жизнь прошла мимо него“, что все, что наполняло его жизнь, было выполненіемъ процесса жизни, а не идущимъ изъ души переживаніемъ.

Свободный душевный опытъ—въ этомъ для Кэннена освобождающая сила жизни, въ этомъ просторъ для творческаго воображенія. Въ самой англійской жизни онъ его не находитъ, въ нее то и нужно его внести, поэтому онъ вводитъ 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, галиційскаго еврея, у котораго другая стихія, чѣмъ у всѣхъ окружающихъ его. У него не скованная душа. Онъ выросъ въ Англии, но у него восточное воображеніе, жажда впечатлѣній, умѣніе брать жизнь, отбрасывать пережитое, изъ всего черпать пищу для души. Онъ дѣйствуетъ 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 Кэннена по происхожденію галиційскій еврей, но отъ всего, что онъ вноситъ въ среду молодыхъ англійскихъ художниковъ, вѣетъ русской духовностью. „Мендель“—очень любопытный романъ по описанной въ немъ средѣ. Въ немъ изображена англійская художественная богема, лондонскій Монмартръ—или Монпарнасъ,—нравы мастерскихъ, кафе, въ которыхъ собираются художники, кружковые интересы и знаменитости, натурщицы, свободныя подружки молодыхъ художниковъ, и среди всего этого—художественныя и жизненныя исканія молодыхъ художниковъ, міръ меценатовъ, закулисная исторія 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 Англии, сильно отличающейся отъ того быта условностей и предразсудковъ, къ которому приучили читателей обыкновенныя англійскіе романы. Есть молодая Англія, она живетъ воображеніемъ и жаждетъ полной жизни—это то новое впечатлѣніе, которое читатель выноситъ изъ „Менделя“, и оно придаетъ большой интересъ роману Кэннена.

Гью 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, вѣришь о томъ, чего Англія ждетъ отъ Россіи для своего духа. Въ его характеристикахъ, связанныхъ съ впечатлѣніями войны, намѣчается, какъ и въ другихъ явленіяхъ новѣйшей англійской литературы, много путей духовнаго сближенія для сплоченныхъ теперь, еще недавно такъ мало знавшихъ другъ друга, двухъ націй—англичанъ и русскихъ.



*Н. Аргуновъ (младшій). Автопортретъ (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).*

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



Венеціановъ. „Дѣвушка поитъ телен-
ка“ (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римѣ).

Vénézianoff. „Jeune fille abreuvant un
veau“ (huile).
(Collection V. Khvostchinsky, Rome).

О ТВОРЧЕСТВѢ М. КУЗМИНА ¹

ЕВГЕНІЙ ЗНОСКО-БОРОВСКІЙ

I



БЪЕМЪ 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, внѣ творчества поэта лежащими, изъ которыхъ главное—почти полное отсутствіе о Кузминѣ критическихъ работъ. При такомъ отсутствіи остаются неизвѣстными и данныя его біографіи, 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 поверхностнѣе, но можно ли назвать среди даже столь чтимыхъ именъ, какъ Брюсовъ, Блокъ, Бѣлый, Гиппіусъ, среди дававшихъ очередные критическіе отзывы Ауслендера, Волошина, Гумилева, Соловьева, Розанова, Чуковского и особенно среди людей другого міра, какъ Буренинъ, Любовь Гуревичъ, Боцяновскій, 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 строки, 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 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 „Сѣв. Зап.“ 1916 г., и недавній докладъ В. Жирмунскаго въ „Неофилологическомъ Обществѣ“.

„Подвиги Великаго Александра“ и „Нѣжный Юсифъ“. 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 Сергѣю 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 журналѣ, 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 говоритъ самъ Кузминъ: „Нельзя вполне вѣрить комментаторамъ, кромѣ историческихъ свѣдѣній: понимайте просто и красиво—вотъ и все, а то право выходитъ вмѣсто Данта какая то математика“ („Крылья“). Большія трудности лежатъ въ самомъ писателѣ, и здѣсь принесла бы немалую пользу наличность точныхъ и фактическихъ свѣдѣній, о которыхъ говоритъ 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, которыя онъ описываетъ, тѣмъ литературнымъ формамъ, которыя онъ воспроизводитъ.

По прихоти своего воображенія, Кузминъ переноситъ насъ то на Востокъ, въ древнюю Элладу, въ Римъ, въ Александрію, XVIII вѣкъ, странствуетъ 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 прозаическихъ образцовъ. Для того, чтобы оцѣнить это свойство Кузмина, проявляемое не въ грубыхъ поддѣлкахъ, 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 воспроизводимому, насколько онъ фантазируетъ въ духѣ своихъ образцовъ или вполнѣ произвольно. Правда, самъ Кузминъ, одно изъ своихъ произведеній („Калиостро“) предваряетъ сообщеніемъ, что „въ подробностяхъ, краскахъ, а иногда и въ ходѣ описываемыхъ событій онъ предоставляетъ себѣ полную свободу“. Но мы и не требуемъ протокольной точности изображенія. Однако, безконечно важно знать, имѣемъ ли мы предъ собою безотвѣтственную и смѣлую 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. „достоверны или правдоподобно выдуманы“, какъ говоритъ тамъ же Кузминъ, или нѣтъ. Отвѣтъ на это, опредѣленный 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 спеціальной въ указанномъ направленіи. Одно такое вполнѣ авторитетное свидѣтельство мы имѣемъ, и какъ повышаетъ оно цѣнность произведенія! П. Муратовъ въ предисловіи къ своимъ „Образамъ Италіи“ говоритъ „объ удивительно проникновенномъ изображеніи христіанскаго Рима“ въ „Комедіи объ Алексѣѣ“ Кузмина, а вѣдь рядовой читатель, занятый Алексѣемъ и покинутой имъ Мадридѣй, и не вспомнить, можетъ быть, о Римѣ. Какъ было бы хорошо, если бы и о всѣхъ произведеніяхъ Кузмина мы имѣли такіе 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 значительнѣйшихъ вещей Кузмина, только что нами названной, выставивъ причиной свое „незнакомство съ поздними преданіями объ Александрѣ Македонскомъ“.

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 обзрѣнія многихъ другихъ сторонъ творчества Кузмина, всей внѣшней стороны его произведеній, отъ разсужденій о символизмѣ, реализмѣ, о стилизаціи 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.

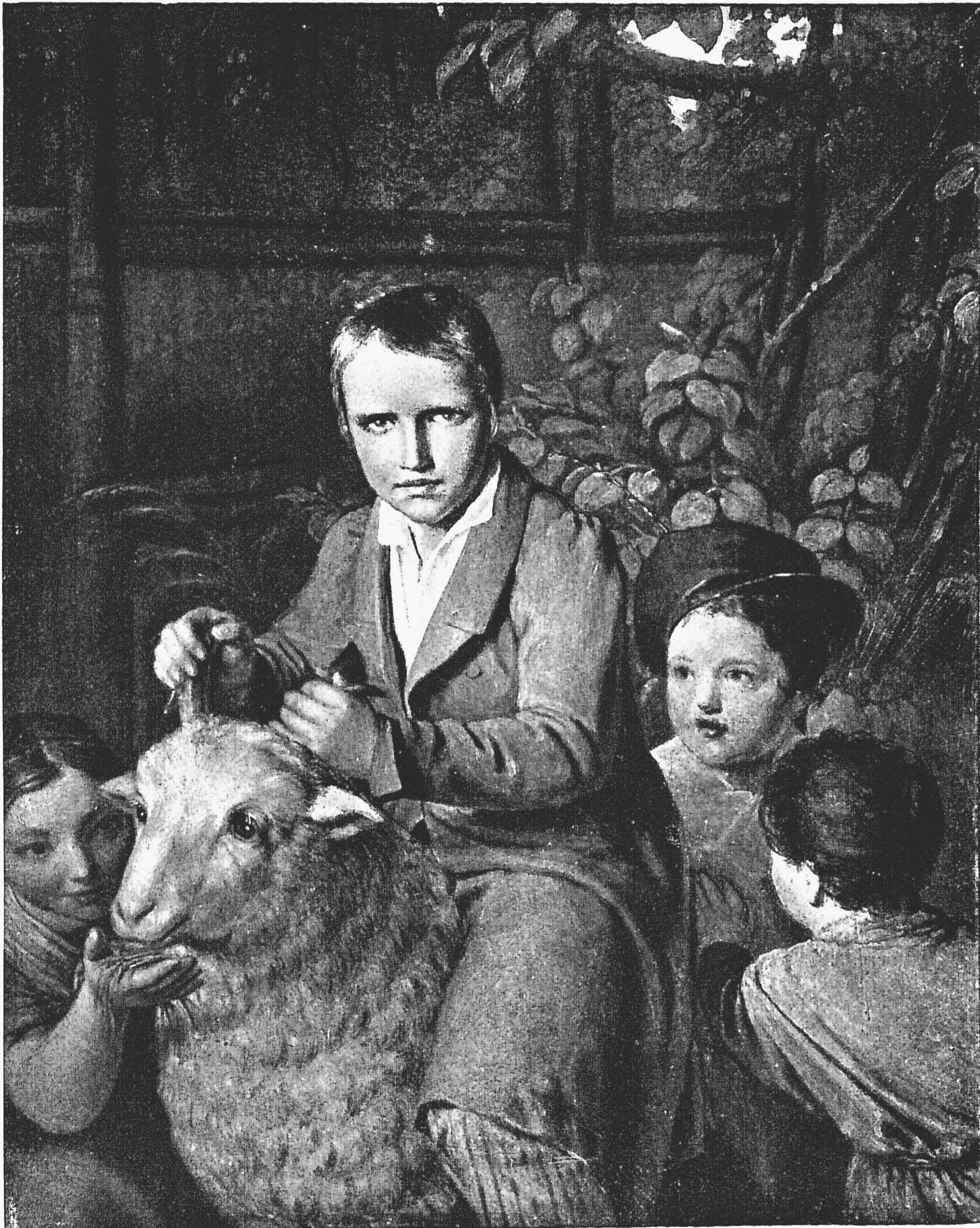
Это ни въ коей мѣрѣ не есть какое либо открытіе, ибо самъ Кузминъ недавно очень ясно выразилъ это словами, не допускающими кривотолковъ: „Главнымъ образомъ меня интересуютъ многообразные пути духа, ведущіе къ одной цѣли, иногда не доводящіе и позволяющіе путнику свертывать въ боковыя алей, гдѣ тотъ и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

Здѣсь съ достаточной ясностью противопоставлены внѣшнія подробности произведенія его внутреннему содержанию, и послѣднее выдѣлено на первое мѣсто. Съ этой точки зрѣнія и широта Кузмина пріобрѣтаетъ интересъ, какъ отраженіе его души, какъ тяготѣніе его сквозь многогранность внѣшнихъ 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, Моцартъ, Шекспиръ, допустимъ, погибнутъ, но идея, типъ красоты, заключенные въ нихъ, не могутъ погибнуть, и это, можетъ быть, единственно цѣнное въ мѣняющейся и преходящей пестротѣ жизни“ („Крылья“).

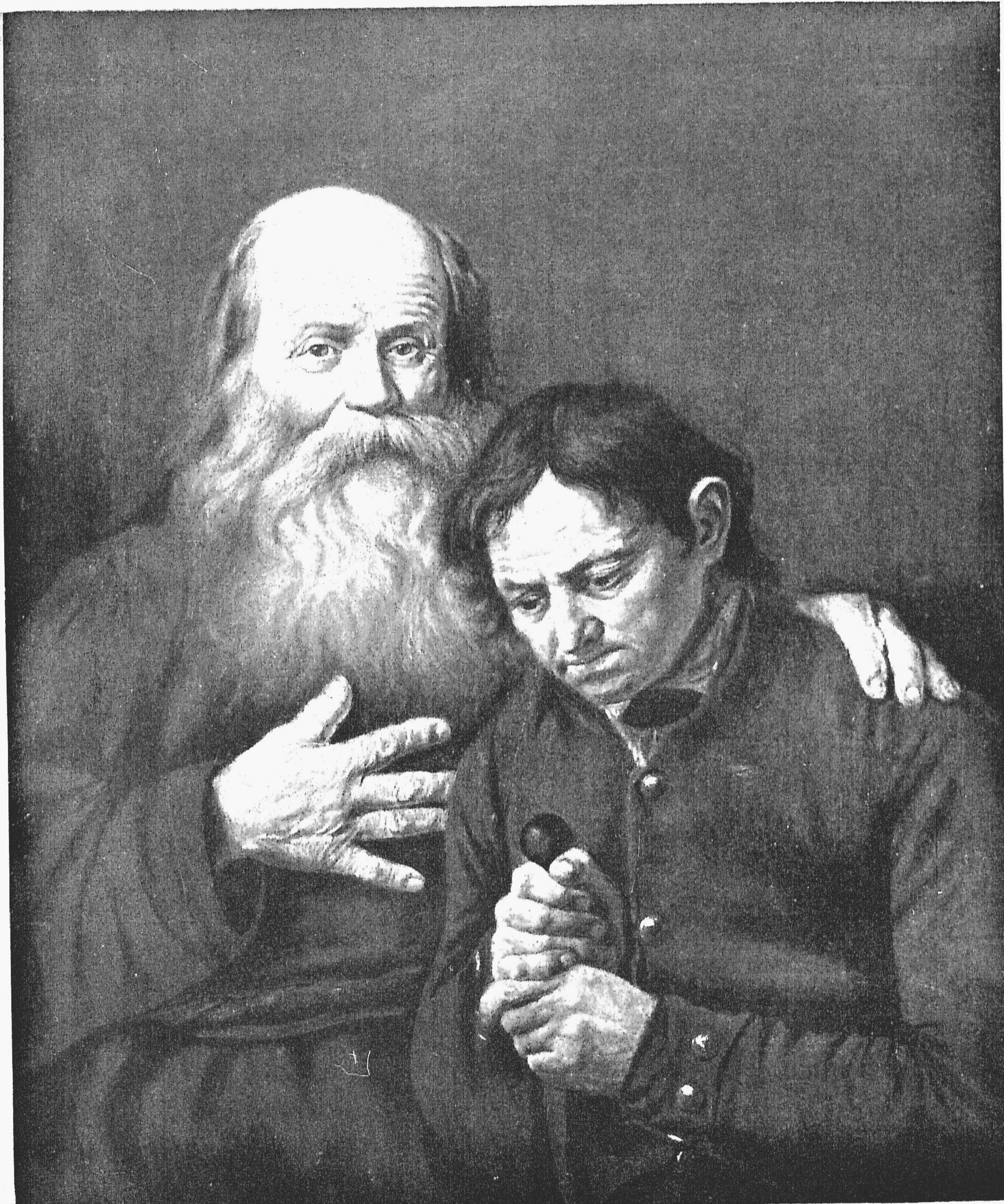
II

Моряки старинныхъ фамилій,
Влюбленные въ далекіе горизонты...
.....
Франты тридцатыхъ годовъ,
Подражающіе д'Орсэ и Брюммелю...
.....
Важные, со звѣздами генералы...
.....
Милые актеры, безъ большого таланта,
Играющіе въ Россіи „Магомета“...
.....
Вы, барышни, въ бандо,
Вышивающія бисеромъ кошельки
Для жениховъ въ далекихъ походахъ...
.....
Экономныя, умныя помѣщицы
И прелестно-глупые цвѣты театральныхъ училищъ,
Преданные съ дѣтства искусству танцевъ...
.....



Венеціановъ. 'Семья кн. Пуятина'
(масло).
(Собрание В. Б. Хвоцинского, въ Римѣ).

Vénézianoff. 'La famille du prince Pouiatine' (huile).
(Collection В. Khvostchinsky, Rome).



Венеціановъ. „Блудный сынъ“ (масло).
(Собраніе В. Б. Хвоцинскаго, въ Римѣ).

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

И дальше, вдали—дворяне глухихъ уѣздовъ,
 Какіе нибудь строгіе 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 провѣрена по произведеніямъ. Дѣйствительно, не трудно опредѣлить воздѣйствіе cadaго изъ нарисованныхъ въ этомъ стихотвореніи образовъ на тѣ или другіе рассказы, стихотворенія Кузмина, въ которыхъ ясно слышенъ ихъ голосъ, голосъ воскресшихъ мертвецовъ. Но такая сложная родословная не могла не отразиться на самомъ писателѣ, и насъ не удивитъ та спутанная смѣсь противорѣчивыхъ сближеній и соединеній, которыми отмѣченъ Кузминъ. Тѣ, кто знаетъ его извѣстный портретъ, писанный К. Сомовымъ, 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 искусствѣ и чуть ли не ученія ‚искусства для искусства‘—въ представленіи однихъ, для другихъ онъ—приверженецъ и творецъ нравоучительной и тенденціозной литературы. Изящный стилизаторъ, жеманный маркизь 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 подобныя 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 романсамъ, 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 перепечатававшіеся). Съ тѣхъ поръ, въ теченіе 11 лѣтъ (изъ чего видно, что десяти-лѣтнее чествованіе Кузмина, отпразднованное недавно въ ‚Привалѣ комедіантовъ‘, опоздало на цѣлый годъ), Кузминъ проявилъ большую продуктивность, выпустивъ три книги стиховъ, семь книгъ рассказовъ, два отдѣльных 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 рассказовъ, 35 стихотвореній и, кромѣ того, онъ очень удаченъ, такъ какъ подарилъ насъ прекрасною ,Чудесною жизнью Іосифа Бальзамо, графа Калиостро‘ и отличными стихами, стоящими на уровнѣ лучшихъ достиженій поэта.

Но противорѣчивость Кузмина можно прослѣдить и въ неровностяхъ его письма: не только счастливые годы чередуются у него съ неудачными, но совсѣмъ рядомъ стоятъ 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 внѣшнихъ 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 лучшей романъ ,Тихій стражъ‘, отличнаго, уже отмѣченнаго, ,Калиостро‘ 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 противорѣчій.

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

Михаилъ Алексѣевичъ Кузминъ родился 6 октября 1875 г. въ Ярославлѣ, откуда родители черезъ годъ переѣхали съ нимъ въ Саратовъ, гдѣ и оставались до 1885 г. Ближайшая родня была изъ помѣщичьей среды,—пензенскіе, вологодскіе дворяне, многіе изъ нихъ служили въ военной службѣ и въ морской, дѣдъ же былъ инспекторомъ класовъ въ Императорскомъ Театральномъ Училищѣ, на воспитанницѣ котораго Монготье, внучкѣ трагика екатерининскихъ временъ Оффена, онъ женился. Отсюда—французская кровь въ семьѣ 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 увлеченіе онъ перенесъ и въ Петербургъ, гдѣ посѣщалъ и оперетку, и трагедіи, и мелодрамы, избѣгая однако настойчиво Крылова.

Въ Петербургъ Кузминъ переѣхалъ въ 1885 г., жилъ здѣсь на Моховой улицѣ и на Васильевскомъ островѣ и учился въ VIII гимназіи, 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 гимназіи, гдѣ М. А. прошелъ подготовительный и первый классы, живя въ пансіонѣ, продолжалось успѣшно и въ столицѣ, и только математика была совсѣмъ ему не по душѣ. Въ гимназіи 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 Чичерину, 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, которою онъ очень усердно занимался съ разными учителями, и наконецъ поступилъ въ консерваторію, гдѣ пробылъ три года, беря уроки у Лядова, Римскаго-Корсакова, Соловьева. Кромѣ 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 работъ, приготовленныхъ дома, и такъ и не кончилъ консерваторіи.

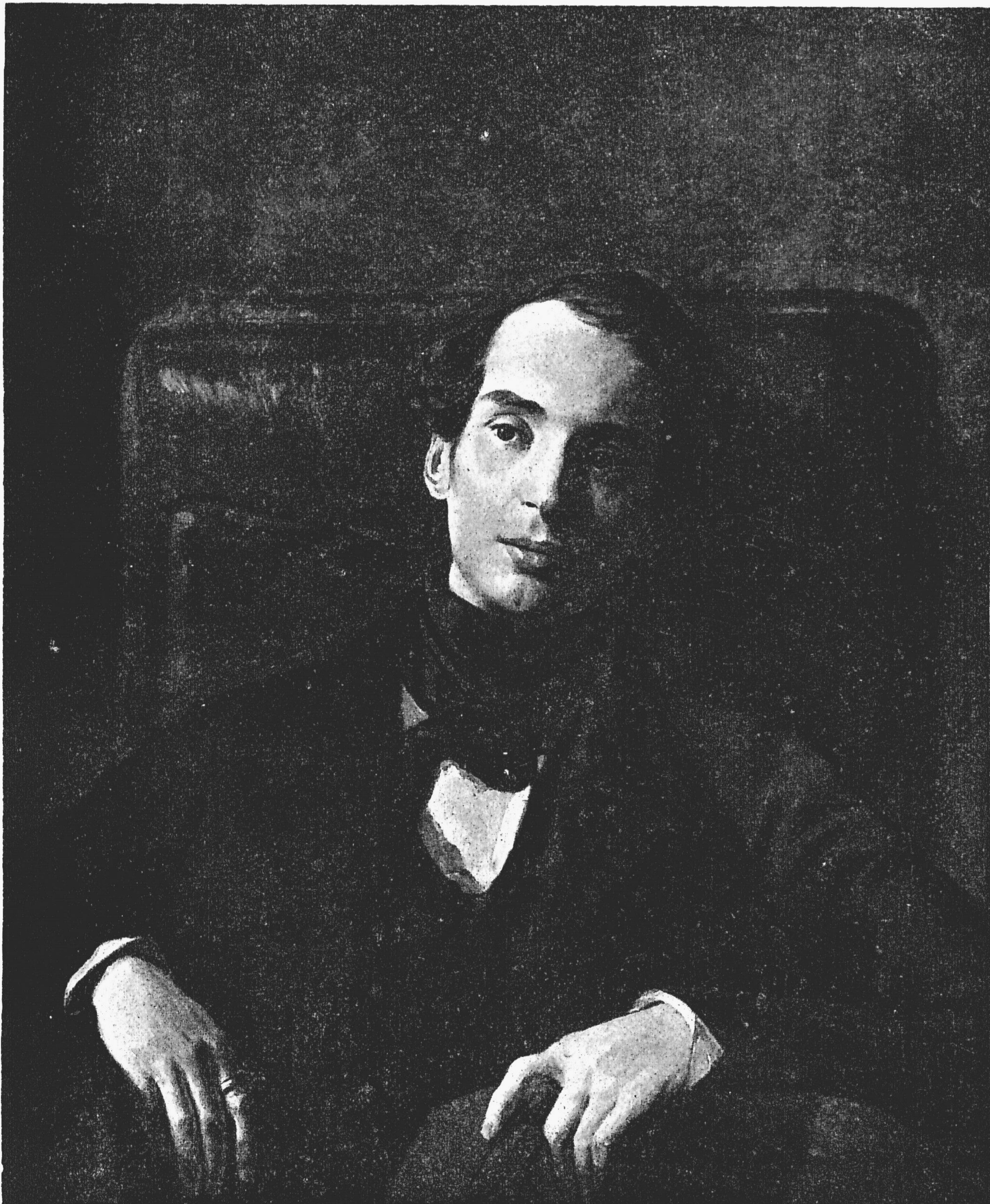
Связи съ музыкой, однако, у него вскорѣ возстановились, такъ какъ черезъ Чичерина онъ познакомился съ кружкомъ ‚Вечера современной музыки‘, гдѣ его больше цѣнили и гдѣ онъ подружился съ Дягилевымъ, Нувелемъ и др.

