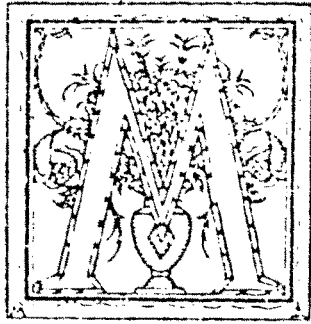


АПОЛЛОНЪ

МСМХІ





ЕНЬШЕ всего среди всѣхъ искусствъ понимаютъ у насъ архитектуру. Великое искусство зодчества, давшее столько дивныхъ созданийъ въ древней, дореформенной Руси, памятники строительства XVIII и первой половины XIX вѣковъ были долгое время въ полномъ забвеніи. И лишь въ послѣднее десятилѣтіе выросъ живой интересъ къ красотѣ жилища, лишь теперь стали понимать у насъ, что строеніе не только пріютъ для жилья, не только четыре стѣны и крыша — логовище человѣка, но что всякое зданіе само по себѣ должно говорить всѣми своими линіями и формами о какихъ-то таинственныхъ законахъ счастія — о красотѣ, что всегда одинаково значительна и нужна во всемъ, что живетъ въ мірѣ, будь то живое существо или мертвый домъ, созданный для его обитанія. Первымъ шагомъ къ этому было пониманіе необходимости художественной обстановки дома, увлеченіе *home'омъ*, внутреннимъ уютомъ жилищъ. Вѣдь, если припомнить чудовищно-уродливыя комнаты, плюшевую мебель и ужасающую бронзу, которой украшались еще 20 лѣтъ назадъ лучшіе дома Петербурга, то станетъ страшно за тѣхъ, кто могли безъ чувства содраганія жить среди этихъ вещей. Какъ окружающая среда людей, такъ и окружающіе неодушевленные предметы, незамѣтно, но неизбѣжно вліяютъ на того, кто съ ними общается. Человѣкъ, выросшій среди ,орѣховаго рококо', среди карикатуры на красоту, не можетъ имѣть ни во внѣшнемъ, ни во внутреннемъ своемъ обликѣ стройной системы, прекраснаго ритма, закономерности. Вотъ почему увлеченіе чисто внѣшней формой обстановки — не мимолетный капризъ и прихоть, а глубоко серьезная и нужная всякому цивилизованному народу потребность. Отсутствие культурныхъ вкусовъ, которое въ Петербургѣ кое-какъ прикрыто внѣшнимъ, условнымъ лоскомъ разныхъ ,стилей', еще болѣе замѣтно въ домахъ Москвы и русской провинціи. Здѣсь даже у самыхъ богатыхъ людей, рядомъ съ изысканнѣйшими предметами украшенія, стоятъ и висятъ на стѣнахъ ужасающія уродства, оскорбляющія не только тѣхъ, кто съ ними живетъ, но и всѣ тѣ художественные предметы, что находятся въ ихъ сосѣдствѣ. Отсутствие культурныхъ потребностей къ комфорту, отсутствие ,любовнаго ока' ко всей окружающей жизни чувствуется въ этихъ домахъ, какъ бы украшенныхъ только случайной бутафоріей. Но если въ Петербургѣ, гдѣ все же еще теплится какая-то красивая жизнь — послѣднее наслѣдіе крѣпостныхъ временъ, — если въ Петербургѣ еще любятъ внутреннія стѣны своего жилища, за то прямо поражаетъ безразличное отношеніе къ внѣшнему виду домовъ. Постройка домовъ, подобныхъ Елисаветскому или кн. Кочубей на Фурштатской,

