

ЯРА-ПТИЦА

№14 ЯР-ПТИЦА №14

№14

1926

№14



J. Bilibine

И.Б.
1926



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„РУССКОЕ ИСКУССТВО“

Литературно-художественный иллюстрированный журнал

„ЖАРЬ-ПТИЦА“

Журналъ выходитъ большими выпусками, въ объемъ настоящаго номера, съ многочисленными иллюстраціями на мѣловой бумагѣ. Часть иллюстрацій — въ краскахъ. Въ каждомъ номерѣ особая красочная обложка. Въ журналѣ принимаютъ участіе лучшія рускія художественныя и литературныя силы. Въ каждомъ номерѣ рассказы, очерки, стихотворенія, критическія статьи. Иллюстрированные обзоры русской художественной жизни за границей. Русский театр за границей.

Распространеніе журнала „Жарь-Птица“ передано фирмамъ:

SOCIÉTÉ „MOSKWA“ въ Парижѣ

(9, rue Dupuytren, Paris 6^me)

„SOCIÉTÉ N. P. KARBASNIKOFF“ въ Парижѣ

(9, rue Dupuytren, Paris 6^me),

„Fremdsprachen-Buchhandlung Heinrich Sachs A.G.“

въ Берлинѣ

(Verlaengerte Hedemanstrasse, 6, Berlin, SW 48)

Со всѣми заказами — оптовыми и розничными — надлежитъ обращаться по одному изъ указанныхъ адресовъ. Названныя фирмы выполняютъ заказы на условіяхъ Издательства.

Единственнымъ представителемъ журнала „Жаръ-Птица“
въ Соед. Штатахъ Сѣверной Америки
является фирма

Brentano's

Booksellers, Ex- and Importers, Publichers, Stationers and Newsdealers
New York City
Fifth Avenue Corner 47 Street
Washington
D. C. 12th & F. Street

Sole Agents for „Jar-Ptiza“ in

United States of America Brentano's

Booksellers, Ex and Importers, Publishers, Stationers and Newsdealers
New York City
Fifth Avenue Corner 57th Street
Washington
D. C. 12th. & F. Street

Sole Agent for „Jar-Ptiza“ in

Great Britain and Ireland Marc Wilenkin

101, Fleet Street, London E.C. 4
Telephone Central 3414

*Иллюстрациѣ и текстѣ отпечатаны въ типографіи Кадаръ
въ Парижѣ*

*Les illustrations et le texte ont été exécutées par l'Imprimerie
Kadar à Paris*

The illustrations are executed by Kadar in Paris

*Die Illustrationen und Text sind in der Buchdruckerei Kadar
gedruckt*

*

*Русскій текстъ набранъ въ типографіи «Imprimerie
de Navarre»*

*Le texte russe a été composé par « l'Imprimerie de Navarre »
The Russian text was printed at the «Imprimerie de Navarre»
Der russische Text ist in der «Imprimerie Navarre» gedruckt*

*

*Редакторъ и руководитель художественной части
Александръ Коганъ*

Schrift- und Kunstleiter: Alexander Kogan

*Alexandre Kogan, directeur, rédacteur de la partie artistique
de la Revue*

Alexander Kogan, Chief Editor and Art Editor of the Review

*

ЖАРДЕТТИЦА



I Bilibine

«Navire» — esquisse
pour un panneau

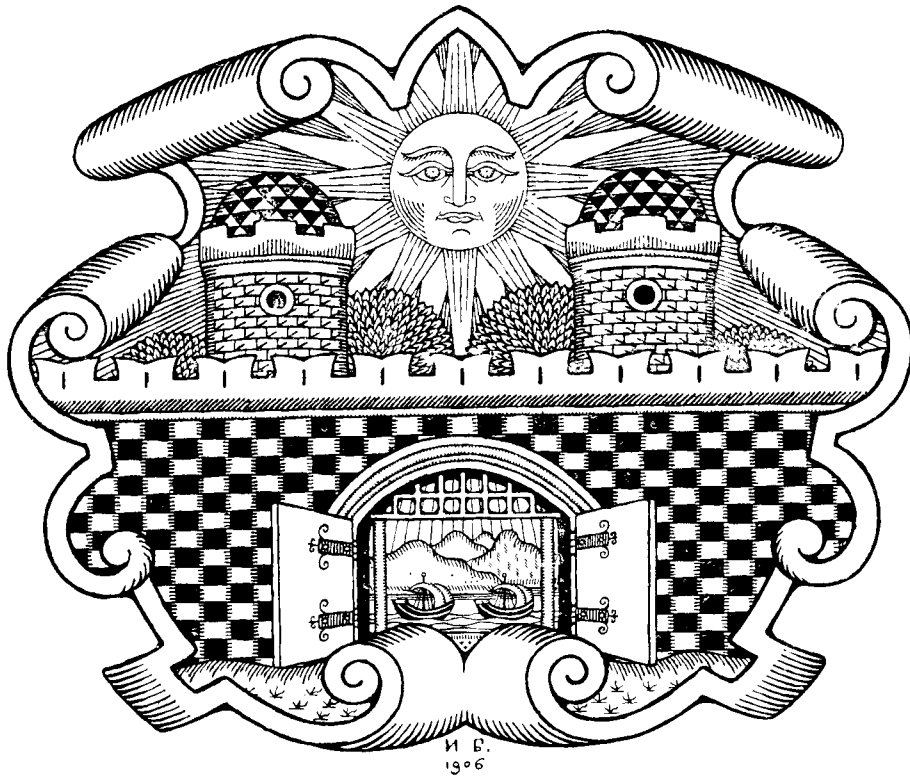
«Корабль»

Эскизъ для панно.

«Vessel» — Sketch for a panneau

II. Билибинъ

«Schiff» — Skizze für
Panneau



I Bilibine.

II. Билибинъ

И. Я. БИЛИБИНЪ.
(къ XXV художественной дѣятельности).

Въ лицѣ Билибина современное русское искусство привѣтствуетъ одного изъ самыхъ совершенныхъ своихъ мастеровъ, всегда строгаго къ себѣ, къ своему искусству, твердаго и яснаго въ своемъ стилѣ, и, сверхъ того, мастера оказавшаго глубокое вліяніе на цѣлый рядъ своихъ современниковъ, создавшаго вокругъ себя цѣлую школу послѣдователей.

Нынѣ художникъ находится въ полномъ расцвѣтѣ своихъ силъ, за нимъ уже двадцать пять лѣтъ непрерывной и увлеченной работы, начатой нѣсколькими графическими работами, исполненными весной 1899 г. для только что начавшаго выходить журнала «Миръ Искусства». «Открылъ» совсѣмъ молодого и неизвѣстнаго еще художника Л. С. Бакстъ, увидавшій случайно нѣсколько его рисунковъ у Л. А. Ольхиной. Лѣтомъ того же 1899 г. Билибинъ, живя въ имѣніи своихъ друзей, въ глуши Тверской губерніи, рисуетъ три первыя свои сказки — «Иванъ Царевичъ», «Василиса Прекрасная» и «Царевна Лягушка». Эти юношескія акварели показали художника во весь его ростъ, показали всю прелесть его фантастики, его проникновеніе въ закрытую и таинственную страну старо-русскаго мифа, показали все острое и глубокое очарованіе его красокъ, все непрекаемое мастерство его руки, его линіи.

Билибинъ принадлежитъ къ тѣмъ рѣдкимъ художникамъ, которые «родились» сразу, сразу вышли изъ небытія, вышли во всеоружіи своихъ силъ,

своего мастерства. И все дальнѣйшее ихъ развитіе — только спокойное, мѣрное раскрытіе тѣхъ силъ, что уже въ полной мѣрѣ проявились на зарѣ ихъ творчества, весною ихъ жизни. Отсюда чрезвычайная опредѣленность творчества, ровное его напряженіе, вѣрный ходъ руки.

За долгіе годы работы художникомъ исполнено громадное количество самыхъ разнообразныхъ произведеній, но всѣ они напитаны единой, цѣлостной и любовной мыслью о единственной, древней и душевной красотѣ русской природы, русскаго лица, русской стихіи, русской старины, всѣ они соединены волей одинаго стиля, яснаго и совершеннаго выраженія волнующихъ художника образовъ.

Въ наши суровыя времена такъ понятенъ, такъ челоуѣченъ взоръ художника, направленный назадъ, въ старину, къ истокамъ жизни, въ дивный и печальный туманъ воспоминаній. Какъ каждый изъ насъ любимъ въ свое дѣтство, въ сіяющіе часы долгаго и счастливаго утра жизни, такъ и сердце народа, въ его лучшемъ и чистѣйшемъ выраженіи, въ искусствѣ, склонено передъ своими болѣе счастливыми, болѣе далекими днями. Именно эти настроенія полно и жизненно отразили въ своемъ творствѣ создатели русской исторической живописи — В. Швартцъ, Рѣпинъ, Суриковъ, В. Васнецовъ.

Какія то таинственныя силы всегда живутъ въ этомъ обращеніи, голось древней крови слышенъ въ



I. Bilbine
Enluminure pour
une légende russe

«Борисъ и Глѣбъ»
Illustration of a Russian legend.

И. Билибинъ
Illustration zu einem
russischen Märchen



I. Билибинъ

Jérusalem. Une partie de la cour de la Mosquée d'Omar.

Иерусалимъ. Во дворъ мечети Омара.

Jerusalem. In the court of Mosque of Omar.

II. Билибинъ

Jerusalem. Im Hofe der Omar Moschee.

этихъ мечтаніяхъ. Такъ было и съ Билибинымъ.

Исконнаго петербуржца, выросшаго на берегахъ Невы, съ каждымъ глоткомъ воздуха принимавшаго петербургскую культуру, петербуржца, увлекавшагося въ Мюнхенѣ Беклиномъ, Клийгеромъ и Штукомъ вдругъ бросило въ заповѣдный лѣсъ русской сказки, русскаго мифа, въ густыя, свѣжія, цвѣтистыя заросли русскаго орнамента. Поводъ, толчокъ этого обращенія дала большая выставка картинъ Виктора Васнецова, устроенная въ Петербургѣ зимою 1898-1899 г., гдѣ между прочими картинами появились и прославленные нынѣ «Богатыри». Эта выставка, собравшая въ своихъ стѣнахъ столько образовъ русской старины, открыла Билибину самого себя, открыла ему его призваніе. Но, конечно, самый фактъ этого обращенія остается таинственнымъ, какъ таинственна и скрыта вся основная, «непонятная», внутренняя, все создающая энергія духа. И Билибину суждено было стать въ этомъ возрожденіи національных мотивовъ пѣвцомъ интимныхъ, лирическихъ настроеній русской души, русскаго характера. Въ то время какъ Рѣпинъ и Суриковъ открыли большія страницы исторіи, во всемъ ихъ трагизмѣ, напряженности и великолѣпіи, Билибинъ, точно также какъ

Полѣнова, Малютинъ, Головинъ, получилъ болѣе свѣтлое, болѣе «легкое» наслѣдство — сердечный и свободный напѣвъ русской пѣсни, богатое и глубокое сіяніе стараго узора, прохладный просторъ сѣвернаго неба, шелестъ густыхъ лѣсныхъ травъ...

Въ художникъ какъ бы воплотились мечты, поэзія цѣлага ряда поколѣній (недаромъ прадеды художника — знаменитѣйшіе калужскіе богачи — были прямыми наслѣдниками московской Руси), въ его творчество старая Русь подарила насъ послѣдней своей улыбкой, послѣднимъ своимъ очарованіемъ.

Твореніе художника очень разнообразно. За первыми тремя сказками послѣдовали «Перо Фениста — ясна сокола», «Марья Моревна», и «Бѣлая уточка», затѣмъ «Вольга», «Сказка о царѣ Салтанѣ», и «Золотой Пѣтушокъ». Эти работы образовали ядро графическихкихъ, книжныхъ работъ художника, число которыхъ огромно — обложки, иллюстраціи, заставки концовки, рисунки для открытыхъ писемъ, календари и т. д. Рядъ пейзажей масляными красками, которые никогда не появлялись на выставкахъ, свѣдѣтельствуютъ въ художникъ поэта русской природы. Нѣсколько акварельныхъ пейзажей — впечатлѣнія трехъ путешествій художника въ 1902, 1903 и



I. Bilibine

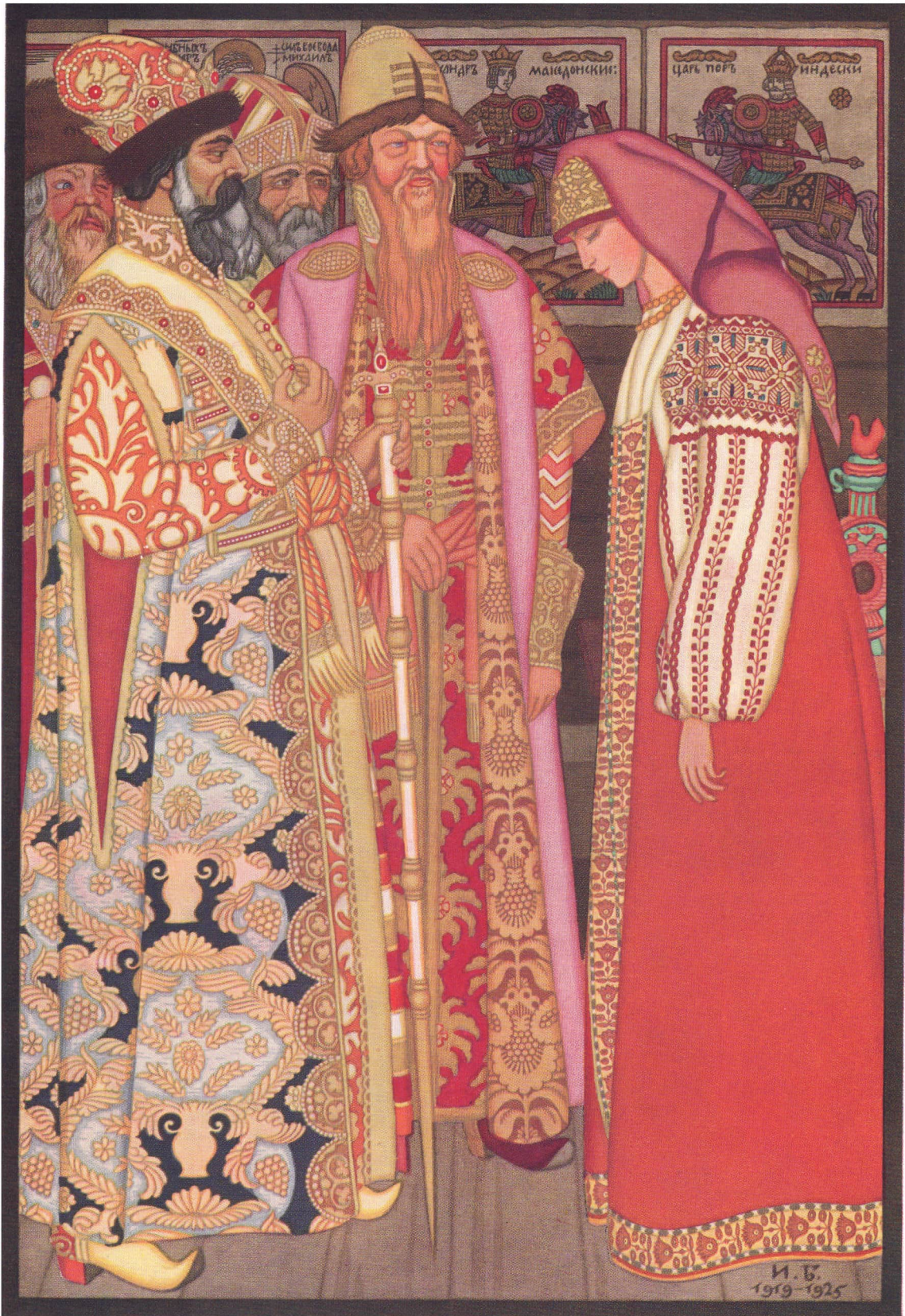
Un vieux fellah (crayon).

Старый феллахъ (карандашъ)

An old fellah (pencil).

И. Билибинъ

Ein alter Fellah (Stift).



I. Билубин
Enluminure pour
un conte russe

«Стрѣльчиха»
Illustration of a Russian tale.

И. Билубин
Illustration zu einem
russischen Märchen



I. Bilibine

Изъ сказки о „Золотомъ Пѣтушкѣ“

II. Билибинъ

I.e « Coq d'Or », conte de Pouchkine.

The « Golden Cock », a tale by Poushkin.

« Goldener-Hahn » Märchen von Puschkin.

1914 гг. на сѣверъ Россіи, въ Вологодскую, Олонецкую и Архангельскую губернии, въ поискахъ стараго русскаго искусства — изданы Общиной Св. Евгеніи

Работаль художникъ и для театра — въ 1908 г. онъ исполнилъ русскіе костюмы для «Бориса Годунова» (Дягилевскіе спектакли въ Парижѣ), въ 1910 г. — постановку пьесы гр. Сологуба «Честь и месть» для Лукоморья (такъ назывался небольшой театръ художественной сатиры, устроенный въ Юсуповскомъ домѣ на Литейномъ и просуществовавшій очень недолго) и, наконецъ, три большихъ постановки — «Золотой Пѣтушокъ», для оперы Зимина въ Москвѣ, и «Садко» и «Русланъ и Людмила», для Народнаго дома, въ Петербургѣ.

Изъ чисто декоративныхъ работъ художника прежде всего нужно упомянуть чрезвычайно пышную роспись зданія Отдѣленія Государственнаго Банка въ Нижнемъ Новгородѣ.

Но главная слава художника — его работы для книги, его графика, его иллюстраціи. Онъ природный графикъ, онъ знаетъ какъ никто это тонкое и сложное искусство, требующее такой ясности,

выдержки и напряженія воли. Если бы мы захотѣли искать предковъ, наставниковъ художника въ этой области, то должно смотрѣть далеко назадъ — въ мастерскія граверовъ XVI и XVII вв., въ кельи тончайшихъ русскихъ иконописцевъ, должно перелистывать старопечатныя книги, восхитительныя въ своей яркости старыя народныя картинки, должно любоваться глубокими, мягкими переливами старой парчи, веселой яркостью изразцовъ, совершенной легкостью и полнотой стараго орнамента. Билибинъ какъ бы возобновилъ традиціи этихъ забытыхъ искусствъ, столь совершенныхъ и столь полныхъ твердаго, тонкаго претворенія жизни въ искусство, претворенія зыбкаго минутнаго видѣнія въ стройный, вѣчный орнаментъ. Билибинъ наслѣдовалъ отъ этихъ старинныхъ мастеровъ два ихъ высокихъ качества — полное, всеобъемлющее чувство стиля и совершенство мастерства. Соединеніе этихъ двухъ чертъ придаетъ работамъ Билибина такую силу внушенія, силу образца, такую впечатляемость. Обычное опредѣленіе работъ Билибина, какъ работъ выдержанныхъ въ старо-русскомъ стилѣ слишкомъ узко и

слишкомъ внѣшне, ибо исходя, отправляясь отъ дорогого его сердцу старо-русскаго искусства, художникъ творить своей собственный мѣръ, самъ себѣ довлѣющей. Здѣсь лишній разъ мы найдемъ подтвержденіе основного закона исторіи искусства -- этой преемственности стилей, этого вѣчнаго возврата манеры видѣть и манеры изображать, этого вѣчнаго единообразія искусства, нисколько не мѣшающаго его движенію впередъ, его углубленію. Такъ точно и Билибинъ, отправляясь отъ образовъ стараго русскаго искусства, создаетъ свое новое, молодое, чарующее искусство. Не говоря уже о совершенствѣ линіи Билибина, объ этомъ исключительномъ владѣніи бѣлаго и чернаго, сколько прельщенной въ краскахъ художника, въ этихъ изнутри сіяющихъ, тонкихъ краскахъ, ароматныхъ, какъ полевые цвѣты. Именно эти чары, это обаяніе работъ художника, ихъ вліяніе на современниковъ, самый вѣрный залогъ ихъ подлинности и ихъ органичности. И это вліяніе чрезвычайно широко и разнообразно. Достаточно сказать, что Билибинъ является основателемъ цѣлой школы въ современной русскои графикѣ -- многіе русскіе художники, нынѣ работающіе въ различныхъ областяхъ книжнаго дѣла, «выросли» на искусствѣ Билибина, на приѣмахъ его мастерства. Не надо также забывать, что цѣлыя 10 лѣтъ (1907-1917) Билибинъ руководилъ въ Школѣ Общества Поощренія Художествъ, въ Петербургѣ, классомъ графики и классомъ композиціи. Число учениковъ его огромно, они разсѣяны по всей Россіи, многіе изъ нихъ работаютъ въ разнообразныхъ областяхъ прикладнаго искусства и художественной промышленности.

Но русское искусство особенно признательно Билибину за его «перваго», самаго вѣрнаго ученика -- за Егора Нарбута, этого замѣчательнаго мастера русскаго графическаго искусства, такъ рано похищеннаго смертію. Искусство Нарбута «выросло въ лучахъ» искусства Билибина -- Билибинъ далъ первую форму, первый обжигъ юношескимъ мечтаніямъ,

указалъ путь, выведшій Нарбута на дорогу большой работы, большого стиля.

Послѣдніе годы образуютъ совсѣмъ особый періодъ въ творчествѣ Билибина. Покинувъ Россію въ 1920 г. художникъ обосновался въ Египтѣ, сначала въ Каирѣ, затѣмъ въ Александріи. Новый мѣръ открылся передъ его глазами -- тотъ мѣръ Востока, восточной фантастики, насыщенности тона, что является истинной прародиной его искусства. Вѣдь нынѣ хорошо извѣстно, насколько обязано Востоку старое русское искусство, какъ обильно когда то питали сѣверные страны восточное вдохновеніе, восточное мастерство. Въ Египтѣ художникъ былъ занятъ различными декоративными работами. Большинство изъ нихъ исполнено въ византійскомъ стилѣ. Таковы большое декоративное панно для столовой, иконостасъ греческой госпитальной церкви, эскизы для росписи сирійскаго собора въ Каирѣ. Лѣтомъ 1924 г. художникъ совершилъ путешествіе въ Сирію и Палестину и привезъ оттуда серію отличныхъ, солнечныхъ пейзажей и рядъ точнѣйшихъ этюдовъ арабовъ.

Въ августѣ 1925 г. художникъ переѣхалъ изъ Александріи въ Парижъ. Послѣ столькихъ скитаній по замѣчательнымъ, но все же лишеннымъ атмосферы искусства странамъ, захотѣлось вернуться къ первоисточнику современнаго искусства, въ городъ полный единственнаго художественнаго богатства, городъ настоящаго художественнаго соревнованія. Послѣ столькихъ лѣтъ случайныхъ заказовъ, срочныхъ работъ, художникъ снова хочетъ войти въ свое царство, по праву ему принадлежащее. Снова живой мѣръ русскаго народнаго мифа привлекаетъ его. Снова передъ нимъ открывается торжественная страна былинъ, веселая долина сказокъ... Будемъ надѣяться, что уже скоро художникъ подаритъ искусство такими же чудесными находками, такими же перлами мастерства, какъ «Василиса Прекрасная», «Вольга» или «Золотой Пѣтушокъ».

С. Э.



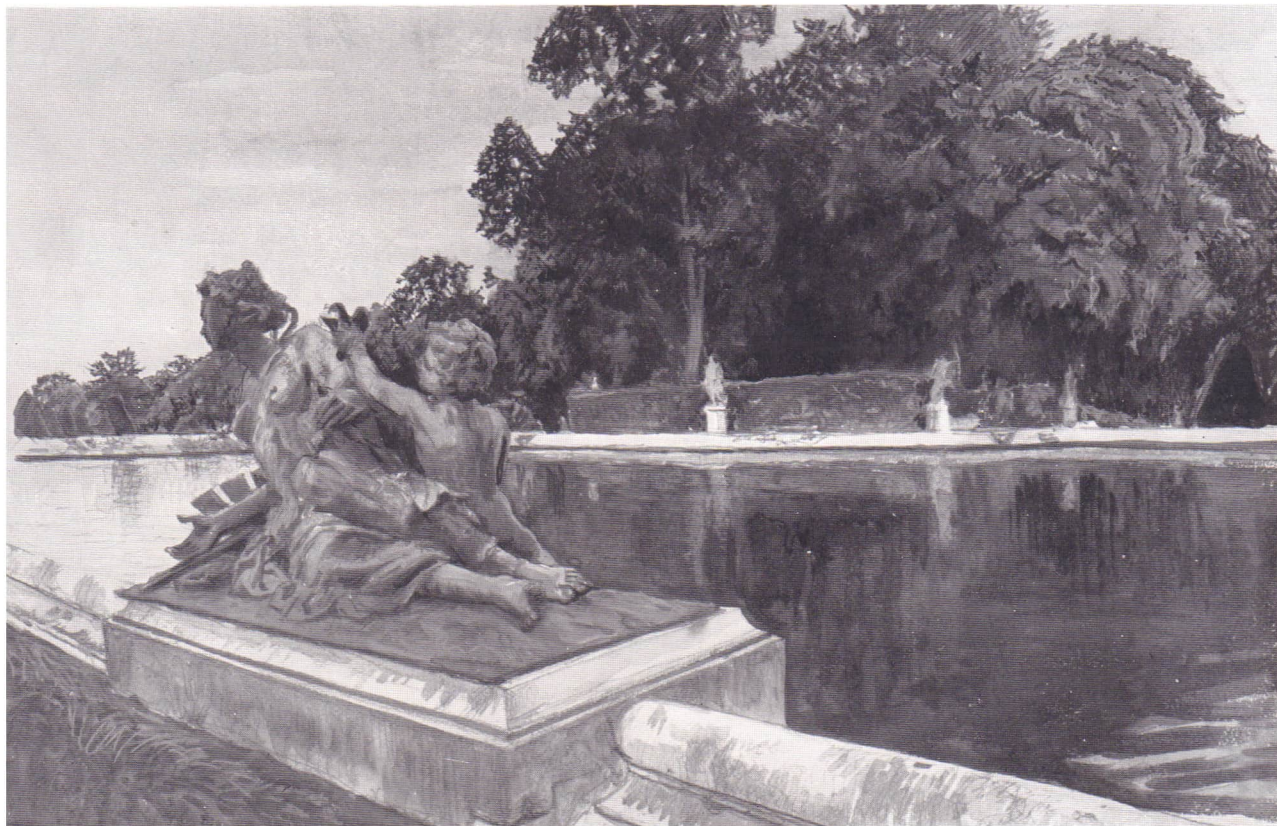
I. Bilibine

II. Билибинъ



Versailles — Alexandre Benois Версаль — Александръ Бенуа

Видъ дворца съ Эспланады
View of the Palace from Esplanade



Versailles — Alexandre Benois

Версаль — Александр Бенуа

Nymphe du Parterre d'Eau.