Но до этого—лежитъ мрачная полоса жизни М. А., когда, подъ вліяніемъ частныхъ непріятностей, онъ покушался отравиться, много болѣлъ и для душевнаго разсѣянія и подкрѣпленія здоровья совершилъ два большихъ, имѣвшихъ для него огромное значеніе путешествія въ Италію и въ Египетъ, причемъ въ Италіи жилъ цѣлый годъ. По возвращеніи оттуда онъ сближается со старообрядцами, ѣздитъ съ ними въ поискахъ древнихъ иконъ по Олонецкой губ., въ Нижній-Новгородъ, по городамъ и селамъ. Однако, какъ ни плѣняла 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 преслѣдовалъ 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 далъ 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 отдѣльныхъ изданіяхъ, неоднократно повторенныхъ, привлекая 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 ,Александрійскія пѣсни‘, ,Крылья‘, ,Повѣсть объ Елевзинѣ‘, рассказанная имъ самимъ. Въ 1906 г.: ,Опасная предосторожность‘, комедія, послужившая причиной конфискаціи вышедшей въ 1907 г. книги пьесъ, заключающей, кромѣ этой, еще ,Выборъ невѣсты‘ и ,Два пастуха и нимфа въ хижинѣ‘; ,Приключенія Эме Лебефа‘, ,Изъ писемъ дѣвицы Клары Вальмонъ къ Розалии Тютель Майеръ‘, рассказъ, получившій первую премію на конкурсѣ ,Золотого Руна‘—Чортъ; ,Любовь этого лѣта‘. Въ 1907 г.: Комедіи—,О Евдокии изъ Геліополя‘, ,О Алексѣѣ, человѣкѣ Божиѣмъ‘, ,О Мартиніанѣ‘ и много стиховъ. Въ 1908 г.: ,Подвиги Великаго Александра‘; начаты: ,Нѣжный Юсифъ‘ (оконченъ въ 1909 г.), ,Забава дѣвѣ‘ (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.: мелкіе рассказы и рядъ пьесъ, много музыки и переводовъ. Въ 1911 г.: ,Возвращеніе Одиссея‘, ,Зимнее солнце‘, рассказы, пьесы, переводы. Въ 1912 г.: ,Мечтатели‘, ,Венеціанскіе безумцы‘, ,Покойница въ домѣ‘, сказки и рассказы. Въ 1913 г.: ,Плавающіе—путешествующіе‘, сказки, рассказы, много пьесъ. Въ 1914 г.: ,Тихій стражъ‘ (оконченъ въ 1915 г.), много рассказовъ и пьесъ. Въ 1915 г.: мелкіе рассказы и пьесы. Въ 1916 г.: ,Чудесная жизнь Юсифа Бальзамо, графа Калиостро‘, много рассказовъ и стиховъ.

Отдѣльными изданіями въ настоящее время являются: три книги стиховъ (,Сѣти‘, ,Осеннія озера‘, ,Глиняныя голубки‘), три книги рассказовъ (изд. ,Скорпіонъ‘), четыре книги рассказовъ—,Покойница въ домѣ‘, ,Зеленый соловей‘, ,Военные рассказы‘, ,Антрактъ въ оврагѣ‘, 2 книги романовъ: ,Плавающіе—путешествующіе‘, ,Тихій стражъ‘, двѣ книги пьесъ—,Комедіи о святыхъ‘, ,Венеціанскіе безумцы‘; далѣе: ,Куранты любви‘ и три сборника музыки. Были представлены: ,Куранты любви‘—въ Тенишевскомъ залѣ и въ залѣ Павловой; ,Комедія о Алексѣѣ‘—въ театрѣ имени В. Ф. Коммиссаржевской въ Москвѣ; ,Комедія о Мартиніанѣ‘—въ ,Привалѣ комедіантовъ‘; ,Два пастуха и нимфа въ хижинѣ‘—тамъ же; ,Зеркало дѣвѣ‘—тамъ же; ,Выборъ невѣсты‘—тамъ же, въ Литейномъ театрѣ и на концертѣ М. А. Ведринской; ,Забава дѣвѣ‘ 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‘, ,Одержимая принцеса‘ (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‘—отдѣльной книгой, изд. Rubiner (1910 г.), весь первый томъ



*К. Брюлловъ. Портретъ (масло).
(Собраніе В.Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).*

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



*К. Брюлловъ. Портретъ Глинки
(акварель).
(Собраніе В.Б. Хвоцинскаго, въ Римъ).*

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

разказовъ—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 разные темы—литературныя, музыкальныя, театральныя—въ „Аполлонѣ“ (изъ болѣе крупныхъ—„О прекрасной ясности“, „Кавалеръ Глукъ“), въ „Вѣсахъ“ (о театрѣ Коммиссаржевской), 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 развитіемъ 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 разказовъ, 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, выдвигая 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 чело-вѣка 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 операцію, 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 оцѣненъ, какъ насильственное, а потому и столь нестерпимое поэту стремленіе придать большую серьезность и значительность тому, что ихъ не имѣетъ, осужденное имъ въ разказѣ „Высокое искусство“: вѣдь мы только вскрываемъ то, что есть, но искусно скрыто за плѣнительной легкостью виѣшнихъ уборовъ.

И вотъ—если принять основной стихіей Кузмина—любовь, а онъ самъ говоритъ: „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 занимает не только центральное положеніе, а почти исключашее всѣ другія темы; во вторую—она уступает 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‘ отношеніе поэта къ физической близости, въ стремленіи къ которой и усматривается ‚воля Господня‘. ‚Есть мускулы, связки въ человѣческомъ тѣлѣ, которые невозможно безъ трепета видѣть‘, говоритъ не кто иной, какъ самъ Штрупъ (‚Крылья‘). И развѣ не физической любви посвящены многія и многія изъ стихотвореній перваго періода Кузмина? ‚Носъ Пьерро и губъ разрѣзъ пьянящій‘ кружитъ умъ поэту въ первомъ же стихотвореніи его ‚Свѣтей‘ (‚Любовь этого лѣта‘). Въ третьей части названнаго боевого романа, которая завершается соединеніемъ любящихъ и движеніе которой къ этому концу благословляется, словно ударами пасхальнаго звона, начинающими каждую главу¹ словами ‚онъ, они‘,—въ этой части Кузминъ яростно и послѣдовательно нападаетъ на воздержаніе, уклоненіе отъ физическаго сближенія: ‚Аскетизмъ это въ сущности наиболѣе противоестественное явленіе, и цѣломудріе нѣкоторыхъ животныхъ—глупѣйшій вымыселъ‘. ‚Если человѣкъ не аскетъ, нѣтъ большаго преступленія, какъ чистая любовь‘—подобными недвусмысленными и недопускающими кривотолковъ выпадами полны кипящія страницы этого незрѣлаго романа.

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

Посмотрите, сестры, братья,
Какъ свѣтла наша любовь!

(‚Свѣти‘—‚Мудрая встрѣча‘).

Мы не станемъ утверждать, что въ этомъ пунктѣ Кузминъ особенно измѣнился: аскетизмъ, какъ нѣкое 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 нѣсколько 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 нѣтъ осужденія плотской любви Родіона къ Ольгѣ Семеновнѣ, но побѣда принадлежит не ему, побѣду даруетъ не онъ, а чистый Павлуша, котораго такъ смущаетъ возможная близость съ Любой. Да, Павелъ тоже негодуетъ на платоническую любовь, ангельскія лобзанія, ‚voluptés 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 влеченіе, которое и нарушило въ немъ душевное равновѣсіе, а вѣдь ‚безнравственность въ томъ и есть, что мы какую то гармонію нарушаемъ‘ (‚Нѣжный Іосифъ‘). И разъ она нарушена,—можетъ быть, если бы все дошло до конца, было бы проще, чище и святѣе (‚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, мѣсяць тому назадъ, двѣ недѣли, вчера‘.

Какъ далеки подобные выводы отъ тѣхъ славословіи плотской любви, которыя мы видѣли раньше!

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

Наиболѣе ярко выражены эти возрѣвнѣнія въ другомъ романѣ, въ ‚Нѣжномъ Іосифѣ‘. Здѣсь еще рельефнѣе постановка вопроса. Іосифа 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 человекъ, а не духъ безплотный, не скопецъ духовный‘, и все же онъ смущается, потому что, несмотря на доброту Андрея, ‚отъ него холодомъ такъ и вѣетъ‘. И не потому ли это такъ, что онъ не знаетъ тѣлесной любви?

Самъ Андрей даетъ на это вполне недвусмысленный отвѣтъ: ‚Я дѣвствененъ, 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 Іосифъ уже не сѣтуетъ на холодъ его, а кажется ему Андрей ‚какъ архангелъ‘, и онъ чувствуетъ, что эти узы прочнѣе другихъ и связываютъ людей ближе и сокровеннѣе, чѣмъ всякія 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 дастъ мнѣ погибнуть и уклониться съ этого пути¹. Его стойкость и холодность, навлекающія на него кличку „противная деревяшка“ и сближающія его съ Фонвизинимъ, не терзаютъ его, будучи ему органически свойственны, почему „онъ всегда въ мирѣ съ собой“. 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 принимать“, говорится въ „Крыльяхъ“. Въ эту формулу они вносятъ ту поправку, что имѣютъ нѣчто 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 все¹ („Мечтатели“).

Выборъ этотъ таковъ, что позволяетъ сдѣлать выводъ: „Толстой же духа не угашаетъ, потому онъ свѣтелъ, ласковъ и радостенъ ко всему“. ¹

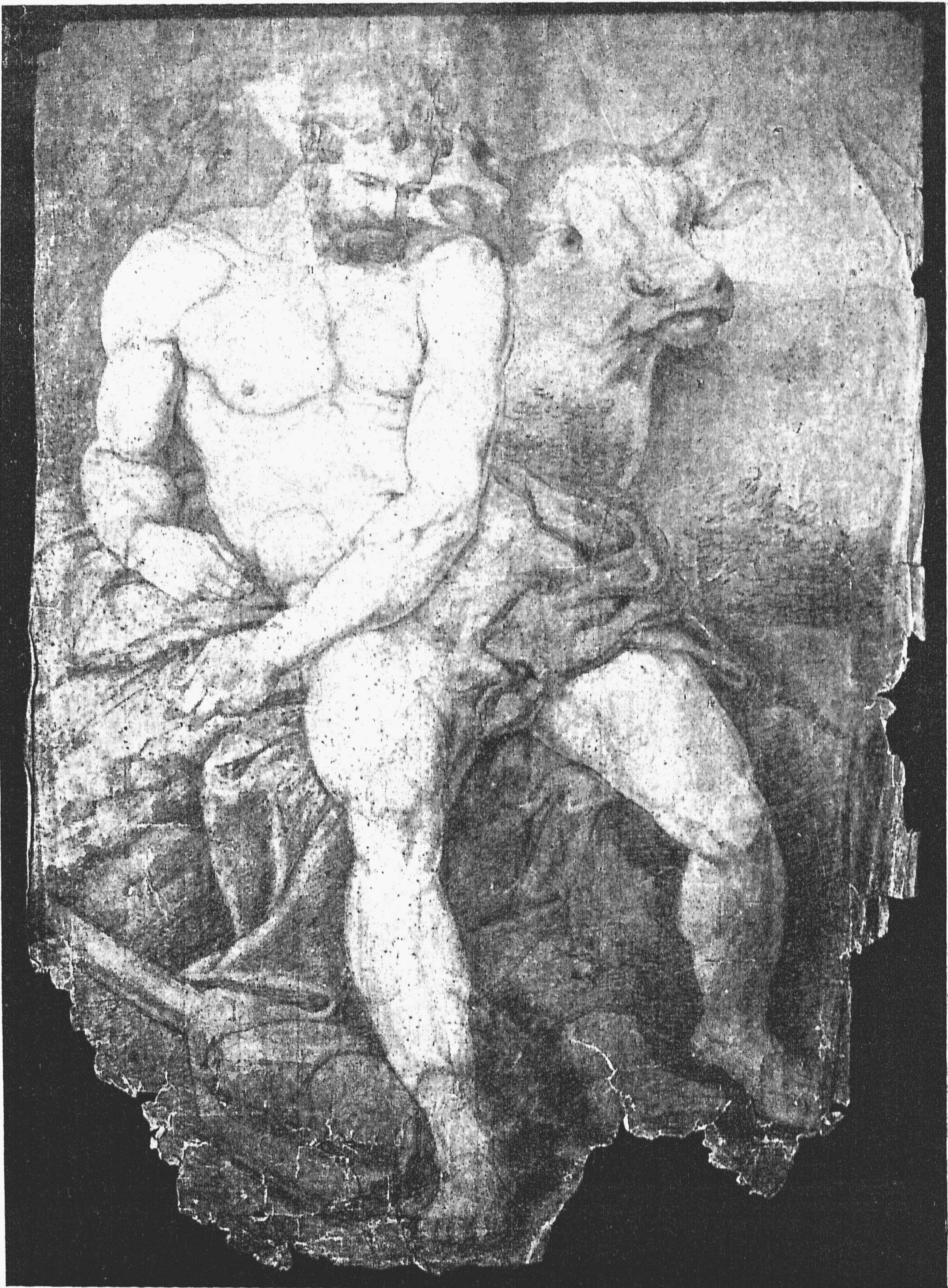
Если въ Комедіяхъ о святыхъ мы отмѣтили беззлобную иронию по отношенію къ нимъ (или къ женщинамъ, съ ихъ назойливою навязчивостью въ любви, какъ говоритъ Мартиніанъ: „отъ вашего брата и не на такую муку полѣзешь“), то отнынѣ она превращается въ славословіе ихъ стойкой любви ко Христу и нежеланію ихъ ставить себя въ то положеніе, въ какое попалъ Павелъ, оставаясь въ чистотѣ „архангела“ Андрея Фонвизина и „святого“ 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 выраженіемъ стремленій, наполняющихъ сказанные романы, сколько къ тѣмъ персонажамъ, которые служатъ проводниками ихъ возрѣній въ жизнь. Отчасти по капризу, отчасти по мудрости писательской, Кузминъ всегда падѣляетъ своихъ „святыхъ“ и „дѣвственникововъ“ тѣлесной 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 возрѣній въ самомъ романѣ почти всегда являются физически-обиженные люди, горбуны, хроменькіе, слѣпые, къ которымъ принадлежитъ и Павелъ и къ которымъ Кузминъ питаетъ особенное пристрастіе. Съ ними связываетъ онъ понятіе о какомъ то безкорыстномъ служеніи ближнимъ, особенно тѣмъ, кого они любятъ, причемъ ихъ уродство избавляетъ писателя отъ необходимости оберегать ихъ отъ подозрѣній въ характерѣ ихъ любви, какъ красота дѣвственникововъ устраняетъ обидное объясненіе ихъ дѣвства. „Родіонъ Павловичъ—высокой души человѣкъ“,

¹ Есть большая близость и въ построеніи, и въ настроеніяхъ между тремя большими вещами Кузмина, которыя не одинъ разъ цитируются нами, именно: „Нѣжный Юсифъ“, „Мечтатели“, и „Тихій стражъ“. Борьба, которая идетъ вокругъ героевъ, защищаемыхъ нѣсколькими „тихими“ стражами отъ посягательствъ энергичныхъ дѣльцовъ, сближаетъ эти романы до отдѣльныхъ частей одной большой эпопеи.



Карлъ Брюлловъ. Рисунокъ свинцовымъ
карандашемъ. (Собраніе Б. И. Хвоцин-
скаго, въ Римѣ).

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



*П. Соколовъ. Рисунокъ свинцовымъ карандашемъ.
(Собраніе Б. И. Хвоцинскаго,
въ Римѣ).*

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

говорить Павелъ („Тихій стражъ“); „Іосифъ—живая душа, которую грѣхъ бросить“, вторитъ ему Соня („Нѣжный Іосифъ“), „Петя—рѣдчайшій человѣкъ“, не отстаютъ и Ваня („Мечтатели“). Другіе же ничего не говорятъ и, какъ нѣмой Лука, лишь преданно служатъ тому, кому преданы: „и нѣмой снова вползъ, какъ собака, поцѣловавъ свѣсившуюся руку“ („Флоръ и разбойникъ“). Ихъ роль, ихъ задача—безкорыстная служба, ничего для себя не ищущая, а всецѣло преданная тѣмъ, кого они признали за нуждающихся въ ихъ службѣ и въ ихъ защитѣ людей. Къ послѣднимъ и принадлежатъ знакомые уже намъ Родіонъ, Іосифъ, черезъ страданіе и паденіе, подъ охраной своихъ „тихихъ стражей“ идущіе по пути, указываемому „святыми“ и „архангелами“.

Тѣмъ уродцамъ, которые, физически слабые, но сильные духомъ, взяли себѣ оберегать своихъ избранниковъ, приходится вести за нихъ борьбу съ тѣми, кто имѣетъ 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, устройствами, 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 Іосифа и еще и еще обдѣльывающая свои дѣлишки; Тидеманы съ компаніей, окруживающіе Родіона, провокаторы и дѣльцы („Тихій стражъ“), половина персонажей въ „Мечтателяхъ“, и многіе, имъ подобные, въ другихъ вещахъ, готовы ломать все вокругъ себя для своихъ, имъ вѣдомыхъ и имъ однимъ нужныхъ цѣлей. И эти лица непременно 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 отношеніе 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 велѣніями слѣпой своей воли? Не такъ же ли и Матридія („Комедія о Алексѣѣ“) была убѣждена въ торжество своей воли:

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

и въ другомъ мѣстѣ: „Мудрый покорствуешь минутнымъ обстоятельствамъ, куня свою судьбу въ грядущемъ“.

И какъ же была она наказана!

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

морализуетъ Разказчикъ. И заключаетъ:

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

Итакъ, вмѣшательству личной воли поэтъ противопоставляетъ—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 стремленіемъ къ какой нибудь цѣли, успокоеніе въ отрицательной, неразсуждающей пассивности? 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 весень', 12).

Надо сказать, что для подобныхъ подозрѣній стихи Кузмина даютъ извѣстное основаніе, или, вѣрнѣе, бываютъ 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 летитъ онъ изъ пращи,
И вешній снѣгъ бездумно таетъ.
Стрѣла не спроситъ, почему
Ее отравой напоили;
И нѣмы сердцу моему
Мои ль желанія, твои ли.

Какую камень цѣль найдетъ?
 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 остальные 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 приведеннаго стихотворенія представляетъ намъ фатализмъ въ нѣсколько иномъ освѣщеніи:

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

Здѣсь фатализмъ получаетъ уже окраску вѣры, покорности вѣрующаго 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 мечетъ стрѣлы золотыя‘ (‚Осеннія 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 пассивности должно пониматься съ большимъ 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 котораго кончается словомъ ‚попослушный‘—тѣмъ пыткамъ и лишеніямъ, которыя поэтъ можетъ себѣ вообразить,—увѣнчивается слѣдующимъ двустижіемъ, приобретающимъ отъ такого сосѣдства двойную силу и убѣдительность:

Если жъ любви между нами поставятъ запретъ,
 Я не повѣрю запрету и вымолвлю ‚нѣтъ‘.

(‚Сѣти‘— ‚Струн‘, 9).