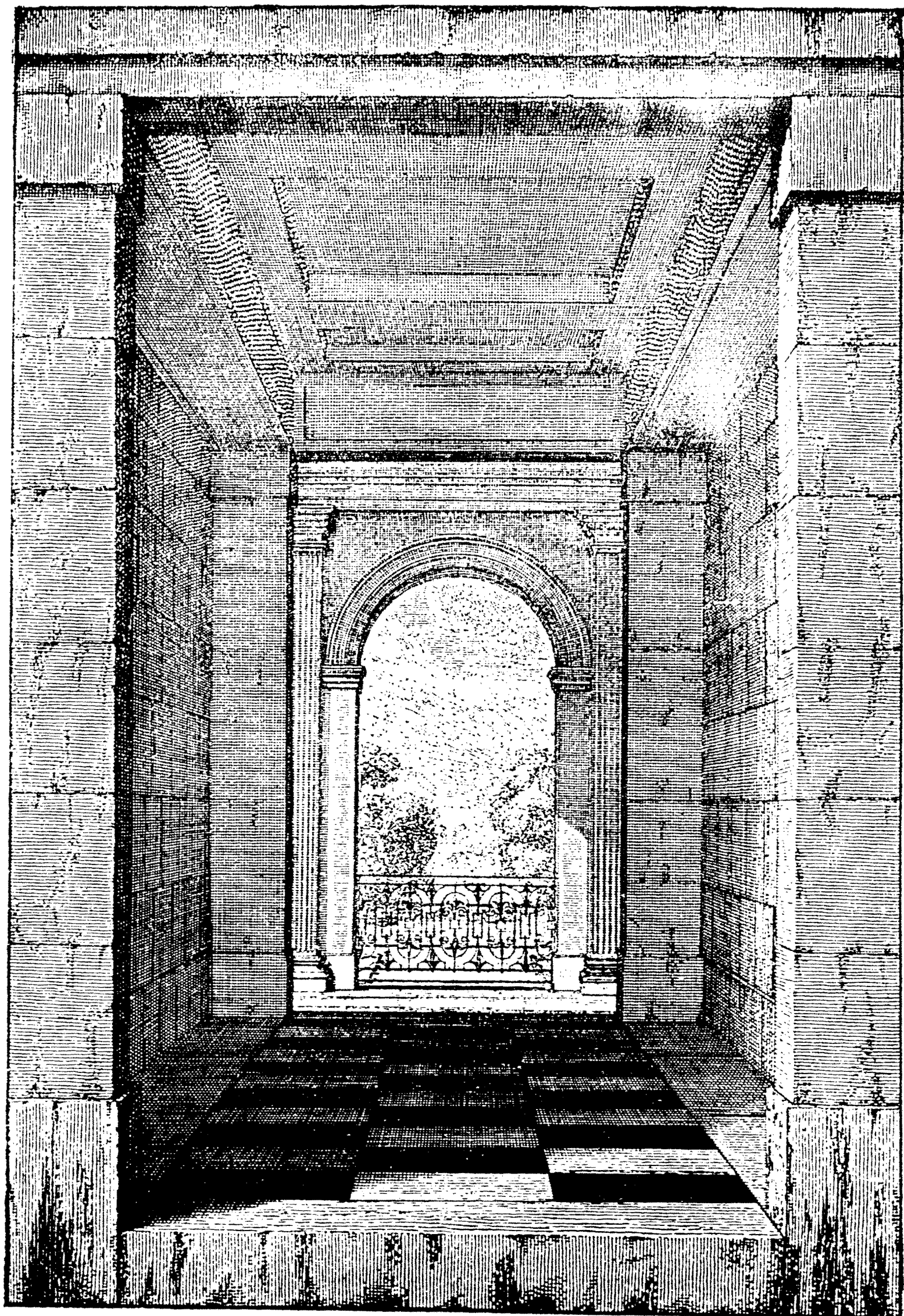
изуродованіе Михайловскаго дворца, уничтоженіе Строгановской дачи на Черной рѣчкѣ, развѣ все это не краснорѣчивыя доказательства того, какъ возмутительно безразлично смотрятъ все на виѣшній видъ домовъ, въ которыхъ живутъ поколѣніе за поколѣніемъ и которые виѣшние характеризуютъ своихъ обитателей?

Все эти мысли приходятъ на умъ на архитектурной выставкѣ, гдѣ такъ много по-длинно красиваго, гдѣ живетъ духъ того времени, когда виѣшнее и внутреннее были неразрывно слиты. Въ вѣкѣ наслѣдниковъ короля Солнца, даже наслѣдники его традицій въ варварской Россіи понимали, любили и знали магическій смыслъ и величіе жеста, форму рѣчи, линію строенія и рисунокъ музыкальнаго ритма. Вотъ почему такой завершенной и законченной, такой „прекрасно-воспитанной“ справедливо рисуется намъ жизнь XVIII вѣка. Это былъ вѣкъ виѣшней характеристики скрытой мечты и мысли, вѣкъ наиболѣе сжатого и свободнаго выраженія пріятной стороны дѣйствительности, вѣкъ, когда жизнь была театральна, а театръ жизнененъ. И какъ видъ теперешняго Петербурга черезъ пятьдесятъ лѣтъ будетъ говорить о невоспитанности, объ отсутствіи теще, о разнокалиберности русскаго общества, такъ странно-вычурнымъ кажется намъ Елисаветинскій Петербургъ, стройнымъ и гармоничнымъ Петербургъ Екатерины и Александра Благословеннаго. Право же, смотря на фасады домовъ и на мебель, украшающую комнаты, можно нарисовать себѣ и виѣшній обликъ, и внутренний міръ людей того времени. Можно сказать, что человекъ жившій въ домѣ Растрелли и сидѣвшій на мебели въ формѣ морской раковины, двигался, говорилъ и думалъ совсѣмъ по иному, чѣмъ тотъ, кто жилъ въ царствованіе Екатерины, въ домѣ Камерона и Гваренги, или тотъ, кто видѣлъ возрожденіе античной красоты. Потому такъ интересна архитектурная выставка, не только какъ собраніе плановъ и чертежей домовъ, но какъ стройная характеристика нравственнаго облика нѣсколькихъ поколѣній.