Нимфа.
The Nymph.

Die Nymphee.

АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА.

Въ книгѣ Луи Рео: «Русское искусство отъ Петра Великаго до нашихъ дней» имѣется одна фраза, которую я хочу привести здѣсь, такъ какъ она объясняетъ самое формированіе таланта А. Н. Бенуа и освѣщаетъ его источники. Вотъ эта фраза: «Дѣдъ Александра Бенуа былъ директоромъ венеціанскаго театра de la Fenice...»

Она требуетъ нѣкоторой поправки. Директоромъ театра былъ не дѣдъ художника, а одинъ изъ его предковъ (со стороны матери). По существу, поправка эта ничего не мѣняетъ, такъ какъ у этого Жіованни Кавоса былъ сынъ Катарино, оперный композиторъ, занимавшій въ качествѣ предшественника Глинки почетное мѣсто въ исторіи русской музыки. Онъ пріѣхалъ въ Россію послѣ гибели своей родины, и на долю его сына Альберта выпала слава построить или передѣлать почти всѣ большіе театры имперіи.

Театръ! Италія! Я вижу какъ сейчасъ la Fenice задолго до войны, освѣщенный а газомъ не электричествомъ и не газомъ, а свѣчами. Букеты и гирлянды изъ огненныхъ цвѣтовъ — мягко трепещутъ и ихъ отсвѣтъ придаетъ лицамъ женщинъ таинственное и влекущее очарованіе..

Это далекое очарованіе глубоко отражается

на талантѣ Бенуа. Вотъ, что говоритъ онъ по этому поводу: «Въ общемъ, вся наша семья была театральна; театръ манилъ и звалъ меня къ себѣ уже съ юнаго возраста... Я посѣтилъ Венецію впервые лишь въ 1894 году, но благодаря рассказамъ и картинамъ, я зналъ ее съ дѣтства, — быть можетъ, даже лучше, чѣмъ Петербургъ... Мой дядя Цезарь владѣлъ еще «палаццо» въ кварталѣ San-Stae, и бабушка только что продала свой дворецъ, находившійся противъ Саланты...»

Мнѣ нравится, что колыбелью Бенуа былъ театръ и что онъ отчасти венеціанскаго происхожденія.

Однако, было бы ошибочно думать, что любовь къ прошлому, которое Ал. Бенуа такъ хорошо постигаетъ, вліяетъ на его творчество въ смыслѣ подражанія произведеніямъ старинныхъ мастеровъ. Онъ не занимается ни ложнымъ рококо, ни ложнымъ Louis XVI; сущность его дарованія состоитъ въ томъ, что подобно Верлену, автору «Fetes galantes», или Анри де Ренье, написавшему «La cite des eaux» — онъ не воспроизводитъ археологически ту или иную эпоху, а создавалъ самъ для себя съ безкорыстіемъ влюбленнаго ушедшій быть такъ, какъ его представлялъ себѣ современный человѣкъ, одаренный спо-



Versailles — Alexandre Benois

Версаль — Александръ Бенуа

Au Parc.

Въ паркѣ.
In the park.

In the Park.

собностью воображенія и, если можно такъ выразиться, — эстетической сентиментальностью.

*
* *

Впервые я увидѣлъ произведенія Александра Бенуа въ 1906 г. (вотъ уже двадцать лѣтъ!). Въ томъ году Сергѣй Дягилевъ организовалъ въ Осеннемъ Салонѣ выставку русскаго искусства.

Эта выставка, предшествовавшая первымъ спектаклямъ балета, сыграла роль перваго луча.

Я прекрасно помню то радостное впечатлѣнїе, которое произвели на многихъ изъ насъ эта живопись и акварель, въ которыхъ прошлое было дано съ игривымъ изяществомъ, съ утонченностью, но безъ болѣзненности, которой отличаются рисунки перомъ Обри Бердслея, влюбленнаго, какъ и Ал. Бенуа, въ 18 вѣкъ.

Произведенія Алекс. Бенуа, выставленныя въ Осеннемъ Салонѣ въ 1906 г., въ глазахъ французовъ имѣли прелесть дотолѣ неизвѣстной пряности. Луи Рео, о которомъ мы говорили выше, посвятилъ цѣлый томъ изслѣдованію вліянія западнаго (и особенно французскаго) искусства на искусство востока (и особенно на русское искусство). Вслѣдъ за возвращеніемъ Петра Великаго на родину — цѣлая колонія французскихъ художниковъ обосновалась въ Петер-

бургѣ. Среди нихъ были архитекторы, какъ напр. Ле Блондъ, скульпторы, какъ Растрелли, рѣзчики, какъ Николай Пино, котораго современники называли Pineau le Russe, и много другихъ. До конца 18 вѣка это движеніе не прекращалось, и даже росло.

Размѣры настоящей статьи намъ не позволяютъ углубляться въ изложеніе этого вопроса. Достаточно будетъ назвать нѣсколько именъ, какъ напр., живописцы Тока, Лагрена старшій, Лепренсъ, Перроно; скульпторы Жиллэ и Фальконетъ, архитекторы, какъ Валлэнъ де ла Мотъ, какъ Тома де Томонъ. Всѣ они прибыли въ Россію не только, чтобы самимъ работать, но также, чтобы научить другихъ. Первыми профессорами Петербургской Академіи художествъ были французскіе художники.

Ученики этихъ французовъ въ свою очередь стали мастерами.

То, что имъ далъ Западъ, они постепенно приспособили къ русскимъ нравамъ и характеру.

И восемнадцатый вѣкъ, который изображаетъ искусство Ал. Бенуа, т. е. русскій 18 вѣкъ, ведетъ свое происхожденіе отъ французскаго 18 вѣка. Персонажи Бенуа, китайскіе домики, пагоды заставляютъ меня думать о сангинахъ Ватто и о статуэткахъ нѣмецкаго производства. Искусство Ал. Бенуа беретъ свое начало именно въ соединеніи и въ сліяніи этихъ различныхъ вліяній.



Versailles — Alexandre Benois Версаль — Александръ Бенуа

« L'Allée de l'Été »

Аллея Лѣта
Summer Alley

Sommer Alley

Еще больше—чѣмъ на выставкѣ 1906 года— это впечатлѣніе получалось въ 1909 г. въ Театрѣ Шатле отъ его декорацій къ «Павильону Армиды». Нынѣшняя молодежь едва-ли можетъ себѣ представить, чѣмъ были для насъ достиженія этихъ замѣчательныхъ балетныхъ спектаклей.

Послѣ 1909 г., то, что тогда было новинкой, постепенно стало обыденностью. Но въ то время «Павильонъ Армиды» (и «Клеопатра» Бакста, которая шла въ томъ же году) были, дѣйствительно, букетомъ красокъ, брошеннымъ какъ крикъ въ напряженную атмосферу.

Чистая краска!.. царство ея какъ будто приходитъ къ концу. На послѣдней выставкѣ Декоративныхъ Искусствъ въ Парижѣ большая часть павильоновъ снаружи и внутри были монохромны.

Декораціи «Павильона Армиды» сіяли свѣжей и живой зеленью, а большая часть дѣйствующихъ лицъ, игравшихъ подъ деревьями, были одѣты въ костюмы гранатоваго цвѣта. Темнаго, если не совершенно чернаго, цвѣта рисунки покрывали мѣстами эти алые костюмы въ стилѣ комедій-феерій Мольера.

Бенуа удалось создать изъ этого зрѣлища еще и

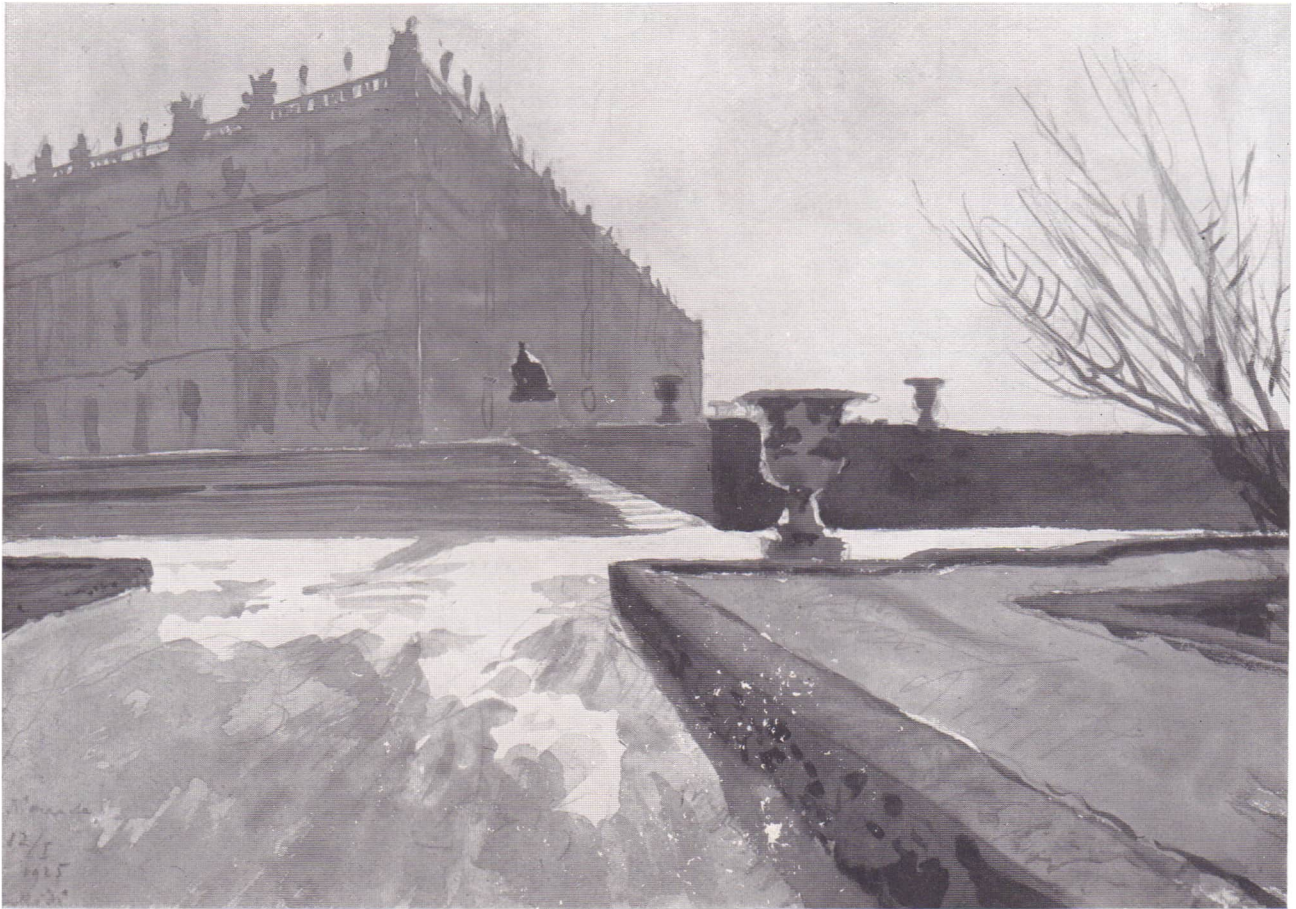


Versailles — Alexandre Benois Версаль — Александръ Бенуа

« Bassin d'Apollon »

Бассейнъ Аполлона
Apollon's basin

Apollo-Bassin



Versailles — Alexandre Benois

Версаль — Александръ Бенуа

Journée d'Hiver.

Въ Зимній день.
A winter's day.

Am Wintertage.

источникъ для воображенія. По бокамъ сцены передъ нарисованной зеленью били два фонтана. Они — какъ и балерины, придавали декораціямъ жизнь и распространяли въ залѣ свѣжій запахъ сада.

нѣ. Эти декораціи «Петрушки» по свей многокрасочности напоминали мнѣ всегда картины Веронеза, гдѣ, кажется, всѣ краски палитры находятся въ какомъ-то буйно-радостномъ сочетаніи.

*
* *

*
* *

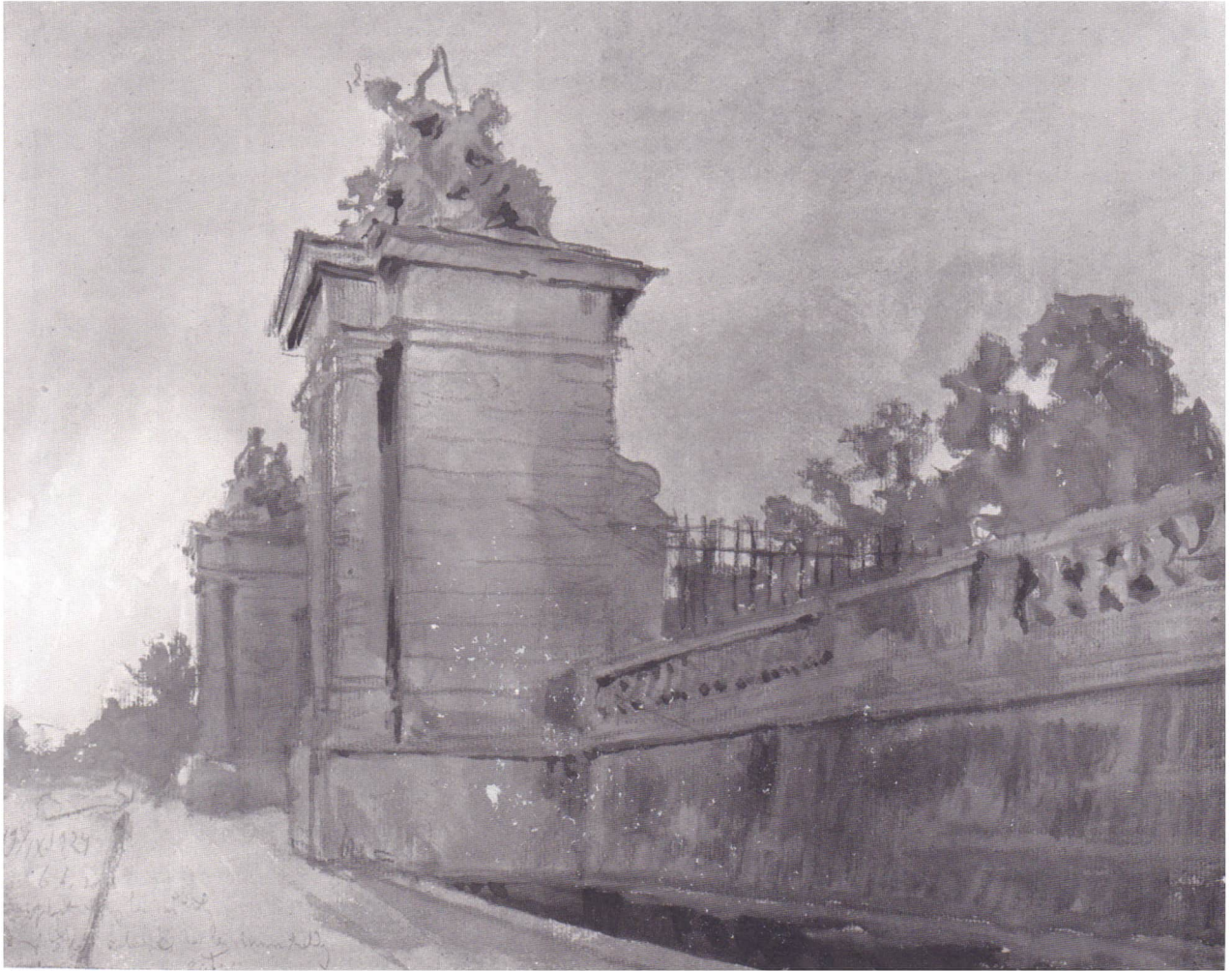
Соблазнительно набросать параллель между Бенуа и Бакстомъ, которые — не считая Рериха и Головина — были двумя главными декораторами русскаго балета. У Бакста доминируетъ чувство, инстинктъ, а Бенуа руководится разсудкомъ. Декораціи Бакста опьяняли насыщенностью красочнаго элемента. Отгѣнки красокъ бросались глазу зрителя, какъ букеты розъ и гвоздикъ во время праздника цвѣтовъ. Наоборотъ, декораціи Бенуа очаровываютъ.

Какъ шедевромъ Бакста является Шехеразада, такъ шедевромъ Бенуа — «Петрушка». Не нынѣшній запыленный «Петрушка», въ которомъ значительное количество костюмовъ замѣнено другими, случайными, безо всякаго вниманія къ первоначальнымъ макетамъ Бенуа. Нѣтъ, я имѣю въ виду «Петрушку» 1910 года, съ множествомъ костюмовъ, свѣжихъ и молодыхъ, передвигающихся на сѣро-голубомъ фо-

Если память мнѣ не измѣняетъ — Бенуа пріѣхалъ въ Парижъ спустя годъ послѣ первой постановки «Петрушки».

Этотъ человекъ, немного грузный, со спокойными движеніями, напомнилъ мнѣ Теофиля Готье (насколько я знаю того по портретамъ). Къ тому же между Ал. Бенуа и Т. Готье сходство не только физическое. Ихъ таланты также имѣютъ нѣчто общее: художникъ «Петрушки» и авторъ «Эмалей и Камей» не уступаютъ другъ другу въ любви къ мечтѣ. И тотъ и другой склонны уходить въ прошлое, гдѣ они живутъ такъ же, какъ въ реальномъ мірѣ. И тотъ и другой пользуются для воплощенія своихъ мыслей глубокой и серьезной техникой и эрудиціей, которая позволяетъ имъ оставаться объективными.

Дѣти любятъ слушать сказки. Но онѣ имъ доставляютъ искреннее удовольствіе только тогда, когда



Versailles — Alexandre Benois

La Grille des Cent Marches.

Версаль — Александр Бенуа

Ворота Cent Marches.
The gate of Cent Marches (hundred steps).

Das Hunderttreppenthor.

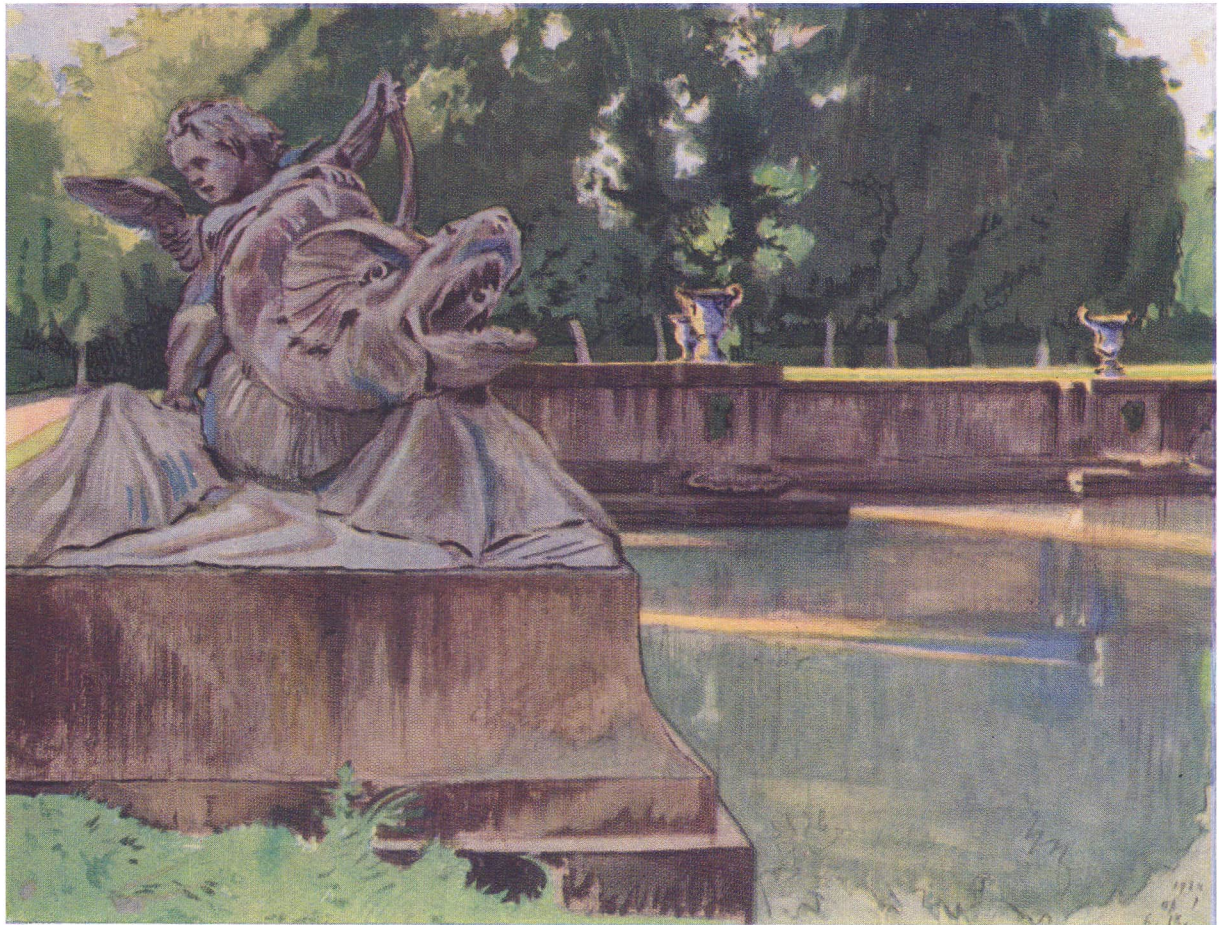
Сказки эти имѣютъ въ свей основѣ дѣйствительную жизнь. Сказки Перро, Андерсена и вообще всѣ произведенія народнаго фольклора рождаются изъ имѣвшаго мѣсто реальнаго факта. Точно также для того, чтобы картина, изображающая то, что могло быть или можетъ случиться въ будущемъ (а не то, что есть или было) — убѣждала зрителя, необходимо, чтобы она связывала сознание зрителя съ своей основной темой. Бодлъръ говорилъ: «воображеніе есть царица дѣйствительности». Художники, творящіе воображеніемъ, если они обращаются непосредственно къ разуму безъ того, чтобы сперва тронуть чувство — рискуютъ что зритель откажется слѣдовать за ними.

Это расхожденіе между конкретнымъ и абстрактнымъ вызываетъ недостатки такъ называемыхъ «литературныхъ живописцевъ». Таково напр., творчество Густава Моро... Прежде чѣмъ достигнуть разсудка произведеніе искусства должно произвести впечатлѣніе, тронуть глазъ зрителя. точно также, какъ запахъ щекочетъ обоняніе. Александръ Бенуа не пренебрегаетъ этимъ элементомъ въ искусствѣ.

Его персонажи, одѣтые по старинной модѣ, отнюдь не являются какими-то фантомами или созданіями выдумки и фантазіи. Стоитъ ихъ увидѣть, чтобы повѣрить въ нихъ и признать ихъ; они становятся вашими спутниками, какъ «Monsieur qui — passe» Мюссе.

Эта способность придавать выдумкѣ характеръ возможнаго — есть настоящій поэтической даръ. Выше мы упомянули Мюссе (хотѣлось бы видѣть роскошное изданіе его произведеній, иллюстрированное Алекс. Бенуа). Мы могли бы также привести имена (предоставляемъ русскимъ цитировать собственныхъ писателей) Стерна и Гейне, Гольдони и Кальдерона, Готье и Нервала и болѣе близкихъ намъ — не только Верлена и Анри де Ренье, — но Элемира Буржъ («Сумерки Боговъ», «Птицы улетають, листья опадаютъ»), Ренэ Буалевъ («Урокъ любви въ паркѣ»), Жана Кассу («Хвала Безумству») и Жана Жираду (Suzanne et le Pacifique).

Я все больше думаю о томъ, какія еще восхитительныя, несравненныя иллюстраціи долженъ сдѣ-



Versailles — Alexandre Benois Версаль — Александръ Бенуа

« Bassin de Neptune »

Вассейнъ Нептуна
Neptune's basin

Neptuns-Bassin

лать Ал. Бенуа! Выдающаяся культура Бенуа позволяет ему одинаково хорошо себя чувствовать въ библіотекахъ, какъ и на лонѣ природы.

Безъ всякихъ усилій онъ переходитъ отъ одной эпохи къ другой, продвигается въ пространствѣ. Кажется, что онъ обладаетъ тѣмъ сказочнымъ ковромъ самолетомъ, который позволяетъ ему побывать въ Индіи, въ Шотландіи, на Парижской площади или въ Пекинѣ, съ Фрагонаромъ на дорогахъ Италіи. Способность заставлять вѣрить Ал. Бенуа получилъ какъ даръ отъ феи. Но этотъ счастливый даръ онъ развилъ и утончилъ.

Нѣкоторыя мѣста съ міровой извѣстностью имѣютъ несчастье быть захватанными легіонами художниковъ которые изображаютъ ихъ съ приторностью и сладостью плохого сиропа. Самой большой жертвой въ этомъ отношеніи является Венеція. Затѣмъ идетъ Версаль.

Большая часть художниковъ является въ Версаль съ опредѣленной тенденціей. Они работаютъ по шаблоннымъ образцамъ, шаблоннымъ какъ рефренъ избитаго романса и, благодаря бѣдности ихъ выдумки, несчастные дворцы стали мѣстомъ самаго вульгарнаго разгула.

Но вотъ пришелъ въ Версаль А. Бенуа. Первой

его работой было изгнать толпы недостойныхъ. Его искусство показало и здѣсь свою силу. Никакихъ пастушекъ, маркизовъ временъ Людовика XV, вельможъ въ парикахъ, золоченыхъ каретъ...