Затѣмъ, и внѣшней дѣятельности они не вовсе чужды, но только какой дѣятельности? Имъ недоступна дѣятельность, направленная на добываніе внѣшнихъ благъ, на внѣшнее устройство. Недаромъ же самъ Кузминъ, столь часто живописующій городъ, избѣгаетъ говорить о его внѣшней цивилизаціи, 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 вспомнитъ изъ своей жизни что нибудь „совсѣмъ домашнее“? Въ такой простой, уютной, домашней жизни, которую онъ такъ любовно и безукоризненно точно описываетъ въ своихъ стихотвореніяхъ и разказахъ, отсутствуетъ вся городская горячка, городской дѣловой ажіотажъ, люди живутъ своими простыми, здоровыми чувствами, которыя 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 залѣзаніе въ чужую душу, образецъ котораго мы видимъ въ разказѣ „Опасный стражъ“, или въ чужое искусство, какъ въ „Высокомъ искусствѣ“,— такъ же ненавистно ему, какъ всякое иное насильственное воздѣйствіе, съ которымъ, въ томъ или иномъ видѣ, такъ тѣсно связаны всякія дѣла и внѣшнее устройство. Въ прежнихъ вещахъ это отношеніе Кузмина не сказывалось такъ рѣзко, потому что онъ держался тогда того взгляда, что „само по себѣ ничто не бываетъ понятно“ („Комедія о Алексѣѣ“) и что „не въ дѣяніи грѣхъ, а въ прилогѣ, какъ прилагается дѣло то къ чему“ („Крылья“). Однако, вскорѣ онъ убѣдился, что есть и дѣянія, независимо отъ всякаго „прилога“, дурныя и ненавистныя. И одинъ изъ самыхъ существенныхъ признаковъ, дѣлающихъ дѣяніе дурнымъ, это— принужденіе, насиліе.

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

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

Ощущеніе воздѣйствія 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 насталь тому урочный срокъ.
Не сами мы судьбу свою ковали,
И сами раскуемъ ее едва ли.

(,Осеннія озера'—,Осенній май').

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

Поэтому то такъ и не любитъ Кузминъ самоувѣренныхъ и легкомысленныхъ людей, желающихъ только настоять на исполненіи своей воли и не чувствующихъ воли высшей силы. Поэтому то онъ такъ и любитъ выводить людей слабовольныхъ, не по своей, а по чужой волѣ дѣлающихъ то или другое. И по своему всегдашнему обыкновению, онъ ставитъ ихъ въ такія положенія, которыя больше всего требуютъ проявленія сильной воли и инициативы и которыя отъ того особенно рѣзко отбѣняютъ 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 отъѣздомъ, 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 Иеронимомъ Скальдарокка, и такъ же покорно будетъ въ герцогской резиденціи принимать любовь брата и сестры и отвѣчать на нее.

Близокъ ему и болѣе предприимчивый 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 Иосифъ Бальзамо, никогда не думавъ объ этомъ, по фантазіи Лоренцы, принялъ имя графа Калиостро и поѣхалъ 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 ,авантюристой'.

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

Кузминъ любитъ именно такихъ людей и вѣритъ, что большаго они достигнутъ, чѣмъ тѣ, кто все точно впередъ рассчитываетъ. ,Недумающій впередъ — одинъ

можетъ быть радостень (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 унижительны. Надо только продолжать идти своей дорогой, вѣря въ свое предназначеніе:

Но будетъ часъ, который непреложень,
 Положенъ въ мой вѣнецъ онъ, какъ алмазь,
 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 рѣдѣетъ утренній туманъ.

(Сѣти—,Мудрая встрѣча).

Чѣмъ же долженъ руководиться человекъ 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 виѣшне мѣняются, какъ Родіонъ 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 потерей этой силы, какъ покорность ей, вѣрность въ любви вернули нѣмому Лукѣ языкъ (,Флоръ и разбойникъ'), и огонь, горѣвшій въ груди прикованной къ креслу Любы (,Тихій страж'), возвратилъ ей способность ходить.

Такую кару понесъ Калиостро, и въ этомъ—назиданіе его превосходнаго 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 таинственнаго 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 виѣшнимъ происхожденіемъ отъ Аммона, въ чемъ 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 вылили духи: легкій запахъ остался, но онъ пустой, а съ виду такой же, поясняетъ его біографъ.

Мудро насъ ведетъ рукою,
Кто послалъ на этотъ путь.

(Сѣти—,Радостный путникъ').

Но отклонишься отъ этого пути—и насъ ждетъ гибель. Какой же это фатализмъ! Здѣсь глубокая вѣра, преданіе себя въ руки Божьи, Бога-водителя. Это не есть отказъ отъ своей воли, но стремленіе среди разныхъ жизненныхъ путей найти свой индивидуальный и единственный, который намѣченъ уже волей Божіей, почему идти этимъ путемъ значитъ усвоить и творить волю Божію. И подлинно вѣрующій и истинно любящій не только не соблазнится сомнительной мощью Калиостро, но приложитъ всѣ усилія, чтобы видѣть во всѣхъ сознаніе, что его сила отъ Бога, а не отъ него самого, а если увидитъ, что закрадывается кому нибудь послѣдняя мысль, онъ будетъ разрушать ее,—какъ Павелъ, который, несмотря на свою любовь къ Родіону, 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 стражъ').

Итакъ, какое оружіе имѣютъ эти „слабые“ люди для защиты Божьяго дѣла противъ тѣхъ, энергичныхъ и дѣятельныхъ? Чѣмъ увѣнчать они должны быть готовы свои добрыя дѣла, творимыя изъ любви и отъ вѣры? Ни одно произведеніе Кузмина не подходило къ этому вопросу вплотную, всюду удавалось ему одерживать побѣду однимъ добромъ, и только въ ,Тихомъ стражѣ' далъ 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 созидательнымъ 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 з н а ю, я буду убитъ
Весною, на таломъ снѣгѣ...

(,Осеннія озера'—,Маякъ любви').

Такъ думалъ не только самъ Кузминъ, но и Родіонъ. Послѣдняго спасъ Павелъ, павшій раненый на талый снѣгъ. Но онъ спасъ и самого поэта. Ибо его добровольная, великая жертва, осіянная 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 пѣснями во гробъ:
Съ канонами пасхальными
Украсть вѣнчикъ лобъ.
Скрещу я руки радостно,
Взгляну на вѣнчій лѣсъ,
И благостно, и сладостно
Скажу: „Христось Воскресь!“.

(„Осеннія озера“—„Пасха“).

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

Живу въ Тебѣ...

ПОЭТЫ ВОИНЫ ¹

Raoul Labry



ОСПОДА, я буду говорить о нашихъ поэтахъ войны. Подъ этимъ именемъ я разумѣю не всѣхъ тѣхъ поэтовъ, которые вдохновлялись войной,—мнѣ 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 этотъ мигъ, 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, которыя они намъ оставили. И мнѣ 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 рассказъ,
Преданье стороны родимой...

Вы знаете, что Франція купила свою нынѣшнюю славу тяжкою 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, третьи—по выраженію Барреса—едва намѣчались, какъ брезжащая заря. Первымъ палъ Жанъ Алларъ Меюсъ (Jean Allard Mééus), убитый при Пьерпонѣ 22 августа 1914 года, авторъ сборника ‚Сны любви, сны славы‘ (Rêves d’amour, rêves de gloire), который будетъ обнародованъ Ришпенномъ. Это тотъ самый молодой питомецъ Сенъ-Сирской военной школы, который наканунѣ мобилизаціи, когда его выпускъ былъ окрещенъ именемъ Монмирайльскаго 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 Мо, на зарѣ марч-

¹ Докладъ, прочитанный въ засѣданіи ‚Французскаго Института‘ въ Петроградѣ 21 февраля 1917 года. Стихи—въ переводѣ М. Лозинскаго.

ской побѣды, палъ 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 палъ мой школьный товарищъ и другъ Эмиль Деспаксъ (Emile Despax), сраженный пулей въ лобъ. Въ февралѣ 1915 года погибли Ліонель де Риё (Lionel des Rieux), павшій при Маланкурѣ, Шарль Дюма (Charles Dumas) и Дроуе (Drouet), убитые въ Веврѣ при началѣ непріятельскаго натиска на Верденъ. Я обрываю этотъ скорбный перечень. Мартирологъ французскихъ поэтовъ содержитъ болѣе двухсотъ именъ. 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 литературныя школы видоизмѣняются постепенно и незамѣтно; но они удобны и если они искажаютъ дѣйствительность, не обрисовывая ее вполне, то все же они позволяютъ намѣтить ея очертанія. И я просто обращаюсь къ личнымъ воспоминаніямъ.

Со старшимъ поколѣніемъ я хорошо знакомъ. У насъ были одни и тѣ же учителя, мы читали однѣ и тѣ же книги, мы лелѣяли одну и ту же утопію о человѣчествѣ, грядущемъ къ эрѣ братства и вѣчнаго мира народовъ. Я насчитывалъ въ его средѣ нѣсколькихъ друзей; особенно близокъ я былъ съ Эмилемъ Деспаксомъ, моимъ школьнымъ товарищемъ. Онъ появился среди насъ въ Парижѣ, пріѣхавъ съ острововъ 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 всякій хорошій 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-южаномъ, 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 воссоздавалъ суровый ликъ Пиренеевъ и измѣнчивый 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, немного ламартинскаго. Каждый годъ мы встрѣчались въ Латинскомъ кварталѣ, этомъ маленькомъ 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 рѣмами.

Споры на этихъ собраніяхъ бывали чисто литературные; политики, философіи здѣсь почти не касались. Самое содержаніе поэзіи оставалось внѣ разсмотрѣнія. Считалось какъ бы условленнымъ разъ навсегда, что поэтъ свободенъ въ своихъ воззрѣніяхъ 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 парнасцевъ, другіе—на сторонѣ символистовъ. Пристрастія раздѣлялись между Леконтомъ де Лилемъ, Эредіа, Сюлли Прюдомомъ, 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 парнасцы, или же облекать его въ смутныя одежды символизма, въ стихъ, освобожденный отъ обычныхъ путей, 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 нимъ знакомъ не такъ близко, какъ съ предшествующимъ. 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 програма новаго журнала, который, впрочемъ, не увидѣлъ свѣта. Былъ 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, которыя я тамъ увидѣлъ, очень характерны для умственного склада и направленія мысли этихъ молодыхъ людей: прежде всего классицизмъ, ибо у насъ никто, даже тѣ, кто считаетъ, что борется съ ними, не избѣгаетъ ихъ вліянія, ихъ воздѣйствія, 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 Пегги лежали газеты вродѣ „L'Action Française“ 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 имѣетъ дѣло только съ оболочкой міра, она не исчерпываетъ его сущности. Она изслѣдуетъ только формы жизни, не объясняя 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

классификація: ему не достаетъ дѣйствительнаго, 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 взывали ко всѣмъ, у кого была вѣра, у кого былъ идеалъ, 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 непременно 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 дѣйствию. Пеги сказалъ имъ: писательская работа—не греза, а битва. Намъ не нужно больше ни флиртовъ души, ни свирѣлей, намъ нужна идейная поэзія. Поэтъ есть иѣкій жрецъ, который долженъ идти въ толпу, чтобы поднять ее выше мелкой житейской борьбы, чтобы дать ей идеалъ и указать ей путь. Одни видѣли этотъ путь въ возвратѣ къ католицизму, другіе—въ возвратѣ къ королевской власти, третьи—въ иѣкомъ христіанскомъ социализмѣ въ духѣ Пеги, ‚низводящемъ градъ Божій въ рукотворные грады‘. Всѣ принимали участіе въ борьбѣ направленій, чтобы удовлетворить свою волю къ дѣйствию. 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 книгѣ ‚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 патриотами 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 дѣствія, обречшее себя на служеніе великому дѣлу. И оба эти поколѣнія, такія несходныя, оказались способны къ тѣмъ же жертвамъ. Когда въ концѣ іюля (н. с.) 1914 года набатъ разнесся надъ вздрогнувшей Франціей, взывая: ‚На помощь! Отражайте нашествіе!‘—всѣ поднялись,

объяты священнымъ гнѣвомъ противъ злобнаго нападенія. Старые и молодые пошли защищать отечество, ибо у насъ ничье бѣснованіе не затемняетъ идеи отечества. Но старшіе видѣли въ войнѣ трагическое и поэтическое приключеніе, которое обогатитъ 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 нѣсколько 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-Феррьеръ (Gauthier-Ferrières), ветеранъ литературы, увѣнчанный Французской Академіей за прекрасную поэму о битвѣ при Дененѣ. У него была романтическая внѣшность: съ волосами, развѣвающимися изъ подъ мягкой шляпы, одѣтый въ черный бархатъ, онъ шагаль по Латинскому кварталу или по набережнымъ Сены, вооруженный огромной тростью; у него всегда былъ такой видъ, словно онъ шелъ на премьеру Эрнани громить класиковъ въ рядахъ Теофиля Готье. Онъ жилъ отшельникомъ въ Люксембургскомъ кварталѣ, весь во власти своихъ двухъ страстей—Гюго, котораго онъ зналъ наизусть, и Шатобриана. Это были его два евангелія; другихъ онъ не признавалъ. Готье-Феррьеръ былъ самымъ чистымъ образцомъ 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 Италіи сраженный.

Въ свое время онъ былъ освобожденъ отъ воинской повинности. Онъ снова хотеть 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 словно 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 спитъ теперь на Галлипольскомъ полуостровѣ, подъ солнцемъ, о которомъ мечталъ.

А вотъ, наоборотъ, молодой солдатъ этого батальона поэтовъ—Поль Друо (Paul Droouot), внукъ начальника наполеоновской артилеріи, племянникъ Эмиля Гебгардта, уроженецъ Лотарингіи, какъ и Барресь, авторъ трехъ сборниковъ стиховъ, изъ которыхъ одинъ, ‚Гроздь винограда‘ (La Grappe de Raisin), содержитъ подлинныя драгоцѣнности. Напримѣръ, эти стихи, напоминающіе Ронсара:

Какъ роза нѣжная, недологъ сумракъ лѣтній,
И мы съ тобой пройдемъ, 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 стараго 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 Пегги и Пикари, онъ, какъ ревностный католикъ, отслужилъ въ Нимѣ мессу за упокой ихъ душъ, причастился, немного погодя отправился на фронтъ, гдѣ, вскорѣ по пріѣздѣ, палъ, сраженный пулей въ сердце, въ одной изъ атакъ въ Шампани.

Готье-Феррьеръ и Друо, такъ мало похожіе другъ на друга, чрезвычайно показательны для обоихъ поколѣній поэтовъ, которыхъ война сдѣлала солдатами. Какъ многихъ ихъ товарищей, 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 спокойнаго творчества. Изъ великихъ страданій, говоритъ Гейне, создаются маленькія пѣсни. Но тѣ пѣсни, которыя ими написаны, для насъ неоцѣнимы. Правда, ихъ форма подчасъ несовершенна, но не въ ней дѣло: ихъ содержаніе ее превосходитъ тѣмъ величіемъ, которымъ душа превосходитъ тѣлесную оболочку. Въ немъ вся скорбь и все ликованіе, все отчаяніе и вся надежда, которыми вотъ ужъ скоро три года бьется 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 походъ, наканунѣ мобилизаціи, когда Франція подняла голову, чтобы искупить униженіе 1870 года. Сейчасъ вы услышите оду, которую Алларъ Меюсъ прочелъ передъ собравшимися сень-сирцами, и чтобы лучше почувствовать ея волнующую силу, представьте себѣ сцену крестинъ Монмирайльскаго выпуска во дворѣ Сень-Сирской школы и сцену клятвы умереть въ бѣлыхъ перчаткахъ, съ султаномъ на кепи, какъ паладины, вѣнчавшіе перьями свои шлемы.

Мы ждали сорокъ лѣтъ. Ихъ знамя и донынѣ
Вѣнчаетъ старыя французскія твердыни,
И каждый день разсвѣтъ,
Надъ Рейномъ восходя, его огнемъ объемлетъ,
На берегъ вражескій, который тихо дремлетъ,
Бросая мѣдный свѣтъ.

Мы ждали сорокъ лѣтъ. Исходитъ часъ судьбины!
Вы слышите ли крикъ, несущійся съ равнины!
Иль снова будемъ ждать!
То голосъ сумрачный, то голосъ побѣжденныхъ,
Безвѣстныхъ храбрецовъ, во мракѣ схороненныхъ,
Зовущій насъ—возстать.

И голоса другихъ, слабѣе, но привѣтнѣй,
Что вдохновляютъ насъ, изъ глубины столѣтней,
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 доблесть древнюю безпечно расточили,
Что нашею была;
А побѣдители поютъ намъ о возвратѣ
Тѣхъ битвъ, когда сражалъ орелъ французскихъ ратей
Нѣмецкаго орла!

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

Мы вашъ священный прахъ изъ плѣна
Вернемъ въ просторъ былыхъ 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 Меюсъ выразилъ тѣ чувства, которыя заставили всю Францію подняться и броситься навстрѣчу врагу въ Бельгію, въ Лотарингію, въ Эльзась. Она ударилась о желѣзную стѣну и должна была отступать, вплоть до начала сентября, до великолѣпной марнской битвы, которая предрѣшила судьбу войны. Эта битва была кровопролитной и для насъ, и для нашихъ враговъ: въ ней палъ Пеги. Насколько кажется, по крайней мѣрѣ сейчасъ, ни одинъ изъ поэтовъ, участвовавшихъ въ этой битвѣ, не вдохновился ею. Дѣло въ томъ, что на слѣдующій же день началась окопная война и что, принимая ближайшее участіе въ перипетіяхъ самой битвы, они были лишены того кругозора, который необходимъ, чтобы охватить ее цѣликомъ, 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 приукрашаютъ 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 краснобаямъ!
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 описалъ бы такъ.

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

Солдаты, не спѣша, изъ норъ своихъ выходятъ.
„Здорово! — 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 пошелъ,
Все ближе, все сильнѣй... Что можетъ такъ дымиться?
Ну да, конечно — онъ!.. Котель!

Свѣтъ. Вотъ опять вернулась деревушка;
Ручей, что прячется укромнѣ крота,
И нашъ вчерашній постъ, сосѣдня опушка...
„Какія славныя мѣста“...

Аэропланъ. Слышать пчелиное гудѣнье.
Задрали головы. Счастливо, господа!
Вотъ кроликъ выбѣжалъ и ускакалъ въ смятенѣ.
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 побыть мгновенье вмѣстѣ,
Всѣхъ милыхъ сердцу повидать?

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

„Да, завтра, старина, всѣ люди будутъ братья.
„Причину устрани, и результата нѣтъ.
„Поэтому долой всѣхъ нѣмцевъ безъ изъятя!
„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.

Темнѣть. Все живѣй встаютъ мечты о домѣ,
О милой. Пишешь ей, огарокъ засвѣтя.
А послѣ мирно спишь на золотой соломѣ,
Какъ Вилеямское дитя...

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.
 Прочель 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:

Свѣтъѣть. 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 прибытіи почты:

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

Но что особенно трогаетъ въ этомъ художественномъ и нѣжномъ 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, выслѣживающаго кроликовъ.
 Но на самомъ дѣлѣ жизнь въ окопахъ тяжелѣе, чѣмъ хочетъ изобразить Жандро. И миѣ 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 смѣяться надъ тоскою,
 Кто помоложе насъ пришелъ на поле брани.

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

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

Не дай намъ, Господи, искать усладъ въ видѣньѣ,
Которое встаетъ, какъ рай невозвратимый!
Такъ изнеможетъ духъ въ угрюмомъ наслажденьѣ,
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 сжался, 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 концомъ
Задѣнетъ о навѣсъ, торчащій частой гривой.

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

Вотъ остановятся, чтобъ духъ перевести.
Все тихо. Изрѣдка дозорный выстрѣлъ ухнетъ,
Да пуля просвиститъ наперерѣзъ пути;
Ракета въ воздухѣ взвѣется и потухнетъ.

И снова двинутся мучительнымъ путемъ...
Ты Самъ, подъ бременемъ склонявшій ликъ безмолвно,
О пожалѣй, Христось, 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 ткутъ саваны убитымъ и плетутъ вѣнки бойцамъ. Здѣсь—только покорность, терпѣливое ожиданіе завтрашняго дня да братская жалость къ страдающимъ товарищамъ.

Эта жалость вдохновила одно изъ лучшихъ военныхъ произведенийъ, „Страсти война“ (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 Буелье (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 увѣковѣчатъ 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 ударилъ громъ военный,
Онъ пробудилъ дотолѣ плѣнный
Въ ихъ грѣшномъ тѣлѣ духъ нетлѣнный.
И вотъ ко мнѣ съ полей нагихъ
Ихъ сонмы ангеловъ моихъ
Несли на крыльяхъ золотыхъ.
Съ повязанными головами,
Съ насквозь пробитыми руками,
Въ шинеляхъ, виснувшихъ кусками,
Они, смиренные, въ пыли,
Къ порогу Рая отъ земли
Такъ величаво подошли,
Что имъ мои открылись двери.
Иль я неправъ?

Эту сладостную поэму, какъ и „Молитвы“ Луи Мерсье, слѣдовало бы каллиграфически 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 рассказъ 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 умѣетъ чувствовать Франція:

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

„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 легкою поступью возвращается весна. И я вѣренъ своему слову, я приду на это свиданіе“.