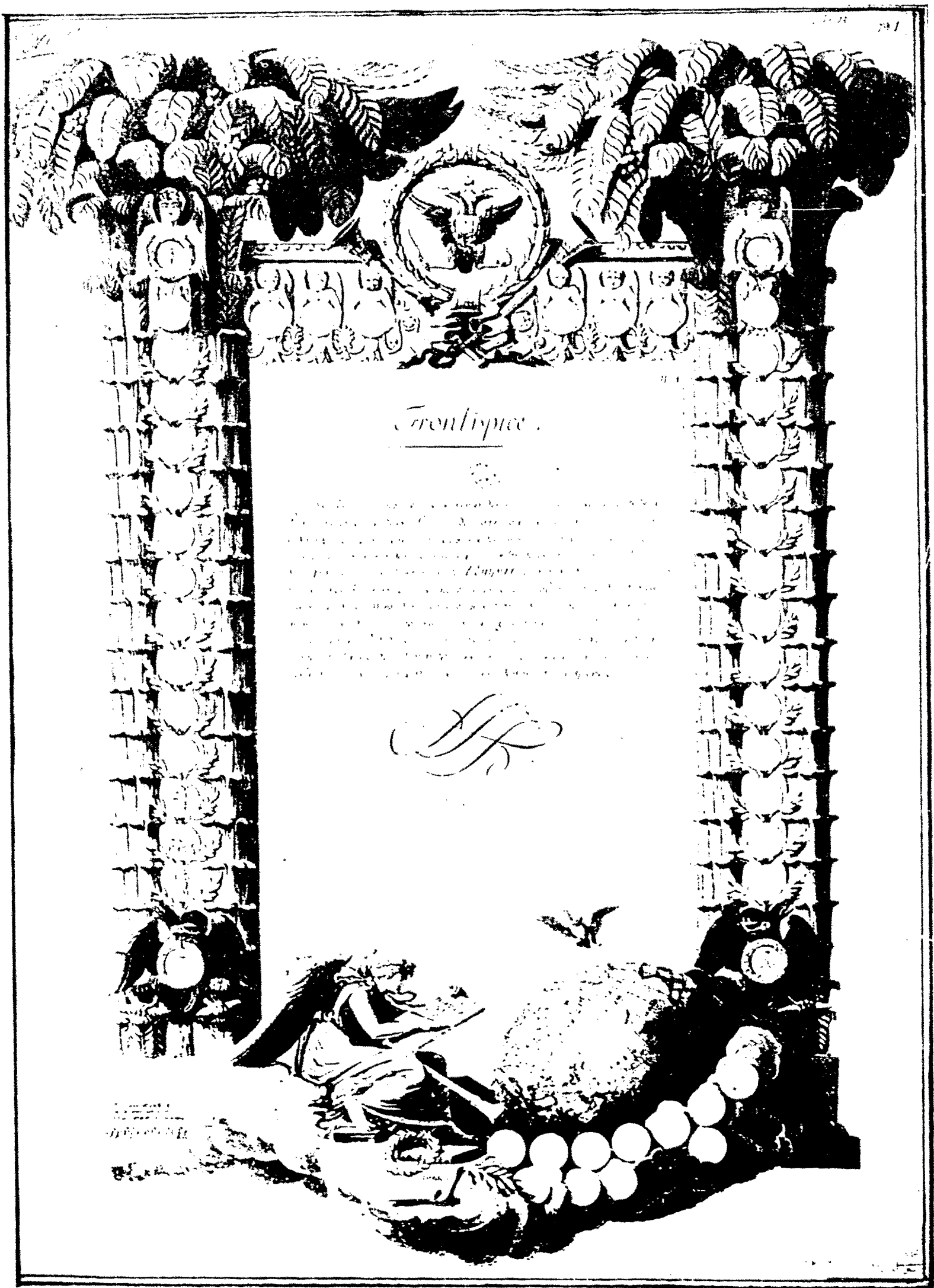
На выставкѣ предметы размѣщены по комнатамъ, соотвѣтствующимъ царствованіямъ русскихъ Монарховъ. Здѣсь комната Петра, убранная креслами съ высокими спинками и вилами Петровскаго Петербурга, комнаты Елисаветы, Екатерины, Александра и Николая Павловича.

Къ сожалѣнію, подборъ мебели чрезвычайно неудаченъ; часть выставки устранилась и собиралась наспѣхъ, мѣста было немного и пришлось взять нѣсколько случайныхъ предметовъ, упустивъ другіе, болѣе значительные. Особенно бѣденъ отдѣлъ первой половины XVIII столѣтія отъ Петра I и до Екатерины II, такъ какъ отъ этого времени дошли до насъ только жалкія крохи, да и тѣ, къ сожалѣнію, на выставку не попали. И можно лишь пожелать, чтобы со временемъ спеціальная выставка мебели и предметовъ убранства комнатъ показала бы, наконецъ, все, что еще таится по этой части въ малодоступныхъ обзорѣнію коллекціяхъ.

Вѣдь, право же стыдно, что до сихъ поръ мы не знаемъ нашихъ лучшихъ мебельщиковъ, рѣзчиковъ и бронзовщиковъ!