Вмѣсто этого склада поношенныхъ аксессуаровъ, — способныхъ прогнать всякую мечту, вмѣсто того, чтобы ее создать — отъ строгихъ акварелей Бенуа исходитъ глубокая поэзія, въ нѣкоторомъ родѣ даже священная; она идетъ изъ мѣстъ, гдѣ ушедшая жизнь оставила по себѣ царствовать красоту ею созданную. Въ Версаль Бенуа работаетъ съ чувствомъ пѣтета. Этотъ пѣтеть выражается въ его покорности. Но если случай приведетъ — Бенуа сумѣетъ воспроизвести для театра или книги Версаль прошлаго и тѣхъ, кто нѣкогда населялъ его дворцы. И вотъ эти послѣдующія произведенія будутъ еще болѣе убѣдительны, — они будутъ базированы на его работахъ, продиктованныхъ покорной гордостью. Эти работы играютъ въ творчествѣ Бенуа такую же роль, какую у Ватто сангины въ отношеніи его полотенъ или у Стандаля — «Римъ, Неаполь и Флоренція» въ отношеніи Chartreuse de Parme и «Воспоминанія туриста» въ отношеніи «Краснаго и Чернаго».

JEAN-LOUIS VAUDOYER



Versailles. — Alexandre Benois
« Un Fleuve »

« Река »
« A River »

Versailles. — Александр Бенуа
« Ein Fluss »



N. Aronson
« Berceau d'amour »

«Колыбель Любви»
« Cradle of Love »

И. Аронсонъ
« Wiege der Liebe »

НАУМЪ АРОНСОНЪ.

Скульптору всегда бывает трудно собрать вмѣстѣ свои громаднѣя и разбѣянные по разнымъ мѣстамъ произведенія; поэтому ему крайне рѣдко удается осуществить выставку подобную той, что недавно окончательно утвердила Наума Аронсона во мнѣнїи парижской публики. Этотъ независимый художникъ, живущій въ Парижѣ болѣе тридцати лѣтъ и сдѣлавшійся французскимъ гражданиномъ въ силу безсознательной симпатїи и внутренняго пониманія, уже давно сталъ извѣстенъ въ нашихъ салонахъ. «Нѣтъ, онъ не смѣшался съ толпой, — пишетъ Поль Леонъ, директоръ «Бо-з-Аръ», въ почувствованномъ предисловіи къ каталогу его выставки — онъ не пришелъ на ярмарку тщеславія, мелкихъ интересовъ и страстей, гдѣ гибнетъ столько талантовъ и искреннихъ вдохновеній. Онъ хранитъ все гордое одиночество, онъ не принадлежитъ ни къ одной группировкѣ, не связываетъ себя ни съ однимъ учителемъ. Жизнь его была школой, и шедевры нашихъ музеевъ были его воспитателями. Онъ любитъ выссты и умѣетъ возвышать свои

темы. Его произведенія не прсятъ восторга у зрителя, но имѣютъ силу знушить восторгъ. Онъ исповѣдуетъ культъ героевъ, но не героевъ безчеловѣчныхъ, а тѣхъ, чье сердце было открыто для челоуѣческой мысли и для кого залогомъ славы было страданіе: Моисей или Данте, Бетховенъ или Берліозъ, Шопенъ или Толстой. Этотъ носитель мессіанскїхъ идеи обладаетъ даромъ созиданія.

Болше тридцати лѣтъ тому назадъ прибылъ въ Парижъ изъ пограничнѣй области Польши и Россїи восемнадцатилѣтній юноша съ наивными глазами и неукротимой энергіей. Отвергнутый въ «Бо-з-Аръ» такъ какъ у него не было денегъ для предварительнаго взноса, онъ постучался въ двери Школы Декоративныхъ Искусствъ, и здѣсь былъ принятъ. Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ преподаватели Корбсль и Гекторъ Лемаръ были поражены удивительнымъ мастерствомъ и страстнымъ темпераментомъ Аронсона. Полный рвенія и опьяненный иллюзіями, и неспособный подчиниться школьной дисциплинѣ, онъ добился,

однако, поощрениа добряка Лувриэ ле Лажолэ и нѣсколькихъ уроковъ у Гектора Лемэра. Лемэрь, вѣроятно, смущенный появленіемъ этого «ликаго утенка» въ своей группѣ, не старался удержать его, но охотно разрѣшалъ Аронсону работать въ собственномъ ателье.

Это была неожиданная удача для мальчика. Онъ сумѣлъ слегка умѣрить свою природную горячность въ общеніи съ классикомъ Лемэромъ и усовершенствоваль то, чему его начали учить на родинѣ, въ Виленской шко ѣ. Въ Вильнѣ онъ впервые началъ учиться, и послѣ первыхъ успѣховъ, его рѣшили отправить въ Петербургъ. Но сѣверные туманы и всяческія строгости мало привлекали Аронсона; его тянуло въ Парижъ, который рисовался въ его воображеніи какъ солнечный садъ. И онъ отправился туда со скудными сбереженіями и съ желаніемъ воплотить всю мечту.

Жизненные будни оказались тяжелыми, но это не сбило его съ пути. Ему пришлось вернуться въ Россію для отбыванія воинской повинности; въ 1894 году онъ возвратился въ землю обѣтованную, къ которой онъ привязался настолько, что впослѣдствіи натурализовался. Несмотря на трудности жизни въ Парижѣ, несмотря на неудачи и разочарованія, несмотря на выгодныя предложенія, которыя онъ получалъ съ разныхъ сторонъ, — онъ полюбилъ наше небо, наши нравы и наше искусство и остался намъ вѣренъ. Онъ сохранилъ въ неприкосновенности темпераментъ своей расы и также интеллектуальныя и сентиментальныя привязанности къ духовному достоянію своей первой родины.

Его гибкій и тонкій умъ сохранилъ свои характерныя черты, точно также, какъ сохранилъ Аронсонъ и свой пѣвучій и нѣжный выговоръ. Но онъ сумѣлъ ассимилировать основы нашего искусства и испыталъ на себѣ вліяніе нѣкоторыхъ учителей. властно отмѣтившихъ своей печатью современное ему поколѣніе. Въмѣстѣ съ лучшими изъ нихъ онъ продѣлалъ ту эволюцію, общее направленіе которой нельзя упускать изъ виду, несмотря на всѣ частныя и столь своеобразныя особенности его темперамента.

Уже въ 1897 году онъ выставилъ въ Парижѣ нѣсколько своихъ работъ и заслужилъ похвалу скульпторовъ, участниковъ этой выставки. Роденъ видѣлъ его задатки и поощрялъ пылкость его дарованія. Въ это время онъ работаль много, легко и горячо и пламенная, нѣсколько мистическая мысль молодого Аронсона отражалась въ смѣломъ выборѣ сюжетовъ и въ манерѣ выполнять задуманное. Его *«По ту сторону»*, выставленная въ Салонѣ 1897 года, и *«Колыбель дюбви»* 1898 года — служатъ тому достаточнымъ доказательствомъ. Вся эта серія работъ свидѣтельствуеъ о силѣ темперамента, о дарѣ живописнаго воображенія и о той свободѣ и быстротѣ выполненія, которой отмѣнены всѣ работы мастера.

Все это обезпечило ему первый успѣхъ, но вскорѣ перестало удовлетворять его самого.

Въ первые же годы самостоятельной работы, послѣ первыхъ выставокъ въ Салонѣ, наряду съ композиціями, которыя мы только что характеризовали, было создано нѣсколько бюстовъ, сильныхъ индивидуальныхъ портретовъ, нѣсколько этюдовъ головъ, и та легкость, съ которой Аронсонъ умѣлъ создавать

группу, проявилась также въ его возсозданіяхъ челоувѣческаго лица. Къ какому бы виду техникигни обращался Аронсонъ, — будь то рисунокъ, пастель или масло, трехмѣрная скульптура или барельефъ — находчивый и многогранный талантъ всюду позволялъ ему съ несравненной быстротой схватить существенныя черты и придать имъ огромную выразительность. И вотъ ему пришлось бороться съ собственной легкостью и сбуждывать себя самого.

Разительнымъ доказательствомъ этой стремительности въ работѣ является способъ, которымъ снѣ выполнилъ колоссальный бюстъ Бетховена, находящійся сейчасъ въ саду дома въ Боннѣ. Аронсонъ жилъ долгое время съ мыслью о Бетховенѣ; можно сказать, что онъ жилъ съ нимъ самимъ: музыка, множество точныхъ портретовъ, атмосфера мѣста, гдѣ онъ находился, вдохновили его настолько, что однажды, въ нѣсколько часовъ, безъ модели, безъ документовъ, получивъ разрѣшеніе работать во дворѣ дома-музея, онъ создалъ трагической и глубокой бюстъ Бетховена. Поклонники Бетховена, тронутые этимъ возсозданіемъ, захотѣли сохранить бюстъ на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ онъ былъ созданъ. Потомъ были созданы *«Вагнеръ»*, *«Берлиозъ»*, *«Шопенъ»*, трагическая *Маска Данте*. Духъ романтизма оживляетъ эти колоссальныя фигуры, по временамъ заставляющія думать о творчествѣ Давида d'Анжера или Прео, и одновременно о чудесномъ одушевленіи и глубокой психологіи Каффьери.

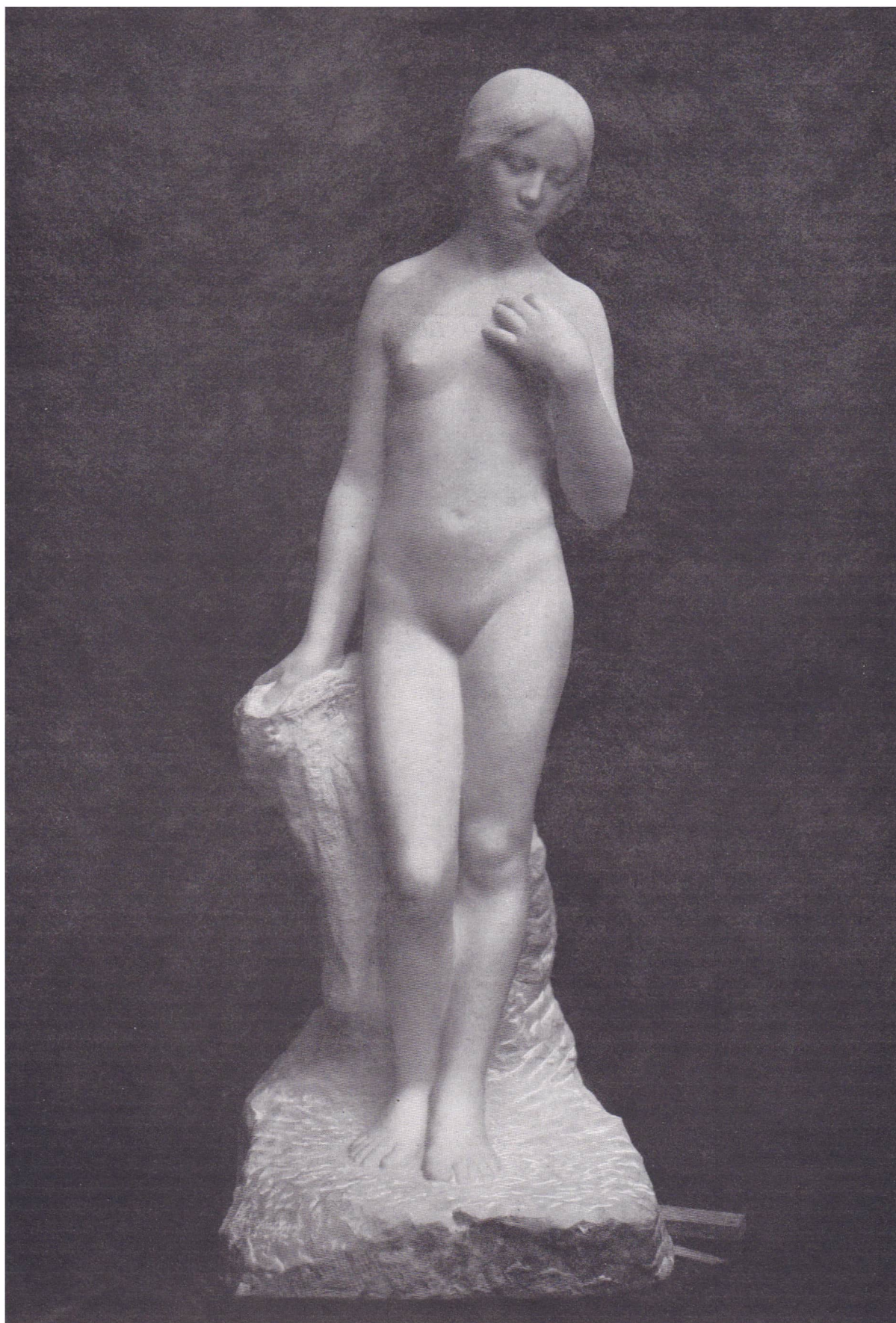
Образъ *«Тургенева»* вышелъ изъ лодъ его рукъ живей, поразительно похожий.

Его *«Пастеръ»* — удаченъ въ другомъ смыслѣ. Это было сознательное преклоненіе передъ Франціей въ ту эпоху, когда для Аронсона открылся, благодаря героическому усилію Франціи, въ великй войнѣ, образъ ея высокой челоувѣчности и спокойной твердости, — образъ воплощенный въ мало выразительнымъ, буржуазномъ и нѣсколько заураядномъ лицѣ одного изъ величайшихъ благодѣтелей челоувѣчества. Задумчивый и мягкій, лишь слегка идеализированный, — этотъ бюстъ одновременно и правдивъ и выразителенъ.

Но есть одно лицо, по отношенію къ которому работа Аронсона имѣетъ еще большую цѣнность — цѣнность подлиннаго и добросовѣстнаго свидѣтельства; это его *«Толстой»*.

Въ 1902 году, не зная Толстого, Аронсонъ явился въ Ясную Поляну и просилъ разрѣшенія сдѣлать изображеніе учителя. Получивъ отказъ, онъ собрался уже уйти, когда Толстой, послѣ короткаго разговора, сказалъ, что онъ не хочетъ позировать, но что, если Аронсону интересно, онъ можетъ остаться въ Ясной Полянѣ. Аронсонъ воспользовался разрѣшеніемъ и оставался въ Ясной Полянѣ нѣсколько недѣль; за это время онъ сдѣлалъ до 60 бѣглыхъ набросковъ, въ которыхъ запечатлѣлъ мимолетныя выраженія его лица, обрамленнаго бѣлой, какъ лунъ, бородой, и его пронизательные, сѣрые глаза подъ характерно сдвинутыми бровями. Аронсону дали уголь для работы, и не то изъ любопытства, не то изъ вѣжливости, патриархъ приходилъ иногда посмотреть на работу скульптора, и въ концѣ концовъ согласился позировать въ теченіе короткаго времени.

Случай былъ изумительный, единственный, и



N. Aronson
« Silence mystique »

« Таинственное Молчаніе »
« Mystical silence »

H. Aronson
« Geheimnisvolles Schweigen »

Аронсонъ ухватился за него всей силой своей души, преисполненный любви и преклоненія къ своей модели.

Это была нѣкоторымъ образомъ — какъ выражается Роменъ Ролланъ въ своей прсникновенной и мастерской «Жизни Толстого» — «дань признательности и любви», которую Аронсонъ приносилъ учителю.

Онъ засталъ его въ мирномъ ореолѣ спавшей и дѣятельной старости еще, накануне грядущихъ разочарованій, горечи и безпокойствъ его послѣднихъ лѣтъ. —

«Его лицо, по выраженію Рсмена Роллана, уже приняло тѣ завершившіяся черты, съ которыми онъ останется въ памяти людей: широкій лобъ, пересѣченный двойной морщиной, бѣлая клячка бровей, борода патріарха, напоминающая лижонскаго «Моисея»; старческое лицо смягчилось, стало болѣе кроткимъ; на немъ была печать болѣзни, горя и сердечной доброты. Какъ измѣнилось оно, и какъ утратило почти животную грубость 20-лѣтняго юноши и исуровость Севастопольскаго солдата!.. Но его ясные глаза сохранили глубокую пристальность и прямоту взгляда, которому нечего скрывать и отъ котораго ничто не укроется».

В тѣ въ какихъ условіяхъ Аронсонъ вылѣпилъ большій бюстъ, выставленный въ Салонѣ 1903 года, и сдѣлалъ свои зарисовки, отличающіяся рѣдкимъ разнообразіемъ и выразительностью; въ нихъ выразилась вся гибкость его свободнаго и независимаго таланта.

Къ этому времени Аронсонъ начинаетъ относиться съ недовѣріемъ къ своему природному дару и стремится, путемъ болѣе тщательнаго наблюденія и болѣе стчтливаго выполненія, дать своимъ работамъ ту крѣпость и сдержанность формы, которая поражаетъ насъ теперь также, какъ мечтательность и гибкость, которыя его и не покинули.

Это новсе стремленіе выразилось впервые при исполненіи юной фигуры Эфеба, заказанной ему муниципалитетомъ маленькаго германскаго городка Годесберга. По всему замыслу она нѣсколько напоминаетъ «Наѣцисса» Александра Шарпантье, но качества совершенно иныя. Въмѣсто подчеркнутаго и немного грубаго реализма французскаго мастера, Аронсонъ внесъ въ всю концепцію и въ всю модель нѣжную и поэтическую гибкость, неожиданность движенія, что не исключаетъ, однако, твердости, и отчетливости въ исполненіи.

Женское обнаженное тѣло также вдохновляетъ его, и одновременно спасаетъ отъ этого опаснаго уклона. Прекрасная статуэтка женщины, молодой и граціозной, которую онъ называетъ «*Мистическое молчаніе*» даетъ намъ образецъ его новой крайне индивидуальной манеры. Въ большій группѣ «Отчаяніе» — одномъ изъ наиболѣе значительныхъ достижений на его послѣдней выставкѣ, — эти качества обнаруживаются съ широтой почти монументальной.

Не забудемъ подчеркнуть интересъ, который Аронсонъ проявляетъ при выборѣ матерьяла, надъ которымъ онъ будетъ работать. Онъ знаетъ всѣ качества камня и мрамора, и этими качествами онъ пользуется съ огоньнымъ умѣньемъ, ничего общаго не имѣющимъ съ банальной ловкостью рядоваго мастера.

«Онъ знаетъ, писалъ объ Аронсонѣ Поль Леснѣ, суровыя требованія ремесла и его сокровенныя тайны. Онъ любитъ кристаллическій мраморъ, твердый камень, диориты и порфиры, надъ которыми рабстали скульпторы Египта и Халдеи. Жизнь одухотворяетъ матерію, но не можетъ сбѣгнуться безъ нея. Горная порода обвѣваетъ лицо «Пророка», «Молодого Еврея», старика, умирающаго въ ужасахъ погрома. «Моисей» родъ египетскій «стелы» изъ зеленаго порфира, поставленный на декоративное основаніе — является любопытнымъ опытомъ воссоздать стиль и технику мемфисскихъ ваятелей. Далѣе, мы видимъ смѣющагося античнаго *фавна* изъ янтарнаго Сиенскаго мрамора, какойнибудь бюстъ или, напрімѣръ, статуэтку *Иды Рубинштейнъ* изъ южнаго розоваго мрамора. Онъ пользуется и мраморомъ Пиреней съ его мягкими оттѣнками, чтобы запечатлѣть въ немъ нѣжныя черты ребенка; его привлекаетъ и камень Франціи съ его разнообразіемъ и богатствомъ залесенныхъ въ немъ возможностей. Онъ рѣжетъ и полируетъ его до тѣхъ поръ, пока онъ не пріобрѣтаетъ драцінный, неожиданный видъ, какъ въ «*Группѣ Дѣтей*», и въ «*Богоматери*» изъ камня Пуилленей, или въ группѣ «*Юношей*», созданной особенно удачно изъ розоваго камня Шассанъ, въ извѣстномъ смыслѣ открытсмъ Аронсономъ. Зеленый мраморъ съ темными оттѣнками далъ ему возможность создать «*Саломею*», одинъ экземпляръ который пріобрѣтенъ Франціей для Люксембургскаго Музея.

Для барельефа «*Печаль*» онъ выбираетъ, не считаясь съ трудностями и неблагоприятностью работы — матеріаль, разсыпающійся въ прахъ подъ ударами рѣзца. Это — черный бельгійскій мраморъ, которымъ обильно пользовались въ средневѣковье и въ эпоху Ренессанса, главнымъ образомъ, для надгробныхъ памятниковъ, въ которыхъ естественная полихромность имѣла огромное значеніе. Образцы такихъ памятниковъ: гробницы Герцогствъ Бургонскихъ — въ Дижонѣ, Баррійскихъ — въ Буржѣ и Бретанскихъ — въ Нантѣ.

Мастера тревожатъ также заботы декоративнаго характера. Онъ не довольствуется тѣмъ, что создаетъ прекрасныя статуи съ мягкими контурами, — всѣ эти головы женщинъ и дѣтей — точные портреты, въ которыхъ подчеркнутъ элементъ физіономическаго сходства: онъ не довольствуется формой, которая мягко обволакиваетъ матерію извнѣ, но не проникаетъ въ нее, не сообщаетъ ей острой выразительности.

Успѣхъ маленькой «*Бретонки*» или «*Вандейки*», или восхитительнаго ребенка въ турбанѣ, котораго онъ назвалъ «*Кимъ*» — въ память героя Киплинга, этотъ успѣхъ могъ бы удовлетворить его. Но онъ хотѣлъ идти еще дальше. несмотря на то, что избранный путь былъ и болѣе наградаренъ и болѣе труденъ. «*Обрывки*» кажутся подготовительными работами къ монументальному творенію. Распределеніе линий, композиція группъ, декоративные проекты, показанные имъ на недавней выставкѣ совмѣсто съ архитекторомъ Кристи, подчеркиваютъ эту заботу, захватившую лучшихъ современныхъ скульпторовъ. Изящныя мелочи и пустой академизмъ ихъ уже не удовлетворяютъ: скульптура, какъ нѣкогда, вновь должна играть декоративную роль въ архитектурномъ ансамблѣ и для этого она должна сохранять опредѣ-



N. Aronson
« Tête d'une fille »

«Головка дѣвочки»
« Head of a girl »

H. Aronson
« Kopf eines Mädchen »

ленную сдержанность и заботиться о реальной гармонии формъ и линій.

Симметрично начерченный садъ, въ которомъ рисовальщикъ использовалъ группу «Юношей» въ качествѣ центрального декоративнаго мотива, производитъ пріятное впечатлѣніе удачно найденной пропорціи. Далѣе мы видимъ «Фонтаны», декорацію вестибюля, съ простыми и благородными линіями, которыя такъ любитъ современная архитектура, стремящаяся къ классической строгости и отвергающая декоративную мишуру, чуждую порядка и ясности.

Прежде чѣмъ придти къ этой новой концепціи, Аронсонъ вмѣстѣ со своею эпохой продѣлалъ неизбежныя фазисы реализма и картинности. Фонтанъ съ «Нарциссомъ», о которомъ мы только что упоминали, былъ задуманъ съ большою изобрѣтательностью, но безъ стилия. Въ скалахъ и въ самой статуѣ есть преувеличенное стремленіе къ правдоподобности и натурализму, бывшій въ модѣ 25-30 лѣтъ тому назадъ.

Аронсонъ имѣлъ возможность осуществить для парижской выставки 1925 года совсѣмъ иной фонтанъ;

фонтанъ этотъ, помѣщенный въ одной изъ аллей «Cours la Reine» и приобретенный государствомъ во время Выставки, остался на томъ же самомъ мѣстѣ и послѣ того, какъ была разрушена декорація шумной и все заслоняющей ярмарки; фонтанъ Аронсона остался въ удивительной аллеѣ, на берегу Сены, съ которой онъ такъ гармонируетъ.

Это—бассейнъ, по краямъ котораго располсжены, на равныхъ разстояніяхъ другъ отъ друга нѣжныя дѣтскія лица, секретъ которыхъ извѣстенъ лишь Аронсону. Бассейнъ поддерживается рядомъ колонокъ, надъ которыми возвышается въ свей великолѣпной наготѣ женская статуя; въ поднятыхъ рукахъ она держитъ цвѣты, которые сплетаются съ ея волосами. Силуэтъ удивительно спокойный, и статуя, высѣченная изъ камня мягкихъ и теплыхъ тоновъ, совершенно точно отвѣчаетъ декоративному заданію цѣлаго. Фонтанъ этотъ — одно изъ произведеній, которыми справедливо могла гордиться минувшая Выставка, — останется и впредь драгоценнымъ свидѣтельствомъ тѣхъ усилій, которыя были сдѣланы Выставкой въ поискахъ новаго стилия.

PAUL VITRY.

*
* * *

Von allen saeubr'ich diesen Ort —
Sie muessen mit einander fort.
Goethe.