Alan Seeger не вернулся съ этого трагическаго свиданія. Онъ спитъ во французской землѣ, и его могила намъ такъ же дорога, какъ могилы нашихъ русскихъ товарищей, 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 Пегги:

Блаженны павшіе за родину земную,
Тѣ, для кого война была войною правой.
Блаженны павшіе за землю мать сырую,
Блаженны взятые кончиной величавой.
Блаженны павшіе въ великихъ битвахъ міра,
Простертыя 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 УТВЕРЖДЕНІЙ О РУССКОМЪ СТИХѢ

Валеріанъ Чудовскій

I. О духѢ свободы



ПѢТЬ, какъ и всякій художникъ, работаетъ надъ матеріаломъ, который не онъ создалъ—надъ словами, рѣчью,—и подчиняется матеріалу тѣмъ полнѣе, чѣмъ выше его творчество. Если теорія стиха изслѣдуетъ соблюденіе или правомѣрное нарушеніе поэтомъ нормъ или схемъ, то прежде всего необходимо, чтобы предположенные нормы и схемы не противорѣчили законамъ словеснаго матеріала, поэзіи предшествующимъ.

Младенческая теорія русскаго стиха справедливо ожидаетъ великой жатвы въ изслѣдованіи уклоненій дѣйствительнаго ритма стиховъ отъ предположенныхъ метровыхъ схемъ.

Но на гибель свою пользуется схемами, нелѣпо противорѣчащими основнымъ законамъ и свойствамъ языка русскаго.

Для т. наз. ,четырехстопнаго‘ іамба предполагаютъ ,нормальную‘ схему съ четырьмя удареніями на стихъ, такъ что ударные слоги составляютъ почти половину общаго ихъ количества. Это равносильно утверженію, что ,Русланъ‘ и ,Онѣгинъ‘ написаны не по русски. Ибо въ русскомъ языкѣ ударные слоги составляютъ не половину, 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 ошибочно избранной нормы?

Поэтъ, подчиняясь словесному матеріалу, составляетъ именуемые стихами ряды словъ, въ коихъ правильно (ритменно) расположенныя ударенія приходятся на треть слоговъ. Законы чиселъ, властные и надъ поэтомъ, допускаютъ два способа такого расположенія: 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 возстановить основное соотношеніе. Въ первомъ случаѣ получаютъ дактиль, анапестъ; во второмъ—іамбъ и хорей. Очевидно, что для послѣднихъ схемы должны выражать не только расположеніе удареній черезъ одинъ слогъ, но и обязательный пропускъ каждаго третьяго 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 Всадникѣ‘—67%). Слѣдовательно, уклоненіемъ отъ нормы является не отсутствіе этого ударенія, какъ предполагаетъ ошибочно Андрей Бѣлый 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 творческой, на дѣлѣ очень сложный выборъ мѣста пропускаемыхъ удареній. Но этотъ выборъ и даетъ необозримую свободу ритмовому творчеству. Вотъ почему въ вѣкѣ жалкаго упадка творческихъ силъ, въ рабій вѣкѣ Некрасова, поэты охотно писали мертвыми, автоматными ‚трехдольными‘ метрами, въ коихъ удареніе само, безъ выбора, попадаетъ на мѣсто.

Въ вѣкѣ высшаго расцвѣта, въ вѣкѣ Пушкина, преобладали выборочныя метры—іамбъ. Пушкинъ всю силу своего баснословнаго, сверхчеловѣческаго, ослѣпительнаго ритмоваго генія положилъ на развитіе начала свободы, свободнаго выбора пропускаемыхъ удареній. Онъ иногда мимоходомъ испытывалъ представленные схемы, но сейчасъ же отходилъ опять къ своей возлюбленной Свободѣ. Это животворящее, глубоко національное начало онъ воспринялъ отъ создателя его,—отъ стараго сказочнаго богатыря, геніальнаго Державина, котораго да вспомнить неблагодарная Россія (Державинъ и Пушкинъ повторяютъ у насъ многозначительнѣйшія четности исторіи: Эсхиль — Софокль, Лопе-де-Вега—Кальдеронъ, Корнейль — Расинъ, съ тѣмъ же взаимоотношеніемъ геніевъ). Ритмика Державина и Пушкина глубочайше связана съ ихъ изумительнымъ національнымъ самосознаніемъ; она—высочайшее выраженіе русскаго духа, свободнаго духа. Закатъ наступилъ быстро—въ очарованіи Боратынскаго; и Тютчевъ—уже меркнушій эпигонъ. А мертвый духъ повѣялъ впервые въ безнадежно ненаціональномъ, безвольномъ подражателѣ Жуковскомъ, который остался безпомощно чуждъ великаго принципа—творческой выборки пропускаемыхъ удареній. Трагедійный Лермонтовъ продолжилъ умираніе. Именно эти два поэта насадили въ нашей поэзіи метровой схематизмъ, лишь чисто внѣшне очаровательную сладость симетричныхъ повтореній, внѣшній строфизмъ,—а въ удареніяхъ случайность вмѣсто свободы¹.

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

Потомъ наступила жалкая эпоха ,бунтующихъ рабовъ',—и ,модернизмъ' въ лучшей части своей лишь вернулся къ Лермонтову (въ русской поэзии мало мѣсть мертвѣе, чѣмъ раскрашенный гробъ Бальмонтовыхъ ритмовъ).

А Пушкинъ умеръ.

Эти мои столь бѣглыя утвержденія, я надѣюсь, будутъ впоследствии доказаны цифрами.

II. De Jambī natura

Ритмъ бываетъ наступающій, или ритмъ-crescendo, и отступающій, или ритмъ-diminuendo. Это основной эстетическій дуализмъ, анапестъ и дактиль¹. Ямбъ наступаетъ; а хорей—нѣчто странное, о чемъ ниже, и второстепенное. Ямбъ—царь русской поэзии, его же не свергнуть.

Величіе ямба 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 пропусковъ очень свободный и даетъ возможность ритмового творчества въ подборѣ разнообразнѣйшихъ комбинацій—вотъ золотой фактъ всей русской поэзии (указанъ Андреемъ Бѣлымъ, но понятъ имъ со свойственной ему схоластичной узостью).

Основная ошибка нашей теоріи—понятіе стопы, принципъ повторности стопъ (cf. op. cit.), который заставляетъ изслѣдователя разсматривать различныя ударенія и вообще элементы каждой строчки, какъ однородныя между собой. На дѣлѣ каждый стихъ (строка)—живой, цѣлостный организмъ, каждая часть его имѣетъ свою органическую функцію.

Вотъ строеніе ,четырехстопнаго ямба', онѣгинскаго 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, вполне обязательно, даетъ намъ почувствовать законченность строки, но именно вслѣдствіе своей неизбѣжности оно эстетически нейтрально, мы его не выслѣживаемъ, слишкомъ увѣренные, что оно не можетъ измѣниться. 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 исключительнаго богатства и разнообразія, такіе 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—ритмической антиноміей; такіе стихи должно называть антиномійнымъ іамбомъ или антиіамбомъ.

Дѣло въ томъ, что здѣсь нарушается наступательность, crescendo. Въ наступающій іамбъ скрыто вводится diminuendo, отступающій дактиль.

Когда Пушкинъ захотѣлъ съ необычайной силой представить намъ образъ Маріи, онъ рѣдкую по силѣ полетную наступательность ‚Полтавы‘ (см. ниже) перешибъ разительными ‚дактилизмами‘.

И то сказать: въ Полтавѣ нѣтъ
Красавицы, Маріи равной.
Она свѣжа, какъ вешній цвѣтъ,
Взлелѣянный въ тѣни дубравной.

‚Красавицы‘, ‚взлелѣянный‘—являются maximum возможнаго отклоненія отъ сущности іамба. Поэтому удареніе на 4-мъ слогѣ я предлагаю называть стержневымъ, осевымъ, устойчивымъ, 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 уравнительнаго 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 слогъ и на перебой, и нѣкоторомъ притокѣ съ 4-го слога при антиномійномъ отказѣ,—точные коэффициенты.

Отказъ на 2-мъ слогѣ очень выразителенъ и характеренъ, на примѣръ, для ‚Мѣднаго Всадника‘ и еще больше для геніальнаго отрывка ‚Кто знаетъ край...‘ (1827 г.). Но у ударенія на 2-мъ слогѣ есть еще другая органическая функція чрезвычайной важности: оно преимущественно подвержено перебою, который вмѣстѣ съ ‚антиномизмомъ‘ (см. выше) есть сильнѣйшій способъ ритмоваго воздѣйствія. Перебой состоитъ въ сдвигѣ ударенія на сосѣдній 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%, приходятся на это удареніе, которое я и предлагаю называть ‚перебойнымъ‘ (Это свойство основано отчасти на ритмовыхъ законахъ, отчасти же на свойствахъ словеснаго матеріала, стихосложенію предшествующихъ, именно на синтаксическихъ законахъ построенія логическихъ предложеній, отчасти совпадающихъ со строкой).

Повидимому, менѣе всего перебойи возможны на 5-мъ, 6-мъ и 7-мъ слогахъ, что опять таки служитъ къ ихъ органической характеристикѣ.

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 ,шести-
стопномъ‘ іамбѣ. Возникаетъ обязательное сѣченіе (цезура). Передъ остановкой
естественно усиленіе, т. е. обязательное удареніе; но тогда вмѣсто каждаго 12-слож-
наго стиха мы получили бы по два 6-сложныхъ, стихъ распался бы. Чтобы избѣ-
жать того, удареніе передъ сѣченіемъ стремится къ отказу (40% и выше; 70%
въ ,Когда великое свершалось‘... Природа дн стиха 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, неопредѣленнѣе работа поэта по выбору мѣста
пропусковъ ударенія,—больше возможныхъ мѣстъ 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 ,мышцъ‘, 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 убѣдняетъ словарь
(см. ниже).

Наконецъ—это ясно всякому ариѳметику—распредѣлить ударенія въ рядѣ, распа-
дающемся на отрѣзки (строки), тѣмъ легче, чѣмъ отрѣзки длиннѣе: въ 12-сложномъ
стихѣ 4 ударенія составляютъ треть, а въ 8-сложномъ 3 ударенія не составляютъ
трети. Значитъ, въ 8-сложномъ стихѣ выравниваніе соотношенія происходитъ на
протяженіи нѣсколькихъ стиховъ, ритменно объединенныхъ—въ тѣхъ стро-
фамахъ, которыя я предложилъ въ упомянутой статьѣ 1915 года и изученію
коихъ (труднѣйшая, безъ сравненія, изъ всѣхъ нашихъ задачъ) я придаю перво-
степенное значеніе.

Итакъ ,4-стопный‘ іамбъ богаче, сильнѣе и труднѣе всѣхъ другихъ стиховъ.
Пушкинъ, свѣтлый атлетъ, любилъ усиліе, работу по линіи наибольшаго сопро-
тивленія. Лермонтовъ указалъ иной путь—линію сопротивленія наименьшаго.

Плодотворность моего способа анализа отдѣльныхъ элементовъ каждаго стиха, со-
стремленіемъ каждому изъ нихъ придать свою органическую функцию, будетъ,
по моему, доказана, если онъ позволитъ дать ,теорію‘ т. наз. свободныхъ раз-
мѣровъ (,паузныхъ‘ въ школѣ Андрея Бѣлаго). Талантливый молодой ученый, Б. В.
Томашевскій, въ докладѣ о ритмѣ ,Пѣсенъ Западныхъ Славянъ‘, опровергнувъ

домыслы С. Боброва, ограничился осторожнымъ указаніемъ на приближеніе этого размѣра къ 5-стопному хорю. 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, хорейнаго 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 исторіи хорей

По схемѣ хорей—спадающій, отступающій ритмъ - *decrecendo*. Между тѣмъ, вслушиваніе убѣдило меня, что антиноміей въ немъ является не *crescendo*, какъ слѣдовало бы ожидать, а тотъ же дактилизмъ, что и въ іамбѣ. Если это наблюденіе сопоставить съ явнымъ стремленіемъ Пушкина къ пропуску ударенія (въ четырехстопномъ хорѣ) на первомъ и четвертомъ слогахъ, то стихъ, обычно идущій за „четырехстопный“ хорей, на дѣлѣ окажется „двухстопнымъ“ пѣномъ третьимъ, т. е. именно наступающимъ ритмомъ - *crescendo* (который можно опредѣлить и какъ дважды гиперкаталектическій 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 хорей: 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, выравнивающимъ на 1-мъ.

Если сравнить, какъ Пушкинъ строитъ іамбъ, и какъ—хорей, разница огромная. Въ іамбѣ онъ свободенъ, въ хорей связанъ до поразительнаго однообразія. Въ 48 стихотвореніяхъ, которыя онъ написалъ этимъ размѣромъ, начиная съ ‚Прозерпины‘ 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 ‚антиіамбу‘, есть одинъ всего разъ, да и то въ шуточномъ частномъ письмѣ:

Жареныхъ котлетъ отвѣдай.

(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 хорей Пушкина почти немислимъ хоріамбъ.

По моему, Пушкинъ, самовластно и мудро царившій въ іамбѣ, на хорей смотрѣлъ, какъ на сосѣдную область, не всегда ему подчинявшуюся: онъ дѣлалъ опыты различнаго ея распоряженія, достигалъ очень многого, но, все же неудовлетворенный, на время бросалъ ее (такъ въ 1836, 1834, 1831—32, 1821—23 гг.). Цѣли онъ въ ней преслѣдовалъ явно различныя. Сначала онъ еще не знаетъ возможности придать хорей какую либо особую дѣйственность, относится къ нему, какъ къ нѣкому очень несвободному іамбу, создаетъ прекрасныя, но неудовлетворяющія его именно бѣдностью ритма стихотворенія; такъ, въ 1827—29 гг.— ‚Талисманъ‘, ‚Риѣма‘, ‚Не плѣняйся бранной славой‘, и еще въ 1830 г. ‚Цыганы‘, послѣдній опытъ въ этомъ направленіи. Въ 1827 году ‚ничтожное‘ четверостишіе, ‚Золото и Булатъ‘, наталкиваетъ его на новое отношеніе къ хорей: примѣненіе его къ вещнымъ сюжетамъ, къ конкретизаціи, матеріализаціи. Въ поразительной лапидарности этого четверостишія началась для Пушкина индивидуализація, спецификація хорей. Вещные сюжеты выражаются короткими словами; и здѣсь—необыкновенное сгущеніе 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 маленькомъ опытѣ. Но въ 1828 г. Пушкинъ утверждаетъ 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‘ ($39\frac{1}{6}\%$), гдѣ 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 великій годъ (величайшій годъ русской исторіи—когда одинъ

изъ насъ сталь совершеннымъ, какъ богъ), онъ сотворилъ чудо—,Бѣсовъ‘ (45¹/₄%) при значительномъ размѣрѣ стихотворенія).¹

Пушкину пришлось бороться съ указанной выше природной двойственностью хорей. Еще въ 1828—29 г.г. то, что принято называть у него ,4-стопнымъ‘ хореемъ, на самомъ дѣлѣ—,2-стопный‘ пэонъ 3-й. Въ ,Дорожной жалобѣ‘, въ ,Риома звучная подруга‘—чисто пэонныя строки составляютъ 50%, а въ ,Подъѣзжая подъ Ижоры‘—даже 75%! А въ ,Бѣсахъ‘—18³/₄%! Такъ обрѣлъ Пушкинъ своеобразие хорей.

Пэонъ 3-й по ритмовому воздействию своему противоположенъ хорее, какъ ритмъ-крешендо, поступательный. Другой видъ антиноміи въ хорей 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 антиномійные стихи этихъ двухъ типовъ въ ,Утопленникѣ‘ составляютъ 47,5%, а въ ,Бѣсахъ‘—29%.

Новая вѣха—путешествіе на Кавказъ 1829 г., съ ,Дономъ‘ и ,Делибашемъ‘ (и прелестнымъ ,ритмоподражательнымъ‘ этюдомъ ,Зорю бьютъ, изъ рукъ моихъ‘).

Своеобразие хорей, его специфическая выразительность была найдена, но цѣною страшнаго суженія—я бы почти сказалъ: униженія—его поэтического кругозора, ,сюжетности‘. Всякая ,высшая‘ и болѣе общая поэзія отошла окончательно къ іамбу. Хорей долженъ былъ 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 встала высокая задача—освоить античность (О, если бъ онъ успѣлъ! Какою мертвечиной оказался бы ,эллинизмъ‘ Гете!). И вещьность, реальность древнихъ онъ ввѣрилъ хорее, зная уже по опыту, что это—конкретнѣйшій изъ ритмовъ. Но онъ внесъ важное новшество въ технику размѣра—повысилъ антиномизмъ анапестоваго типа; онъ началъ ставить меньше удареній на первый слогъ, чѣмъ на пятый (въ стихотвореніяхъ 1835 г.—49 и 62; въ 1830 г.—75 и 57), т. е. все же поступился чистой сущностью хорей.

Во всякомъ случаѣ, въ ,Подражаніяхъ Анакреону‘ намѣчены новыя возможности: ,Порѣдѣли, побѣдѣли‘ — шедевръ разнообразія въ однообразіи, настоящій фокусъ; однообразно сгущенныя (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

Единымъ именемъ ,четырехстопнаго‘ іамба обозначаютъ цѣлый міръ ритмовыхъ возможностей. Отдѣльныя стихотворенія Пушкина, написанныя этимъ размѣромъ, имѣютъ совершенно разные ритмовые облики. ,Полтава‘ звучитъ совсѣмъ иначе, чѣмъ ,Мѣдный Всадникъ‘,—движеніе 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? Одинаковые камни различно сложены.

Найти, въ чемъ законы этихъ различій—одна изъ важнѣйшихъ задачъ нашей науки. Намѣчу кратко, гдѣ я ищу ея разрѣшенія.

Въ нѣкоторыхъ стихотвореніяхъ нетрудно нащупать необычно большое число стиховъ одного типа. Напримѣръ, въ геніальномъ отрывкѣ ,Кто знаетъ край, гдѣ небо блещетъ‘... сразу слышится постоянное повтореніе ритма второй строчки:

Неизъяснимой синевою...

Стихъ съ пропускомъ перваго ударенія является характеристикой этого отрывка. Но повтореніе характеристики на всемъ протяженіи поэмы—слишкомъ однообразный приѣмъ. И вотъ здѣсь выручаетъ законъ, по коему мы разные 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 составляетъ ритмовую тему (ср. ,Аполлонъ‘ 1915 г., №№ 8—9, стр. 69). Большія 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 неударнаго къ ударному, въ повторности *crescendo*. Антиноміей іамба, какъ я уже сказалъ, являются слова, дающія декрешендо, натуральные (т. е. образованные дѣйствительнымъ словомъ, а не мнимой стопой) хорей (,старый, тихій‘; разительна сила въ іамбѣ хорейныхъ ,каталоговъ‘, перечисленій: ,Шведъ, Русскій колетъ, рубить, рѣжетъ‘, ,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 имѣетъ три ударенія. А при трехъ удареніяхъ сильнѣйшая форма (я убѣдился въ этомъ вслушиваніемъ, и другимъ предлагаю) составляется изъ естественныхъ:

іамба + амфибрахія + анапеста.

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

Богатъ иславень Кочубей...

Первыя четыре строки составляютъ строфему (точнѣе—строфему составляютъ 15 строкъ, распадающихся на 3 подстрофемы въ 4, 5 и 6 строкъ). 2-й и 3-й стихи слабѣе перваго, но все же состоятъ изъ нарастаній. 4-й же стихъ—слабое мѣсто строфемы, сникаетъ въ decrescendo: ‚пасутся вѣльны‘... 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 рѣмы: хутора—добра—серебра. Опять сильное крешендо начинается 3-ю подстрофему—‚Но Кочубей богаты игорды...‘. А появленіе дочери, вступающей на баснословныхъ, уже приведенныхъ выше, дактилизмахъ, подготавливается, на слабомъ исходѣ строфемы, сниканіемъ: ‚прекрасной дочерью... гордится старый...‘ (естественный амфибрахий очевидно нейтраленъ и примыкаетъ къ крешендо въ характеристикѣ, либо къ декрешендо здѣсь).

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

Совершенно другой обликъ у отрывка ‚Альфонсъ‘. Строй 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 вамъ ужинъ‘, ‚И довѣ Альфонсъ коню далъ шпоры‘). Но темъ на первый взглядъ подобна темѣ ‚Полтавы‘:

Альфонсъ садится наконя...

Богатъ иславень Кочубей...

Однако, ручаюсь, чуткій слушатель сразу слышитъ здѣсь ритменно совсѣмъ другое начало, чѣмъ въ ‚Полтавѣ‘. Въ чемъ же разница?

Кромѣ метровыхъ, въ узкомъ смыслѣ, крешендо и декрешендо, есть еще нарастанія и сниканія смысловыя, логическія. Они положительно или отрицательно соединяются съ метромъ въ конечный синтетическій ритмъ. Когда мы слышимъ два первыя слова ‚Полтавы‘,—ощущаемъ любопытство: кто богатъ, кто 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 начальныя строки, составляющія придаточное предложене, вслушайтесь, до какой степени ихъ движеніе иное, чѣмъ въ тѣхъ, которыя построены, какъ начало ‚Альфонса‘. Таково глухое, смутное начало отрывка ‚Юдиѳъ‘:

Когда владыка ассирійскій...

Я не могу множить примѣровъ и сопоставленій, но настойчиво утверждаю, что каждое синтаксическое построене предложена опредѣляетъ ритмъ, что мы ритмично ощущаемъ въ стихахъ мѣсто подлежащаго, сказуемаго и т. д.

Іамбовые стихи разныхъ догметровыхъ 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, соотношеніи числа тѣхъ и другихъ, общій 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‘ строене съ сильнѣйшими въ темѣ стихами. А въ ‚Для береговъ отчизны дальной‘ въ темѣ—слабые стихи, сильные же—на концахъ строфемъ, которыя тутъ совпадаютъ съ четверостишіями. Особенно ярко выражена третья строфема: 1-й стихъ—2 ударенія съ дактилизмомъ ‚гѳръкаго‘; 2-й стихъ—2 ударенія, но уже безъ дактилизма; 3-й—три ударенія съ дактилизмомъ ‚мрачнаго‘; 4-й—четкій четырехударный, чистый іамбъ. Почти столь же ярко выражено нарастаніе отъ слабой темы и въ остальныхъ строфемахъ (кромѣ 5-й).