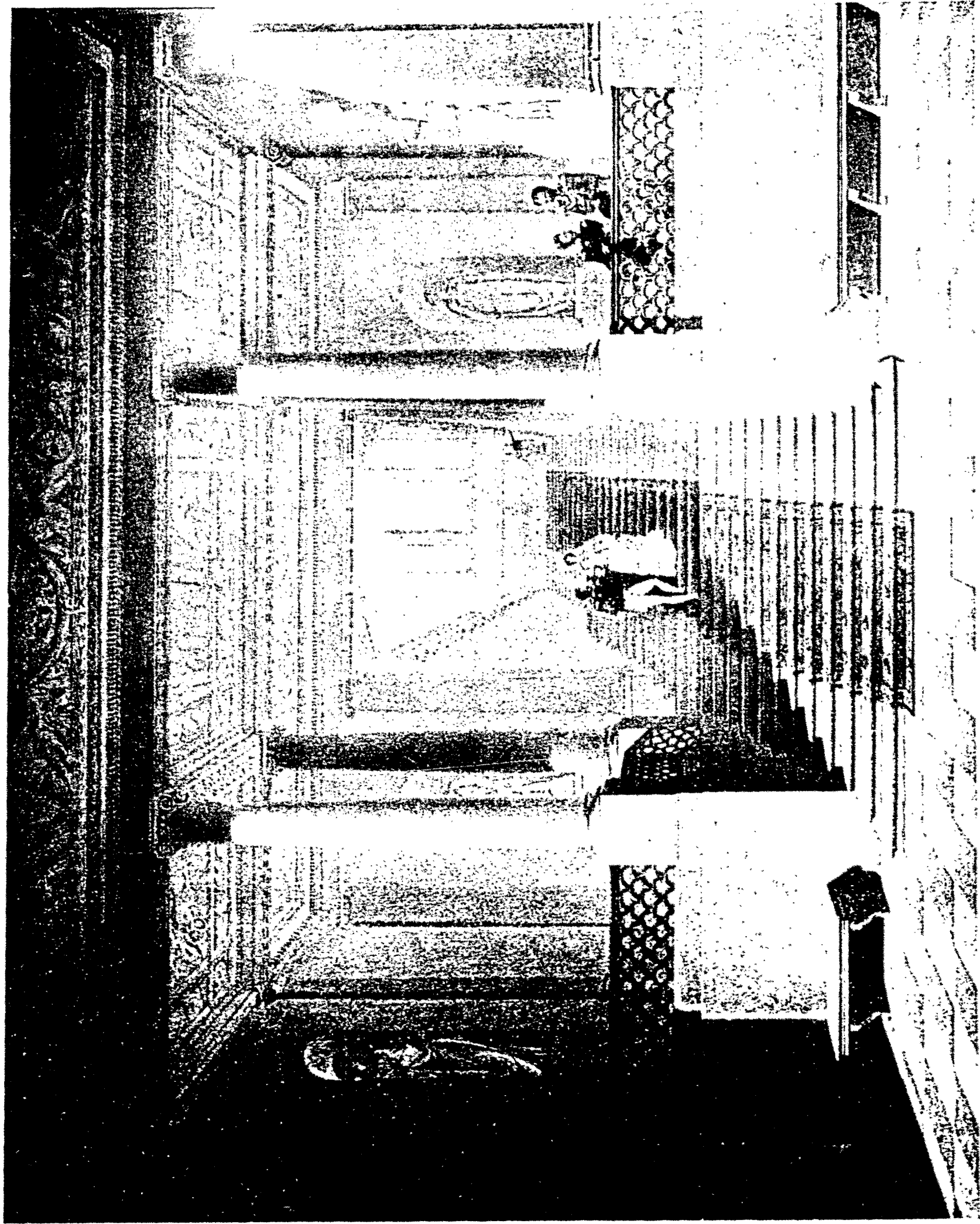


Виднавка Архумекнысву.



Гаттенбергеръ. Фронтисписъ для книги
'Исторія Россіи', 1809 г.
(Архивъ М-ва Имп. Двора).

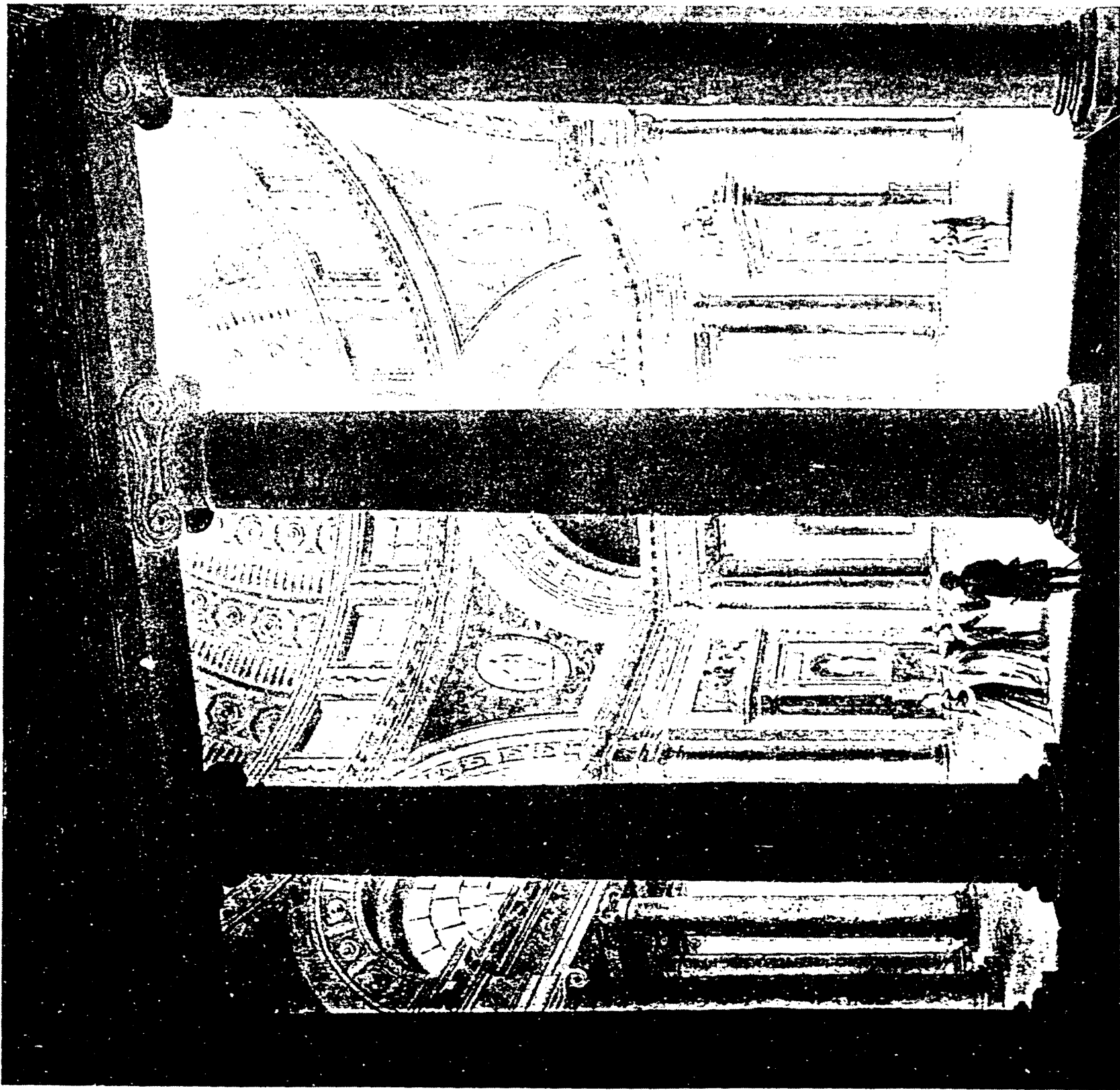
Gattenberger. Frontispice pour
'L'Histoire de Russie', 1809.
(Archive du M-tère de la Cour).