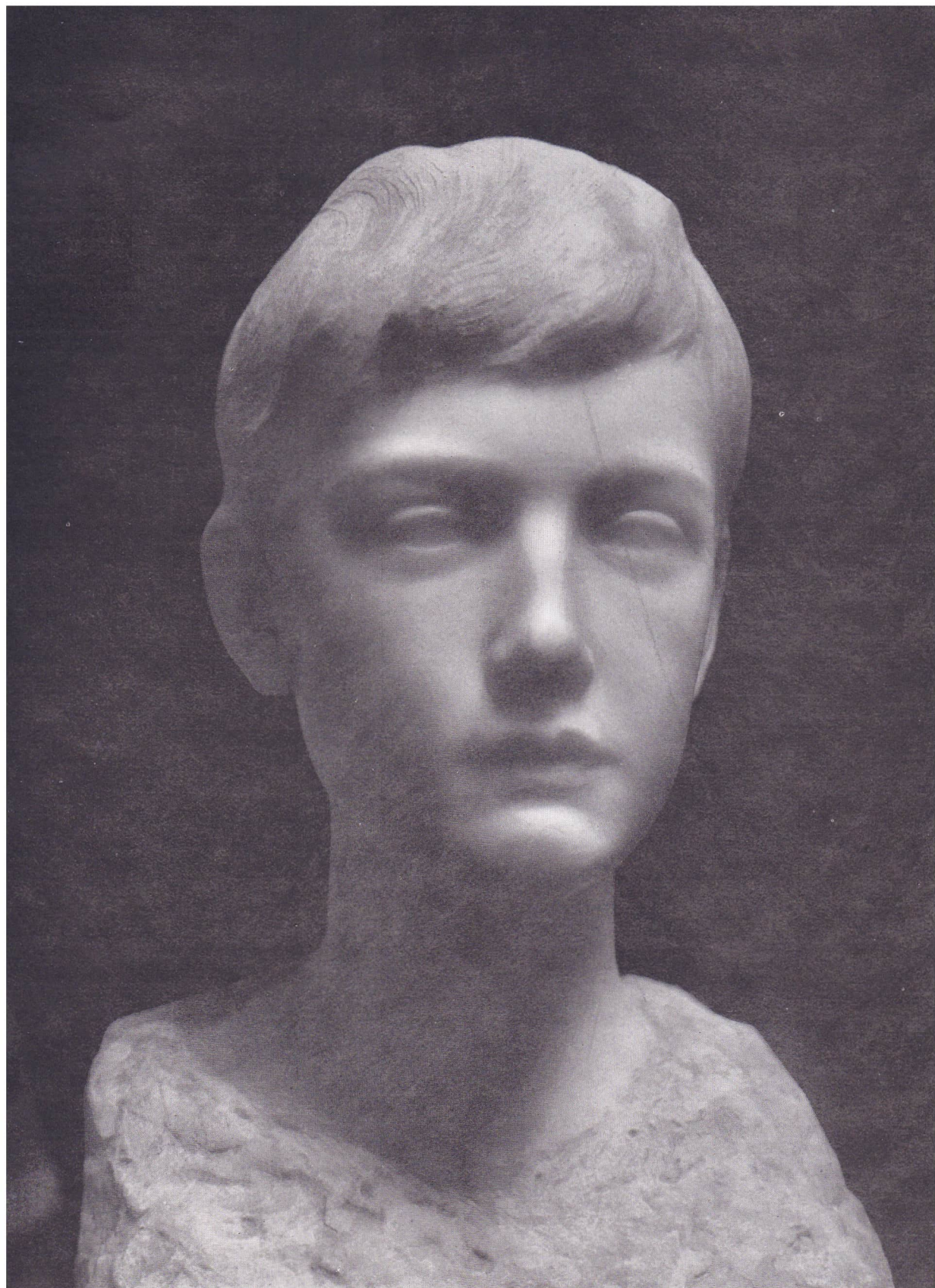
Я сердцеѣдъ, шутникъ, игрокъ,
Вездѣ слыву рубахой-парнемъ,
Но отъ меня великій прокъ
Амбарамъ, лавкамъ и пекарнямъ.
Со мной встрѣчаясь, радъ не радъ,
Снимаетъ шляпу магистратъ.
Тир-лир-лир-лир-лир-люр-люр-лю —
Я крысь на дудочку ловлю.

За буйный нравъ меня не разъ
Изъ королевства изгоняли,
Но приходилъ, однако, часъ —
Назадъ съ поклономъ приглашали:
Одинъ искусный крысоловъ
Ученыхъ стоитъ ста головъ.
Тир-лир-лир-лир-лир-люр-люр-лю —
Онъ служить службу королю.

Я звѣрю бѣдному сулю
Въ странѣ волшебной новоселье,
И слушать пѣсенку мою ---
Неотразимое веселье.
Я крысь по городу веду
И самъ танцую на ходу.
Тир-лир-лир-лир-лир-люр-люр-лю - -
Я крысь по своему люблю.

Веду крысиный хороводъ
Въ страну мечтаній, прямо, прямо, —
Туда, гдѣ за городомъ ждеть
Глубоко вырытая яма...
Но съ дурами въ готовый ровъ
Не прыгнетъ умный крысоловъ:
Тир-лир-лир-лир-лир-люр-люр-лю —
Еще онъ нуженъ королю.

ВЛАДИСЛАВЪ ХОДАСЕВИЧЪ



N. Aronson
« Dorian Grey »

« Доріанъ Грей »
« Dorian Grey »

H. Aronsonъ
« Dorian Grey »

Д В А К Р Ы Л А .

РАДОСТЬ.

Деревня, садъ, усадьба, лугъ, затишье
Разливы нивъ, просвѣтъ въ деревьяхъ лѣса,
Забуду-ли тебя, родная радость,
Ребенкомъ облюбованное небо,
Пробѣгъ зарницъ, июльскій праздникъ молній,
Плѣненность разрывающимся громомъ?

Какъ хорошо, что многогуднымъ громомъ
Кончается истомное затишье,
Какое утоленье въ копьяхъ молній
Поверхъ зубцовъ разъявшагося лѣса,
Въ грозу всѣ вихри покидаютъ небо,
Въ нѣмой душѣ распутывая радость.

Потокъ дождя — шебечущая радость,
Онъ, въ домъ стуча, аукается съ громомъ,
Съ землей въ грозу объятъемъ слито небо,
Баякать-ли вовѣки ей затишье,
Протяжный гулъ взволнованнаго лѣса
Шумить о торжествѣ верховныхъ молній.

Но, если остріе поспѣшныхъ молній
Продлить сполна всежалящую радость,
На сотни версть, быть можетъ, чаша лѣса
Помѣряться огнемъ захочетъ съ громомъ
И, позабывъ исконное затишье,
Гудѣнье огневихря вскинеть въ небо.

Затянется туманомъ желтымъ небо,
Оно уже забыло пляску молній,
Надъ дымами въ немъ синее затишье,
Безгранная нешепчущая радость,
И дальній громъ чуть перемолвить съ громомъ,
Что нѣтъ воды залить безумство лѣса.

И вотъ прошло, стволъ рябые лѣса
Безгласно всходятъ въ голубое небо,
Червямъ стукъ дятла страшнымъ мнится громомъ,
Стрекозы пляшутъ, въ крыльяхъ — брызги молній, --
Испивши искупительную радость,
Звено въкамъ въ мгновеньи ткеть затишье.

Люблю затишье шепчущаго лѣса,
Въ немъ дышетъ радость — близко глянуть въ небо,
Гдѣ тайна молній, тишь — съ грядущимъ громомъ.

ПЛАМЯ.

Среди существъ, глядящихъ въ этомъ мірѣ,
Чтобъ высмотрѣть себѣ дорогу счастья,
Одно — неисчерпаемая повѣсть,
Оно — всегда взлетающая птица,
Сверканіемъ -- къ біенью будить сердце,
Горить, шуршитъ, поетъ, зовется — пламя.

Изъ всѣхъ живыхъ существъ мнѣ любо пламя,
Оно мнѣ говоритъ о Вышнемъ въ мірѣ, —
Не Солнце-ли здѣсь міровое сердце,
Не Богъ-ли зажигаетъ жажду счастья,
За счастьемъ звѣрь бѣжитъ и мчится птица,
Мы всѣ вбѣгаемъ въ огненную повѣсть.

Рубинами насыщенная повѣсть,
Топазами обрызганное пламя,
Горѣньемъ воскрылившаяся птица,
Сапфиры засвѣтившіеся въ мірѣ,
Гори, мое, лишь захватить бы счастья,
Стучи , стучись, найди и бейся, сердце.

Когда-нибудь свое ты жегъ-ли сердце?
Отъ искры до пожара зналъ-ли повѣсть?
Хотѣль-ли ты единственнаго счастья?
Позналъ-ли ты, какъ много знаетъ пламя?
Узналъ-ли ты, что лучшій праздникъ въ мірѣ,
Когда ты звукъ, любовь, огонь и птица?

Быль древле мигъ, когда летѣла птица,
Та первая, въ которой билось сердце,
Ез послалъ, тоскующій о мірѣ,
Всезвѣздный Духъ, прочтя ночную повѣсть,
Ей въ клювъ онъ далъ то яростное пламя,
Что, на земь павъ, зажглось въ насъ жаждой счастья.

И любимъ мы, и пьемъ напитокъ счастья,
Поетъ, крыломъ въ крыло сверкая, птица,
Отъ вышнихъ глазъ доходитъ свѣтъ къ намъ въ пламя,
Приди, узнай, какъ сердце влилось въ сердце,
Земные мы, въ насъ неземная повѣсть,
Разслышь, сейчасъ любовь проходитъ въ мірѣ.

Все въ нашемъ мірѣ дышетъ жаждой счастья,
Сквозь нашу повѣсть въ мигъ свой мчится птица,
Внѣмірно сердце, взявши въ міръ свой --- пламя.

К. БАЛЬМОНТЪ.



A. Jakoblev
Aja, femme de la race Banda
(Collection de l'expédition
Citroën.)

Aia, женщина расы Банда
(Изъ матеріаловъ экспедиціи Citroëна).
A Banda Woman from Jalinga
(Materials off the Citroën's Expedition.)

A. Яковлевъ
Aia-Eine Frau aus der Rasse
Banda
(Aus der Sammlung der
Citroën-Expedition)

А. Е. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ АФРИКЪ.

28 октября 1925 года, автосмбили экспедиціи Гаарда-Одуэнъ-Дюбрей покинули Коломбъ-Бешаръ и медленно двинулись къ Югу, къ Мысу Доброй Надежды. Въ составъ экспедиціи входилъ и нашъ русскій художникъ А. Е. Яковлевъ.

Путешествіе по Африкѣ продолжалось около года; за это время экспедиція пересѣкла всю Сахару, достигла Тимбукту, гдѣ была сдѣлана первая продолжительная стоянка. Затѣмъ автомобили-гусеницы двинулись къ озеру Чадъ, миновали Бельгійское

Конго, озеро Танганайку, и двбрались — послѣ необычайныхъ приключеній — къ берегу Индійскаго Океана и Мысу Доброй Надежды. Послѣдній этапъ, Мысъ Доброй Надежды — Таннаривь, столица Мадагаскара, — завершилъ это путешествіе; такимъ образомъ, впервые въ исторіи челоѣчества былъ совершенъ автомобильный рейдъ черезъ всю Африку — съ Сѣвера на Югъ.

Работа художника въ условіяхъ экспедиціи оказалась необычайно тяжелой. Зарисовка на ходу,



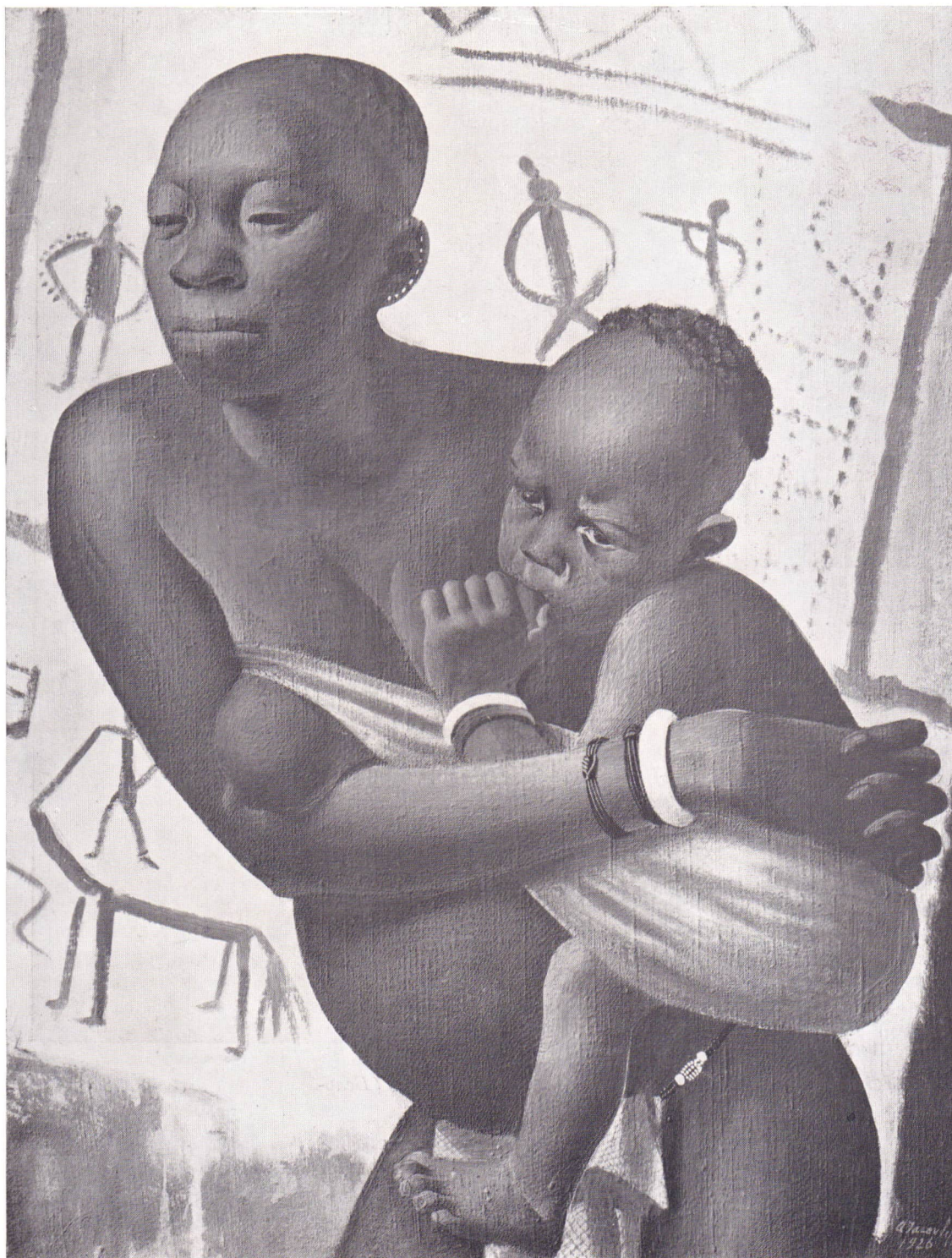
A. Jakovlev
Femme de la tribu
Haoussa (Soudan)
(Collection de l'expédition
Citroën.)

Женщина племени Хаусса (Суданъ)
(Изъ матеріаловъ экспедиціи Ситроена).
A Haussa Woman from Zinder (Soudan)
(Materiales off the Citroen's Expedition.)

A. Яковлевъ
Eine frau aus dem Stamme
Haussa (Sudan)
(Aus der Sammlung der
Citroen-Expedition)

съ автомобиля представляет огромныя трудности и является, по существу, невозможной. Яковлеву приходилось работать на бивуакахъ, во время стоянокъ, послѣ утомительнаго и жаркаго дня, въ тѣ часы, когда всѣ участники экспедиціи засыпали мертвымъ сномъ. Возникали трудности и иного характера: какъ

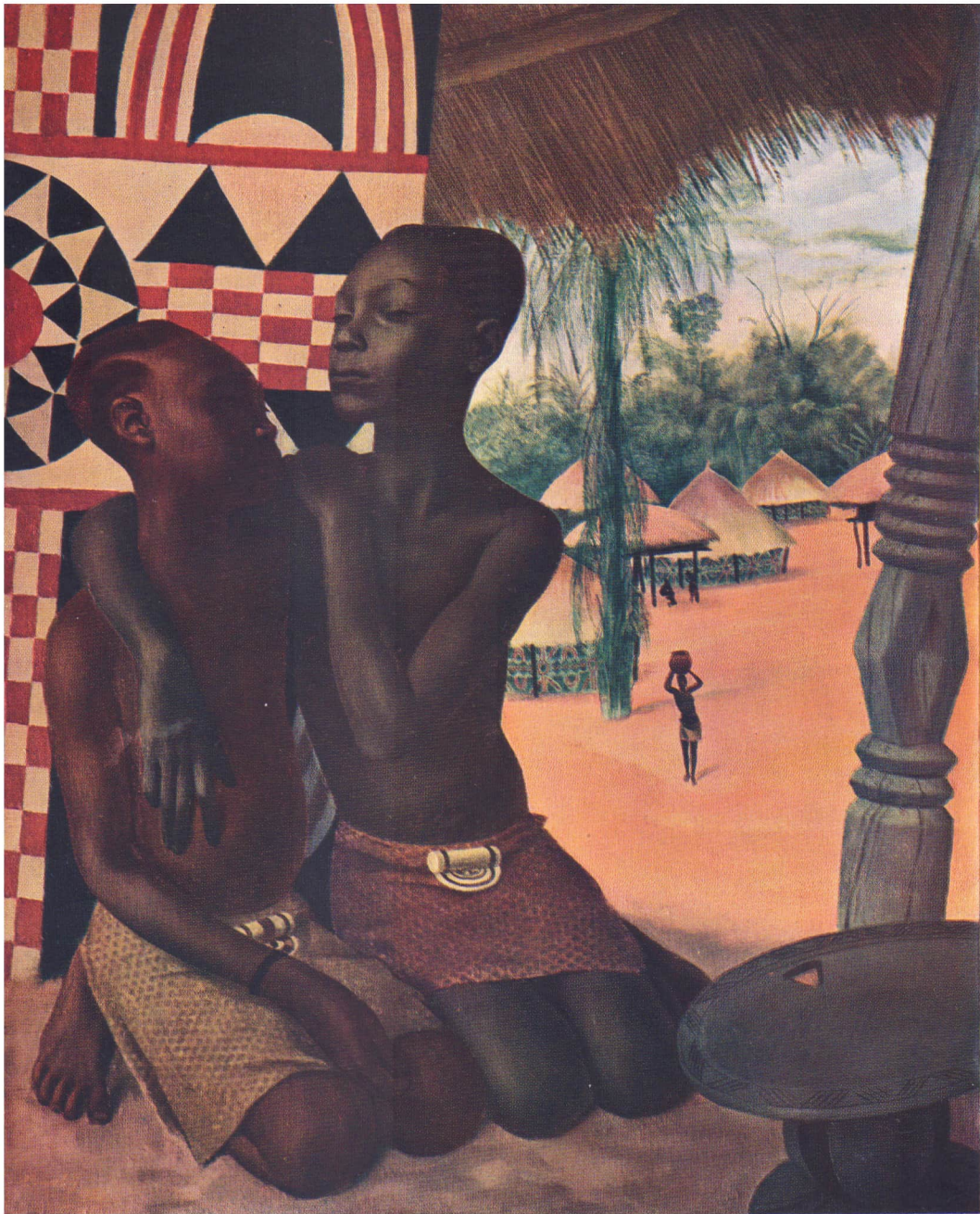
сохранить въ дорогѣ множество полотень, картоновъ и альбомовъ? Несмотря на всѣ эти неудобства, художникъ привезъ съ собой въ Парижъ сотни этюдовъ и много путевыхъ набросковъ; работы эти, помимо ихъ чисто художественнаго значенія, являются документами огромной цѣнности для этно-



A. Jakovlev
Femme avec enfant
de la tribu Banda
(Oubangui-Chari)
(Collection de l'expédition
Citroën.)

*Женщина съ ребенкомъ племени
Банда. (Убанги-Шари).*
(Изъ матеріаловъ экспедиціи Ситроена).
A Woman with a child of the Banda tribe
(Oubangui Chari)
(Materials off the Citroën's Expedition.)

A. Яковлевъ
Eine Frau mit dem
Kinde aus dem Stamme
Banda (Ubangi-Schari)
(Aus der Sammlung der
Citroën-Expedition)



A. Jakovlev
 Enfants du chef Eki Bondo
 (Congo Belge)
 (Collection de l'expédition
 Citroën.)

*Дочери вождя Еки Бондо (Бель-
 гийское Конго).*
 (Изъ матеріаловъ экспедиціи Citroëна).
 Daughters of the chief Eki Bondo
 (Materials off the Citroën's Expedition.)

A. Яковлевъ
 Die Tochter des Hauptlings
 Eki Bondo (Belg. Kongo)
 (Aus der Sammlung der
 Citroën-Expedition)

графическаго и зоологическаго изученія Африки. Для портретиста и пейзажиста матеріаль былъ неисчерпаемъ.

Съ проникновеніемъ въ область Банги, южнѣе озера Чадъ, экспедиція попала въ полосу дождей и въ зону экваторіальнаго, нетронутаго еще лѣса. Здѣсь Яковлевъ зарисовалъ типы негровъ, находящихся въ первобытномъ состояніи, еще недавнихъ каннибаловъ. Зарисовки эти показываютъ намъ обитателей лѣса, рѣшительно упразднившихъ одежду;

женщины довольствуются передникомъ изъ листвы, а мужчины — кускомъ домашней ткани, укрѣпленной у пояса при помощи вѣтвей лианы. Впрочемъ, въ праздничные дни туалетъ нѣсколько усложняется; чернокожіе натираютъ все тѣло смѣсью красной земли и оливковаго масла, увѣшиваютъ грудь ожерельями изъ морскихъ раковинъ или старыми монетами, завезенными сюда случайными караванами купцовъ. Наиболѣе богатые и щеголи прибавляютъ къ этому праздничному убранству нѣсколько бра-



A. Jakovlev
Le Sultan Barma
Mata (Soudan)
(Collection de l'expédition
Citroën.)

Султанъ Барма Мата (Суданъ).
(Изъ матеріаловъ експедиціи Ситроена).
The Sultan Barma Mata (Soudan)
(Materials off the Citroen's Expedition.)

A. Яковлевъ.
Sultan Barma Mata (Sudan)
(Aus der Sammlung, der
Citroen-Expedition)



A. Jakovlev
Cavalier de la tribu
des Touaregs
(Collection de l'expédition
Citroën.)

Нагазникъ изъ племени Туареговъ.
(Изъ матеріаловъ экспедиціи Citroëна).
Targui Warrior
(Materials off the Citroën's Expedition.)

A. Яковлевъ
Reiter aus dem Stamme
Tuareg
(Aus der Sammlung der
Citroën-Expedition)

слетовъ изъ слоновей щетины, пышный головной уборъ изъ перьевъ попугая и всѣ тѣ незатѣйливыя украшенія, которыя чудомъ могли попасть въ негритянскую деревню, затерянную подъ тропиками, въ экваторіальномъ лѣсу.

На пути къ Бельгійскому Конго и во время пре-

быванія въ Стенливиллѣ, Яковлевъ имѣлъ возможность ознакомиться и съ другими племенами: знатными Авунгурасами изъ племени Азанди, воинственными Абабуасами, увѣшанными перьями, — Мангтебусами, изъ народа Медже, съ искусственно удлиненными черепами.



A. Jakovlev
Dessin
(Collection de l'expédition
Citroën.)

Рисунокъ.
(Изъ матеріаловъ экспедиціи Citroëна).
Design
(Materials of the Citroën's Expedition.)

A. Яковлевъ
Eine Zeichnung
(Aus der Sammlung der
Citroën-Expedition)

Въ лагерѣ, въ окрестностяхъ Нангары, Яковлевъ убѣдился, что Мангтебу обладаютъ собственной, сильно развитой культурой; они настоящіе артисты, умѣютъ прекрасно рисовать, рѣзать по слоновой кости, и прекрасные архитекторы. Подъ конецъ русскій художникъ подружился съ однимъ изъ начальниковъ племени; его звали Экибондо. Яковлевъ поселился въ его бамбуковомъ домикѣ, на берегу свѣтлаго ручейка, окаймленнаго пальмами и ліанами.

Экибондо — гостепріимный хозяинъ и мудрый повелитель; у него пятьдесятъ женъ. Каждая жена имѣетъ собственную, отдѣльную комнату: начальникъ не любитъ женскихъ ссоръ и дразгъ въ домѣ.

Въ торжественные дни онъ появляются у трона повелителя. Церемоніаль праздника выработанъ тщательно: сначала фаворитки, потомъ музыканты, и на послѣднемъ мѣстѣ — министры и главные чиновники... Музыка играетъ, женщины танцуютъ, и подъ шумокъ повелитель рѣшаетъ дѣла государственной важности. Вѣрноподданные, видимо, очень гордятся своимъ начальникомъ и королемъ; Экибондо — вождь мудрый и справедливый.

Рисунки Яковлева являются интересными документами и съ точки зрѣнія антропологической. Дѣти Мангтебу, съ самаго момента ихъ появленія на свѣтъ подвергаются сложной и, очевидно, болѣзненной операціи: ихъ черепъ охватывается особой системой переплетающихся ремней, вырѣзанныхъ изъ кожи жираффы. «Сѣтка» эта совершенно деформируетъ

черепную коробку и сильно удлиняетъ голову ребенка. Съ годами голоза становится продолговатой, глаза суживаются, и все лицо принимаетъ своеобразный и, съ европейской точки зрѣнія, уродливый видъ. Чѣмъ вызванъ этотъ странный обычай удлиненія головы? А. Е. Яковлевъ раздѣляетъ по этому поводу мнѣніе своихъ товарищей по экспедиціи, и высказываетъ предположеніе, что народъ Мангтебу до сихъ поръ находится подъ сильнымъ вліяніемъ древней египетской культуры, дошедшей сюда по теченію Нила. Черепа Мангтебу сильно напоминаютъ удлиненные головы фараоновъ, изображенныя на надгробныхъ камняхъ, найденныхъ въ Египтѣ.

Дальнѣйшее продвиженіе къ Югу, въ сторону Индійскаго Океана дало Яковлеву возможность зарисовать представителей уродливой, вырождающейся расы, разбросанной у источниковъ Нила. У Лугарезовъ послѣдніе остатки одежды безслѣдно исчезаютъ. Мужчины — гиганты — полная противоположность карликовымъ лѣснымъ племенамъ Акка — совершенно обнажены и безнаказанно прогуливаются подъ тропическимъ солнцемъ; женщины носятъ лишь узкій поясъ изъ листьевъ и травы.

Въ дикой и неизслѣдованной еще области Ніассаллуды Яковлевъ наблюдалъ и зарисовалъ нѣсколько интересныхъ типовъ, сохранившихъ еще характерныя, племенные черты.

А. С.



А. И. МОЗЖУХИНЪ,

известный русскій пѣвецъ - басъ

(Къ его выступленіямъ въ Opéra и Opéra Comique въ Парижѣ, проходящимъ съ огромнымъ успѣхомъ.)

(Фот. И. Радзичевскаго).

Alexandre Mosjoukine
Célèbre chanteur russe (basse).

Alexander Mosjoukin
Well-known russian singer (bass)

Alexander Mosjoukin
Berühmter russischer Bassänger

(Photo I. Radsichevsky.)

Отъ Редакціи

Настоящій — номеръ 14-ый — журнала «Жарь-Птица» выходитъ въ свѣтъ въ Парижѣ. (До сего времени журналъ этотъ печатался въ Берлинѣ, бывшемъ ранѣе центромъ русской эмиграціи).

Содержаніе его, преимущественно посвящено событіямъ русской художественной жизни въ Парижѣ, относящимся къ лѣту и осени текущаго года: прїѣзду въ Парижъ художниковъ А. Н. Бенуа и И. Я. Билибина, выставкамъ Н. Л. Аронсона, А. Б. Лаховскаго и А. Е. Яковлева.