Поразительный примѣръ: отъ туманнаго, колеблющагося начала ‚О если правда, что въ ночи, когда покоятся живые‘, къ стремительно четкому концу строфемы: ‚Я тѣнь зову, я жду Леилы, 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 $3\frac{1}{3}$ слога, а во всѣхъ вторыхъ половинахъ—на $2\frac{1}{2}$ слога. Это весьма ощутимая разница).

Отрывокъ ‚Юдиѳъ‘ 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 Евгенія—геніальнымъ наборомъ перебоевъ.

Чуткій способъ изслѣдованія—сравнительный подсчетъ относительнаго количества словъ по различнымъ логометровымъ (т. е. по мѣсту ударенія и числу слоговъ) типамъ. Онъ уже доказалъ мнѣ, что Пушкинъ имѣлъ, въ нѣкоей мѣрѣ, особый словарь для каждаго размѣра,—выводъ обильный немаловажными послѣдствіями, проливающимъ нѣкій 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 стремленій языка—ибо и у неразмѣренной рѣчи есть свой потенциальный метръ; всякій размѣръ предопредѣляетъ сильно повышенное пользованіе словами тѣхъ типовъ, съ коихъ можетъ начинаться строчка сего размѣра, и пониженное—тѣхъ, съ коихъ стихъ начинаться не можетъ; между смысломъ и метромъ существуетъ тѣснѣйшее взаимодействіе: такъ, для хорей—короткія слова и вещное содержаніе, для іамба—длинные слова и отвлеченный лиризмъ).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Еще до революціи были устроены обычные выставки сезона. На этотъ разъ 45-ю передвижную и весеннюю можно разсматривать подъ однимъ угломъ зрѣнія. Дѣло въ томъ, что на передвижную перебралось немало ,весенниковъ', куинджистовъ (отнюдь, конечно, не способствуя этимъ ея украшенію), а ихъ вакансіи на весенней заполнились художниками ,общины'. Такимъ образомъ, передвижная какъ бы слилась съ весенней, а весенняя оказалась ,расширеннымъ продолженіемъ' отчетныхъ ученическихъ выставокъ въ тѣхъ же залахъ Академіи. Впрочемъ, на передвижной выставкѣ можно отмѣтить рядъ болѣе или менѣе привлекательныхъ, интересныхъ работъ. Таковы: ,портретъ И. І. Матвѣева' работы Малютина, очень цѣльный, по обыкновенію сильно и своеобразно вымѣленный; пейзажи Бакшеева; не гармоничныя и хрустящія по краскамъ, но все таки небезъинтересныя работы Мурашко; *intérieur*'ы Жуковского, аналогичныя 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 плачевныя ,пу' Щербиновскаго и Тихова окончательно сложили застарѣлый принципъ передвижническаго цѣломудрія, съ которымъ такъ давно уже боролся самъ Бодаревскій, авторъ дамскихъ портретовъ—окончательнаго *nonsens*'а выставки.

—Одной изъ нелѣпостей ,весенней' были произведенія Бѣляшина, изъ года въ годъ повторяемыя дѣланія гримасы одной и той же физиономіи, свидѣтельствующія только о развязности автора. Среди другихъ курьезовъ выставки, изобиловавшей, по обыкновенію, ординарными и слабыми работами, укажемъ портреты Антоновой-Ковальской, картинки 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 Мишину 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 выполненію, гдѣ по чужимъ шаблонамъ кое какъ паляпаны фигуры съ однимъ и тѣмъ же ,выраженіемъ на лицѣ'. Попрежнему, конечно, та же легкомысленная ,каразинская' техника и очень скверный рисунокъ фигуръ въ картинахъ плодовитѣйшихъ братьевъ Колесниковыхъ; попрежнему кое какъ повторяетъ 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, обиліе произведеній (всего болѣе 600) и авторовъ на ,весенней‘ объяснялось тактикой членовъ ,общины‘, одолѣвшихъ куинджистовъ: было обѣщано за подачу голоса въ пользу намѣченнаго 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 предполагено было составлять жюри изъ членовъ Академіи Художествъ.

—Столь же обильную произведеніями выставку ,Товарищества художниковъ‘ можно ,обойти молчаніемъ‘. Что новаго, тѣмъ болѣе утѣшительнаго 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 Верхотурова-Сибиряка—одинъ изъ очень печальныхъ примѣровъ использованія злободневности. Въ двадцати портретахъ (въ число борцовъ попалъ, между прочимъ, И. Е. Рѣпинъ), едва ли даже внѣшне ,похожихъ‘—дилетантски слабый рисунокъ, слащавыя краски, весь пошибъ самаго третьестепеннаго, не владѣющаго формой художества. Особенно плачевенъ 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 удовлетворяла въ художественномъ отношеніи. Авторъ, можетъ быть, гораздо болѣе литераторъ, поэтъ, философъ, чѣмъ художникъ. Есть что то благородное и трогательное въ основѣ очевидно большой работы провинціальнаго труженика, цѣликомъ погруженнаго въ свои мысли, чувства, представленія, если не новыя и не оригинальныя, 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 двѣнадцати большихъ картинахъ, въ довольно гармоничныхъ сумеречныхъ тонахъ, нѣтъ 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 ,Міръ Искусства‘ избраны Альтманъ, Б. Григорьевъ, Каревъ, Коненковъ, Сологубъ, Шушаевъ. На выставкѣ общества было около 10 тысячъ посѣтителей, картинъ продано на 100 тысячъ рублей. Болѣе всего распродано произведеній Рериха, Б. Григорьева, Кустодіева, Остроумовой-Лебедевой, Чехонина, Добужинскаго.

—Выставку ,Новаго общества‘ посѣтило около 1.800 человекъ, картинъ продано на 12.000 р. у акварелистовъ было около 10 тысячъ посѣтителей, картинъ продано на 75 т. р.

—Вотъ пріобрѣтенія, сдѣланные для музеевъ. Академіей Художествъ пріобрѣтены 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 рѣки‘ Харитонова за 200 р. Обществомъ имени Куинджи на ,передвижной‘ пріобрѣтены: ,Въ своемъ отечествѣ‘ Ю. Рѣпина за 2.000 р., ,Мать‘ Фешина за 800 р., ,Осенніе лучи‘ Бакшеева за 500 р. и ,Задумчивые дни осени‘ Бялыницкаго-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 ,Базаръ‘ Горбатова за 250 р.; на выставкѣ ,Союза русскихъ художниковъ‘—картина Виноградова за 2.800 р.

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

лись неприсужденными. Предложенія о выдачѣ премій Б. Григорьеву и Жуковскому даже не голосовались, такъ какъ ни одно не было внесено пятью членами.

—На ежегодномъ конкурсѣ въ Обществѣ поощренія художествъ юбилейная премія въ 2.000 р. была присуждена скульптурному произведенію М. Блоха ‚Прикованная мысль‘, отличающемуся развѣ только громоздкостью.

—Передвижная выставка закончилась 26 марта аукціономъ ‚въ пользу борцовъ за свободу‘. Поступившія 80 произведеній шли по довольно высокой цѣнѣ. Такъ, картина Рѣпина продана за 1.000 р., картины В. Маковского, Похитнова, Шильдера шли по 300—400 р. Всего аукціонъ далъ 13.000 р.

—Правленіе польскаго общества охраны древностей выпустило воззваніе въ количествѣ 25.000 экземпляровъ ко всѣмъ художественно-просвѣдильнымъ 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 правленія: Петроградъ, Кирочная ул., 34, кв. 73. Согласно отчету петроградскаго отдѣла общества, ему было ассигновано министерствомъ народнаго просвѣщенія 10 тыс. руб., была приостановлена на желѣзнодорожныхъ станціяхъ публичная продажа предметовъ польской старины, Академіею Наукъ снаряжена экспедиція въ районъ военныхъ дѣйствій, получены свѣдѣнія о произведеніяхъ искусства, вывезенныхъ изъ Лазенковскаго дворца, и о вывезенныхъ изъ Варшавской главной библіотеки 70 ящичкахъ старинныхъ книгъ. Правленіемъ приобрѣтено большое количество старинныхъ книгъ и документовъ. Предсѣдателемъ правленія состоитъ И. Шебеко, товарищами его К. Скирмунтъ, гр. В. Сабанскій и управляющимъ дѣлами общества А. Боравскій.

—Проектируется нѣчто вродѣ художественнаго университета или школы по искусству, повидимому, вмѣсто предполагавшагося ранѣе факультета при психоневрологическомъ институтѣ. Достаточно указать на привлеченіе для организаціи, помимо нѣкоторыхъ почтенныхъ

ученыхъ и И. Рѣпина, Беклемишева, Дубовскаго, — Прокудина-Горскаго, кн. Н. А. Гедройца, Н. П. и А. П. Алексѣевыхъ (?), чтобы заключить о сомнительности предпріятія. —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., объ 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 характеристикой трехъ направленій въ развитіи русскаго искусства, гдѣ авторъ сгруппировалъ художниковъ, несродныхъ другъ другу. Послѣ доклада Г. К. Лукомскаго о старинныхъ усадьбахъ Харьковской губ., былъ поднятъ вопросъ о спасеніи находящагося въ полномъ небреженіи замѣчательнаго дворца въ усадьбѣ Хотѣвъ, построеннаго, по преданію, Гваренги, включающаго 90 комнатъ, еще хранящихъ старинную отдѣлку. Илюстрированные на экранѣ доклады на тему ‚города-сады‘ были прочитаны архитекторами-художниками Крамаревымъ, Каразинымъ и Некрасовымъ, участниками перваго международнаго конгресса общества городовъ-садовъ въ Англии въ 1914 г. передъ войной. Обществомъ объявленъ конкурсъ проектовъ ‚Зеленый городъ‘ около поселка Миролино 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 извѣстнѣйшій художникъ-портретистъ Карольюсъ-Дюранъ, написавшій немало портретовъ представителей русской аристократіи.

Въ Москвѣ—извѣстный коллекционеръ и владелецъ галереи, завѣщанной городу, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ 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, проведеній въ ней, можно сказать, всю жизнь, но чуждый ея консерватизму и свободно, съ интересомъ относившійся къ новому искусству.

А. Р—ѣѣ.

—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 собраній, состоявшихъ, въ вѣдѣніи этого министерства, принимать участіе въ провѣркѣ и приѣмкѣ художественныхъ сокровищъ, находящихся въ государственныхъ дворахъ и музеяхъ, и въ обсужденіи вопросовъ, связанныхъ съ положеніемъ ихъ послѣ ликвидаціи министерства, а также содѣйствовать выбору кандидатовъ на отвѣтственныя должности въ учрежденіяхъ художественнаго характера.

Совѣтъ этотъ является чисто совѣщательнымъ учрежденіемъ и состоитъ изъ уполномоченныхъ комисара по дѣламъ Академіи Художествъ, Музея Александра III, Государственнаго оркестра и Пѣвческой капеллы, главноуполномоченнаго по театрамъ, директора Эрмитажа, предсѣдателя Археологической комисіи, 15 членовъ, приглашенныхъ комисаромъ, и членовъ, приглашаемыхъ имъ же по представленію Совѣта. Въ составъ Совѣта приглашены: кн. В. Н. Аргутинскій - 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. Лаппо-Данилевскій, В. В. Латышевъ, С. К. Маковскій, А. Т. Матвѣевъ, Д. С. Мережковскій, А. А. Миллеръ, В. Д. Набоковъ, П. И. Нера-

довскій, 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. Тройницкій, Д. В. Философовъ, И. А. Фоминъ, С. И. Шидловскій, М. В. Челноковъ, С. П. Яремичъ. Предсѣдателемъ Совѣта избранъ С. И. Шидловскій, товарищемъ предсѣдателя—М. И. Ростовцевъ, секретаремъ—С. Н. Тройницкій, 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 событій, многіе коллекціонеры стремятся продать свои художественныя собранія. Наше законодательство не обеспечиваетъ за государственными музеями преимущественнаго права покупки даже тѣхъ художественныхъ произведеній, которыя являются достояніемъ исторіи русскаго искусства, да и самыя сдѣлки совершаются въ настоящее время съ большою поспѣшностью и безъ огласки, вслѣдствіе чего ускользаютъ отъ вниманія соотвѣтствующихъ правительственныхъ и общественныхъ организацій, лишенныхъ такимъ образомъ возможности пріобрѣсти ликвидируемыя собранія для пополненія русскихъ сокровищницъ искусства. Въ итогѣ, предметы эти попадаютъ въ руки иностранцевъ, организовавшихъ спеціальныя агентуры для скупки ихъ и переправки за границу. Тѣмъ большаго вниманія заслуживаютъ предложенія, которыя поступили въ недавнее время отъ нѣкоторыхъ лицъ въ Русскій музей Александра III о пріобрѣтеніи принадлежащихъ имъ коллекцій картинъ русскихъ художниковъ.

Недавно Музеемъ пріобрѣтена отъ Е. Г. Шварца часть извѣстнаго собранія Алексѣя 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'; Ив. Ивановъ—,Пей-

закъ; Кипренскій—автопортретъ, портретъ Корсакова, портретъ А. Р. Томилова, портретъ Томилова; Козловскій—два миеологическихъ рисунка на деревѣ; портретъ Оленина (барельефъ, мраморъ); Плаховъ—,Старуха; Родчевъ—портретъ Шамшевой; Тропининъ—портретъ молодого художника; Харламовъ—портретъ Мельгунова, портретъ Мельгуновой. За перечисленные произведенія уплачено 83.400 р. изъ средствъ, находящихся въ распоряженіи б. министерства двора, причемъ владѣлецъ коллекціи согласился получить слѣдующую сумму облигаціями Займа Свободы. Изъ другихъ предложенныхъ Музею картинъ слѣдуетъ отмѣтить два портрета супруговъ Суровцевыхъ, работы Рокотова, принадлежащія А. С. Танѣву; 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, хрусталя и бронзы изъ собранія покойнаго К. В. Охочинскаго, въ помещеніи О-ва Поощренія Художествъ, безспорно, интереснѣйшій въ истекшемъ сезонѣ. Тѣмъ непонятнѣе отношеніе публики, очень холодно принявшей аукціонъ. Совсѣмъ не было на немъ ,нуво-ришей', обычно очень ретиво приобрѣтающихъ всякіе 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 матеріальной сторонѣ аукціона; доходъ меньше чѣмъ въ 1½ раза превысилъ оцѣнку выставленныхъ вещей. Правда, на аукціонѣ попадались нѣкоторыя вещи незначительныя (акварель Н. Маковского, Куинджи—,Лунная ночь') и не вполне достойныя (,Битва', масло Ch. Раггосел'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' Каррачи, портретъ Генсборо и др.; правда, было нѣсколько 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, ,Зимній пейзажъ' Тоне, ,Аполлонъ и Марсіи' Х. Риберы, ,Пейзажъ Лантара (быть можетъ лучшій и характернѣйшій среди немногочисленныхъ твореній этого художника—лѣвтя), строгій ,Мужской портретъ' Г. Риго, ,Библейскій сюжетъ' Ганса Боля, отличный ,Пейзажъ съ замкомъ' Д. Тенирса младшаго, ,Видъ' М. Маріески, хорошій Боканегра, недурной Брамеръ — ,Юдиѣ и Олофернъ', ,Берегъ рѣки' Брейгеля Бархатнаго, Мейелса — ,Портретъ Маріи-Терези'; много удачныхъ произведеній неизвѣстныхъ художниковъ (превосходный ,Видъ города' нѣмецкой работы XVIII вѣка, Fête galante школы Ватто (?) и т. д.). Масса превосходныхъ рисунковъ,—лишь нѣкоторые сомнительны (2 Рембрандта, 1 Леонардо да Винчи, въ превосходной, впрочемъ, рѣзной рамѣ Возрожденія, ,сангины Дель-Сарто и Корреджо'; расцвѣченный рисунокъ Рубенса—очевидная поддѣлка — и рисунокъ перомъ Ж. Калло — ,Охотники' (громкая подпись ,Callotinus fec.' менѣе всего убѣждаетъ въ подлинности). Зато, повторяемъ, среди остальныхъ рисунковъ превосходный Ch. Раггосел (,Битва'—тушь съ бѣлилами), подписной Th. van Tulden, пейзажъ Р. А. Will'я, рисунокъ Ватто (этюдь женщины), набросокъ М. И. Скотти, кроки Гверчино, Пармиджанино, ,Сценка въ тавернѣ' Д. Тенирса младшаго, наброски Дитриха, Тома де Томона, Лесюёра, Грѣза и т. д.

Съ большимъ успѣхомъ шли рисунки Орловскаго (среди нихъ лишь ,Мужской портретъ' и два наброска сомнительны). Почти незамѣченнымъ прошелъ отличный рисунокъ сепіей ,Кошка' Ник. Мааса; превосходный А. ванъ Гельдеръ (масло; обозначенъ въ каталогѣ, какъ

„борющіеся мальчики“; въ дѣйствительности — „Луcreція 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 рамахъ 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 взялъ на себя Н. Г. Платеръ, блестящій знатокъ аукціоннаго 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 суженной, такъ сказать урѣзанной съ обоихъ фланговъ. Прежде всего, отсутствуютъ, еще полные творческихъ силъ, зачинатели самостоятельнаго художественнаго движенія въ Финляндіи, мастера, чьею крупною индивидуальностью запечатлѣнъ—для насъ—привычный обликъ финскаго искусства, поколебать который, сообразно съ измѣнившимися воззрѣніями, едва ли удалось представителямъ младшихъ поколѣній. Нечего говорить, что такіе художники, какъ Аксель Галленъ-Каллеа (род. 1865), своеобразный „сказитель“ финскаго эпоса и тонкій живописецъ¹, какъ

¹ Вспомнимъ хотя бы правую часть его триптиха изъ мѣна объ Айно съ пропитан-

мужественный, выразительно простой и цѣльный Галлоненъ (род. 1865), какъ гибкій и разнообразный Кнутъ Магнусъ Энкелль (1870), огромный талантъ котораго почти оправдываетъ латинское значеніе его второго имени, не говоря уже о покойномъ благороднѣйшемъ и утонченно культурномъ Эдельфельдѣ, первымъ вознесшемъ финскую живопись на европейскую высоту, не могутъ быть обойдены молчаніемъ, когда рѣчь идетъ о современномъ состояніи финской живописи. Искусственное распредѣленіе силъ, создаваемое отсутствіемъ названныхъ художниковъ, а равно и отсутствіемъ въ скульптурномъ отдѣлѣ работъ Валльгена, можно сравнить, примѣнительно къ нашимъ условіямъ, съ выставкой новой русской школы, на которой бы отсутствовали Врубель, Сѣровъ, Малявинъ, Мусатовъ... И таково прочное обаяніе таланта, что мысль невольно обращается отъ созерцаемыхъ произведеній къ тѣмъ, которыя 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, наиболѣе „лѣваго“, но и наименѣе интереснаго изъ экспонентовъ разбираемой выставки. Впрочемъ, существованіе финскихъ „футуристовъ“ есть съ нашей стороны простое предположеніе, нисколько не подкрѣпляемое официальными данными гельсингфорскаго музея, кстати замѣтить, весьма передового въ своихъ пріобрѣтеніяхъ, но такъ же останавливающегося на грани сомнительнаго футуризма Кавена.

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

лымъ свѣтомъ и утренней свѣжестью тѣломъ молодой дѣвушки у воды.

лѣнію, немало содѣйствуетъ теоретическая узость большинства выставяющихъ художниковъ, въ своемъ творствѣ почти не нарушающихъ предѣловъ разъ навсегда установленной формулы и однажды избраннаго 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 опытѣ повторившаго громадную эволюцію европейской живописи нѣсколькихъ десятилѣтій и тѣмъ сразу поставившаго родное искусство на уровень наиболѣе передовыхъ достижений старѣйшихъ культурныхъ націй Европы. Отъ монотонной рыжей живописи и бутафорскаго историзма, въ духѣ Пилотти и Делароша ¹, черезъ жестковатый, но искренній натурализмъ такихъ картинъ, какъ ‚Похороны ребенка‘, съ ея рѣзкими свѣтлыми красками, черезъ утонченную, интимно благородную манеру конца восьмидесятихъ годовъ (Бастьенъ Ленажъ?), къ блестящему, широкому мастерству такого шедевра, какъ портретъ Алисы фонъ Хаартманъ (1895 г.), къ характерному импресіонизму ‚Прачекъ‘ Русскаго Музея, къ возвышенному поэтическому реализму знаменитыхъ ‚Рыбаковъ‘, — таковъ завидный и поучительный путь развитія славнаго художника. И при этомъ неустанномъ и побѣдоносномъ движеніи вперёдъ, какой могущественный захватъ вширь, какое разнообразіе замысловъ, жанровъ, пріемовъ и техникъ, какая плодотворная дѣятельность! Уголь, перо, карандашъ, офортъ, пастель, акварель, масло; стѣнная живопись, историческія картины, народныя сцены, пейзажи, портреты, религіозныя композиціи ², иллюстраціи психологическія и декоративныя (къ поэмамъ и романамъ

¹ ‚Герцогъ Карлъ оскорбляетъ трупъ Флеминга‘.