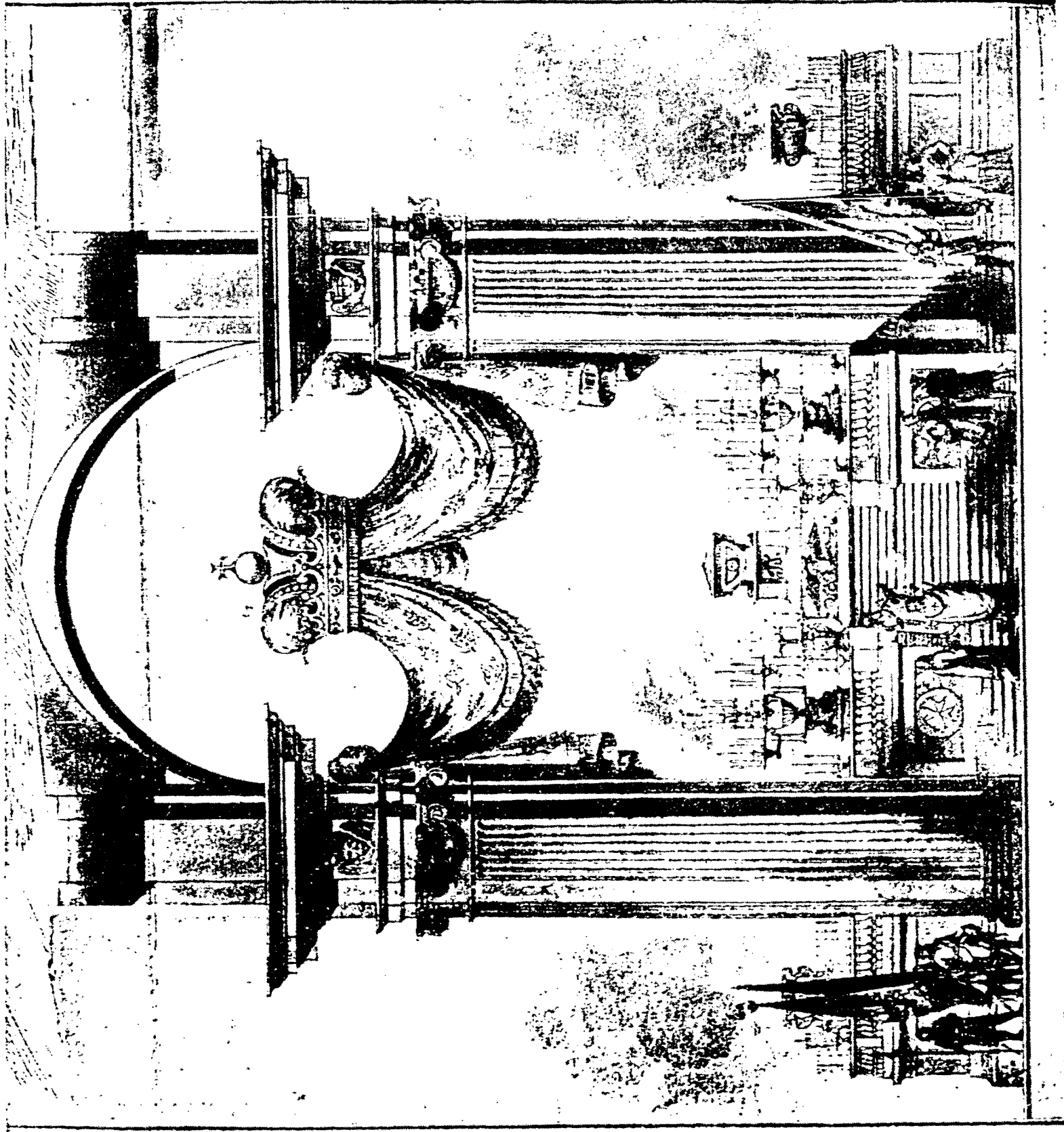
A. Брунон. Ступени в дворце Лопуца
Лиссабон.

Немощная женщина спускается.

A. Брунон. Escalier du Palais d'Alves
Лиссабон.



6. Зала оперного театра в Венеции. 1. Деталь потолка в театре "Ла Скала".