Въ литературной части этого номера, помимо русскихъ авторовъ, принимаютъ участіе два извѣстныхъ французскихъ писателя по искусству — Jean Louis Vaudoyer и Paul Vitry, хранитель отдѣла скульптуры Луврскаго музея. (Къ сожалѣнію, въ русскомъ переводѣ, по причинамъ технического характера, ихъ статьи пришлось помѣстить съ нѣкоторыми сокращеніями).

Въ этомъ же номерѣ помѣщенъ рассказъ безвременно угасшаго П. П. Потемкина, написанный имъ за нѣсколько дней до его кончины.

Автоматъ

или чудеса, случившіяся въ Старой Прагѣ въ 183... году.

Деревянный олень, покрытый золотымъ лакомъ, уже давно позеленѣвшимъ отъ дождей, покачивавшійся въ желѣзномъ вѣнкѣ изъ дубовыхъ листьевъ подъ дверью самаго стараго кафэ въ старомъ городѣ Прагѣ на одной изъ улицъ самой старой части его Малой стороны, еще сильнѣе покачулся отъ порыва осенняго вѣтра.

Его лѣвый глазъ (праваго уже не было — исчезъ отъ времени) склонился къ землѣ и увидѣлъ маленькую фигурку человѣка въ дорожномъ плащѣ.

Сначала оленю показалось, что это мальчикъ лѣтъ двѣнадцати, одинъ изъ тѣхъ ежедневно останавливавшихся передъ окномъ кафэ школьничковъ, у которыхъ слюнки текутъ отъ созерцанія вкусныхъ предметовъ, выставленныхъ въ витринѣ.

Онъ было и успокоился на этомъ, но еще разъ почувшись отъ вѣтра и еще разъ зацѣпивъ глазомъ странную фигурку, убѣдился что это не такъ — это не школьникъ.

Вовсе не сдобныя булочки и не блюдо со сбитыми сливками, и не вафли пожиралъ глазами тотъ маленький человѣкъ. Всѣ эти вкусныя вещи его не трогали. Маленькій человѣчекъ смотрѣлъ внимательно, очень внимательно, совсѣмъ въ другую сторону, туда, гдѣ на квадратномъ столикѣ на черныхъ и на бѣлыхъ поляхъ вперемѣшку стояли деревяшки—шахматныя фигуры, и два почтенныхъ человѣка (весьма почтенные

горожане, — лѣвая рука бургомистра и правая рука его помощника) докторъ Вурцель и докторъ Наги время отъ времени передвигали ихъ.

Оленю стало непріятно. Онъ не любилъ этого столика, на которомъ съ утра до вечера дѣлалось что то непонятное и всегда одно и тоже. Прикованный въ своему желѣзному вѣнку онъ любилъ постоянство только въ себѣ, а не въ другихъ. Ему казалось бессмысленнымъ со стороны людей добровольно просиживать цѣлыми днями на одномъ и томъ же мѣстѣ. Правда—вѣрный слуга своего хозяина, онъ гордился тѣмъ же, чѣмъ гордился хозяинъ, тѣмъ, что подъ нимъ, подъ золотымъ оленемъ, а не подъ бѣлымъ кроликомъ, напрімѣръ, напротивъ, черезъ улицу, собираются лучшіе шахматисты города, но уважать ихъ не уважалъ. И когда онъ убѣдился въ томъ, что маленький человѣчекъ смотритъ не на пирожныя, а на шахматы, онъ равнодушно отвернулся, поддавшись желанію вѣтра. Маленькій человѣчекъ уже не интересовалъ его больше.

А маленький человѣчекъ все смотрѣлъ и смотрѣлъ.

Люди, игравшіе за окномъ въ шахматы, докторъ Вурцель и докторъ Наги были очень почтенны, хотя и не очень стары (лѣвая рука самого бургомистра и правая рука его помощника). Они курили фарфоровыя трубки съ длинными черешневыми мунштуками, удобно сидѣли на кожаныхъ стульяхъ и долго,

долго думали, прежде чѣмъ сдѣлать какой нибудь ходъ. Докторъ Вурцель неизмѣнно при этомъ отмахивалъ сперва ладонью правой руки дымъ отъ лица, а докторъ Наги, наоборотъ, весь исчезалъ въ клубахъ дыма.

Партія, которую разыгрывали они сейчасъ, была очень интересной партіей. Докторъ Вурцель сдѣлалъ новый ходъ въ обычномъ для обоихъ игроковъ началѣ. Сдѣлалъ онъ его, правда, по разсѣянности (причина этой разсѣянности объяснится впоследствии), схватившись рукой не за ту фигуру, за которую хватался въ этомъ положеніи ровно тридцать лѣтъ, но изъ гордости не заявилъ о своей ошибкѣ, а притворился, что именно этотъ ходъ и входилъ въ его намѣренія и что онъ нарочно рѣшилъ испробовать сегодня новую идею атаки.

Докторъ Наги, безапелляціонно рѣшивъ, что докторъ Вурцель ничего новаго выдумать не можетъ (въ чемъ имѣлъ за тридцать лѣтъ совмѣстной игры полное основаніе убѣдиться) не подумавъ, взялъ оставленную подъ ударомъ фигуру противника и тѣмъ зафиксировалъ новую попытку атаки доктора Вурцеля. Положеніе черезъ нѣсколько ходовъ получилось острое и сложное, и въ самый то разгаръ атаки и защиты и подошелъ къ окну маленькій человѣчекъ въ дорожномъ плащѣ, а деревянный, покрытый золотымъ лакомъ, олень отъ него презрительно отвернулся.

Докторъ Вурцель отмахнулъ дымъ отъ лица, поднялъ коня и хотѣлъ сдѣлать ходъ, но не сдѣлалъ его. Не сдѣлалъ его потому, что за тридцать лѣтъ въ первый разъ ему мѣшали сдѣлать ходъ; мало того, что помѣшали, но еще почти оскорбили... или онъ ослышался? Нѣтъ, онъ ясно услышалъ замѣчаніе: «дурацкій ходъ», хотя и порядочно оторопѣлъ отъ внезапнаго стука кулаками въ стекло. Это было ужасно! Тридцать лѣтъ они два, самыхъ почтенныхъ въ этомъ кафѣ человѣка и два лучшихъ шахматиста, играли каждый день за этимъ столомъ и никто не осмѣливался имъ помѣшать! Одинъ разъ только въ самомъ началѣ ихъ шахматной совмѣстной жизни новый лакей осмѣлился не вовремя предложить имъ горячихъ булочекъ и въ тотъ же день былъ уволенъ хозяиномъ за невѣжливость, а тутъ, вдругъ, громъ и стукъ и даже (не почудилось ли это доктору Вурцелю?) оскорбленіе.

Докторъ Вурцель посмотрѣлъ на доктора Наги. Докторъ Наги смотрѣлъ въ окно. Докторъ Вурцель взглядомъ своимъ слѣдовалъ за взглядомъ доктора Наги.

За стекломъ маленькій человѣчекъ въ дорожномъ плащѣ кричалъ и махалъ руками: «Не дѣлайте этого хода! Не дѣлайте этого хода! Развѣ вы не видите, что вы можете дать матъ въ пять ходовъ?»

Докторъ Вурцель хотѣлъ поставить коня на то самое поле, на которое имѣлъ намѣреніе поставить его раньше, но онъ не смогъ сдѣлать этого, рука его остановилась въ воздухѣ, онъ замеръ отъ изумленія и обиды, и такъ и застылъ съ поднятой рукой.

Докторъ Наги сохранилъ хладнокровіе. Онъ погрозилъ маленькому человѣчку чубукомъ и промолвилъ такъ, какъ надлежало промолвить пятидесяти семи лѣтнему доктору правъ, правой рукъ помощника бургомистра.

«Молодой человѣкъ, вы, тамъ за стекломъ, во первыхъ, вы не умѣете себя вести, ибо вы кричите на всю

улицу какъ пьяный, а во вторыхъ, вы, очевидно, нахалъ и полный невѣжда въ шахматахъ, такъ какъ вы осмѣливаетесь дѣлать замѣчанія такому игроку, какъ докторъ Вурцель, съ которымъ я играю уже тридцать первый годъ каждый день. Васъ слѣдовало бы проучить и арестовать за буйное поведеніе въ общественномъ мѣстѣ, что я и сдѣлаю, конечно, по праву несомной мною должности, но прежде я докажу вамъ, что вы, дѣйствительно, сильный невѣжда въ этой благородной игрѣ. Пожалуйста сюда и покажите, какъ это такое можно дать матъ въ пять ходовъ тамъ, гдѣ ни я, докторъ Наги, ни самъ докторъ Вурцель не видимъ этого!»

Маленькій человѣчекъ въ дорожномъ плащѣ влетѣлъ въ кафейную и сдѣлалъ матъ въ пять ходовъ. Это видѣли всѣ, и самъ хозяинъ кафѣ, почтительный герръ Бергеръ, и слуга Францъ, и докторъ Наги; лишь одинъ человѣкъ не видѣлъ этого — докторъ Вурцель; онъ все еще сидѣлъ съ раскрытымъ отъ ужаснаго оскорбленія ротомъ, съ конемъ въ поднятой рукѣ.

Но когда, надивившись на необычайной красоты матъ, докторъ Наги вспомнилъ о своемъ обѣщаніи арестовать маленькаго человѣка и захотѣлъ милостиво простить его и угостить кружкой пива за хорошую игру, — онъ не могъ этого сдѣлать — маленькій человѣкъ исчезъ, какъ сквозь полъ провалился. Никто не замѣтилъ, когда и куда онъ ушелъ, даже золотой олень въ желѣзномъ вѣнкѣ, такъ какъ у него былъ только одинъ глазъ, а другой давно исчезъ отъ старости.

Такъ случилось первое чудо въ старомъ городѣ Прагѣ 5 декабря 183... года.

* * *

Докторъ Вурцель былъ слишкомъ взволнованъ происшедшимъ, чтобы сразу послѣ партіи, столь блестяще имъ выигранной у доктора Наги, вернуться домой.

Въ томъ, что это именно онъ выигралъ партію, онъ не сомнѣвался; развѣ не онъ сдѣлалъ этотъ гениальный ходъ, изъ за котораго получилось все дальнѣйшее? А вмѣшательство этого незнакомаго нахала только мѣшало ему. Не будь этого неприличнаго крика и стука, онъ никогда бы не дотронулся до коня, онъ, конечно, увидѣлъ бы, что надо пожертвовать ферзя и дать матъ въ пять ходовъ. Такіе ли еще маты случалось ему дѣлать этому, конечно, очень и очень милому доктору Наги, прекрасному отцу несравненной и прекрасной дочери, чьи взоры такъ невинно свѣжи и чьи кнедлики съ вареньемъ такъ обаятельны, и чье имя — Вероника — такъ сладостно его слышу? Но въдѣ, конечно, не подлежитъ никакому сомнѣнію, что докторъ Наги, хотъ и добрѣйшій человѣкъ, но совершенно напрасно считается первымъ шахматистомъ въ городѣ; онъ, докторъ Вурцель, конечно, неизмѣримо сильнѣй его въ этой королевской игрѣ. И онъ это, конечно, доказалъ сегодня.

— «А интересный, очень интересный ходъ изобрѣлъ я сегодня», подумалъ докторъ Вурцель: «надо будетъ проанализировать его поподробнѣе. Конечно, доктору Наги никогда бы ничего подобнаго не пришло въ голову, развѣ только если бы онъ выпилъ двадцать кружекъ пива у Флека, и сдѣлалъ бы его случайно.

Надо, надо будет подумать, вѣдь, послѣ такого хода можетъ наступить новая эра въ шахматахъ»...

Такъ рассуждалъ великолѣпный въ самоувѣренности своей докторъ Вурцель и не замѣчалъ, что ноги его направляются совсѣмъ въ другую сторону, а не въ ту, куда бы надлежало имъ итти.

Вмѣсто того, чтобы, перейдя Карловъ мостъ, итти имъ все прямо, онъ тотчасъ же свернули вправо и сначала по набережной, а потомъ по запутанной сѣти маленькихъ улличекъ, принесли его въ пивную Флека, гдѣ уже въ 15 вѣкъ пили пражане свое знаменитое пиво.

Все еще не замѣчая того, куда онъ пришелъ, вошелъ докторъ Вурцель въ ворота, прошелъ длинный, мощный крупными плитами дворъ, гдѣ такъ вкусно пахло солодомъ, и, свернувъ въ боковую дверь, попалъ въ низкую длинную залу, отдѣланную дубомъ, съ низкимъ окномъ разноцвѣтнаго стекла, гдѣ оловянными контурами очерченъ былъ красочный Гамбринусъ, сидящій на бочкѣ съ кружкой пива въ рукѣ.

Только теперь замѣтилъ докторъ Вурцель, что попалъ онъ, хотя и не домой, но все же въ хорошее мѣсто. Онъ сѣлъ противъ окна за длинный столъ, за которымъ привыкъ сидѣть тридцать съ лишнимъ лѣтъ и тотчасъ понялъ, что толстая служанка Магда поставила передъ нимъ его любимую кружку съ пѣнящимся пивомъ цвѣта жженого сахара.

Мысли о гениальномъ ходѣ давили его. Онъ долженъ былъ высказаться; онъ не могъ молчать больше и онъ сталъ рассказывать, подробно и добросовѣстно, какъ подобаешь лѣвой рукѣ самого бургомистра, всю исторію сегодняшней партіи съ докторомъ Наги своему сосѣду, къ счастью, оказавшимся достойнымъ этой исторіи и разговора съ докторомъ Вурцелемъ, такъ какъ былъ онъ старшимъ писцомъ канцеляріи начальника гарнизона.

Но едва докторъ Вурцель допилъ до того момента, когда нужно было рассказать, какой именно ходъ онъ сдѣлалъ, вмѣсто того который дѣлалъ въ теченіе тридцати лѣтъ, онъ вдругъ вспомнилъ, почему онъ его сдѣлалъ—но сказать этого онъ не могъ,—онъ задѣлъ бы честь женщины,—и онъ замолчалъ, только сталъ думать.

— «Ну, конечно, подумалъ онъ, «я сдѣлалъ этотъ ходъ потому, что у меня въ это время въ головѣ были не шахматы, а Вероника! О, какая прекрасная дѣвушка! Какая достойная дѣвушка! И какіе кнедлики варить она! Сегодня вѣдь канунъ Микулаша*) и я приглашенъ къ доктору Наги!

Надо сегодня же рѣшить свою судьбу. Я думаю, что столь достойная дѣвушка, достойна стать супругой столь достойнаго человѣка какъ я».

И едва успѣлъ онъ додумать послѣднюю фразу случилось нѣчто страшное. Цвѣтной Гамбринусъ въ окнѣ поднялъ свою полную кружку пива и плеснулъ имъ въ лицо доктору Вурцелю. «Дурацкій ходъ!» воскликнулъ онъ при этомъ.

Такъ случилось второе чудо въ старомъ городѣ Прагѣ 5 декабря 183.... года, ибо развѣ не чудо, что докторъ

Вурцель, который могъ выпить (это зналъ весь городъ) двадцать одну кружку пива и дойти до дому, вдругъ вылилъ бы себѣ первую же кружку вкуснаго Флековскаго пива не въ ротъ, а за шиворотъ?

* * *

Вероника окончила стряпню въ кухнѣ, сняла свой фартукъ, наскоро накрыла на столъ и сѣла съ вязаньемъ въ рукахъ (она никогда не сидѣла сложа руки) у открытаго окна.

Молодая дѣвушка въ семнадцать лѣтъ, даже самая работающія и даже самая некрасивыя любить помечтать на досугѣ. Вероника же, хотя и очень работающія, была чрезвычайно красивой дѣвушкой, а потому, конечно, и очень мечтательной!

Усѣвшись въ старое кресло съ высокой, высокой спинкой и такими широкими налокотниками, что на нихъ можно было, точно на столикъ, положить всѣ необходимые для рукодѣля предметы, она быстро, быстро засемѣнила крючкомъ по шерсти и долго, долго не поднимала своихъ небеснаго цвѣта съ черными рѣсницами большихъ глазъ на равное имъ по прелести небо, и ни разу ни вздохнула, пока не связала трехъ полныхъ рядовъ.

Но прошло то условное время, которое нужно и для самой работающей дѣвушки, чтобы опустить работу, будь ли то вышиваніе биссеромъ или крестиками по канвѣ или вязаніе, на колѣни и поднять глаза свои къ небу.

И Вероника слѣлала это и задумалась.

Задумалась она о томъ, что отецъ ея уже старъ, что мать ея давно умерла, когда она Вероника еще была дѣвочкой, что ей собственно, пора, уже выйти замужъ, но она не знаетъ за кого, то есть, она собственно знаетъ за кого бы ей хотѣлось, но не знаетъ за кого ее выдастъ отецъ, а она была очень и очень послушной дочерью.

И не смотря на свое послушаніе, она тотчасъ же вспомнила своего троюроднаго брата Болеслава, съ которымъ она вмѣстѣ росла и почти не разставалась, пока отецъ ея еще не былъ тѣмъ, чѣмъ онъ сталъ теперь, ужъ очень уважаемымъ въ городѣ человѣкомъ, такъ что ему уже стало не къ лицу водить компанію со своими бѣдными родственниками, и пока онъ не завоевалъ себѣ званія лучшаго шахматнаго игрока въ городѣ. Лѣтъ семь тому назадъ они съ Болеславомъ разстались, потихоньку поцѣловавшись на прощанье и поклявшись въ вѣчной любви другъ къ другу. Онъ со своими родителями уѣхалъ въ Вѣну искать счастья, и она слышала потомъ, что родители его умерли и что онъ остался сиротой и изучаетъ теперь математику, зарабатывая свой хлѣбъ тяжелымъ трудомъ.

Эти скорбныя воспоминанія такъ разстроили ее, что она опустила окончательно вязанье и крючокъ на колѣни, и задумчиво смахнувъ слезу съ голубыхъ глазъ своихъ, пристально уставилась на сосѣдній домъ.

«Домъ тридцати чертей» назывался этотъ домъ, самый старыи изъ старыхъ домовъ Праги. Въ немъ все было разное. Всѣ стѣны, всѣ углы, всѣ двери. Онъ былъ и кривъ и косъ, и крыша его была совсѣмъ особенная, полу-плоская, полу-горбатая, изъ старой,

*) Св. Николай.

старой, черной отъ времени, черелицы. Въ немъ никто не жилъ, онъ уже очень давно сталъ обителью привидѣній и нечистой силы. Окна его были радужными отъ грязи. Вѣковая паутина облѣпила всѣ щели и углы, и громадныя пауки сторожили въ ней свои жертвы.

И вдругъ Вероникѣ показало, что кто то зоветъ ее оттуда, изъ верхняго окончика этого дома. «Вероника» услышала она голосъ: «Вероника!» «Я люблю тебя! Мужайся! Мы псбѣдимъ». — «Болеславъ!» невольно воскликнула она, но никто не отозвался.

Окошко въ «домѣ тридцати чертей» попрежнему было пыльно и глухо и только на секунду представилось ей, что за нимъ промелькнула красная маска Микулаша-скаго чорта, такого чорта, какими наряжаются въ день Микулаша веселые студенты.

Вероника перекрестилась, чортъ исчезъ, но все таки еще одно, третье, чудо совершилось въ этотъ день 5-го Декабря 183... года въ старой Прагѣ. Вероника видѣла одного изъ тридцати чертей стараго дома. гдѣ никто никогда никого не видѣлъ.

* * *

Докторъ Наги вернулся домой въ расположеніи духа не очень важномъ. Съ одной стороны онъ былъ доволенъ, что доктора Вурцеля обозвали дуракомъ, а съ другой стороны, ему было очень досадно, что все же онъ не выигралъ этой партіи и принужденъ былъ сдать къ какому то незнакомцу, почти невидимкѣ, такъ быстро влетѣвшему въ кафѣ, давшему замѣчательный матчъ и снова исчезнувшему, какъ сонъ. Онъ бы очень хотѣлъ посмотреть на этого маленькаго человѣчка въ дорожномъ плащѣ поближе, что-то показалось ему въ немъ знакомымъ, даже какъ будто своимъ, ему, доктору Наги, присущимъ. Кажется, онъ, докторъ Наги, былъ въ молодости такимъ, или его братъ? или его кузень?

То, что у Вероники, когда онъ вернулся домой, были заплаканные глаза, его тоже слегка поразило, потому что, хотя онъ и не вѣрилъ въ слезы дѣвушекъ, считая ихъ черезъ чуръ часто напрасно проливаемыми, но все-же это неприятно заставило его вспомнить, что Вероникѣ, пожалуй, пора выйти замужъ. А тамъ, гдѣ замужество, тамъ и вопросъ приданаго и вопросъ жениха — какой еще попадется? — нуженъ человѣкъ солидный и съ деньгами. Развѣ что докторъ Вурцель?

Вурцель былъ недурнымъ шахматистомъ, но, нѣтъ, послѣ сегодняшняго дня — это глупо, просто глупо. И докторъ Наги поспѣшилъ отогнать дурныя мысли (онъ очень не любилъ дурныхъ мыслей) чтеніемъ номера газеты, который, кстати сказать, только что принесъ ему почтальонъ.

И только что развернулъ онъ газету, какъ ему на глаза попалось слѣдующее объявленіе:

«Почтенные дворяне, доктора, совѣтники, и прочіе граждане города Праги симъ извѣщаются, что завтра, въ день Микулаша, на гуляньи, что въ Королевскихъ Виноградникахъ, въ собственномъ балаганѣ, знаменитый шахматный автоматъ Мефистофель, играющій безъ помощи человѣка, только однимъ механизмомъ, изготовленнымъ знаменитымъ докторомъ физики Лиссабонскаго университета Мартиномъ, будетъ

играть съ любимымъ игрокомъ, независимо отъ его силы, на какую угодно ставку отъ 20 пфениговъ и до 20 гульденовъ по желанію.

Автоматъ Мефистофель является чудомъ науки и передъ игрой, для убѣжденія въ отсутствіи человѣка, можетъ быть осмотренъ посредствомъ вскрытія всего механизма или путемъ проткнутія шпагой въ разныхъ мѣстахъ.

Съ совершеннымъ почтеніемъ пребываю хозяинъ автомата докторъ Сангвини, членъ персидской академіи наукъ и ордена Льва и Солнца.

— «Вероника», воскликнулъ докторъ Наги: «завтра мы съ тобой идемъ на гулянье въ Королевскіе Виноградники. А теперь поиди открой дверь, такъ какъ я слышу, что стучится докторъ Вурцель и подавай на столъ».

Все сказанное и прочтенное докторомъ Наги тоже было чудомъ, такъ какъ почтенный докторъ никогда не ходилъ въ день Микулаша на гулянье въ Королевскіе Виноградники и въ городъ Прагу никогда не пріѣзжалъ автоматъ, играющій въ шахматы, но это чудо не въ счетъ, хотя оно и очень поразило прекрасную Веронику.

Она открыла дверь доктору Вурцелю, который привѣтствовалъ ее самымъ сердечнымъ манеромъ, позволивъ поцѣловать свою руку и поцѣловавъ ее въ затылокъ. Во время этого то поцѣлуя Вероника и замѣтила, что большой черный галстухъ доктора Вурцеля облить чѣмъ то и по запаху догадалась, что пивомъ. Впрочемъ, не выводя отсюда никакихъ слѣдствій (они пришли сами потомъ) Вероника, насильно улыбнувшись гостю, поспѣшно прошла на кухню и принялась варить откидные кнедлики съ повидломъ изъ сливъ, вкусомъ котрыхъ гордилась не только она сама, но и самъ докторъ Наги. предварительно, впрочемъ, какъ хорошая хозяйка, подавши на столъ свиную карейку съ капустой и кнедликами обыкновенными.

Трапеза двухъ старыхъ пріятелей не ладилась въ этотъ день. Докторъ Вурцель, все еще находясь подъ впечатлѣніемъ сдѣланнаго имъ хода, (не смотря на то, что уже дважды получилъ изъ за него «дурака» при невыясненныхъ обстоятельствахъ) позволилъ себѣ неосторожно коснуться шахматной игры доктора Наги за первой же кружкой пильзенскаго пива, еще не дождавшись флековскаго и откидныхъ кнедликовъ съ повидломъ. Докторъ Наги, чувствуя себя стѣсненнымъ положеніемъ хозяина, не могъ дать должной реплики и только сказалъ: «А все таки заматовали меня не вы» — изъ вѣжливости и гостепрѣимства, не упоминая о случаѣ съ конемъ, застывшимъ въ рукѣ у доктора Вурцеля, и только очень пристально посмотрѣлъ на доктора, причемъ съ ужасомъ замѣтилъ, что галстухъ его чѣмъ то облить.

Разговоръ уже окончательно замеръ, когда Вероника внесла блюдо съ дымящимися откидными кнедликами. Оба старика сидѣли насупившись и оба чрезвычайно обрадовались Вероникѣ, нарушившей своимъ приходомъ создавшееся настроеніе.

— «Вероника,» сказалъ докторъ Вурцель: «вы такая достойная дѣвушка, и хозяйка, что, я, съ позволенія вашего отца, расцѣлую васъ въ обѣ ваши щеки, столь же прекрасныя, какъ ваши откидные кнедлики».

Вероника, какъ и подобаеъ достойной и честной дѣвушкѣ, застыдилась, быстро поставила блюдо съ кнедликами на столъ, закрыла лицо фартукомъ, воскликнула: «Ахъ, нѣтъ, нѣтъ!» и убѣжала на кухню, гдѣ, почему то, сейчасъ же вспомнила о Болеславѣ и принялась утирать слезы, но случай этотъ и остроуміе, высказанное докторомъ Вурцелемъ, нѣсколько исправили положеніе и бесѣда между пріятелями стала налаживаться...

— «Да, моя Вероника, дѣйствительно, столь достойная дѣвушка» сказалъ докторъ Наги, пододвигая къ себѣ кружку съ флековскимъ чернымъ пивомъ: «и я хотѣлъ бы, что бы она достойно вышла замужъ, за достойнаго человѣка, и хорошаго шахматиста. Кстати, многоуважаемый докторъ», перебилъ онъ что то пожелавшаго сказать и неуспѣвшаго еще доктора Вурцеля: «вы читали-ли сегодняшнюю газету, и знаете ли вы, что завтра на гуляньи въ Королевскихъ Виноградникахъ, будетъ показываться знаменитый автоматъ Мефистофель, играющій въ шахматы, какъ никто? Что вы скажете на это? Что касается меня, то я завтра иду съ Вероникой на гулянье и надѣюсь положить конецъ его непобѣдимости».