² Напримѣръ, ‚Христосъ и Магдалина‘, работа жидковатая по тону, но интересная, какъ первый опытъ очень своеобразной національно жанровой трактовки церковныхъ сюжетовъ въ финской живописи, достигшей полной зрѣлости у Энкеля (‚Въ Геосиманскомъ саду‘).

Рунеберга)... Эдельфельдъ не пренебрегалъ ничѣмъ и во всѣхъ родахъ далъ образцовыя произведенія.

Такъ же разнообразенъ въ своемъ творствѣ и крупнѣйшій современный живописецъ Финляндіи—Энкель, съ тою, быть можетъ, разницею, что почва для его развитія была подготовлена Эдельфельдомъ; поэтому его ученическій періодъ былъ короче, онъ началъ почти съ того, чѣмъ кончилъ его предшественникъ, и пошелъ дальше. Его ранніе, еще робкіе, этюды и рисунки (‚Пробужденіе‘) уже стоятъ на грани реализма и импресіонизма, отличающей зрѣлый періодъ у Эдельфельда; позднѣе онъ сообщилъ своей живописи удивительно мягкую и жирную технику, густой тонъ, то сѣро-голубой, какъ въ достойной лучшихъ работъ Сѣрова ‚Головъ‘ улыбающейся молодой женщины съ книгой, то темно-коричневый, какъ въ ‚Горѣ‘ (плачущая женщина закрываетъ лицо руками). Въ послѣднія десять лѣтъ (съ 1907 г.) наступаетъ новый фазисъ его развитія: подъ несомнѣннымъ вліяніемъ Шюви-де-Шаванна его живопись становится свѣтлой и цвѣтистой, а формы упрощенными. Кромѣ намѣченнаго главнаго пути, встрѣчаются еще интересныя развѣтвленія и уклоненія; такъ, акварельная ‚Фантазія‘ гельсингфорскаго музея обнаруживаетъ неожиданное родство съ Врубелемъ и Беклиномъ. И это не случайныя бессистемныя ‚исканія‘ нашихъ молодыхъ художниковъ, мѣняющихъ одну заимствованную манеру на другую, а подлинное, органическое развитіе крупнаго таланта, въ полномъ соотвѣтствіи съ идейными теченіями западной мысли, но и съ полнымъ соблюденіемъ личной и національной самостоятельности.

Ничего подобнаго не встрѣчаешь на разбираемой выставкѣ. Одной, много двухъ картинъ довольно для исчерпывающей характеристики такихъ художниковъ (впрочемъ, талантливыхъ), какъ Саллиненъ, Коллинъ, Аланко, Финчъ и т. п.; все безпредѣльное богатство предметнаго міра пытаются они заключить въ узкія границы заранѣе намѣченной, догматически застывшей формулы. Какіе бы разнообразныя по формѣ и цвѣту ‚объекты‘ ни представились вниманію Саллинена, можно

заранѣе предвидѣть, что они предстанутъ въ его изображеніи въ видѣ комбинаціи нервно положенныхъ, то сѣро-коричневыхъ, то зелено-лиловыхъ плоскостей и пятенъ, тогда какъ энергичный Финчъ безъ сомнѣнія увидитъ въ нихъ пеструю радуу призматически разложенныхъ сочетаній. Въ этомъ бы не было большой бѣды, если бы самыя формулы, примѣняемыя вышеназванными художниками, отличались достаточною 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 вполне признаемъ законность и такой живописной концепціи мірозданія, при которой вообще всѣ отдѣльныя грани бытія растворяются въ космическомъ единствѣ основныхъ свойствъ матеріи (какъ свѣтъ, протяженность и т. под.), но только въ томъ случаѣ, если самый взглядъ художника на эти простѣйшія явленія отмѣченъ выдающеюся оригинальностью. Но, къ сожалѣнію, этому требованію разбираемые художники отвѣчаютъ еще въ меньшей мѣрѣ, чѣмъ требованію объективной значительности затронутыхъ въ ихъ творествѣ мотивовъ. Правда, если примѣнить мѣстный масштабъ, различія между отдѣльными художниками ощущаются достаточно ярко, но съ общеевропейской точки зрѣнія—это лишь отраженіе разнообразныхъ вліяній.

Предвидимъ возможные возраженія... Прежде всего намъ могутъ сказать, что большинство выставяющихъ—еще очень молодые люди и, слѣдовательно, при несомнѣнной талантливости нѣкоторыхъ изъ нихъ (мы бы даже позволили себѣ прибавить в сѣхъ), тотъ богатый опытомъ путь, которымъ мы любуемся у Энкелля или Эдельфельда, лежитъ еще передъ ними. Далѣе, что финская живопись въ настоящій моментъ, очевидно, находится въ переходномъ состояніи и первые шаги этого новаго движенія совершенно естественно не могутъ быть вполне увѣренными и своеобразными. Наконецъ, что неудобства, связанныя съ

перевозкой громоздкихъ и цѣнныхъ картинъ въ наше тревожное время, помѣшавъ, вѣроятно, принять участіе въ выставкѣ наиболѣе крупнымъ художникамъ Финляндіи, неожиданно выдвинули впередъ молодежь и тѣмъ самымъ взвалили на ихъ неокрѣпшія плечи всю отвѣтственность за представительство финскаго искусства. Все это справедливо... Мы тоже считаемъ, что при настоящихъ условіяхъ было бы, можетъ быть, правильнѣе не устраивать самостоятельной выставки, а отдѣльнымъ финскимъ художникамъ принять участіе въ соотвѣтствующихъ ихъ направленію русскихъ выставкахъ, какъ это имѣло мѣсто много лѣтъ тому назадъ у Дягилева. Однако, выставка была устроена; мало того, ей былъ приданъ характеръ ,манifestаціи' 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, такіе 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 безпристрастное 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 всемірнаго разума, а чувство собственной силы, своего призванія—не ослѣпляющій ли миражъ невѣжественнаго шовинизма? Обо всемъ этомъ самъ народъ знаетъ такъ же мало, какъ пассажиры корабля о томъ пути, который этотъ корабль чертитъ на безграничномъ морскомъ просторѣ.

Вырваться изъ заколдованнаго круга привычныхъ понятій, сужденій и оцѣнокъ, вдумываясь въ чужія оцѣнки, сознательно предста-

вить себѣ направленіе національной культуры, но не для того, чтобы промѣнять ее на путь бездушнаго космополитизма, а для того, чтобы съ углубленно подчеркнутой энергіей выявить оригинальный обликъ своего народа,—вотъ въ чемъ, какъ намъ кажется, заключается истинный смыслъ такого рода ‚отчетныхъ‘ выставокъ. И въ наши дни, когда проблема ‚національнаго самоопредѣленія‘ ставится такъ остро и такъ часто служитъ лишь предлогомъ для взаимныхъ оскорбленій 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 каждаго? 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 насъ сознаніе необходимости сказать имъ всю правду. Именно потому, что выставяющіе 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 отмѣчая то, что представляетъ спеціальнѣйшій интересъ или поучительность въ совершенно отличныхъ условіяхъ нашей художественной жизни.

Первое, что бросается въ глаза русскому посетителю выставки и что мы съ удовольствіемъ отмѣчаемъ, видя въ этомъ залогъ возможнаго процвѣтанія финской школы, — это пріятная культурность, вполне 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 нормальномъ отношеніи къ чисто живописной сторонѣ своего искусства. Какъ всеобщее,

м а с с о в о е 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 нѣсколько варвары, то безнадежно отсталые, то экзотически смѣлые (такъ, между прочимъ, насъ 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 провинціальнаго безвкусіа и крикливаго модернизма¹ въ геніальномъ творствѣ даже Врубеля, какъ все мы вообще не доверяемъ красотѣ непосредственно воспринимаемой дѣйствительности и все хотимъ прибавить ей ‚интереса‘, то сентиментальными реминисценціями, то прямо экстравагантными вывертами. Въ сравненіи съ этимъ пестрымъ азіатскимъ базаромъ, гдѣ орнаментальная строгость замѣняется дешевой стилизаціей, а физическая яркость краски считается идеаломъ живописной красоты (о, быстро линяющій идеалъ!), финскіе художники, съ ихъ мрачнымъ, сѣвернымъ тономъ и вполне зрѣлымъ пониманіемъ живописныхъ задачъ, составляютъ несомнѣнно выгодный контрастъ, напоминающій лучшія культурныя традиціи Эдельфельда. Но тутъ же открывается и обратная сторона этой культурности: полная зависимость отъ иностранныхъ образцовъ, преимущественно французскихъ. Правда, тѣсная связь съ руководящими идеями передовой Франціи и прежде отличала финскую живопись (равно какъ и живопись скандинавскихъ народовъ), но мастера старшаго поколѣнія сумѣли выбраться изъ этого вліянія безъ ущерба для національной и индивидуальной самостоятельности своего искусства. Удастся ли то же самое ‚молодымъ‘? Мы вѣримъ, что удастся, но, пока этого нѣтъ, критикъ не можетъ довольствоваться ‚прекрасными общаніями‘.

Вообще развитіе финскаго искусства новѣйшей формации, по сравненію съ предшествующимъ періодомъ, совершается, насколько мы можемъ судить, въ двухъ направленіяхъ. Первое, подѣ-

¹ Въ духѣ Котарбинскаго.

несомнѣннымъ вліяніемъ Пюви-де-Шаванна, Валлотона, Милле и Ходлера, стремится использовать наиболѣе устойчивыя по формѣ и композиціи элементы творчества Галлонена (ученикъ Гогена) и Энкеля (послѣдняго періода) въ смыслѣ монументально декоративнаго воздействия ритмически согласованныхъ массъ и линій, съ возможнымъ исключеніемъ всего лишняго и случайнаго въ природѣ и исполненіи. Это теченіе, имѣющее, какъ было сказано, прочную историческую основу, представлено на выставкѣ главнымъ образомъ внушительными работами Юхо Риссанена, занимающаго среднее мѣсто между прежнимъ и новѣйшимъ фазисами финской живописи, а также нѣкоторыми картинами Кавена, Оллилы и Коллина, съ его игрушечно-лапидарнымъ стилемъ („Лошади“). Многочисленныя работы Риссанена¹, одного изъ самыхъ видныхъ участниковъ выставки, даютъ возможность прослѣдить любопытный переходъ отъ непосредственнаго наблюденія дѣйствительности къ синтетическому выраженію ея сущности. Вполнѣ въ духѣ „прежнихъ финновъ“ выдержана небольшая акварельная картина, помѣченная 1902 годомъ, съ грубоватой искренностью и добродушнымъ юморомъ рассказанная сцена—„Обмѣнъ часами“. Еще рисунокъ углемъ 1908 года носитъ тѣ же черты непосредственной и мѣткой наблюдательности, но уже относящаяся къ тому же году „Женщина“ (съ веретеномъ) обнаруживаетъ совершенно новое пониманіе задачъ картины. Это сказывается и внѣшнимъ образомъ, въ переходѣ отъ акварели къ болѣе богатой и жирной техникѣ масляныхъ красокъ и въ размѣрахъ, внушительныхъ, точно предназначенныхъ для украшенія какихъ то грандіозныхъ желѣзобетонныхъ „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) выраженіемъ новыхъ стремленій не только самаго

Риссанена, но и всей школы. Дальнѣйшій путь художника менѣе ясенъ, обнаруживая разбродъ исканій, еще не нашедшихъ для себя окончательной формы. Въ духѣ „Женщины“, но гораздо слабѣе—„Дѣти“, съ вяло обобщенными формами и грубой плакатностью живописи. „На лѣстницѣ“ и этюдъ 1913 года представляютъ попытку нѣсколько импровизаторской красочной декоративности; наконецъ, разнообразныя работы 1916 года вносятъ въ замкнутую строгость прежнихъ работъ (нельзя сказать, чтобы къ ихъ выгодѣ) случайную ноту косыхъ солнечныхъ рефлексовъ. О „футуризмѣ“ Кавена упоминалось выше. Его провинціальная наивность и легкомысліе выступаютъ весьма неприятнымъ образомъ въ такихъ умышленныхъ работахъ, какъ портретъ молодого человѣка съ желтыми волосами, и, напротивъ, въ болѣе скромныхъ натюрмортахъ и пейзажахъ сказываются задатки несомнѣннаго и искренняго таланта. Та же струя невольной и какъ бы подавляемой жизненности проявляется и у Оллилы, отнесеннаго нами, впрочемъ, къ разбираемой группѣ скорѣе на основаніи его картины въ гельсингфорскомъ музеѣ, гдѣ въ условной свинцовой гаммѣ и въ обобщенныхъ, близкихъ къ Матиссу и Мангену формахъ переданы незатѣйливыя впечатлѣнія финскихъ ландшафтовъ, нежели на основаніи выставленныхъ у насъ работъ, обнаруживающихъ скорѣе вліяніе Гогена (очень хороши оба пейзажа).

Таково одно направленіе новѣйшей финской живописи, въ сущности представляющее лишь дальнѣйшее развитіе одного изъ главныхъ устоевъ прежней школы, также склонявшейся къ простотѣ и обобщенію формы и къ композиціонной и красочной декоративности. Разница только въ томъ, что одни видѣли въ обобщеніи, главнымъ образомъ, средство быстро и точно зафиксировать непрерывно измѣняющуюся и текучую дѣйствительность, въ то время какъ вторые, какъ бы въ предчувствіи кубизма, замѣняя непосредственное впечатлѣніе разсудочнымъ представленіемъ, пользуются обобщеніемъ, какъ средствомъ наиболѣе экономной и дѣйствительной передачи результатовъ своего творчества зрѣ-

¹ Ему отведена отдѣльная комната.

те л ю. 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 скуднымъ сѣвернымъ свѣтомъ, съ песчаной и каменистой почвой, темною зеленью и гранитными скалами, съ упорнымъ, суровымъ и стойкимъ народомъ? Такимъ образомъ, сравнивая то, что рассказываютъ намъ о Финляндіи названные молодые художники, съ прекрасными достижениями Энкеля и Галлонена, мы находимъ, какъ намъ кажется, довольно прочный критерій для оцѣнки международного значенія молодой финской школы, въ смыслѣ выявленія ею національной самобытности своего народа. Другимъ критеріемъ могла бы служить новизна и оригинальность живописныхъ приемовъ и принциповъ, но въ данномъ случаѣ, какъ мы знаемъ, онъ неприменимъ. Финское искусство все же еще слишкомъ молодо для того, чтобы не только достигнуть культурнаго уровня старѣйшихъ народовъ Европы, но и пойти впереди ихъ. Да и какая страна, за исключеніемъ Франціи, въ настоящее время имѣетъ право разсматривать извѣстный періодъ развитія человечества, какъ непосредственную страницу своей національной исторіи? Мы думаемъ, что вообще въ каждую эпоху бываетъ только одинъ народъ, которому выпадаетъ счастье отъ своего имени сказать въ опредѣленной области новое слово, которое впоследствии становится общимъ достояніемъ и необходимою ступенью мірового прогресса. Такова была роль Германіи въ созданіи идеалистической философіи, романтизма, классической музыки, роль Англій въ отношеніи сентиментализма, позитивизма, байронизма; роль Франціи конца XVIII въ политическомъ движеніи, Франціи конца XIX вѣка въ живописи и поэзіи. Что же остается менѣе счастливымъ народомъ? Означаетъ ли это, что, слѣдуя общему культурному пути, они никогда не выйдутъ за предѣлы чисто мѣстнаго и вре-

меннаго значенія; или—что, для спасенія своей самобытности, они должны китайской стѣной отгородиться отъ иностранныхъ вліяній? Нисколько. Возьмемъ хотя бы ‚байронизмъ‘, — какъ своеобразно преломилось это ослѣпительное явленіе британскаго духа сквозь призму національных особенностей такихъ странъ, какъ Франція, Россія, Польша и т. д. И въ частности, возвращаясь къ живописи, не заключается ли путь къ примиренію противорѣчій между національной и общечеловѣческой культурой въ томъ, что художникъ, въ обладаніи всѣми идейными 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), питается непосредственными впечатлѣніями окружающей повседневности? Такъ, по крайней мѣрѣ, эта проблема ставилась и рѣшалась (конечно, инстинктивно) въ наиболѣе счастливую эпоху европейской живописи въ XV—XVII вѣкѣ. Общія живописныя основы, выработанныя въ Италіи, которая для вѣка гуманизма и вѣка просвѣщенія была тѣмъ, чѣмъ для насъ является современная Франція, были затѣмъ приняты всей Европой съ поразительнымъ единодушіемъ и твердостью. Но не менѣе поразительна и та смѣлость, съ какой отдѣльные народы пользовались общимъ языкомъ, для выраженія своего взгляда на вещи. Какъ ни едино понимание собственно живописныхъ требованій у Рубенса, Веласкеза и Тициана или у Рибейры, Рембрандта, Йорданса и Гверчино (всѣ ‚караваджисты‘), все же до какой степени чувствуется въ каждомъ изъ нихъ принадлежность къ другому народу, иныя впечатлѣнія, иной вкусъ, иное солнце. Какъ сильно отразилась изысканная и причудливая роскошь Венеціи въ картинахъ Тинторетто и Веронезе, до какой степени все—природа и персонажи—нѣмецкое у Дюрера и фламандское у Йорданса и Рубенса! О, конечно, мы понимаемъ, что разница національностей у названныхъ художниковъ выразилась не только въ различіи объектовъ, но и въ различіи приемовъ и манеры, но вопросъ въ томъ,

не мѣняется ли техника въ зависимости отъ задачи? Какъ передать чистоту, уютъ, интимность, степенность буржуазнаго голландскаго быта иначе, какъ такой же скромной, чистенькой, тонкой и методической техникой Метсю, Терборха и Міериса; точно такъ же грубая чувственность, страстность, изобиліе фламандской 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 проиграли въ непосредственномъ чутьѣ дѣйствительности и тѣмъ лишили себя естественнаго пути къ переработкѣ чуждой и отвлеченной формулы въ нѣчто живое и вполне самостоятельное, [хотя и укладывающееся въ рамки общихъ идейныхъ теченій своего времени. Возьмемъ для примѣра картину Одлилы ‚У озера‘; гдѣ происходитъ изображаемая сцена—въ Финляндіи или на Таити? То, что совершенно естественно для Гогена, производитъ 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 Энкеллемъ или Галлоненомъ, сошлемся только на его же собственную раннюю работу ‚Обмѣнъ часами‘. Гораздо менѣе зрѣлая и продуманная, эта картина все же во многомъ обличаетъ 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 благоприятный переломъ.

Въ общемъ, сказанное относится такъ же и ко второму теченію финской школы, которое можно опредѣлить, какъ направленіе чистой живописи. Это теченіе, къ которому принадлежитъ большинство молодыхъ художниковъ, также весьма тѣсно связано съ предшествующимъ періодомъ, ибо, какъ было сказано, финскіе художники никогда не колебались въ оцѣнкѣ истиннаго назначенія живописи, но различіе между двумя поколѣніями сказывается въ предпочтеніи ‚отцами‘ формально пластическихъ и декоративныхъ элементовъ, а дѣтьми‘ собственно красочной стихіи, яркой и свободной, но и нерѣдко переходящей (по самому характеру своему) въ безформенную и разнузданную оргію красокъ, стирающую всѣ индивидуальныя грани и характерныя 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 названнаго теченія, Финча и Томэ, 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 построенію, энергичны по техникѣ (пуантилизмъ), интенсивны и выдержаны въ тонѣ; но какъ мало въ его виртуозномъ, европейскомъ искусствѣ непосредственнаго, теплаго, личнаго подхода къ природѣ, какія это все общія слова, какъ все это мы ужъ гдѣ то слышали и видѣли. Странно, что импресіонизмъ, возникшій, какъ протестъ противъ коричневой и условной живописи академиковъ, самъ очень скоро выродился у эпигоновъ въ однообразный и назойливый трафаретъ, несравненно горшій, нежели скромная условность прежняго времени. То же относится и къ Томэ, давшему вариантъ обычнаго въ его творствѣ мотива ‚купающихся мальчиковъ‘ (декоративное панно);

онять мастерское произведение и опять испорченное грубой и приблизительной передачей наблюдаемыхъ свѣтовыхъ эффектовъ. Художникъ точно заранѣе рѣшилъ, что ему слѣдуетъ увидѣть въ природѣ, и отсюда этотъ ,вообще песокъ', вообще дѣти, вообще небо, отсюда эта непременно 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 ,чуть-чуть', которое дается лишь творческимъ слияніемъ съ окружающимъ міромъ. Болѣе самой картины поправились намъ живые наброски къ ней углемъ съ акварелью и отличный плакатъ для петроградской выставки. Совсѣмъ хороши портреты (,Юный рыболовъ' и г-жи Ф-ссы); русскимъ художникамъ слѣдовало бы учиться такому веселому и жизненному приему работы.