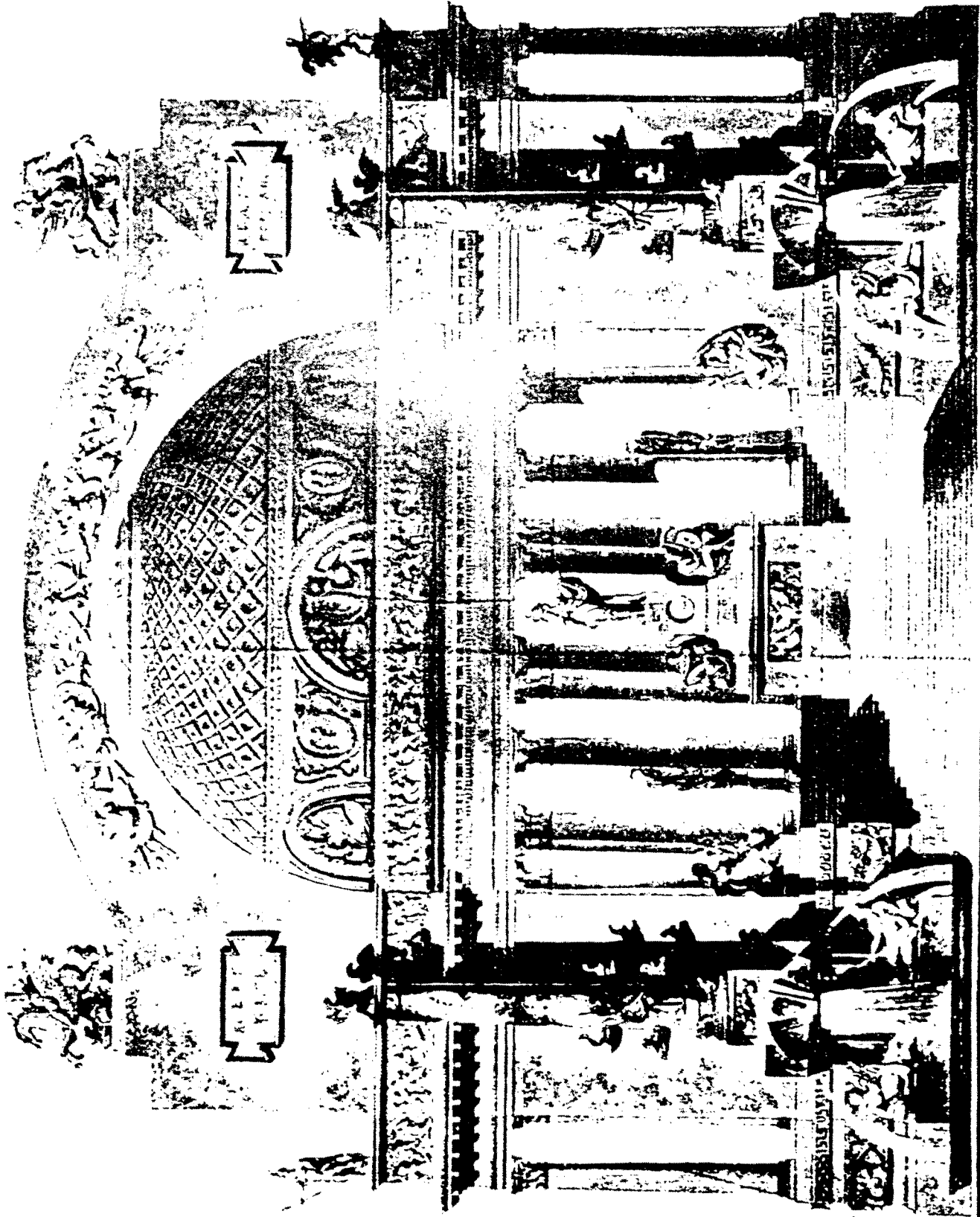


Иаренки. Проектъ катедра на св. Николая.
 Изм. Павла I (западн.).
 (Собр. кн. В. Н. Арцимовича, в. 2, в. 1, стр. 100).

Giarenghi. Projet d'un cathédrale funéraire
 pour l'Empereur Paul I (aquarelle).
 (Collect. du pr. W. Argentinusky-Dolgroukoff).