— «Да, да, и я тоже; я думаю, что онъ еще не знакомъ съ моимъ ходомъ» поспѣшилъ отвѣтить докторъ Вурцель, и опять вспомнилъ почему онъ сдѣлалъ свой ходъ, и Веронику, и рѣшилъ сейчасъ же перейти къ дѣлу.

— «А скажите, дорогой и уважаемый докторъ Наги, мы съ вами достаточно хорошо знаемъ другъ друга для того, чтобы я смѣлъ обратиться къ вамъ съ этимъ вопросомъ: что бы вы сказали, если бы я попросилъ у васъ руки вашей дочери?»

Докторъ Наги оторопѣлъ и разозлился. Онъ уже давно разозлился на то, что докторъ Вурцель все время напоминаетъ ему о своемъ ходѣ, а неожиданное сватовство еще больше разозлило его, потому что онъ всегда боялся этого момента, такъ какъ понималъ, что съ замужествомъ дочери исчезнетъ его домашній уютъ. Онъ собственно ничего не могъ возразить доктору Вурцелю. Докторъ Вурцель съ его точки зрѣнія былъ идеальный женихъ для дочери — и достойный человѣкъ и не дурной шахматистъ, а что онъ уже не молодежь, такъ тѣмъ лучше, — по крайней мѣрѣ, не будетъ измѣнять женѣ, и сумѣетъ воспитать ее въ правилахъ благочестія и морали. Но острое предчувствіе послѣдующаго за свадьбой своего одиночества и неосторожная похвальба этимъ сегодняшнимъ ходомъ... вооружили доктора Наги противъ доктора Вурцеля; поэтому онъ сказалъ весьма колко:

— «Я отвѣтилъ бы, дорогой и многоуважаемый докторъ Вурцель во первыхъ, что у васъ сегодня почему то мокрый галстухъ, ужъ не слишкомъ ли много вы залили за него?... а во вторыхъ, что я хочу отдать свою Веронику за хорошаго шахматиста. Вотъ если бы вы, напримѣръ, побѣдили бы Мефистофеля, то я, конечно, отвѣтилъ бы согласіемъ».

— «Я, я разобью его завтра же своимъ ходомъ!» воскликнулъ докторъ Вурцель и вдругъ дико вскрикнулъ и схватился за зубы...

Такъ произошло четвертое чудо 5-го Декабря 183... года въ старомъ городѣ Прагѣ, ибо развѣ не чудо, что докторъ Вурцель, разжевывая кнедликъ съ повид-

ломъ, вдругъ сломалъ себѣ зубъ о какой то твердый предметъ, оказавшійся, какъ это ни странно, вовсе не сливовой косточкой, какъ это думали Вероника и докторъ Наги, а тѣмъ самымъ конемъ, котораго онъ сегодня утромъ поднялъ съ шахматной доски и не успѣлъ поставить туда, куда хотѣлъ?

* * *

Гулянье въ день Микулаша въ Королевскихъ Виноградникахъ было въ разгарѣ, когда подходили къ нему, подымаясь въ гору по талому истоптанному снѣгу докторъ Вурцель, докторъ Наги и Вероника. Пестрая бумажки и цвѣты, мука и горохъ сыпались со всѣхъ сторонъ, дудки ряженыхъ чертями студентовъ и молодежи гудѣли, торговцы въ ларькахъ выкрикивали свои товары, стоялъ невыразимый гулъ и веселье и Вероникѣ, которая почему то опять думала о Болеславѣ, все время казалось, что онъ гдѣ то здѣсь, близко. Она невольно оборачивалась на каждаго краснаго черта, пробѣгавшаго мимо, вспоминая голосъ, слышанный ею изъ окна дома «тридцати чертей», но черти пробѣгали мимо, не рѣшаясь задѣть ее, находившуюся подъ охраной двухъ такихъ почтенныхъ людей, какими были докторъ Вурцель и докторъ Наги, и Болеслава нигдѣ не оказывалось.

Такъ подошли они къ самому большому балагану въ центрѣ гулянья, на вивѣскѣ котораго былъ изображенъ Мефистофель, играющій въ шахматы, а у входа толпилось невѣроятное количество играющихъ. Каждому хотѣлось за 20 пфениговъ посмотрѣть на чудо, о которомъ уже раньше слышали много удивительнаго. Шахматный автоматъ уже былъ извѣстенъ въ Европѣ, онъ уже былъ въ Вѣнѣ, гдѣ обыгралъ лучшихъ шахматистовъ, былъ въ Берлинѣ и Дрезденѣ, и по пути въ Будапештъ, какъ знали уже городскіе всезнайки, остановился въ Прагѣ. Всѣмъ хотѣлось посмотрѣть на него, но мало было охотниковъ сыграть съ нимъ въ шахматы, такъ какъ большинство боялось позора пораженія, да и денегъ не хотѣлось проигрывать, и потому толпа быстро и охотно разступилась, увидѣвъ, что къ автомату направляются столь почтенныя лица и столь извѣстные шахматисты, какъ были наши два пріятеля.

Хозяинъ балагана и автомата докторъ Сангвини съ черными быстрыми глазами, съ черной бородкой и большой золотой звѣздой на лѣвой сторонѣ фрака, низко поклонился доктору Наги и доктору Вурцелю, очевидно, уже предупрежденный о томъ, кого онъ имѣетъ честь встрѣчать, и не забывъ все таки взыскать съ нихъ тридцать пфениговъ за входъ, открылъ передъ ними занавѣску — входъ въ балаганъ.

Посрединѣ балагана, въ которомъ было порядочно народу, стоялъ автоматъ. Онъ стоялъ на фонѣ красной бархатной занавѣски, прикасавшейся къ задней части его, и представлялъ собой сидящаго на довольно высокомъ пьедесталѣ чугунаго Мефистофеля, склонившагося надъ шахматной доской. Механизмъ былъ въ дѣйстви. Правая рука Мефистофеля чудеснымъ образомъ касалась фигуръ, разставленныхъ на доскѣ, и передвигала ихъ съ мѣста на мѣсто. Фигуры были металлическія.

Бѣдной Вероникѣ стало страшно, но вмѣстѣ съ тѣмъ и почему то невыразимо пріятно, Она вдругъ

убѣдилась въ сердцѣ своемъ, (это случается съ самыми достойными дѣвцами) что гдѣ то по близости долженъ быть Болеславъ, который, конечно, защититъ ее отъ этого ужаснаго демона, въ рукахъ котораго, (она знала это, слышавъ изъ кухни вчерашній разговоръ отца съ гостемъ) сейчасъ находится ея судьба. Стоитъ только этому противному доктору Вурцелю (онъ ей сталъ вдругъ ужасно противенъ, чего раньше никогда не было) выиграть партію какимъ то своимъ новымъ ужаснымъ ходомъ...

Она невольно отступила отъ автомата и приблизилась къ занавѣскѣ, въ то время какъ докторъ Вурцель и докторъ Наги, при помощи доктора Сангвини, осматривали автоматъ, со всѣхъ сторонъ открывая и щупая его и прокалывая его насквозь въ специально продѣланные для этого дырки, шпагой вдоль и поперекъ. Не было никакого сомнѣнія, — передъ ними была только машина съ безконечнымъ количествомъ колесиковъ и рычажковъ, человѣка внутри не было и не могло быть, онъ и не могъ тамъ помѣститься.

Но пока докторъ Вурцель и докторъ Наги продолжали убѣждаться въ этомъ, Вероника вдругъ услышала то, въ чемъ она была увѣрена, что услышитъ. Она вдругъ услышала тихій голосъ Болеслава: «Вероника, я люблю тебя. Вероника, я спасу тебя! Мужайся!» Потомъ все стихло. Рядомъ не было никого. Голосъ какъ будто исходилъ изъ автомата. Она взглянула на черную фигуру Мефистофеля и ей показалось, что Мефистофель ласково улыбнулся ей.

Докторъ Наги и докторъ Вурцель ничего не замѣтили, ибо были заняты обсужденіемъ условій игры. Они рѣшали важный вопросъ, кому изъ нихъ первому играть съ автоматомъ. Докторъ Наги хотѣлъ играть первымъ, но докторъ Вурцель, поставилъ ему на видъ, при этомъ такъ громко, что всѣ слышали, что надлежитъ играть первымъ ему, доктору Вурцелю, во первыхъ, потому, что онъ знаетъ новый ходъ, а во вторыхъ потому, что отъ этого зависитъ и то, получить ли онъ или не получить руку Вероники.

Докторъ Наги былъ сначала опять оскорбленъ напоминаніемъ о новомъ ходѣ, но вдругъ услышалъ голосъ какъ бы исходившій изъ подъ земли: (или ему это почудилось): «Оставьте его, я этому дураку всыплю», и подобрѣлъ. Онъ тотчасъ же согласился со вторымъ аргументомъ доктора Вурцеля. «Но помните только, дорогой и уважаемый докторъ», сказалъ онъ ему: «если вы проиграете, вамъ не видать Вероники какъ своихъ ушей!» и тотчасъ отошелъ въ сторону къ своей дочери, которая, какъ это ни странно, совершенно спокойно слѣдила за всѣмъ происходившимъ, какъ будто это ея совсѣмъ не касалось.

Докторъ Вурцель положилъ на шахматный столикъ со своей стороны 2 гульдена; онъ считалъ недостойнымъ играть на деньги, но здѣсь дѣло шло больше, чѣмъ на деньги, и онъ рѣшилъ, что играть на малую ставку неудобно. Автоматъ заскрипѣлъ, зажужжали какія то колесики, а рука его протянулась къ хозяину. Докторъ Сангвини положилъ въ нее два гульдена. Автоматъ зажалъ ихъ пальцами и, снова заскрипѣвъ, согнулъ руку въ локтъ и положилъ деньги рядомъ съ деньгами доктора Вурцеля.

Докторъ Вурцель рѣшительно сдѣлалъ первый ходъ. Автоматъ заскрипѣлъ, согнулъ руку, взялъ ею

пѣшку и отвѣтилъ абсолютно правильно, согласно съ принятой тогда теоріей начала игры. Толпа при молкла. Всѣ взоры обратились на игроковъ, изъ которыхъ одинъ — докторъ Вурцель нервно и порывисто дѣлалъ ходы, которые тридцать лѣтъ считалъ лучшими, а другой — автоматъ, медленно поскрипывая и жужжа механизмомъ, равнодушно отвѣчалъ на нихъ такъ же, какъ тридцать лѣтъ отвѣчалъ на эти ходы докторъ Наги. Онъ точно не подозрѣвалъ, что еще немного и докторъ Вурцель добьется того положенія игры, въ которомъ онъ сможетъ сдѣлать свой знаменитый ходъ, доставившій ему вчера такую значительную побѣду. И такъ и случилось. Докторъ Вурцель добился желаннаго положенія и съ торжествомъ сдѣлалъ свой ходъ, оставивъ своего офицера подъ ударомъ, «Вероника моя» уже подумалъ онъ. Глубокой вздохъ вырвался изъ груди доктора Наги. «Дурррракъ» какъ будто прорычали колеса автомата и Мефистофель медленно и спокойно, вмѣсто того, чтобы принять жертву, далъ Вурцелю шахъ королю и королевѣ...

И тутъ случилось еще одно чудо, уже 6-го Декабря 183... года въ Старой Прагѣ. Докторъ Вурцель вдругъ началъ весь трещать и хохотать и съ дикимъ рычаніемъ: «дурррракъ, дурракъ» бросился на хозяина балагана доктора Сангвини, чтобы откусить ему носъ, а потомъ пошелъ вонъ изъ балагана такой походкой, какой ходитъ въ шахматахъ конь, — два шага впередъ и одинъ въ сторону, два шага впередъ и одинъ въ сторону.

— «Дурррракъ, дурракъ! Мать королю! Конемъ, конемъ», кричалъ и рычалъ онъ, пробивая себѣ дорогу въ праздничной толпѣ. Докторъ Наги, пораженный до глубины сердца всѣмъ случившимся, позабылъ о Вероникѣ и бросился за докторомъ Вурцелемъ. Публика, находившаяся въ балаганѣ, тѣснясь и толкаясь, поспѣшила за нимъ. Раздались крики: «Держите его, держите его, онъ сошелъ съ ума!»

Докторъ Сангвини, хладнокровно потирая укушенный носъ, положилъ въ карманъ фрака лежавшіе на шахматномъ столикѣ около автомата четыре гульдена, а Вероника? Вероника, ошеломленная и испуганная, осталась въ одиночествѣ около красной занавѣски, посреди балагана.

— «Вероника, любимая!» услышала она опять голосъ Болеслава: «сегодня въ полночь открой окно, выходящее изъ вашей квартиры на домъ «тридцати чертей», я буду говорить съ тобой»...

* * *

Вероника вернулась домой одна. Ей долго пришлось ждать на площадкѣ лѣстницы, такъ какъ ихъ служанка Анна, воспользовавшись рѣдкимъ случаемъ, что господа ушли на гулянье, побѣжала въ сосѣднюю пивную потолковать о городскихъ дѣлахъ и была тамъ задержана сообщеніемъ о событіяхъ дня. Зато Вероника утѣшилась въ своемъ ожиданіи подробнымъ сообщеніемъ о случившемся. Анна знала уже рѣшительное все: и то, что докторъ Вурцель проигралъ свою душу чорту и сошелъ съ ума, о томъ, что докторъ Наги поймалъ своего друга только на Старой площади у самой ратуши, (такъ быстро бѣжалъ тотъ, съѣвъ на коня верхомъ), о томъ, что доктора Вурцеля схватили

и отвезли къ доктору гдѣ лечатъ теперь холодной водой, надѣвъ на него смирительную рубашку и о томъ, что господинъ докторъ, ея отецъ, вѣроятно, не скоро вернется домой, занятый хлопотами о приятелѣ.

Вероника еле дослушала всѣ эти рассказы и ушла къ себѣ въ комнату, сославшись на сильную головную боль. Тамъ она прилегла на кровать и вдругъ сладкій сонъ охватилъ ее и ей привидѣлось, будто она въ пражскомъ кремлѣ, въ соборѣ святого Вита вѣнчается съ Болеславомъ. Когда она проснулась, было уже поздно и темно. Въ квартирѣ было тихо, отца, очевидно, не было дома. Она прислушалась и вдругъ услышала хрипъ часовъ и первое кукуканье кукушки. Она зажгла свѣчу и вышла въ столовую, окно которой выходило на домъ «тридцати чертей». Очевидно, судьба не хотѣла, чтобъ она проспала свиданіе съ Болеславомъ. Стрѣлки часовъ стояли на двѣнадцати и кукушка медленно и хрипло куковала уже одиннадцатый разъ. Вероника подошла къ окну. Въ окошечкѣ напротивъ въ старомъ необитаемомъ домѣ «тридцати чертей» виднѣлся слабый свѣтъ. Вероникѣ стало страшно, но она все же (она была вѣрная и честная дѣвушка) съ послѣднимъ кукованіемъ кукушки открыла окно. Тотчасъ же открылось и окно напротивъ и въ немъ показался силуэтъ микулашкаго черта.

— «Вероника» раздался не громкій, но ясный голосъ Болеслава: «Вероника, милая, это я—Болеславъ, все еще любящій тебя всѣмъ сердцемъ. Вероника любишь-ли ты меня еще?»

— «Люблю» не могла не отвѣтить Вероника и сердце ея сладко затрепетало. Съ этого момента она уже ничего не слышала, кромѣ милаго и нѣжнаго голоса, Болеслава. А онъ говорилъ:

— «Вероника, любимая моя Вероника, какъ поживаешь ты съ тѣхъ поръ, какъ мы расстались по волѣ злой судьбы».

«Какъ поживаетъ теой уважаемый батюшка? Помнишь ли ты еще меня? Вероника, скажи своему ба-

тюшкѣ, что это я обыгралъ сегодня доктора Вурцеля, скажи ему что, это я далъ ему мать въ пять ходовъ вчера въ ксфейнѣ. Скажи ему, что я сталъ хорошимъ шахматистомъ, что я сталъ блестящимъ математикомъ; скажи ему, что это я построилъ автоматъ, играющій въ шахматы; и управляю имъ; скажи ему, что я сталъ достойнымъ человѣкомъ и сталъ достоинъ твоей руки. Скажи это все ему, любимая Вероника, и скажи ему и мнѣ, прежде всего мнѣ, что ты меня любишь.»

— Зачѣмъ же говорить объ этомъ мнѣ и тебѣ? вдругъ раздался голосъ доктора Наги за спиной у Вероники: «Я все слышалъ и видѣлъ и если все это такъ какъ ты говоришь, дорогой Болеславъ, и ты представишь мнѣ вѣскія къ тому доказательства, то приходи къ намъ завтра и мы подумаемъ о томъ какъ намъ быть. А сейчасъ, милая Вероника, иди спать да и ты, Болеславъ, довольно тебѣ тревожить привидѣнія въ этомъ старомъ домѣ».

Вероника ахнула и упала на руки отца.

Надо ли говорить о томъ, что на завтра случилось послѣднее чудо изъ серіи чудесъ, случившихся 5-го —6-го Декабря 183... гсда въ старомъ городѣ Прагѣ? Надо ли рассказывать о томъ, какъ докторъ Наги, вопреки своимъ сложившимся взглядамъ, потрясенный несчастьемъ, случившимся съ его другомъ докторомъ Вурцелемъ, призналъ молодого и небогатаго человѣка Болеслава человѣкомъ достойнымъ и достойнымъ женихомъ своей дочери, который, и правда, былъ дѣйствительно хорошимъ шахматистомъ?

И надо ли, наконецъ, говорить о томъ, что бѣдный докторъ Вурцель до самой смерти, которая пришла за нимъ черезъ десять лѣтъ, хотя и избавился отъ смирительной рубашки, но все же ходилъ всегда конемъ, два шага впередъ, одинъ въ сторону, два шага впередъ, одинъ въ сторону?

Мнѣ кажется, что не надо.

П. Потемкинъ.

А. Б. Лаховскій

Въ этомъ номерѣ «Жарь-Птицы» мы воспроизводимъ картину художника А. Б. Лаховскаго «Зима» приобретенную на его выставкѣ въ Парижѣ Люксембургскимъ музеемъ.

А. Б. Лаховскій въ 1912 году окончилъ петербургскую академію художествъ.

На своей парижской выставкѣ художникъ выставилъ серію пейзажей Россіи и Бретани, свидѣтельствующихъ о его яркой индивидуальности и большомъ живописномъ мастерствѣ.

Чувство природы, которымъ проникнуты ландшафты А. Б. Лаховскаго; меланхоличная нѣжность мягкихъ голубовато-фіолетовыхъ тѣней на фонѣ розоватаго снѣга, таюшаго подъ лучами весенняго солнца; отраженіе буйной весны съ ея молодыми побѣгами — отличаютъ бодрое и здоровое творчество этого художника.

Пресса — французская и русская — проявила къ выставкѣ А. Б. Лаховскаго серьезный интересъ.

А. И. Мозжухинъ

(Къ его выступленіямъ въ Парижѣ.)

Выступленія Александра Мозжухина въ октябрѣ, на двухъ первоклассныхъ лирическихъ сценахъ Парижа — въ Оперѣ и Комической оперѣ — произвели сенсацию въ музыкальныхъ кругахъ столицы и у публики, переполнившей оба раза эти театры. Многіе русскіе, зная Мозжухина по его выступленіямъ въ Музыкальной Драмѣ въ Петербургѣ, вѣрили въ этотъ успѣхъ и ожидали его. Но успѣхъ превзошелъ ихъ ожиданія.

Въ трудной, отвѣтственной до чрезвычайности партіи Бориса Годунова, въ которой онъ дебютировалъ въ Парижской Оперѣ, Мозжухинъ показалъ себя большимъ и вдумчивымъ артистомъ, творящимъ самостоятельно, и первокласснымъ пѣвцомъ съ прекрасно поставленнымъ голосомъ чарующаго тембра. Музыка въ «Борисѣ» какъ бы связана съ драмой. Есть соблазнъ превратить въ нѣкоторыхъ мѣстахъ оперы музыкальный речитативъ въ простую мелодекламацию. Но Мозжухинъ *поетъ*. При его ясной, отчетливой дикции каждая фраза и каждое слово и каждый звукъ доносятся въ залъ и передаются слушателю, волнуя его. Его художественный образъ преступнаго и несчастнаго царя реаленъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, поэтиченъ; онъ разработанъ до мелочей, но эти мелочи, прекрасно задуманныя и обдуманная, — отнюдь не мозаика, а какимъ-то образомъ сливаются въ цѣльный и цѣнный портретъ Бориса, портретъ духовный и человѣчный.

Мозжухинъ виртуозъ своего голоса. Звукъ идетъ свободно, переносится черезъ рампу, запол-

няетъ всѣ уголки зала, слышенъ отчетливо; тембръ его — глубокой и бархатный — остаются въ слуховой памяти слушателя. Успѣхъ его въ партіи «Бориса» былъ огромный. Произвела сильное впечатлѣніе сцена въ дѣтской, когда передъ больнымъ воображеніемъ царя является «дите окровавленное». Съ искреннимъ темпераментомъ, безъ ложнаго пафоса, безъ мелодраматизма ведетъ онъ эту трудную, архи-трудную сцену..

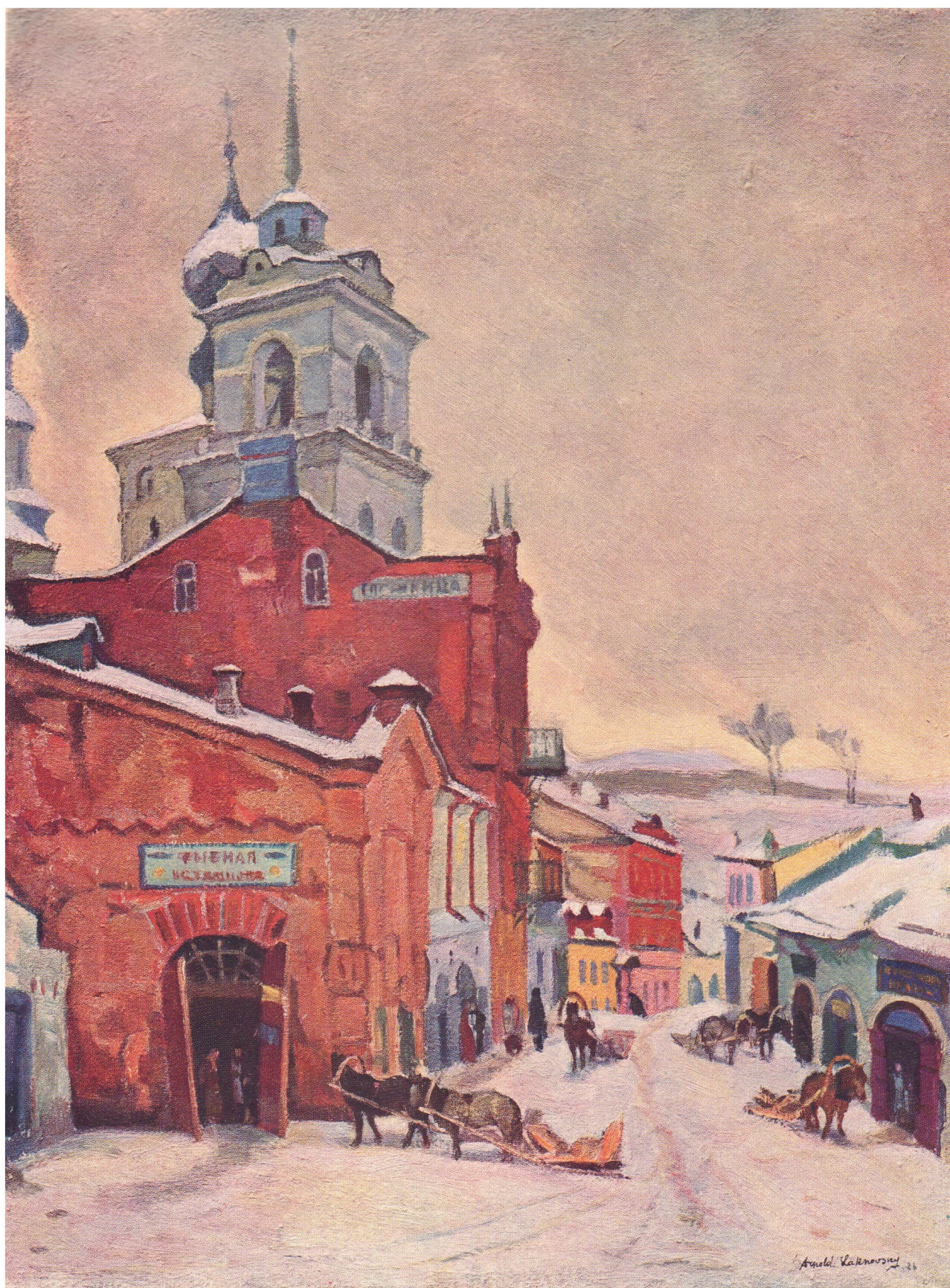
Въ «Комической оперѣ» этотъ талантливый пѣвецъ выступилъ въ партіи «Донъ Кихота», въ послѣдней оперѣ Масснэ.

Кульминаціонными пунктами этой партіи являются двѣ сцены: у разбойниковъ въ пещерѣ и сцена смерти подъ деревомъ.

Мозжухинъ въ обѣихъ сценахъ былъ безукоризненъ.. Съ начала до конца оперы мы любовались этимъ благороднымъ образомъ рыцаря, человѣчески-трогательнымъ, трагически-наивнымъ, смѣлымъ и беспомощнымъ, незлобивымъ и гордымъ.

Парижская публика перевидала крупнѣйшихъ артистовъ міра; она считается очень требовательной и пресыщенной; ей трудно угодить и еще труднѣе ее покорить. И если Мозжухину это удалось съ перваго раза, то для меня ясно, что онъ станетъ однимъ изъ рѣдкихъ любимцевъ европейской публики.

В. Свѣтловъ.



A. Lachovsky
L'hiver.

«Зима»
(Приобрѣтена для Люксембургскаго музея)
The Winter.
(Acquis par l'Etat, pour le Musée du Luxembourg)

A. Лоховскій
Der Winter.

J. BILIBINE

(A L'OCCASION DU VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE DE SON ACTIVITÉ ARTISTIQUE.)