Переходя къ болѣе ,мѣвымъ' 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 направленіи, такъ что послѣдніе образуютъ какъ бы отдѣльное русло. Если искусство Вернера Томэ и Финча можно характеризовать, какъ импрессионизмъ объективный, гдѣ мимолетность наблюденія является средствомъ освободить художника отъ предвзятыхъ сужденій, уловить непосредственныя данныя зрительнаго опыта, то творчество ихъ молодыхъ товарищей есть импрессионизмъ субъективный, нервнымъ пафосомъ манеры выражающій внутреннюю динамику духовныхъ переживаній, благодаря чему приобрѣтаютъ самостоятельное значеніе и элементы матеріальной 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 глянцево-поверхостямъ и проч. Измѣнился и красочный вкусъ; вмѣсто веселой и радужной цвѣтистости Финча и Томэ пре-

обладаетъ спокойная, сумрачная и монохромная живопись, опять таки по аналогіи съ нѣкоторыми новыми французами, стоящими въ преддверіи кубизма, или нашими Машковымъ, Малевичемъ, Кончаловскимъ и пр. Самымъ значительнымъ представителемъ данной группы мы считаемъ Тико Саллинену съ его широкой манерой и красивымъ тономъ, то зелено-фіолетовымъ, то серебристо-коричневымъ (послѣднія работы), но именно у него ярче всего сказывается и общій для всей группы недостатокъ: крайній и притомъ заимствованный субъективизмъ. Ярче всего онъ выражается въ пейзажахъ Саллинену, однообразныхъ и лишь самымъ общимъ образомъ напоминающихъ не только финскую, но и вообще какую бы то ни было природу, и въ этюдахъ, какъ ,Прекрасная Анни съ острова Саари' или ,Хильма, прекрасная подруга Пекки', хотя послѣдніе, очевидно, имѣютъ претензію на *couleur locale*. Только въ нѣсколькихъ портретахъ проглядываетъ все еще очень поверхностная и случайная, но живая и мѣткая, наблюдательность. Особенно возбуждаетъ наши надежды на благоприятный переломъ въ творчествѣ Саллинену относимый нами къ самому послѣднему времени (такъ какъ мы видѣли его прошлою осенью на выставкѣ ,Septem' въ Атенеумѣ) 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 какой нибудь одной понравившейся сторонѣ явленія, но и въ смыслѣ болѣе всесторонняго, пристальнаго изученія явленія во всей его безконечной сложности и единствѣ. Смѣемъ увѣрить Саллинену, что его столь, повидимому, имѣемъ цѣнимый ,субъективизмъ' отъ этого только выиграетъ въ независимости. Изъ другихъ художниковъ той же группы заслуживаютъ вниманія: Микко Ойноненъ съ отличными пейзажами (особенно ,На берегу рѣки' № 146), обличающими нѣкоторое вліяніе Сезанна¹, впрочемъ, весьма поверхностно по-

¹ Вообще Сезаннъ менѣе, чѣмъ кто либо, мо-

нятаго (какъ это доказываетъ мягкій и безформенный этюдъ головъ, столь далекій отъ строгой лѣпки Сезанна), и рисунками, изъ которыхъ намъ особенно понравился набросокъ сидящей натурщицы спиной (сангина); Кости Мерилайненъ (,Портретъ'), болѣе другихъ приближающійся къ Финчу и Томэ и рядомъ съ живописью успѣшно занимающійся и оформомъ¹, красивые intérieurs Рагнара Экелунда, пейзажъ Янкеса (№ 101), обоихъ Аланко, ,Автопортретъ' Арво Макконена и лучшій среди многочисленныхъ на выставкѣ натюрмортовъ—,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 таинственнаго мерцанія скуднаго свѣта въ потемкахъ, несомнѣнными реминисценціями голландскаго интимизма въ композиціи онъ примыкаетъ къ направленію ,чистой живописи', но рядомъ съ этимъ въ его творествѣ встрѣчаются попытки своеобразныхъ обобщеній, элементы декоративности и стили, сближающіе его съ группой Риссанена. Изъ работъ въ первомъ родѣ назовемъ интереснаго ,Шляпочника', очень выдержанный натюрмортъ (съ плоской фляжкой, № 47), совсѣмъ оригинальный по тону ,Садикъ' (зелено-оранжево-лиловая гамма). Съ другой стороны атестуютъ Коллина его ,Лошади', гдѣ умышленно топорныя, примитивно обрубленныя формы удачно воплощаютъ дикое приволье обвѣваемыхъ вѣтромъ суровыхъ равнинъ сѣвера. Болѣе обыденное впечатлѣніе

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

¹ Одной изъ прекрасныхъ отраслей финскаго искусства, но слабо представленной на выставкѣ: кромѣ названнаго—еще Ойноненъ и Карлштедтъ.

производятъ масовыя сцены, какъ ,У фабрики', ,Нищіе' 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 разграниченія ломающихся плоскостей, залилъ скромный пейзажъ и силуэты дѣвушекъ широкимъ и теплымъ потокомъ. Такимъ образомъ, очень вѣроятно, что въ близкомъ будущемъ мы станемъ свидѣтелями взаимнаго проникновенія и, можетъ быть, сліянія обоихъ разсмотрѣнныхъ нами теченій. Открываемая этой задачей для финскаго искусства перспективы слѣдуетъ признать весьма благопріятными, такъ какъ, если съ одной стороны приобщеніе къ болѣе тонкой и широкой живописности можетъ оказаться далеко не бесполезнымъ для ,декораторовъ', то и обратно: композиціонная уравнированность и формальная четкость послѣднихъ—отличное лекарство противъ безпорядочной стихійной разнузданности живописцевъ. Мы позволимъ себѣ только прибавить пожеланіе, чтобы сближеніе это произошло не путемъ механическаго сглаживанія угловъ и противорѣчій (что нѣсколько угрожаетъ послѣднему ,опыту' Риссанена), а напротивъ путемъ крайняго обостренія родовыхъ особенностей каждой группы, изъ котораго только творческимъ усиліемъ мысли можетъ быть найденъ грядущій синтезъ. Отсюда ясно, что успѣшное разрѣшеніе подобной задачи неизбѣжно предполагаетъ дальнѣйшее углубленіе самостоятельныхъ исканій обоихъ направленій, тѣмъ болѣе, что достигнутые ими пока результаты едва ли могутъ считаться окончательными. Но просвѣтъ на возможность ихъ объединенія въ будущемъ сквозитъ, какъ намъ кажется, въ томъ, что необходимой предпосылкой дальнѣйшаго развитія какъ одного, такъ и другого теченія является достиженіе ими одной и

той же цѣли, хотя и открывающейся съ разныхъ сторонъ и осуществляемой различными путями и средствами.

Резюмируемъ все сказанное выше по поводу отдѣльныхъ 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 сильны были прославленные вожди финскаго искусства. Только на второмъ планѣ, и лишь какъ слѣдствіе перваго, мы назовемъ и второй недостатокъ: чрезмѣрную зависимость отъ иностранныхъ образцовъ, непріятную подражательность. Глубокая любовь къ своему—вотъ что помогло Энкелю и Галлонену побороть и переработать европейскія вліянія и въ то же время остаться людьми вполне культурными; эта же любовь внушила нашему Сѣрову и нашему Левитану, несмотря на неблагоприятныя условія того времени, единственный по тонкости и благородству синтезъ противоположности между національной и міровой культурой ¹.

Въ этомъ прикосновеніи къ матери землѣ заключенъ для искусства, какъ для Антея, великій 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 противорѣчій съ общими основами европейской культуры, т. е. въ западномъ, а не славянофильскомъ пониманіи

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

націонализма. Какъ ни противорѣчитъ наше мнѣніе модному символу вѣры, мы утверждаемъ, что только простая, безхитростная и искренняя привязанность къ „родному горизонту“, не исключаяющая широкихъ умственныхъ интересовъ, можетъ дать художнику прочную опору среди безконечныхъ идейныхъ скитаній и распрей 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, кромѣ безпомощныхъ и неразборчивыхъ заимствованій изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ, породилъ этотъ взглядъ на дѣлѣ? И напротивъ, какъ много благоговѣйнаго трепета, какая скромность передъ природой у истинно оригинальныхъ натуръ, у подлинныхъ новаторовъ, у Мане, Ренуара, Родена, Сезанна и т. д. Въ томъ и заключается преобразующее чудо искусства, что, отрѣшаясь отъ своей индивидуальности, сливаясь съ изображаемымъ, художникъ въ послѣдней глубинѣ вещи открываетъ свое и з о б р а ж е н і е, какъ личности и какъ сына своего народа.

Конечная субъективность нашихъ воспріятій, то, что составляетъ слабость позитивной науки и проклятіе кантовской гносеологіи, обезпечиваетъ собой величайшее торжество искусства. Этотъ восторгъ передъ неповторяемой красотой индивидуальнаго явленія, искренность и честность, всегда отличавшія финское искусство и заслужившія ему всеобщее признаніе и уваженіе, какъ слабо чувствуются они на петроградской выставкѣ! Будемъ надѣяться, что это—явленіе временное, что здоровый художественный инстинктъ даровитаго народа восторжествуетъ надъ случайными вѣяніями моды и мы увидимъ, въ ближайшемъ будущемъ, новый расцвѣтъ молодого финскаго искусства, достойный его недлинной и внушительной исторіи.

Л. Пумлянский.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Вечера ,Музыкальнаго Современника‘

Послѣдній вечеръ ,Музыкальнаго Современника‘ принесъ исполненіе четырехъ сонетовъ В. Бюдова на слова Шекспира для голоса въ сопровожденіи струннаго квартета, гобоя, арфы и фортепіано. Сочиненіе это было премировано на недавнемъ конкурсѣ ,Современника‘. Сонеты прекрасно звучатъ и близки по духу къ характеру шекспировскаго текста, но мѣстами въ нихъ чувствуется совершенная безпомощность письма и неумѣніе автора отстоять самостоятельность своихъ музыкальных замысловъ отъ сильнаго вліянія французскихъ модернистовъ. Очень хорошъ послѣдній сонетъ, ,Когда ты, музыка моя, играя, приводишь эти клавиши въ движеніе‘. Вторая крупная новинка вечера, струнный квартетъ F-dur Сенилова, при внушительномъ контрапунктическомъ мастерствѣ и затѣйливыхъ гармоническихъ образованіяхъ, только въ *adagio* оказалась способной заинтересовать непосредственно своимъ музыкальнымъ содержаніемъ. Изъ остального содержанія программы необходимо выдѣлить еще поэтичный романсъ Ю. Вейсбергъ ,Поетъ печальный голосъ‘ (въ отличномъ исполненіи М. Бріанъ), съ проникновенной вступительной частью, и двѣ изящныя рояльныя пьесы Л. Штрейхеръ—скерцо и пастораль.

Концерты Государственнаго 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 воплотить законченно ихъ музыкальное содержаніе. Во всякомъ случаѣ неоспоримы заслуги оркестра въ дѣлѣ ознакомленія пу-

блики съ творчествомъ многихъ молодыхъ русскихъ авторовъ, дѣлавшихъ первые шаги на многотрудномъ композиторскомъ пути. Нынѣ съ переходомъ всего художественнаго управленія оркестра въ руки артистической коллегіи и съ отстраненіемъ всякихъ постороннихъ 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 благопріятное измѣненіе въ будущемъ.

Особенно удачно прошелъ второй концертъ, содержавшій произведенія Штейнберга, Вейсбергъ, Коллингвуда и Житомирскаго. 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. Двѣ остальные картины уже украшали собой программы концертовъ Зилоти. Однако, острота рисунка и неподобное 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 ставитъ программа балета автору, свидѣтельствуютъ о мастерствѣ совершенно самостоятельномъ, непререкаемомъ. 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 получаютъ самые неожиданные звуковые узоры; уморительно охарактеризованъ суетливый Мидасъ, и красивой, стильной мелодіей символи-

зуется явленіе Аполлона, ,водящаго искусной рукой по струнамъ'. Вся сюита проникнута такой живописной изобразительностью, что мѣстами совершенно забываешь о подчиненной роли этой музыки, призванной лишь сопровождать сценическое дѣйствіе; и въ рамкахъ сценическаго представленія 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 балладу ,Поединокъ съ судьбой'. Сказочка страдаетъ лишь однимъ недостаткомъ — несоотвѣтствіемъ между нѣсколькими патетическимъ стилемъ письма Ю. Вейсбергъ и тихимъ уютномъ стихотворенія швейцарскаго поэта, вдохновившаго композитора. Если же оставить въ сторонѣ програму, то получится оркестровая пьеса, превосходно звучащая и весьма доброкачественная по музыкальному содержанию. Баллада же, напротивъ того, очень живо передаетъ мрачный юморъ стихотворенія Рикарды Гухъ, точно заимствованнаго изъ какаго то старо-англійскаго источника. Л. Коллингвудъ, выступающій на судъ цѣнителей музыкальной новизны чуть ли не впервые, зарекомендовалъ себя своей поэмой, какъ композиторъ вполне 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 скрябинскихъ фортепіанныхъ пьесъ вполне отвѣчала благоговѣнному чествованію памяти величайшаго изъ современныхъ поэтовъ рояля. Особенно слѣдуетъ выдѣлить на этотъ разъ исполненіе загадочной седьмой сонаты и ,Vers la flamme'.

Изъ числа другихъ фортепіанныхъ вечеровъ весьма интереснымъ оказался первый само-

стоятельный концертъ Н. І. Голубовской, пианистки, составившей себѣ въ петроградскихъ музыкальныхъ кругахъ имя выдающейся камерной исполнительницы. Именно камерный стиль передачи, чуждый всякаго блеска, но богатый интимнымъ содержаніемъ, плѣняетъ 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. І. Голубовской хрупкихъ клавишныхъ пьесъ ,галантной' эпохи и утонченныхъ фортепіанныхъ видѣній современныхъ французскихъ импрессионистовъ, этихъ истыхъ преемниковъ музыкальнаго искусства XVII вѣка. Произведенія Баха, Куперена, Рамо, Дебюсси (,Вечеръ въ Гренадѣ'), Равеля (восхитительная сонатина) составляли существенную часть програмы Н. І. Голубовской.

Закончился обширный циклъ лекцій-конcertовъ М. Н. Бариновой, свидѣтельствующій какъ о ея широкомъ научно-художественномъ кругозорѣ, такъ и о замѣчательныхъ исполнительскихъ ея качествахъ. За двадцать concertовъ М. Н. Бариновой исполнено было огромное количество образцовъ фортепіаннаго письма, начиная съ XVI столѣтія, и всѣ эти произведенія были переданы съ прекраснымъ чувствомъ стиля, технической законченностью и благородствомъ экспрессіи. Особенно близко 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 консерваторіи

9 мая состоялся ежегодный актъ консерваторіи, 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 исключеніемъ) въ этой области, и потому центръ вниманія оказался перенесеннымъ на молодыхъ композиторовъ. Такими явились А. Пашенко и Л. Коллингвудъ. Первый представленъ былъ отлично звучащимъ, но мало своеобразнымъ по своему музыкальному содержанію скерцо изъ симфоніи, второй—отрывкомъ на текстъ Макбета. Работа Коллингвуда далеко превосходитъ обычную мѣру консерваторскихъ выпускныхъ сочиненій. Это произведеніе зрѣлаго художника, отлично владѣющаго оркестровой краской, и къ тому же полное глубокой драматической выразительности. Несмотря на плохое исполненіе, отрывокъ Коллингвуда произвелъ на меня впечатлѣніе увѣреннаго творческаго слова, предрекающаго значительное развитіе его музыкальнаго таланта въ будущемъ. Изъ числа исполнителей выдѣлились М. Слободская, пѣвица съ очень звучнымъ сопрано (кл. проф. Иредкой), весьма художественно исполнившая никчемную арію изъ 'Африканки' Мейербера, и Ю. Френкель (кл. проф. М. Бариновой), элегантно сыгравшая концертъ Глазунова. Къ числу выдающихся піанистовъ настоящаго выпуска надо отнести также Н. Грауданъ (кл. И. Миклашевской) и И. Пастухова (кл. проф. Бариновой), очень рельефно сыгравшаго на публичномъ конкурсѣ 'Dies Irae' Листа. Всего въ этомъ году консерваторію окончили 192 лица, изъ нихъ 112 піанистовъ.

Музыкальныя организаціи

Стремленіе организовать свои силы, охватившее все наше общество, не осталось чуждымъ, конечно, и музыкальному искусству, до сихъ поръ съ трудомъ подававшемуся воздѣйствію 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 художественныя ('союзъ музыкальныхъ дѣятелей'), но нѣкоторую жизненную энергію проявляютъ пока лишь организаціи профессиональныя. Къ послѣдней категоріи относятся два большихъ союза—'всероссійскій союзъ оркестрантовъ' и 'союзъ музыкальныхъ педагоговъ', которымъ повидимому суждено сыграть значительную роль въ нашей музыкально-общественной жизни. Среда оркестровыхъ дѣятелей еще со временъ средневѣковья являлась наиболѣе подходящей для художественнаго объединенія музыкантовъ (стоитъ вспомнить французскія и германскія гильдейскія организаціи, возникшія въ XIV вѣкѣ). Нынѣ 'всероссійскій союзъ оркестрантовъ' насчитываетъ нѣсколько тысячъ членовъ, разбѣянныхъ по всей Россіи. Онъ издаетъ свой печатный органъ, имѣетъ кассу взаимопомощи, стачечный фондъ. 'Союзъ музыкальныхъ педагоговъ' преслѣдуетъ задачи не только узко профессиональныя, но стремится къ поднятію научнаго уровня дѣятельности преподавателей музыки и всеобщему распространенію музыкальныхъ знаній въ народѣ. Въ числѣ основныхъ задачъ общества намѣчено созданіе высшихъ музыкальныхъ курсовъ, являющихся настоятельной необходимостью въ дѣлѣ музыкальнаго просвѣщенія, созывъ всероссійскаго съѣзда музыкальныхъ педагоговъ, изданіе музыкально-педагогическаго журнала. Предсѣдателемъ общества состоитъ А. И. Зилоти, его товарищами—В. Покровскій и Е. Браудо, секретаремъ—проф. М. Баринова.

Въ вопросѣ о ликвидаціи б. министерства двора особеннаго вниманія заслуживаетъ записка, разосланная государственнымъ оркестромъ музыкальнымъ и общественнымъ дѣятелямъ. Совѣтъ оркестра предлагаетъ передать въ общественное пользованіе свою богатѣйшую бібліотеку и музыкальный музей. Вопросъ о публичной музыкальной бібліотекѣ и музеѣ 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.

Евгеній Браудо.

ПАМЯТИ И. А. АЛЧЕВСКАГО

Глубокой скорбью отзовется въ душѣ цѣлитель музыкальнаго искусства извѣстіе о кончинѣ одного изъ замѣчательнѣйшихъ 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 подвиги, имъ совершенные.

И. А. Алчевскій соединялъ въ себѣ всѣ данныя, чтобы занять первое мѣсто въ ряду художниковъ оперы. Его феноменальный драматическій теноръ, на рѣдкость сильный, блестящій въ верхахъ, густой, содержательный, мягкаго баритональнаго оттѣнка 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 себѣ ставилъ артистъ, давало ему возможность владѣть всѣми чарами своего голоса, которыми такъ щедро одарила его природа. Но подлинный источникъ художческаго обаянія пѣвца заключался въ его исключительной музыкальности. Дивный слухъ, различавшій тончайшія градаціи звука, прекрасная музыкальная память и, я бы сказалъ, среди русскихъ пѣвцовъ лишь одному Алчевскому присущее чувство формы, сближавшее его съ лучшими представителями французскаго вокальнаго искусства, дѣлали его исполненіе совершенно неповторяемымъ. Алчевскій любилъ трудности. Въ преодолѣніи ихъ развертывались все новыя стороны его неисчерпаемаго музыкальнаго дара. Человѣкъ высокой культуры, онъ съ глубокимъ интересомъ относился ко всему новому въ музыкальномъ искусствѣ.

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

рую онъ передавалъ съ рѣдкой вокальной законченностью. Не менѣе почетное мѣсто въ лѣтописи русской сцены займутъ его выступленія въ роляхъ Дона Хозе, Радамеса, Германа, Іоанна Лейдепскаго, Ромео. Послѣднимъ его артистическимъ трудомъ было исполненіе партіи Донъ Жуана въ ‚Каменномъ Гостѣ‘. Имъ рѣдко приходилось видѣть Алчевскаго на сценѣ. Но незабвеннымъ до конца дней моихъ останется для меня образъ ‚Донъ Жуана‘ Алчевскаго, необычайный, по своему цѣльный, проникнутый почти нечеловѣческой мощью экстагического горѣнія, какое то воплощеніе сверхличнаго начала.

Въ качествѣ камернаго пѣвца Алчевскій сталъ выступать лишь въ послѣднее время на концертахъ ‚Музыкальнаго Современника‘, Кузевицкаго и Зилоти. Но эти немногія выступленія показали, что въ его лицѣ камерное искусство приобрѣло артиста, способнаго силой своего таланта дать полную звуковую реализацію, со всей яркостью чувственнаго образа, того, что самимъ авторомъ ощущалось лишь какъ неясная мечта. Два камерныхъ вечера изъ произведеній Гнѣсина были для насъ величайшимъ чудомъ вокальнаго искусства. Какъ Алчевскій исполнялъ эти странныя, экзальтованныя, прикосновенныя къ какимъ то высшимъ тайнамъ духа вокальныя поэмы—едва ли возможно охарактеризовать словомъ. Это было чудо почти мистическаго творческаго акта, величіе котораго ощущалось рѣшительно всѣми присутствовавшими на этихъ незабвенныхъ камерныхъ вечерахъ. И непостижимой тайной художественной интуиціи остались для насъ воспоминанія о его творческомъ пути.

Евгеній Браудо.

ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

Настоящій сезонъ петроградскихъ государственныхъ театровъ закончился крупной реформой внутренняго распорядка: подалъ прошеніе объ отставкѣ В. А. Теляковскій, и его постъ занялъ Ѳ. Д. Батюшковъ. Уходъ Теляковскаго былъ встрѣченъ съ нескрываемою

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 оцѣнку дѣятельности Теляковского, какъ директора бывшихъ императорскихъ театровъ, въ которой, дѣйствительно, было много недочетовъ и много преступныхъ для искусства сцены случайностей, мы тѣмъ не менѣе не можемъ обойти молчаніемъ, что это былъ одинъ изъ первыхъ руководителей театра, который почувствовалъ необходимость привлеченія къ работѣ въ театрѣ новыхъ художественныхъ силъ. Благодаря Теляковскому окрѣпъ и расцвѣлъ талантъ Головина, гордость нашей декоративной живописи. Во время его директорства для сцены нашего академического театра работали художники: Бакстъ, Александръ Бенуа, Анисфельдъ, Коровинъ, Шервашидзе, художественныя декораціи и костюмы которыхъ смѣнили однообразіе тусклой живописи театральныхъ полотнъ учениковъ Левота и Гельцера и ремесленный навыкъ эскизовъ костюмовъ ,извѣстнаго художника Константина Пономарева'.

По инициативѣ же Теляковского въ труппу Александринскаго театра былъ приглашенъ режисеромъ Вс. Э. Мейерхольдъ, который поставилъ на нашей академической сценѣ такіе исключительные по своей художественной цѣнности спектакли, какъ ,Донъ Жуанъ' Мольера, ,Орфей' Глука, ,Стойкій принцъ' Кальдерона и ,Маскарадъ' Лермонтова.

Нѣтъ сомнѣнія, что на долю Э. Д. Батюшкова выпала отвѣтственная и чрезвычайно тяжелая задача урегулировать тѣ сложныя отношенія, которыя создались за послѣднее время между ,стариками' и молодежью, и намѣтить то русло, по которому долженъ идти нашъ театр. Предположимъ, что ,заслуженные' справедливо требуютъ постановки ряда пьесъ, гдѣ бы для нихъ имѣлись ,центральныя' роли, но также права и молодежь, которая хочетъ

играть и которая на себѣ несетъ всю тяжесть рядовыхъ спектаклей. Создавшееся противорѣчіе, намъ кажется, возможно было бы устранить расширеніемъ 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 банальнѣйшихъ пьесъ quasi-бытового театра, къ которымъ онъ за послѣднее время такъ тяготѣетъ, 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 созданія новаго 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 произведеніями 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 идейное, чѣмъ художественное значеніе. Забастовка, агитаторша изъ интеллигентныхъ, насиліе—вотъ основная канва этой драмы. Участіе въ ней Е. Н. Рошиной-Инсаровой, создавшей мастерски четкій рисунокъ роли обездоленной судьбой женщины, жены рабочаго, обезпечило успѣхъ пьесы.

Въ мастерской ,передвижнаго театра' поставили ,Продавца солнца' Рашильдъ и ,Чудо странника Антонія' Матерлинка. Первая пьеса была поставлена по принципу силуэтовъ. Все пространство сцены занимаетъ мостъ, по которому двигается одинокая фигура бѣднаго мечтателя, освѣщаемая заходящимъ солнцемъ.

Свѣтъ ramпы 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, вполне совпадалъ съ примитивной архитектурой самой пьесы. Г. Бриффъ, исполнявшій роль вынужденнаго продавца солнца, въ достаточной мѣрѣ показалъ тотъ романтическій пафосъ, безъ котораго немыслимо исполненіе этой пьесы. Значительно болѣе интересной была постановка второй пьесы. 'Чудо странника Антонія'—пьеса нѣсколько необычная для того лика Матерлинка, который такъ любитъ и такъ цѣнитъ болѣе 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 представленіе въ манерѣ истиннаго 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. Безукоризненно четкій внѣшній рисунокъ, мягкость голоса, проникновенность и убѣдительность интонацій—вотъ характерныя особенности исполненія г. Смирновымъ роли Антонія. Изъ деталей постановки отмѣтимъ, что входная дверь, занимая центръ декораціи, 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 событій 'весенняго сезона' слѣдуетъ выдѣлить постановку Мейерхольдомъ въ Михайловскомъ театрѣ уайльдовской комедіи 'Идеальный мужъ' съ силами 'школы сценическаго искусства'. Чрезвычайная трудность исполненія уайльдовскихъ комедій на

русской сценѣ основана на невозможности для большинства русскихъ актеровъ передать легкомысленную осмысленность діалога, этого отличительнаго признака новѣйшей англійской комедіи. Поэтому вполне 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 архитектура діалоговъ, 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 полпути' Пинеро. Изъ отдѣльныхъ моментовъ—любопытенъ III актъ, гдѣ режиссеромъ очень просто разрѣшенъ вопросъ о координаціи сценической площадки съ характеромъ даннаго сценическаго положенія и гдѣ основная схематическая цвѣтовая гамма (желтый, зеленый) четко отгѣняла развитіе интриги.

Намъ на страницахъ 'Аполлона' не разъ 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 нѣтъ и перестали существовать, какъ истинныя и значительныя артистическія 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 сценической обиходъ невзыскательный грубый шаржъ и занимались насажденіемъ иллюстраціи 'литературы'.

Вл. С.

Циклъ класическихъ спектаклей въ Михайловскомъ театрѣ закончился постановкой комедіи Вольтера ‚Чудаки или Господинъ съ Зеленаго Мыса‘. Имя Вольтера въ театрѣ хорошо извѣстно, какъ представителя класической трагедіи, гдѣ онъ развиваетъ сценическія формулы Расина и Корнеля, вводя попутно характерныя особенности англійскаго театра. Тѣмъ пріятнѣе, что 25 апрѣля русской публикѣ была показана одна изъ раннихъ пьесъ Вольтера, по стилю своему напоминающая его романы, а своимъ построениемъ и рядомъ предустановленныхъ персонажей обнаруживающая полную преемственность ея отъ старо-французскаго театра. Основной сценическій мотивъ — два брата, неизвѣстные другъ другу, и отецъ, не знающій ихъ обоихъ — даетъ развитіе сценическому дѣйствію, причемъ моментъ высшаго сценическаго напряженія разрѣшается появляющейся какъ *deus ex machina* фигурой, 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 французскаго 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 вполне.

Постановка комедіи принадлежитъ Ю. Л. Ракитину. Единственно возможный методъ сценическаго истолкованія—манера преувеличенной пародіи—былъ проведенъ режисеромъ далеко не вездѣ. Удачныя моменты третьяго и, въ особенности, втораго дѣйствія смѣнялись сценами, выдержанными въ духѣ условнаго сценическаго реализма, который считается канонемъ на сценѣ Михайловскаго театра при постановкѣ пьесъ класическаго репертуара. Совсѣмъ не вышелъ у режисера первый актъ, поставленный въ стилѣ высокой комедіи, что для пьесы Вольтера явилось уже совсѣмъ

неожиданнымъ. Въ соотвѣтствіи съ постановкой была игра большинства исполнителей. Болѣе другихъ на мѣстѣ были г-жа Ростова, (предсѣдательница), г. Лерскій (Господинъ съ Зеленаго Мыса) и въ особенности г. Горинъ-Горяиновъ (Господинъ Графъ), подчеркнувшій элементъ преувеличенной пародіи въ своей роли. Но при попыткѣ словесной импровизаціи артистъ не нашелъ языка, соотвѣтствующаго стилю комедіи.

Вмѣсто заключительнаго выхода націй шла сочиненная Вл. Н. Соловьевымъ пантомимабалетъ ‚Любовныя цѣпи‘, поставленная по планамъ самого автора. Имя автора и режисера, бывшаго въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ идейнымъ руководителемъ Студіи Мейерхольтца, разрабатывавшей тогда примѣненіе въ современномъ театрѣ принциповъ спектаклей XVII и XVIII вѣковъ, обезпечило вѣрный подходъ 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 нѣсколько нарушено чрезмѣрнымъ введеніемъ танцевальнаго элемента (постановка А. И. Чекрыгина). При этомъ, нѣкоторые изъ балетныхъ номеровъ не соотвѣтствовали не только стилю пантомимы, но, взятые сами по себѣ, и просто хорошему вкусу (испанскій танецъ). Многие безымянные исполнители—ученики Государственныхъ драматическихъ и частныхъ курсовъ—были выше похвалы. Особо необходимо отмѣтить исполнителей ролей Графа Жеронта (совершенно готовый пантомимный актеръ), знаменитаго корсара Абдаллы—въ будущемъ цѣннаго 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 апрѣля 1817 г.—1 апрѣля 1917 г.)

Въ вихрѣ политическихъ событій прошелъ почти совершенно неотмѣченнымъ столѣтній юбилей со дня рожденія Асенковой. А между тѣмъ какъ заманчиво это имя для театрала! Если очарованія искусства никогда не объяснимы до конца, то тѣмъ болѣе подводитъ къ тайнѣ успѣхъ этой артистки. Роли въ пьесахъ Гоголя и Грибоѣдова, удачныя выступленія въ лучшихъ пьесахъ западнаго репертуара — все это не то характерное, что создало изъ нея кумира Александринской публики тридцатыхъ годовъ. Увлекать толпу Асенковой суждено было въ самыхъ непривлекательныхъ бездѣлушкахъ. Но при ея игрѣ эфемерныя созданія водевильной музы возвышались до чего то истинно-поэтичнаго. Юнкеръ Лелевъ въ водевилѣ Орлова ‚Гусарская стоянка‘, маркизь Юлій де Креки—въ водевилѣ ‚Дѣвушка-гусарь‘, Карль II въ водевилѣ ‚Пятнадцатилѣтній король‘—въ этихъ роляхъ жанра *travesti* Асенкова не знала соперницъ. ‚Развязность, ловкость и въ особенности игривость неподражаемая; 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 говоритъ за то, что въ ней былъ тотъ *charme*, который убѣгаетъ отъ вѣдшихъ опредѣленій, и когда перечитываешь ея письма, начинается казаться, что самой главной причиной ея очарованій была радость бытiя. ‚Съ чего же начать мнѣ вамъ писать, милый мой братецъ Сашинька, ей Богу это претрудно, вѣдь вы, я думаю, знаете, какая я мастерица сочинять‘, начинала она одно изъ писемъ къ двоюродному брату. Но сейчасъ же оказывается, что есть что поразказать. Ее восхищаетъ ‚чудесный водевиль Петра Андреевича Каратыгина‘, до обожанія увлекаетъ Тальони, и очаровываетъ то, что въ оперѣ ‚Жидовка‘ 24 лошади на сценѣ. ‚Какое великолепіе‘, восклицаетъ она по поводу этого сценическаго эффекта, сразу—и, увы, не отъ восторга—дѣлая

непростительную ошибку. Но вѣдь по части грамматики хромало въ ту пору и начальство, тѣмъ менѣе нужна была книжная премудрость артисткѣ. Безъ нея она еще лучше сохранила наивность чувства.

Асенковой были подлинно новы всѣ впечатлѣнія бытiя, и когда восхищенное дитя выпорхнуло на сцену, оно увлекло всѣхъ своею радостью жизни. Эта радость заставила расправить морщины чиновнаго посѣтителя первыхъ рядовъ, отозвалась восторгомъ въ сердцахъ молодежи и была сразу подхвачена завсегда таями райка. Веселое, граціозное, женственное, а главное неподдѣльно радостное—это и есть Асенкова. И когда ранняя смерть бросила трагическую тѣнь на обликъ артистки, самое искусство ея начало казаться слишкомъ хрупкимъ для того міра, гдѣ каждый успѣхъ — область понятныхъ, вполне ясныхъ достижений. ‚Будемъ жить попрежнему, въ ожиданіи другой жизни, гдѣ, можетъ быть, встрѣтимся съ ангеломъ, который здѣсь гостилъ подъ видомъ актрисы и подъ именемъ Варвары Николаевны Асенковой‘, писалъ водевилистъ Ленскій Сосницкому. И этой же тихой грустью, мыслью о томъ, что ‚таковъ удѣлъ прекраснаго на свѣтѣ‘, проникнуто большинство посмертныхъ отзывовъ объ Асенковой.

Н. Доловѣ.

НОВЫЯ КНИГИ

Н. Сапуновъ. Стихи, воспоминанія, характеристики: Валерія Брюсова, М. Кузмина, П. Потемкина, С. Карамурза, Ѳ. Коммиссаржевскаго, Я. Тугендхольда и А. Эфроса. Рисунки: А. Арапова, Н. Крымова, Павла Кузнецова, Николая Миліотти и Н. Теофилактова. Фронтисписъ К. Сомова. Обложка Сергѣя Судейкина. Изданіе Н. Н. Карышева. Москва. 1916. Вслѣдъ за Петроградомъ Москва рѣшила почтить память художника, нашедшаго смерть въ мутныхъ водахъ Финскаго залива. Характеръ посмертнаго изданія, казалось, обязывалъ бы лицъ, составляющихъ редакціонный комитетъ сборника, озаботиться тѣмъ, чтобы ликъ покойнаго Сапунова былъ представленъ наиболѣе полнымъ образомъ. Съ этой цѣлью, ка-

залось намъ, должны были быть помѣщены въ этомъ сборникѣ снимки съ позднѣйшихъ картинъ покойнаго, знаменующихъ переломъ въ его творествѣ, а также приложены біографическая 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 работъ покойнаго художника, и только въ качествѣ украшеній и заставокъ помѣщены рисунки изъ его черновыхъ тетрадей.

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

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

Въ своихъ воспоминаніяхъ С. Карамурза рассказываетъ 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 декорации для Большаго театра. Изобилуютъ характерныя бытовыя детали: жизнь впроголодь начинающаго художника въ

Москвѣ и его путешествіе за границу съ трагикомическимъ заключительнымъ эпизодомъ—финансовымъ карантинномъ въ Варшавѣ.

Фактическая сторона воспоминаній М. Кузмина — свидѣтеля и очевидца теріокской катастрофы—касается дѣятельности Сапунова въ театрѣ В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улицѣ, гдѣ 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, которыя ему предсказали смерть отъ воды. ‚Веселый ремесленникъ, жонглеръ Богородицы‘—вотъ два эпитета для художника, который, съ дѣтства, практически овладѣвъ своимъ искусствомъ, относится уже безразлично къ тому, гдѣ его примѣнять: въ циркѣ, такъ циркѣ, въ церкви, такъ церкви, на площади, въ маленькой комнатѣ, гдѣ угодно. Самое цѣнное въ сборникѣ—рисунки изъ черновыхъ тетрадей Сапунова, которымъ отведена скромная роль—служить украшеніями и заставками, и которые къ тому же плохо отпечатаны. Черновые наброски—это лабораторія художника и ключъ къ пониманію его болѣе значительныхъ произведеній. Рассматривая эти цвѣточки, дѣтскую лошадку, пышныхъ дамъ Великаго вѣка въ фижмахъ и въ шляпахъ съ плюмажемъ, невольно вспоминаешь ‚Мѣщанина-дворянина‘,¹ гдѣ пышность и торжественность спектакля были такъ согласованы съ веселымъ буфонствомъ театральнаго персонажа.

Пышныхъ дамъ съ затѣйливыми 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 сидятъ и снуютъ какія то фигуры. Лицъ у нихъ нѣтъ, 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 вмѣсто глазъ.

И наконецъ—последній черновой набросокъ, гдѣ графическая незаконченность рисунка всецѣло поглощается силой композиціи и кошмарностью самой темы. Налѣво въ верхнемъ углу—елочки и деревца, нарисованные какъ будто ребенкомъ. Направо, тоже въ верхнемъ углу, въ той же манерѣ рисунка—какіе то господа. А посрединѣ—должно быть, залъ съ колоннами и большимъ окномъ съ рѣшеткой. А въ залѣ женскія фигуры, карлики, музыканты и какой то господинъ съ рожками. Все перемѣшалось между собой, какой то шабашъ. А сбоку наброска жуткая надпись художника: ‚Венера? Амуры? мѣш. съ деньгами. Цыганы (хоръ) Танц. цыганка. Гусаръ (чортъ). Дѣвки, чертен. съ кадиломъ. Prima donna. Иноки за рѣшеткой. Обезьяна щекоч. пятки. Негри-тянка‘.

Велесъ.

Невскій Альманахъ. Выпускъ второй. ‚Изъ прошлаго‘. П. 1917.

Во второмъ выпускѣ ‚Альманаха‘ мы находимъ рядъ интересныхъ документовъ, относящихся къ исторіи русскаго музыкальнаго искусства. Это письма Глинки къ Даргомыжскому, а также письма А. Н. Сѣрова къ Даргомыжскому изъ собранія Пушкинскаго дома. Изъ того же источника заимствована серія карикатуръ на Глинку, принадлежащихъ острому карандашу Н. Степанова. Письма Глинки, поступившія въ Пушкинскій домъ отъ внука Н. Степанова, А. С. Степанова, особенно любопытны потому, что свѣдѣній о перепискѣ между Глинкой и Даргомыжскимъ до сихъ поръ совершенно не имѣлось. Н. Финдейзенъ, біографъ Глинки, такое предполагаемое отсутствіе переписки между обоими композиторами ставитъ въ связь со своеобразнымъ характеромъ отношеній Глинки къ Даргомыжскому, въ которыхъ дружескія симпатіи сочетались съ чувствами враждебно завистливыми. Неболь-

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 біографіи Глинки, но для музыкальной исторіографіи они, въ силу изложенныхъ выше причинъ, представляютъ значительный интересъ.

Письма А. Н. Сѣрова къ Даргомыжскому, найденныя также въ архивѣ А. С. Степанова, весьма цѣнны, по своей непосредственной живости, для характеристики боевой природы ‚Бѣлинскаго русскаго музыки‘. Письма эти относятся къ концу пятидесятихъ годовъ (1856—1859), ко времени усиленной работы Сѣрова надъ разборомъ ‚Русалки‘, вошедшимъ потомъ въ первый томъ собранія его критическихъ статей. Изъ даннаго собранія писемъ узнаемъ, между прочимъ, и нѣкоторыя подробности кратковременной ссоры Сѣрова съ Рапопортомъ, редакторомъ ‚Музыкальнаго и театральнаго вѣстника‘, въ которомъ сотрудничалъ Сѣровъ. Далѣе, любопытна также сдержанная характеристика, данная Сѣровымъ въ письмѣ отъ 20 августа 1856 года Вагнеру, впоследствии совершенно плѣвившему пылаго критика. Какъ письма Глинки къ Даргомыжскому, такъ и письма Сѣрова тщательно проредактированы В. Г. Каратыгинимъ и снабжены имъ обстоятельными комментаріями. Такая работа представляетъ несомнѣнный вкладъ въ русскую музыкальную науку.

Е. Бр.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

Сергѣй Бобровъ.—Алмазные лѣса. 2-я книга стиховъ. Изд. ‚Центрифуга‘. М. 1917. Ц. 1 р. В с е р о с с і й с к і й Земскій и Городской Союзъ. Выставка ‚Народное искусство Буковины и Галичины‘. Кіевъ. 1917.

В р е м е н н и к ъ 2. В. Каменскій. Г. Петниковъ. В. Хлѣбниковъ. М. 1917. Ц. 50 к.

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

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

СОДЕРЖАНІЕ

Валеріанъ Чудовскій — За букву Ъ	v
Всеволодъ Дмитріевъ — Неуклюжіе ученики (По поводу нѣсколькихъ русскихъ картинъ изъ собранія В. Б. Хвошинскаго)	1
Зин. Венгерова — Новѣйшая англійская литература	13
Евгеній Зноско-Боровскій — О творчествѣ М. Кузмина	25
Raoul Labru — Поэты войны	45
Валеріанъ Чудовскій — Нѣсколько утверждений о русскомъ стихѣ	58

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р — вѣ, У. — Выставки и художественныя дѣла	70
Г. Гидони — Аукціонъ собранія К. В. Охочинскаго	74
Л. Пумпянскій — Современное финское искусство (Выставка въ бюро Добычиной)	75
Евгеній 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. — Новыя книги	92
Книги, поступившія въ редакцію	94

ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

Фототипіи:

О. А. Кипренскій — Автопортретъ. А. Г. Венеціановъ — ‚Сѣнокосъ‘.

Автотипи:

Петръ Василевскій — Неизвѣстный сюжетъ. Д. Левицкій — Портретъ мальчика; Портретъ Струговщиковой. Антроповъ — Портретъ Петра III. Щукинъ — Портретъ Павла I. Шебуевъ — Невыполненный эскизъ для плафона Царскосельской церкви. М. Лебедевъ — Этюдъ деревьевъ. Тропининъ — Портретъ скульптора Витали. Варнекъ — Портретъ архитектора Громова. Яценко — Портретъ Кукольника. Боровиковскій — Портретъ Михаила Десницкаго. Дурновъ — Портретъ. Ступинъ — ,Мальчикъ съ листомъ'. Капковъ — Автопортретъ. Н. Аргуновъ (младшій) — Автопортретъ. Венециановъ — ,Дѣвушка поитъ теленка'; ,Семья кн. Путятина'; ,Блудный сынъ'. К. Брюлловъ — Портретъ; Портретъ Глинки; Рисунокъ свинцовымъ карандашемъ. П. Соколовъ — Рисунокъ свинцовымъ карандашемъ.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЪ ТЕКСТѢ

Автотипи:

Сильв. Щедринъ — ,Посѣщеніе Александромъ I Шаффгаузена' (стр. 3); А. Орловскій — Автопортретъ (стр. 5). С. Ф. Галактионовъ — Рисунокъ перомъ (стр. 7); ,Набережная' (стр. 11).

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

ВЪ 1917 ГОДУ (IV ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

Изданіе Общества Архитекторовъ-Художниковъ.

Петроградъ, Академія Художествъ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

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

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

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

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

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

Денежные переводы адресовать: 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 полного
израсходования комплектовъ, прекращена.**