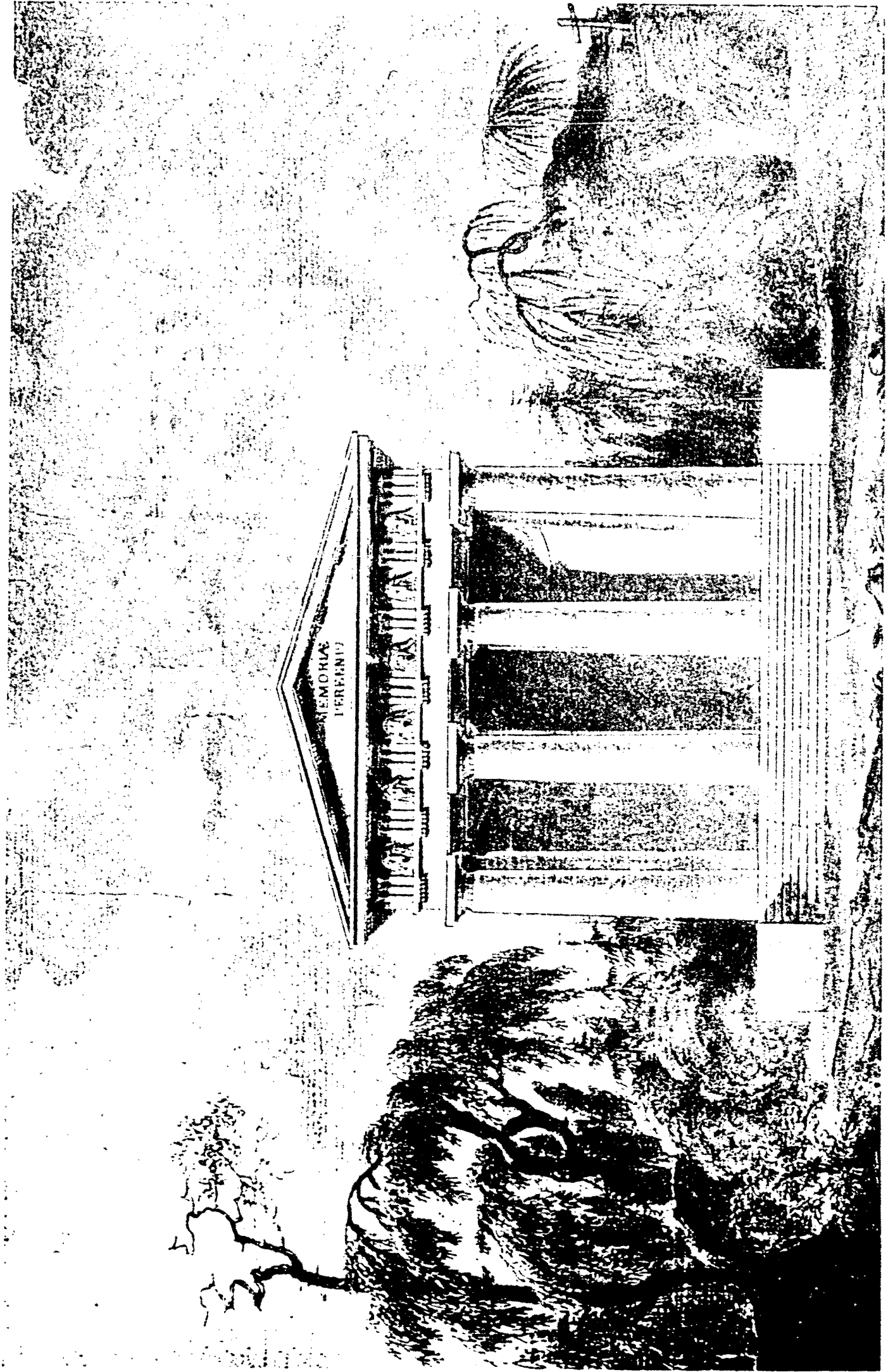
Историческая община архимандрита

Monument pour Catherine la Grande



*И. Ла Пюж. Проект памятника в честь Им. Екатерины II
(каварц.лв).*

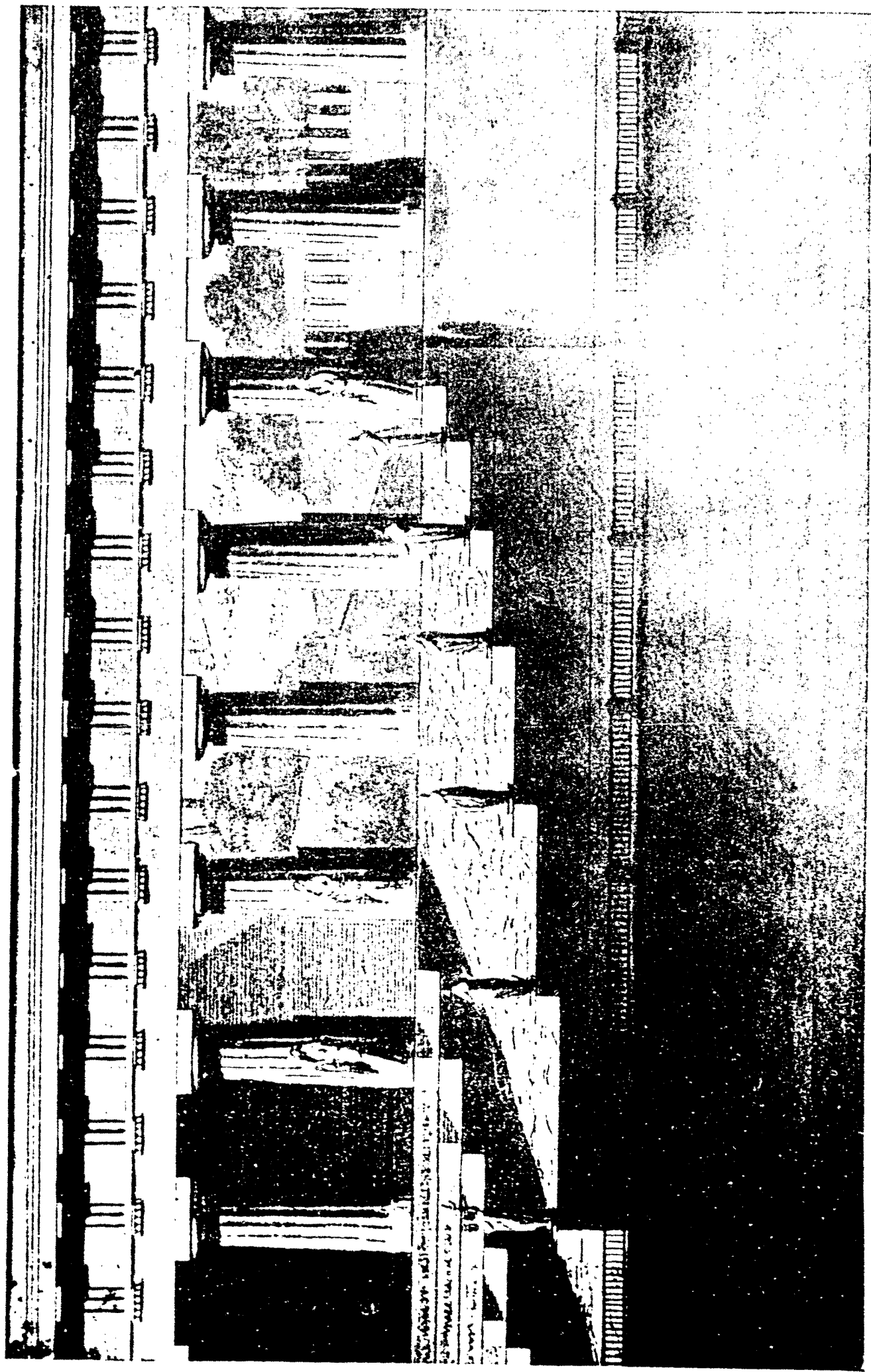
Joseph La Peyre, Projet d'un monument en l'honneur