En la personne de Jean Bilibine, l'art russe honore un de ses maîtres les plus parfaits. Toujours sévère envers lui-même et envers son art, ferme et net dans son style, il a exercé une influence profonde sur nombre de ses contemporains et formé toute une école.

Actuellement, l'artiste jouit de la plénitude de ses forces acquises au cours de vingt-cinq années de travail ininterrompu et enthousiaste, dont les débuts datent du printemps de 1899. C'est à cette époque que la nouvelle revue *Le Monde de l'Art* (*Mir Iskousstva*) publia quelques-uns de ses dessins. Et c'est Léon Bakst qui « découvrit » le jeune peintre dont il aperçut quelques dessins dans la collection de M^{me} Olkhina.

Pendant l'été de la même année 1899, Bilibine qui villégiaturait chez des amis, au fond du gouvernement de Tver, exécuta ses trois premiers contes : *Le Tzarévitch Ivan*, *La Belle Vassilissa* et *La Princesse Grenouille*. Dans ces aquarelles le jeune peintre donna toute sa mesure. Elles révélèrent toute la grâce de son imagination fantasque qui pénétrait dans la région mystérieuse du mythe vieux-russe, elles mirent en relief le charme fin et profond de ses couleurs, la maîtrise indéniable de sa main, la fermeté de ses lignes.

Bilibine fait partie de ce petit clan de peintres qui surgissent d'un seul trait, qui soudainement sortent du néant et apparaissent à nos yeux comme des maîtres accomplis. Tout leur développement ultérieur n'est qu'une révélation, calme et progressive, des vertus dont ils furent dotés à l'aurore de leur carrière, au printemps de leur vie. C'est ce qui explique la précision extraordinaire de leur art, sa tension égale et le mouvement sûr de leur main.

Depuis vingt-cinq ans, l'artiste a exécuté une énorme quantité d'œuvres de toute nature, mais elles sont toutes imprégnées d'une seule pensée, inaltérable et pleine d'amour, qui est dirigée vers l'éternelle et unique beauté spirituelle de la nature russe, du visage russe, de la vie russe, de l'antiquité russe. Elles sont toutes liées par la volonté de créer un style unique et de donner aux images qui hantent l'imagination du peintre, une expression nette et irréprochable.

Dans une époque pénible comme la nôtre, nous comprenons si facilement que le regard du peintre soit attiré vers le passé, vers les sources de la vie, vers le brouillard merveilleux et triste des souvenirs. De même que chacun de nous adore son enfance, les heures lumineuses de la matinée de notre vie, le cœur de la nation s'extasie devant ses jours meilleurs, devant son passé, tels que le représente l'art dans sa plus pure expression. Ce sont ces sentiments que reflétèrent dans leurs œuvres pleines de vie les créateurs de la peinture historique russe, W. Schwartz, Riépine, Sourikov et V. Vasnetsov.

On sent toujours palpiter des forces mystérieuses dans l'aspiration vers le passé, et nos rêves sont alors vivifiés par le sang de nos ancêtres. C'est le cas de Bilibine.

Originaire de Pétersbourg, nourri sur les bords de la Néva,

imbu de la civilisation de Pétersbourg, admirateur d'ailleurs de Böcklin, de Klinger et de Stuck dont il avait connu les œuvres à Munich, Bilibine se trouva à l'improviste au fond de la forêt vierge du conte populaire russe, du mythe russe, au milieu de la végétation dense, fraîche et multicolore de l'ornement russe. Cette conversion se produisit sous l'influence de la grande exposition des tableaux de Victor Vasnetsov qui eut lieu à Pétersbourg pendant l'hiver 1898-1899. C'est à cette occasion que fut exposée pour la première fois une toile devenue célèbre, *Les Bogatyri* (*Les Héros*). Cette exposition qui avait réuni tant d'images de l'antiquité russe, révéla Bilibine à lui-même et lui indiqua le chemin à suivre. Mais le fait de cette conversion reste, en tout cas, mystérieux, de même que nous ne pouvons pas pénétrer dans les mystères occultes des énergies créatrices de l'âme. Dans la résurrection des thèmes nationaux, il échut à Bilibine de devenir le poète des dispositions intimes et lyriques de l'âme et du caractère russes. Tandis que Riépine et Sourikov déployèrent les annales russes à leurs pages les plus tragiques et somptueuses, Bilibine reçut en partage un don plus clair et plus léger (de même que Malioutine, Golovine et M^{me} Polénova), la mélodie affectueuse et libre du chant russe, la riche et profonde beauté du vieil ornement, la fraîcheur des plaines du nord, le froissement des herbes touffues des bois...

C'est comme si l'artiste eût incarné les rêves et la poésie de plusieurs générations (rappelons que les aïeux du peintre, riches bourgeois de Kalouga, appartenaient encore, en quelque sorte, à la Russie moscovite); dans ses œuvres, la vieille Russie nous fit cadeau de son dernier sourire, de son dernier enchantement.

L'œuvre de Bilibine est très variée. Les trois premiers contes furent suivis de la *Plume de Fénix*, du *Faucon clair*, de *Marie Morevna*, de la *Cane blanche*, de *Volga*, du *Conte du Tsar Saltan*, et du *Coq d'Or*. Ces ouvrages formèrent le noyau des œuvres graphiques que le peintre exécuta pour la librairie et dont le nombre est immense : ce sont des couvertures, des illustrations, des culs-de-lampe, des dessins pour cartes postales, des calendriers etc. Une série de paysages à l'huile, qui n'ont jamais été exposés, nous font voir dans Bilibine un poète de la nature russe. Quelques autres paysages à l'aquarelle que le peintre rapporta de ses trois voyages qu'il fit en 1902, 1903 et 1914 dans le nord de la Russie, dans les gouvernements de Vologda, d'Olonets et d'Arkhangel où il s'était rendu en quête de vestiges de l'ancien art russe, furent publiés par la confrérie de Sainte Eugénie.

Bilibine a aussi travaillé pour le théâtre. En 1908 il composa des costumes pour *Boris Godounov*, à l'occasion des spectacles de Serge Diaguïev à Paris, en 1910 il fut chargé de la mise en scène d'une pièce du comte Sologoub, *Honneur et vengeance*, au théâtre éphémère de « Loukomorié » à Saint-Pétersbourg, et, enfin, c'est à lui qu'appartiennent trois grandes créations : le *Coq d'Or*, pour l'opéra de Zimine

à Moscou, *Sadko* et *Rousslan et Ludmila*, pour la Maison du Peuple, à Pétersbourg.

Parmi ses œuvres purement décoratives, il faut nommer en premier lieu la décoration extrêmement luxueuse de la Banque d'Etat à Nijni-Novgorod.

Mais le plus grand titre de gloire de Bilibine réside dans ses travaux graphiques pour le livre. Il est un dessinateur inné, il connaît mieux que n'importe qui cet art fin et complexe qui exige tant de netteté, de patience et de volonté. Si l'idée nous venait de rechercher les ancêtres, les maîtres de Bilibine dans ce domaine, il nous faudrait remonter fort loin, jusqu'aux ateliers des graveurs du XVI^e et du XVII^e siècles, dans les cellules des peintres d'icônes exécutées avec tant de finesse ; nous devrions feuilleter les incunables russes, les images populaires, adorables dans l'éclat de leurs couleurs, admirer le jeu des nuances, profondes et molles, du vieux brocart, les carreaux de faïence à la splendeur joyeuse, la légèreté impeccable et la richesse du vieil ornement. Bilibine a, pour ainsi dire, renouvelé les traditions de ces arts oubliés, qui transforment la vie en une œuvre d'art, la vision vacillante d'un moment en un ornement élaboré et éternel. Bilibine hérita de ces maîtres anciens deux de leurs hautes qualités, leur sentiment parfait du style et la perfection dans l'art. L'union de ces deux qualités communique aux œuvres de Bilibine une grande force de persuasion, qui en fait des modèles de tout premier ordre. La définition courante des œuvres de Bilibine, savoir qu'elles sont exécutées dans le style vieux-russe, est trop restreinte et trop superficielle, car, tout en partant de l'art vieux-russe qu'il aime, il construit un monde à part, doué d'une vie propre à lui seul. Nous voyons dans le cas de Bilibine un nouvel argument en faveur de la loi fondamentale de l'art qui n'est qu'une succession de styles, un retour perpétuel d'une certaine façon de voir et d'une certaine façon de reproduire, qui n'empêche nullement l'art de progresser ni de gagner en profondeur. Bilibine, lui aussi, part des images du vieil art russe et crée un art nouveau, jeune et plein de charme. Sans parler de la ligne parfaite de Bilibine et de sa maîtrise extraordinaire du blanc et du noir, notons la séduction qui se dégage des couleurs de sa palette douées d'une lueur intérieure et qui exhalent un parfum pareil à celui des fleurs champêtres. C'est dans le charme que les œuvres du peintre exercent sur ses contemporains, que nous voyons la preuve la plus décisive de leur originalité et de leur vérité. Leur influence est extrêmement vaste et variée. Il suffit de dire que Bilibine est le fondateur de toute une école dans le domaine du dessin russe moderne, et que beaucoup de peintres russes qui se sont voués à l'illustration

des livres, ont été formés sur l'art de Bilibine et sur ses méthodes de travail. N'oublions pas non plus que durant dix années, de 1907 à 1917, Bilibine avait dirigé, dans l'Ecole pour l'Encouragement des Arts, à Pétersbourg, la section des arts graphiques et celle de la composition. Le nombre de ses élèves est immense, ils sont dispersés dans toute la Russie et plusieurs d'entre eux travaillent dans les différents domaines de l'art appliqué et de l'industrie artistique.

Mais le grand mérite de Bilibine est d'avoir formé son premier et son plus fidèle élève, Georges Narbout, ce maître remarquable de l'art graphique russe, qu'une mort implacable nous enleva trop tôt. C'est dans le rayonnement de l'art de Bilibine que se façonna l'art de Narbout. Bilibine donna leur première forme à ses rêves de jeune peintre, l'aiguilla sur le chemin du grand travail et du grand style.

Les dernières années constituent une période à part dans l'œuvre de Bilibine. Ayant quitté la Russie en 1920, le peintre vint s'établir en Egypte, d'abord au Caire, ensuite à Alexandrie. Un monde nouveau se révéla à ses yeux, ce monde de fantaisie orientale qui est la véritable patrie de l'art. On connaît maintenant la dette que le vieil art russe avait contractée envers l'Orient, et quelle fut l'influence de l'inspiration et de l'art orientaux dans les pays du nord. En Egypte, le peintre s'adonna à de différents travaux décoratifs, dont la plupart furent exécutés dans le style byzantin. Tel est un grand panneau décoratif pour une salle à manger, une iconostase pour l'église de l'hôpital grec, des esquisses pour les peintures murales de la cathédrale syriaque au Caire. Durant l'été 1924, l'artiste fit un voyage en Syrie et en Palestine et en rapporta une collection de magnifiques paysages ensoleillés et une série d'études fort précieuses de types arabes.

En août 1925, Bilibine quitta Alexandrie pour Paris. Après tant de pérégrinations à travers des pays admirables, mais privé d'une ambiance artistique, il voulut revenir vers la source première de l'art moderne, dans la ville riche en trésors artistiques, dans la ville de la véritable émulation. Après tant d'années de commandes d'occasion, de travaux exécutés pour une date fixe, le peintre a senti le besoin de revenir dans son royaume légitime. Le monde vivant du mythe populaire russe l'attire de nouveau. Le pays majestueux des bylines s'ouvre de nouveau devant lui, avec sa vallée joyeuse de contes populaires... Nous espérons que le moment est proche, où Bilibine enrichira l'art d'inventions aussi merveilleuses et de perles aussi belles, comme *La Belle Vassilissa*, *Volga* ou *le Coq d'Or*.

S. E.

ALEXANDRE BENOIS

On nous demande de parler d'Alexandre Benois à des lecteurs russes. Que leur dire qu'ils ne savent déjà ? Bien plus : ils savent de Benois, des choses que nous ne savons pas nous-même. Renonçons donc, dès le début de ces pages, à l'ambition présomptueuse d'apprendre quoi que ce soit sur Benois à ceux qui nous liront. On ne trouvera ici rien qui ressemble à une étude d'ensemble sur un homme qui est à la fois peintre, écrivain, dessinateur et graveur et qui a exercé sur l'art de son temps, dans son pays et hors de son pays, par ce qu'il a peint, par ce qu'il a dessiné et par ce qu'il a écrit, une influence qui eut son apogée au commencement de ce siècle-ci.

Je trouve dans le livre de M. Louis Réau : *l'Art russe de Pierre le Grand à nos jours*, une petite phrase que je veux recopier ici, car elle donne d'un seul coup à l'art d'Alexandre Benois son prolongement rétrospectif et qui éclaire la formation de son talent. Cette phrase, la voici : " le grand-père d'Alexandre Benois était directeur du théâtre vénitien de la Fénice ".

Ceci demande quelques rectifications : ce n'est pas le grand-père, mais bien l'aïeul du peintre (du côté maternel) qui fut ce directeur. Rectification qui ne change rien quant au fond — car ce Giovanni Cavos a eu pour fils Catarino Cavos, compositeur d'opéra qui occupe en sa qualité de précurseur de Glinka une place d'honneur dans l'histoire de la musique russe (il vint en Russie après la chute de sa patrie). Le fils de Catarino, Albert, fut l'architecte à qui revient la gloire d'avoir construit ou reconstruit presque tous les grands théâtres de l'Empire des Tsars.

Le théâtre ! L'Italie ! Je vois encore la Fénice pas mal d'années avant la guerre, éclairée à giorno non point à l'électricité, non point au gaz, mais aux bougies ; des bouquets, des guirlandes de fleurs de feu, doucement palpitantes et dont la lumière donnait à la beauté des femmes un attrait mystérieusement joli.

C'est une salle analogue à celle de Fénice, une des salles les plus agréables et les plus pimpantes qui existent en Europe qu'Albert Cavos, avec l'aide de son gendre, Nicolas Benois (le père de l'architecte qui fut aussi un excellent architecte) a créé pour le théâtre Marie à Saint-Pétersbourg.

Cette lointaine descendance exerce sur l'imagination et sur le talent d'Alexandre Benois un attrait intime et profond. Je l'écoute parler de cette influence ancestrale : " ...en général, notre famille était excessivement théâtrale ; et le théâtre, tout en gardant pour moi une fascination mystérieuse, m'était familier dès l'âge le plus tendre... Je n'ai visité Venise qu'en 1897, mais, par les récits et les images, je la connaissais depuis mon enfance, peut-être mieux que Saint-Pétersbourg... Mon oncle César possédait encore un palazzo dans le quartier de San-Staë et ma grand'mère venait seulement de vendre son palais, situé en face de la Salute... "

J'aime que le lointain berceau de Benois soit le théâtre et que ses origines soient en partie vénitiennes. L'art de Benois a besoin pour s'épanouir, pour s'exprimer, de tout ce qui a été inventé par l'homme pour accepter, sinon pour oublier épreuves et déceptions, pour rendre ici-bas son séjour

passager plus suppo table. A cet égard, Benois est nettement, comme on dit aujourd'hui, " passéiste ". Il n'a pas la phobie des musées, des bibliothèques. Il préfère un beau palais des XVII^e ou XVIII^e siècles à une mesure lépreuse et misérable ; il préfère un jardin dessiné, orné de fontaines, de terrasses et d'arbres taillés à un sourcilieux pays de montagnes, à un horizon utilitaire de champs et de prairies.

Il ne faudrait cependant pas laisser croire que le goût du passé, dont Alexandre Benois a une connaissance profonde, à la fois instinctive et érudite, l'incline à pasticher dans ses œuvres les œuvres des artistes d'autrefois. Il ne fait pas du faux rococo, du faux Louis XV ; il ne démarque pas les styles en honneur sous le règne d'Elisabeth ou de Marie-Antoinette.

Son talent consista, comme en poésie, celui du Verlaine des *Fêtes galantes* ou de l'Henri de Régnier de *La Cité des Eaux*, à dépeindre, non point dans son exactitude documentaire, et pour ainsi dire archéologique, telle ou telle époque du passé, mais à imaginer, à créer pour son compte personnel, avec une sorte de désintéressement amoureux, ce que pouvait être la vie d'autrefois, vue à travers l'esprit imaginatif et, si l'on peut dire, la sentimentalité esthétique d'un être d'aujourd'hui. Dans l'exercice de pareils jeux poétiques et artistiques, n'y a-t-il pas moins de curiosité que de respect ? J'y discerne l'aveu (fait avec le sourire) d'une nostalgie sans romantisme, mais qui indique chez celui qui en est atteint, le souvenir despotique d'une vie antérieure dont rien ne saurait effacer la trace.

Ces souvenirs restent, pour Alexandre Benois, puissants, doux et mélancoliques, comme des souvenirs d'amour.

* * *

C'est en 1906 (voici déjà vingt ans !) que je vis pour la première fois des œuvres d'Alexandre Benois. Serge de Diaguiélew avait organisé au Salon d'Automne, cette année-là, une exposition d'art russe. Cette Exposition préludait à l'éclosion, trois ans plus tard, des premiers spectacles de " Ballets ". C'était l'éclaireur, avant le gros de l'armée.

Je me souviens parfaitement du joyeux plaisir que procurèrent à plusieurs d'entre nous, à Paris, ces peintures et aquarelles où la poésie du passé était évoquée dans ses grâces plus malicieuses que tendres, avec un raffinement sans mièvrerie et sans rien de ce qu'il y a d'un peu morbide, d'un peu fabriqué dans les dessins à la plume d'Aubrey Beardsley par exemple, épris comme Alexandre Benois, du dix-huitième siècle.

L'art d'Aubrey Beardsley est certainement plus cérébral, plus littéraire que l'art d'Alexandre Benois. Le premier s'inspire des petites poésies galantes et libertines, l'autre des palais, des tableaux, des jardins, du monde plastique. Mais malgré des différences qui tiennent autant à l'inspiration qu'à l'expression, il est fort probable que l'avenir rapprochera ces deux artistes. Il y aurait, au surplus, toute une étude à faire sur ce mouvement qui, dans l'Europe entière de l'est à l'ouest, a porté des peintres et des littérateurs dans les dernières années du siècle qui vient de finir, vers la libre

évocation de ce dix-huitième siècle à propos duquel on se mit à rêver un peu de la même manière, toutes proportions gardées, dont les romantiques rêvèrent du moyen âge, dont les peintres du premier Empire rêvèrent des Romains et dont ce dix-huitième siècle avant de nous faire rêver à son tour, rêva, avec Boucher, Vanloo et Fragonard, de la Chine et de la Turquie.

Menzel en Allemagne, Fortunez en Espagne, Monticelli (et même Meissonnier) en France, sont les précurseurs du mouvement qui eut son épanouissement avec Benois et Somov en Russie, Conde et Beardsley en Angleterre, Chéret et Willette en France. Et nous ne citons ici que des noms que la mémoire nous donne sur le champ.

Les œuvres qu'Alexandre Benois exposait au Salon d'Automne de 1906 avaient pour un Français, un charme composé d'une saveur et d'une qualité toutes nouvelles.

Le dix-huitième siècle russe est déjà, près d'un siècle avant la Révolution, un émigré français. Le même M. Louis Réau, qui a écrit l'*Histoire de l'Art Russe* dont nous parlions tout à l'heure, a consacré la matière de tout un volume à étudier les influences de l'art occidental (et particulièrement de l'art français) sur l'art oriental (et particulièrement sur l'art russe). Derrière Pierre le Grand revenant dans son royaume, toute une colonie d'artistes français vint s'installer à Pétersbourg. Des architectes comme Le Blond, des sculpteurs comme Restelli, des ornementistes comme Nicolas Pineau (que ses contemporains surnommèrent Pineau le Russe), des peintres comme Louis Caravaque, des Crouvières, des fondeurs, des ébénistes, des tapissiers, s'installèrent au bord de la Néva dès 1715. Jusqu'à la fin du siècle le mouvement dura et s'amplifia. Le cadre de cet article ne nous permet pas de longs développements, ni même un simple exposé de la question. Il suffit de donner ici quelques noms des peintres comme Tocqué, Lagrenée l'aîné, J.-B. Le Prince, Pirroneau ; des sculpteurs comme Pillet et Falconnet ; des architectes comme Vallin de la Mothe, comme Thomas de Thomon. Tous ces artistes n'étaient pas seulement en Russie pour y travailler eux-mêmes, mais pour y faire travailler. Les premiers maîtres de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg furent des maîtres français.

Ces français formèrent des élèves indigènes, qui à leur tour devinrent des maîtres. Peu à peu, ceux-ci adaptèrent aux mœurs et au caractère russe ce que l'Occident leur avait apporté. Nous ne pensons pas seulement au coloriage des monuments, qui ne se fit jamais chez nous, mais à la structure même, aux proportions. Le palais de l'Académie des Beaux-Arts que Vallin de la Mothe construisit à Pétersbourg en 1765, pourrait aussi bien s'élever aux bords de la Seine qu'aux bords de la Néva ; mais l'Amirauté construite environ cinquante ans plus tard par Takharov, est beaucoup plus russe. Ce monument ne pourrait guère trouver sa place, avec ses proportions colossales, à Paris, soit près du garde-meubles, soit près de la Madeleine, sa contemporaine.

Nous voilà loin, semble-t-il, d'Alexandre Benois et de ses aquarelles. Pas tant que cela, car c'est le dix-huitième siècle que l'art de Benois évoque, c'est-à-dire le dix-huitième siècle russe, né du dix-huitième siècle français. Versailles est loin, Saxe et Meissen sont tout près et, d'autre part, l'on entend venir du fond du vaste empire l'appel de l'Orient. Dans ces pavillons chinois, dans ces pagodes à clochettes, sous un ciel gris et froid, les personnages que dessina Benois me font penser à la fois aux sanguines de Watteau et aux figurines en pâte dure des manufactures allemandes. C'est dans

la combinaison, dans l'assimilation de ces différentes influences que l'art d'Alexandre Benois tire son originalité, sa particulière poésie.

Plus encore qu'à l'Exposition de 1906, l'on eut cette impression lorsqu'on vit, en 1909, au Théâtre du Châtelet, le rideau se lever sur le décor du *Pavillon d'Armide*. Les jeunes gens d'aujourd'hui peuvent difficilement se représenter ce que fut, pour nos vingt-cinq ans, la révélation de ces extraordinaires ballets.

Depuis 1909, la nouveauté d'alors est peu à peu devenue la rengaine. Mais dans ce temps-là le *Pavillon d'Armide* (et la *Cléopâtre* de Bakst, qu'on donna cette même année) furent vraiment des bouquets de couleurs, jetés comme des cris dans une atmosphère languissante. La couleur pure ! Il semble bien que son règne commence. La plupart des palais, qu'on en regardât la façade ou qu'on en visitât l'intérieur, étaient, lors de la dernière Exposition des Arts Décoratifs, presque monochromes. D'ailleurs la blancheur de cette exposition était moins peut-être une réaction contre cette éclatante couleur pure que son exaltation suprême.

Le décor du *Pavillon d'Armide* était fait de verts frais et vifs et la plupart des personnages qui figuraient sous les arbres étaient vêtus de beaux rouges durs et denses comme la fleur du grenadier. Des ornements sombres, sinon tout à fait noirs, coupaient pas places, ces costumes vermeils du style de ceux que portent dans les comédies-féeries de Molière, Méliceste et la Princesse d'Elide.

Benois avait fait de cette fête des yeux, une fête pour l'imagination. De chaque côté de la scène, devant les verdure peintes, deux immenses jets d'eau montaient du plateau sur le théâtre, palpitants et bruissants et allaient caresser les frises. Ils faisaient vivre le décor au-dessus des ballerines et apportaient jusque dans la salle de fraîches et lestes odeurs des jardins.

* * *

L'on pourrait se laisser tenter à esquisser une parallèle entre l'art de Benois et l'art de Bakst, lesquels, sans oublier Roerich et Golovine, furent les deux grands décorateurs de ces Ballets Russes " première manière ". On montrerait Bakst dominé par l'instinct et Benois se laissant apprivoiser, diriger par l'intelligence, par un scrupuleux esprit de choix. Les décors de Bakst enivraient par leur surabondance quasiment barbare. Les tons des couleurs vous étaient jetés aux yeux comme le sont, au temps des fêtes de fleurs, des poignées de roses et d'œillets. Les décors de Benois, au contraire, enchantaient pacifiquement. Ils vous séduisaient parce qu'ils vous sollicitaient sans vous contraindre.

De même que le chef-d'œuvre de Bakst reste *Schéhérazade* celui de Benois reste *Pétrouchka*. Non pas le *Pétrouchka* d'aujourd'hui, présent, empoussiéré et où bien des costumes ont été remplacés au petit bonheur des tournées, sans tenir compte, il me semble, des maquettes initiales de Benois. Mais je pense au *Pétrouchka* de 1910 ; à ses cent costumes nuancés frais et jeunes, qui se déplaçaient, et se mouvaient sur un fond bleu-gris qui avait la nuance fine et délicate de la faïence de Wedgwood. Ces couleurs délicatement frémissantes plaisaient au regard sans le surprendre, par sa polychromie savante, et qui risquait tout un jeu de variations sans jamais déconcerter par une dissonance ; ce décor de *Pétrouchka* m'a toujours fait penser aux peintures de Véronèse, où il semble que toutes les couleurs de la palette aient été joyeu-

sement associées par un génie exubérant, privilégié, qui travaille sous le signe de l'arc-en-ciel.

Si ma mémoire est bonne, ^{* *} ce n'est pas l'année où l'on vit pour la première fois *Pétrouchka*, mais l'année suivante, que Benois vint à Paris.

Je me souviens que cet homme aux mouvements tranquilles, d'apparence stable, et, pour tout dire, un peu massive, me fit d'abord penser, à ce que je sais d'après ses portraits, à Théophile Gautier. Il n'y a pas d'ailleurs, entre Théophile Gautier et Alexandre Benois, seulement des ressemblances physiques. Leurs talents respectifs ont aussi des parentés. Le peintre de *Pétrouchka* et le poète d'*Emaux et Camées* cèdent l'un et l'autre au goût du rêve, au besoin de s'évader dans ces *tempi passati* où ils vivent aussi à l'aise que dans le monde contemporain. L'un et l'autre mettent au service de leurs songes une technique infailible d'une profonde, sérieuse, et quasiment universelle érudition qui leur permet d'entreprendre et d'achever leurs ouvrages avec un sang-froid objectif ; à la fois sans rien esquisser et sans rien improviser. Leur maîtrise est faite de secrets pénétrés et de difficultés vaincues.

Enfin l'une des plus importantes, irrésistibles qualités de Benois est que tout en se laissant aller à ses caprices de lettré et de poète, il ne s'est jamais écarté de l'observation de la nature.

Devant les peintures qui lui proposent de la réalité non point une image directement descriptive ou narratrice, mais une image transposée, l'homme redevient un enfant. L'enfant aime écouter des contes ; mais son plaisir n'est vrai et sincère que si ces contes ont pour point de départ, pour assise ou confirmation, la réalité. Les contes de Perrault, ceux d'Andersen et en général tous les récits du folklore populaire sont issus d'un fait observé ou d'un usage vécu. De même, une peinture qui montre non pas ce qui est ou ce qui a été, mais ce qui aurait pu être ou ce qui pourrait être, a besoin, pour que l'on consente à se laisser duper par elle, de conscience des rapports, même cachés, avec son thème fondamental. Baudelaire disait : "l'imagination est la reine du vrai".

Les peintres d'imagination qui s'adressent d'abord au cerveau sans d'abord toucher le sens, risquent de laisser le cerveau insensible et de se voir refuser par le public, l'invitation au voyage que leurs pinceaux proposaient.

C'est d'ailleurs le divorce avec le concret et l'abstrait qui constitue les défauts de peinture dite "littéraire". Celle, par exemple, d'un Gustave Moreau, avant de frapper l'esprit, une œuvre d'art doit émouvoir les yeux, de la même manière qu'un parfum flatte les narines, qu'un bon plat flatte les papilles.

Cet élément pour ainsi dire « comestible » de l'œuvre d'art, Alexandre Benois ne la méconnaît pas, ni ne la néglige. Ses personnages chimériques, vêtus selon la mode d'autrefois, ne sont pas d'inconsistants fantômes, des constructions arbitraires de la fantaisie et du mensonge. Du moment où on les voit, on croit en eux, on les reconnaît, on les accepte et ils deviennent vos compagnons aussi bien que le « Monsieur qui passe » dont parle le Fantasio de Musset.

Ce don de rendre vraisemblable ce qui est inventé est le véritable don de poésie. Nous venons de parler de Musset, dont on aimerait tant qu'il y eût une édition de luxe illustrée par Alexandre Benois. Nous pourrions aussi bien parler (laissant aux Russes le soin de nommer leurs écrivains) de Sterne et de Heine, de Goldoni et de Calderon, de Gautier et de Nerval, et plus près de nous, non pas seulement de Ver-

laine et d'Henri de Régnier, dont nous écrivions les noms tout à l'heure, mais d'Élémir Bourges (*Le Crépuscule des Dieux* et *Les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*), mais de René Boylesve (*La leçon d'Amour dans un parc*, mais de Jean Cassou (*Eloge de la Folie*) et de Jean Giraudoux (*Suzanne et le Pacifique*).

Plus j'y pense, quelles admirables, incomparables illustrations Alexandre Benois a encore à faire ? Sa culture exceptionnelle lui permet d'être aussi à l'aise dans les bibliothèques que dans la rue. Son émotion est aussi spontanée, aussi authentique devant les spectacles de la nature que devant les spectacles qui ont été créés par l'artifice et le raffinement de l'homme. Sans effort, comme un sorcier, il voyage à travers le temps et à travers l'espace. Il semble qu'il ait à sa disposition le tapis magique dont parle le conteur Persan qui permet d'être tour à tour aux Indes et en Écosse, sur une place de Paris ou sur une place de Pékin, ou bien le compagnon de Fragonard sur les routes d'Italie, celui d'Eugène Lami à la cour de Louis-Philippe, celui de Tiepolo sous le ciel vénitien. Le pouvoir de "crédibilité" (si l'on nous permet d'employer ici un néologisme forgé par un romancier, M. Paul Bourget), Alexandre Benois l'a évidemment trouvé au berceau : c'est le don des fées. Mais ces dons heureux et éclatants, Benois les fait fructifier. Il les a développés, enrichis et, en s'astreignant à beaucoup observer, contrôlés. C'est avec ce qu'il a vu qu'il a fait ce qu'il rêve.

En sont témoins les aquarelles de Versailles que le *Cog d'Or* publie aujourd'hui.

Certains endroits d'un monde à la réputation trop fameuse, ont la malchance d'être, par les légions de peintres qui se sont emparés d'eux, empoissés dans une poésie douceuse et fade qui écœure comme du mauvais sirop. Venise est la plus grande victime de toutes "merveilles d'art" ; ensuite, on peut citer Versailles.

La plupart des peintres qui se rendent à Versailles apportent avec eux une idée préconçue ; ils travaillent selon un poncif usé, abîmé, comme le refrain d'une romance redite par un orgue de barbarie, et la pauvreté d'invention de ces hordes d'artistes est telle que le pauvre palais et son parc deviennent le lieu du plus vulgaire carnaval, envahis par une lie de déguisés et de figurants.

Alexandre Benois est venu à Versailles ; et son premier soin a été de chasser ces troupes indignes. Son art a eu ici un pouvoir lustral. Pas une bergère à paniers, par un marquis Louis XV, pas un grand seigneur à perruque, pas une chaise à porteur, pas un carrosse doré. Mais, au lieu de ce magasin d'accessoires usagés, qui fait fuir les rêves au lieu de les attirer, voici que se dégage de ces aquarelles presque sévères, la poésie profonde et en quelque sorte sacrée qui se dégage des lieux d'où la vie s'est retirée, laissant après elle, pour régner, la beauté qu'elle a créée. Dans Versailles, Alexandre Benois travaille avec un sentiment de respect. Ce respect s'exprime ici par la soumission. Demain, peut-être, si Benois en trouve l'occasion, il saura, comme il l'a déjà fait, pour le livre ou pour le théâtre, évoquer de nouveau en toute liberté le Versailles de jadis et ceux qui l'habitèrent dans sa nouveauté. Mais ces évocations sont et seront d'autant plus persuasives qu'elles s'appuient sur des travaux dictés par une fière humilité. Dans l'œuvre de Benois, ces travaux sont ce que, pour donner des exemples, sont dans l'œuvre de Watteau ses sanguines par rapport à ses toiles, ou, dans l'œuvre de Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, par rapport à la *Chartreuse de Parme* et *Les Mémoires d'un touriste* par rapport au *Rouge et Noir*.
Jean-Louis VAUDOYER.

NAOUM ARONSON

Une exposition telle qu'il est bien rare qu'un sculpteur puisse en réaliser une semblable, avec les difficultés inhérentes à la présentation de son œuvre, fatalement dispersée d'ordinaire et peu mobilisable, vient, non pas de révéler, mais de consacrer Naoum Aronson dans l'esprit du public parisien. Il y a de longues années que cet artiste indépendant, qui vit à Paris depuis un tiers de siècle et s'est naturalisé Français par une sympathie instinctive et une intime pénétration, s'est fait connaître dans nos Salons. — « Non pas, écrit dans une très touchante préface pour le catalogue de la présente exposition, M. Paul Léon, Directeur des Beaux-Arts, qu'il se soit mêlé au monde, à la foire des vanités, des intérêts, des passions, où se flétrissent tant de dons et d'aspirations sincères. Il garde un fier isolement, n'appartient à aucun groupe, ne s'apparente à aucun maître. La vie a été son école, les chefs-d'œuvre de nos musées ont été ses éducateurs. Il se plaît sur les sommets, sait grandir tous les sujets. Il ne quête pas l'admiration, il a la force. Il a le culte des héros, non de ceux sans humanité, mais de tous ceux dont le cœur s'est ouvert à la pensée des hommes et pour lesquels la souffrance fut la rançon de la gloire : Moïse ou Dante, Beethoven ou Berlioz, Chopin ou Tolstoï. Cet apôtre messianique a le don de la création. »

Il y a plus de trente ans qu'il arrivait à Paris, des confins de la Pologne et de la Russie, petit homme de dix-huit ans, aux yeux candides, à l'énergie farouche; bien qu'il sût à peine depuis deux ans que les doigts humains pouvaient tirer autre chose de l'argile molle que des pots, il voulait impérieusement être sculpteur.

Rebuté à l'École des Beaux-Arts par la nécessité d'avancer quelque argent pour payer les frais d'atelier, il frappa à la porte de l'École des Arts Décoratifs, qui l'accueillit. En quelques mois, Corbel, puis Hector Lemaire qui y enseignaient s'étonnèrent d'une habileté précoce et d'un tempérament étrange. Plein d'ardeur et d'illusions, baragouinant une langue fantastique, incapable de se plier à la discipline scolaire, il reçut pourtant quelques encouragements du bon Louvrier de Lajolais, et quelques leçons de métier d'Hector Lemaire. Dérouté, peut-être, de voir ce « canard sauvage » tombé au milieu de sa couvée, Lemaire ne chercha pas à l'y retenir, mais lui donna bienveillamment la facilité de travailler dans son propre atelier. Il assagit un peu sa fougue naturelle au contact du classique Lemaire et perfectionna ce qu'on avait commencé à lui apprendre dans son pays, à l'académie de Vilna. C'est là, en effet, qu'il avait fait ses premières études et d'où, en présence de certaines réussites précoces, on avait voulu l'envoyer à Pétersbourg. Mais par une instinctive répulsion pour les brumes du Nord et ses rigueurs de toute nature, séduit par un attrait quasi mystique pour ce Paris qu'il imaginait comme un jardin lumineux, il était parti avec ses maigres économies à la poursuite de son rêve.

Les réalités de la vie lui furent dures, mais ne le détournèrent pas. Il dut rentrer en Russie pour son service militaire; en 1894, il revenait plus acharné que jamais vers la terre d'élection à laquelle obstinément il s'attacha depuis, jusqu'à s'y faire naturaliser. Malgré les difficultés et les luttes inégales de l'existence parisienne, malgré les déboires,

malgré les offres séduisantes qui ont pu lui venir de part ou d'autre, il s'était épris de notre ciel, de nos mœurs, de notre art, il nous est resté fidèle. Il a conservé son tempérament ethnique, ses amitiés intellectuelles et sentimentales avec tout ce qui vit par l'esprit dans sa patrie d'origine.

D'esprit très souple en même temps que très personnel, s'il a gardé sa nuance de caractère comme sa nuance d'accent doux et chantant, il a su par une sympathie active s'assimiler un certain nombre des qualités dominantes de notre art; il a subi l'ascendant de quelques maîtres qui ont marqué de leur forte empreinte la génération présente et il suit avec les meilleurs de celle-ci une évolution dont ce qu'il y a de particulier et d'un peu étrange dans son tempérament ne doit pas faire méconnaître l'orientation essentielle.

Dès 1897, il présenta quelques ouvrages qui furent agréés à la Société nationale, et sut conquérir l'approbation des maîtres sculpteurs qui s'y étaient groupés. Rodin aima et encouragea ses promesses et son impétuosité naturelle de talent. C'était plutôt du reste, vers ce temps, une abondante facilité, une verve pittoresque qui s'épanchait en compositions quelque peu aventureuses où reparaisait dans le choix des sujets comme dans la façon de les traiter, l'esprit ardent et légèrement mystique du jeune russe. Son *Au-Delà* du Salon de 1897, son *Berceau d'amour* de 1898 en sont des preuves évidentes.

La *Jeune aveugle*, au Salon de 1899, était tout imprégnée d'une certaine douceur triste et délicate, tandis que la *Soif* de 1901 poussait dans un sens dramatique et violent et exprimait tout un autre aspect de l'âme à la fois tendre et farouche de la race à laquelle appartient le jeune sculpteur. Un *Martyr*, une *Douleur*, des *Abandonnés*, plus tard un groupe *d'Epaves*, une esquisse jamais réalisée, pour une lamentable théorie d'*Exilés*; un peu plus récemment, une grande figure d'homme assis, symbolisant la *Russie* pensive et douloureuse sous les espèces d'un homme mûr aux traits émaciés, aux yeux profonds, au grand front dénudé, physionomie lassée de lutteur qui n'a d'espoir que dans l'avenir lointain, toute cette série à peu près témoigne de cette fougue instinctive de tempérament, de ce sens de l'invention pittoresque, de cette promptitude aisée dont avaient fait preuve les tout premiers travaux de l'artiste, ceux qui avaient assuré ses premiers succès, mais dont il allait bientôt arriver à ne plus se satisfaire lui-même.

Dès ses premières années de travail personnel et ses premiers envois au Salon, à côté des compositions dont nous venons de dire l'esprit et le caractère, s'étaient groupés un certain nombre de bustes, portraits vigoureusement individuels, ou têtes d'étude; la facilité qu'Aronson apportait à construire une figure ou un groupe, se retrouvait également dans la traduction d'une physionomie humaine. Quelle que soit du reste la technique employée, dans le dessin, le pastel ou la peinture, comme dans la ronde-bosse ou le bas-relief, notre artiste au talent ingénieux et multiforme a toujours su enlever une ébauche avec une prestesse incomparable et lui donner un caractère saisissant. C'est contre sa propre facilité qu'il a eu à lutter et à se ressaisir.

La façon dont il a encore, en 1904, réalisé son buste colos-

sal de *Beethoven* qui figure aujourd'hui dans le jardin de la maison de Bonn, en est une preuve frappante. Aronson vivait depuis quelque temps avec la hantise de Beethoven ; il vivait en lui, peut-on dire : la musique, les images véridiques multipliées, l'atmosphère même du lieu où il s'était établi le surexcitaient au point qu'il put un jour, de tête, sans documents, sans modèles, ayant eu la permission d'installer sa selle à modeler dans la cour de la maison-musée, dresser en quelques heures le buste tragique et profond que les admirateurs de Beethoven, touchés de cette évocation, voulurent conserver à la place où il avait été modelé.

Un *Wagner*, un *Berlioz*, un *Chopin* suivirent. Le masque tragique de *Dante* tenta même son ébauchoir. Un soupçon de romantisme anime ces figures colossales qui font parfois songer aux effigies agrandies creusées et tumultueuses d'un *David* d'Angers ou d'un *Préault*, en même temps qu'aux restitutions d'une verve magnifique et d'un caractère psychologique si profond de *Caffiéri*. Pour son *Tourguénief*, la sympathie de race aidant, la figure sortit de ses mains éclatantes de vie, saisissante de ressemblance morale et de caractère. Son *Pasteur* est une réussite d'un autre genre. Ce fut un hommage volontaire à la France à un moment où se dégageait, pour l'artiste sensible qu'est Aronson, de l'effort héroïque de la France de la grande guerre, l'image de ces vertus humaines, de cette volonté simple, de cette conscience profonde incarnée dans la physionomie sans accent, bourgeoise et en quelque sorte moyenne, d'un des plus grands bienfaiteurs de l'humanité. Pensif et doux, à peine transposé, et agrandi par le sentiment intérieur, le portrait reste véridique et expressif à la fois.

Il est une figure pourtant pour laquelle le travail d'Aronson a une valeur plus significative encore, celle d'un témoignage véridique et scrupuleux autant que compréhensif ; c'est son *Tolstoï*.

C'est en 1902 qu'inconnu de *Tostoï*, Aronson se présenta à *Iasnaya Poliana* et demanda à faire le portrait du maître. E conduit d'abord, il allait se retirer quand, après quelque entretien, *Tolstoï* lui dit qu'il ne voulait pas poser, mais que si cela l'intéressait, lui, de le regarder vivre, il pouvait rester là, tant qu'il voudrait. Aronson usa de la permission pendant de longues semaines et exécuta une soixantaine de croquis pris au vol, ou complétés de mémoire, les uns plus poussés, les autres simples impressions d'un mouvement de physionomie, d'un aspect presque instantané de ce masque mobile encadré de barbe neigeuse où luit sous les sourcils volontaires la lueur pénétrante des yeux gris. On lui avait donné un coin pour modeler et, moitié complaisance, moitié curiosité, le patriarche vint l'y visiter et consentit à lui donner tout de même quelques quarts d'heure de pose.

L'occasion était admirable, presque unique, Aronson la saisit avec toute son âme pleine d'une ardente et sympathique vénération pour son modèle.

C'était en quelque façon lui aussi, comme l'a écrit *Romain Rolland* en tête de sa pénétrante et magistrale *Vie de Tolstoï*, un « tribut de reconnaissance et d'amour » qu'il apportait au maître, et il avait encore le bonheur de trouver celui-ci debout dans l'aurole glorieuse et apaisée de sa vieillesse active, avant les dernières déceptions, les amertumes et les inquiétudes de ses toutes dernières années... » Sa figure, suivant les termes mêmes de *Romain Rolland*, avait pris les traits définitifs sous lesquels elle restera dans la mémoire des hommes : le large front que traverse l'arc d'une double ride, les broussailles blanches des sourcils, la

barbe de patriarche qui rappelle le *Moïse* de *Dijon* ; le vieux visage s'était adouci, attendri ; il portait les marques de la maladie, du chagrin, de l'affectueuse bonté. Comme il avait changé depuis la brutalité presque animale des vingt ans et la raideur empesée du soldat de *Sébastopol* ! Mais les yeux clairs ont toujours leur fixité profonde, cette loyauté du regard qui ne cache rien de soi et à qui rien n'est caché. »

C'est dans ces conditions qu'Aronson modela le grand buste michelangesque qu'il exposa au Salon de 1903 et exécuta ces croquis d'une variété et d'une qualité expressive tout à fait rares, où nous retrouvons toute la souplesse de son talent libre et spontané, la recherche de ces enveloppes de lumière jouant sur les plans solidement établis en dessous, modelant la figure et la définissant du premier jet sans hésitation ni repentir avec sa construction puissante et sa vérité suggestive.

C'est vers ce temps aussi, qu'Aronson commença de se défier de ses dons naturels et prétendit par une observation plus scrupuleuse, une exécution plus serrée, donner à ses créations une solidité et une tenue qui nous frappe aujourd'hui tout autant que ses qualités conservées de charme réveur et de grâce souple.

L'une des premières œuvres où se trahit cette volonté nouvelle fut cette jolie figure d'éphèbe destinée à une fontaine qu'avait commandée la petite ville allemande de *Godesberg*. Elle n'est pas sans parenté dans l'inspiration et l'arrangement avec le *Narcisse* d'*Alexandre Charpentier*, mais la qualité en est toute différente. Au lieu du réalisme appuyé et un peu rude du maître français, le russe apportait dans sa conception comme dans son modelé une grâce fluide, un charme délicat et poétique, un imprévu de mouvement, mais qui n'excluait pas la solidité et l'étude, bien au contraire.

C'est à l'étude du nu qu'il s'acharne à partir de ce moment avec ce souci de précision, de justesse de construction et de proportion que nos grands sculpteurs réalistes du milieu du XVIII^e siècle, un *Pigalle* ou un *Bouchardon*, y ont apporté. Nul académisme, nul ressouvenir de formules n'entache cette étude sincère et comme ingénue de la nature. On n'y retrouve ni mouvement appris dans la pose, ni facture banale dans l'exécution. Il fuit l'improvisation, les indications hâtives, les réalisations incomplètes. Il ne sait plus travailler vite.

Une autre fontaine destinée à un jardin particulier de *Berlin* lui donne l'occasion de reprendre un modèle de jeune garçon dans une attitude toute différente. Debout, appuyé sur un rocher, avançant le pied avec précaution comme pour tâter l'eau ou sauter de pierre en pierre, c'est un gamin qui folâtre nu sur quelque grève, tel le petit pêcheur napolitain de *Rude*. L'étude en est encore plus serrée que dans le *Narcisse*, jusqu'à présenter même quelque sécheresse.

Le nu féminin l'inspire également et le défend de cet écueil. Une charmante statuette de femme debout, jeune et gracile, qu'il baptise *Silence mystique*, d'un modelé caressé et raffiné à l'extrême, nous donne un excellent spécimen de sa manière dorénavant si personnelle. Un grand morceau de nu, le *Désespoir*, la plus importante des réalisations de sa récente exposition, développait ces qualités avec une ampleur presque monumentale.

Des préoccupations d'ordre décoratif assiégent aussi notre sculpteur. Il ne se contente pas d'être l'artisan exquis de ces morceaux au contour caressé, de ces têtes de femmes ou d'enfants, portraits précis, d'un caractère physiologique très accusé, d'un modelé délicat et enveloppant qui se joue à la surface de la matière sans appuyer, sans creuser, sans

accents excessifs, sans trous, dessinant les traits par des lumières. Le succès de telle petite *Bretonne*, de telle *Vendémienne*, ou du délicieux enfant au turban qu'il a baptisé *Kim*, en souvenir du héros ingénieux que Kipling pourrait y reconnaître. Mais il voulait aller plus loin encore, dût la besogne être plus ingrate et moins profitable, la lutte plus âpre. Les matières diverses mises en œuvre semblent des essais qui tendent à un but monumental. Les agencements de lignes, la composition des groupes, les projets d'arrangement décoratif qu'il nous présentait à la récente exposition, en collaboration avec l'architecte Kristi, soulignent cette préoccupation, obsédante aujourd'hui et qui anime légitimement les meilleurs de nos sculpteurs contemporains. Le morceau savoureux, l'académie vaine, ne leur suffisent plus : la sculpture doit, comme jadis, jouer un rôle dans un ensemble décoratif architectural et, pour cela, elle doit garder une certaine tenue, poursuivre une harmonie réelle de formes et de lignes. Le groupe des *Adolescents* est un exemple de cette volonté qui amène à la simplicité des silhouettes, à l'équilibre des masses ; le jardin régulier où le dessinateur l'a utilisé comme motif central est d'un agrément et d'une proportion très heureusement calculée. Ailleurs ce sont des fontaines, des décorations de vestibules aux lignes simples et nobles comme celles où se plaît l'architecture d'aujourd'hui, à la recherche d'un caractère classique dépouillé de tout le fatras décoratif où se perdait jadis le sens de l'ordre et de la clarté.

Comme son époque entière, avant d'en arriver à cette

conception toute moderne, Aronson avait passé, lui aussi par la phase réaliste et pittoresque. La fontaine avec le *Narcisse* que nous signalions tout à l'heure était d'un arrangement ingénieux, mais sans style ; les rochers, comme la figure elle-même, abusaient de la recherche de vérité et de naturisme qui était à l'ordre du jour il y a 25 ou 30 ans. Aronson a eu l'occasion de réaliser pour l'Exposition parisienne de 1925 une fontaine dans un tout autre aspect, et il a eu la bonne fortune que son monument, placé, presque par hasard, dans une allée du Cours-la-Reine, acquis par l'Etat au cours de l'Exposition, a pu demeurer, une fois tombé le décor envahissant et tumultueux de la grande foire, dans la calme ordonnance de cette perspective d'arbres longeant la Seine, où il s'encadre à merveille.

C'est une vasque où s'accrochent à intervalles réguliers de ces délicats visages d'enfants dont notre sculpteur a le secret, supportée par un faisceau de colonnettes, simples et nues, au-dessus de laquelle s'érige en sa splendide nudité une grande figure de femme debout, les bras levés pleins de fleurs qui se massent avec ses cheveux. La silhouette très calme, le modelé simplifié de la figure taillée dans une belle pierre souple et chaude de ton, conviennent exactement au but décoratif de l'œuvre et la réalisation est de celles qui faisaient le plus d'honneur à l'Exposition défunte et qui resteront comme un témoignage précieux des efforts qui y furent tentés à la recherche du *style*.

Paul VITRY

A.-I. MOSJOUKHINE

(A L'OCCASION DE SES DÉBUTS A PARIS)

Les débuts d'Alexandre Mosjoukhine qui ont eu lieu dans le courant du mois d'octobre, à l'Opéra et à l'Opéra-Comique de Paris, ont produit une grande sensation dans les milieux musicaux de la capitale et ont vivement impressionné le public accouru pour entendre le chanteur russe. Beaucoup de Russes qui se rappelaient les succès de Mosjoukhine à Pétersbourg, au Théâtre du Drame Musical, s'attendaient à la consécration de son talent par les mélomanes français. Mais le triomphe remporté par notre compatriote a dépassé toute attente.

Dans le rôle difficile et délicat de Boris Godounov, à l'Opéra, Mosjoukhine a prouvé qu'il était un artiste doué d'un talent remarquable et d'une grande intelligence, et un chanteur de tout premier ordre, à la voix bien posée et d'un timbre merveilleux. Sa maîtrise est surprenante, il ne force jamais la voix et ne s'abaisse jamais jusqu'à des artifices douteux. Sa diction est tellement nette que chaque phrase, chaque mot, chaque son sont perçus par l'auditeur et l'émeuvent.

Dans l'interprétation d'un caractère aussi complexe que celui de Boris, il subsiste toujours le danger d'ajouter à l'image qu'on crée quelque petit trait, à première vue insignifiant, mais qui risque de compromettre et d'adultérer le tout. Le grand mérite de Mosjoukhine est d'être resté dans les bornes de l'art.

Nous avons dit qu'il s'est surpassé dans la partie musi-

cale du rôle. C'est un virtuose de la voix humaine, de cet instrument à la fois complexe et raffiné. Le son se dégage librement, franchit la rampe, remplit tous les recoins de la salle ; l'auditeur garde un souvenir indélébile de ce timbre profond et velouté.

Mosjoukhine a produit une impression particulièrement forte dans la scène qui se déroule dans la chambre des enfants de Boris, lorsque " l'enfant ensanglanté " se présente à l'imagination malade du Tsar. Le même succès est échu à Mosjoukhine dans la scène non moins difficile de la mort de Boris.

Quelques mots encore sur ses débuts à l'Opéra-Comique. L'artiste éminent y a interprété le rôle de Don Quichotte, dans l'opéra de Massenet. Les points culminants de ce rôle sont deux scènes : l'antre des brigands et la mort de Don Quichotte sous l'arbre. Mosjoukhine a été irréprochable dans ces deux scènes.

Le public parisien connaît les plus grands artistes de l'univers ; on le considère comme très exigeant et un peu blasé. Il est difficile de le satisfaire, et encore plus difficile d'en faire la conquête. Si Mosjoukhine a réussi dans cette tâche ardue dès la première fois, c'est qu'il est destiné à devenir un des rares favoris du public européen.

V. SVETLOV.