*А. де Ломоз. Про ома на чаммада Сургузу Гатаваннегетур
на Пандонскис тунуаби.
(Сургу. F. II. Колонд).*

*Th. de Thomon. Projet d'un monument commémoratif
à Paul I encre de Chinch.
(Collect. de M. G. Koboff).*

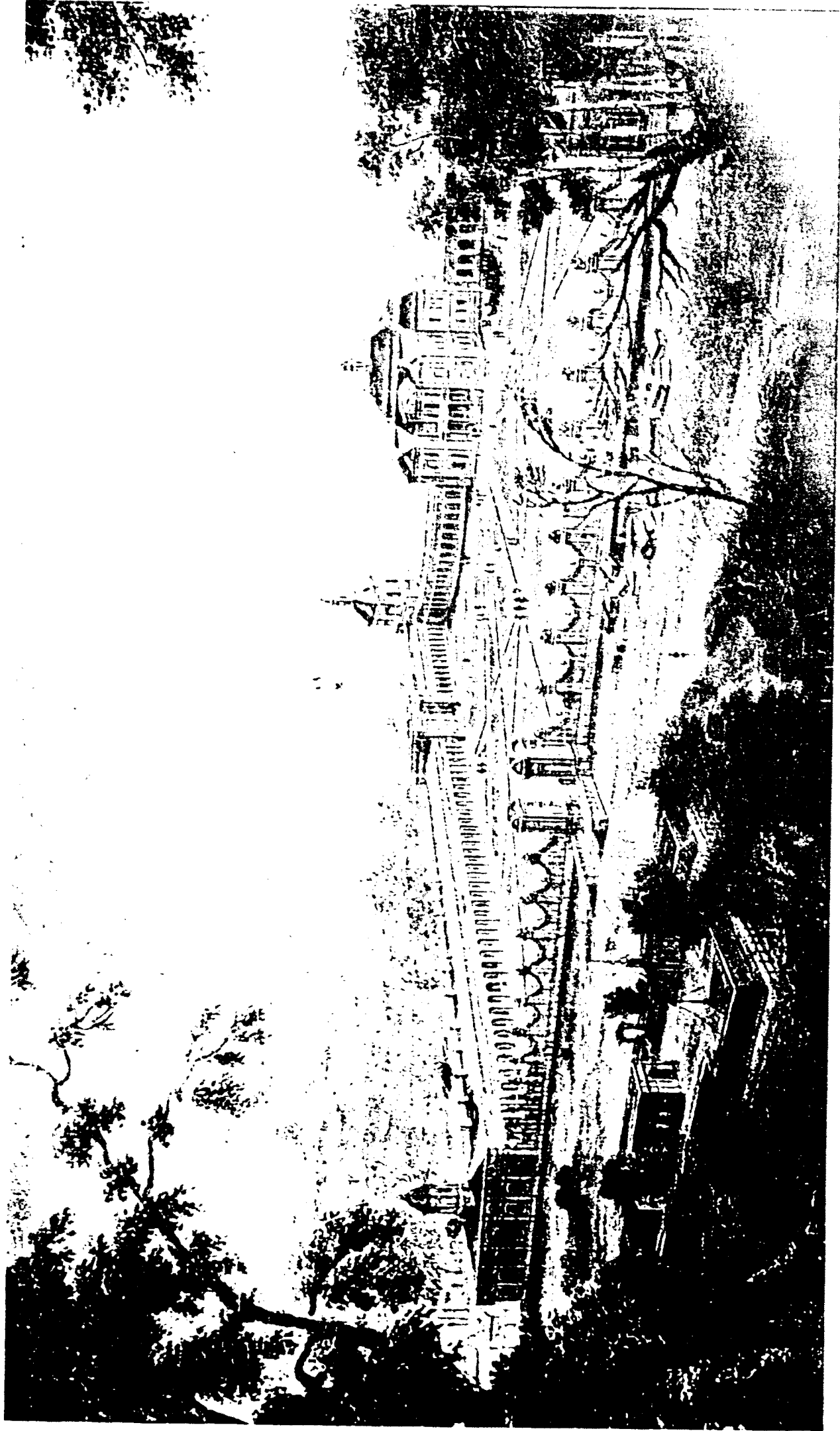
Историческая архитектура.



А. Витбергъ. Земля пролома справа Храма Спасителя
въ Москвѣ (снѣгъ).
(Собр. А. Ф. Витбергъ).

A. Witberg. Profet de l'eglise du Sauveur
à Moscou, détail (snieg).
(Collect. de M^r A. Witberg).

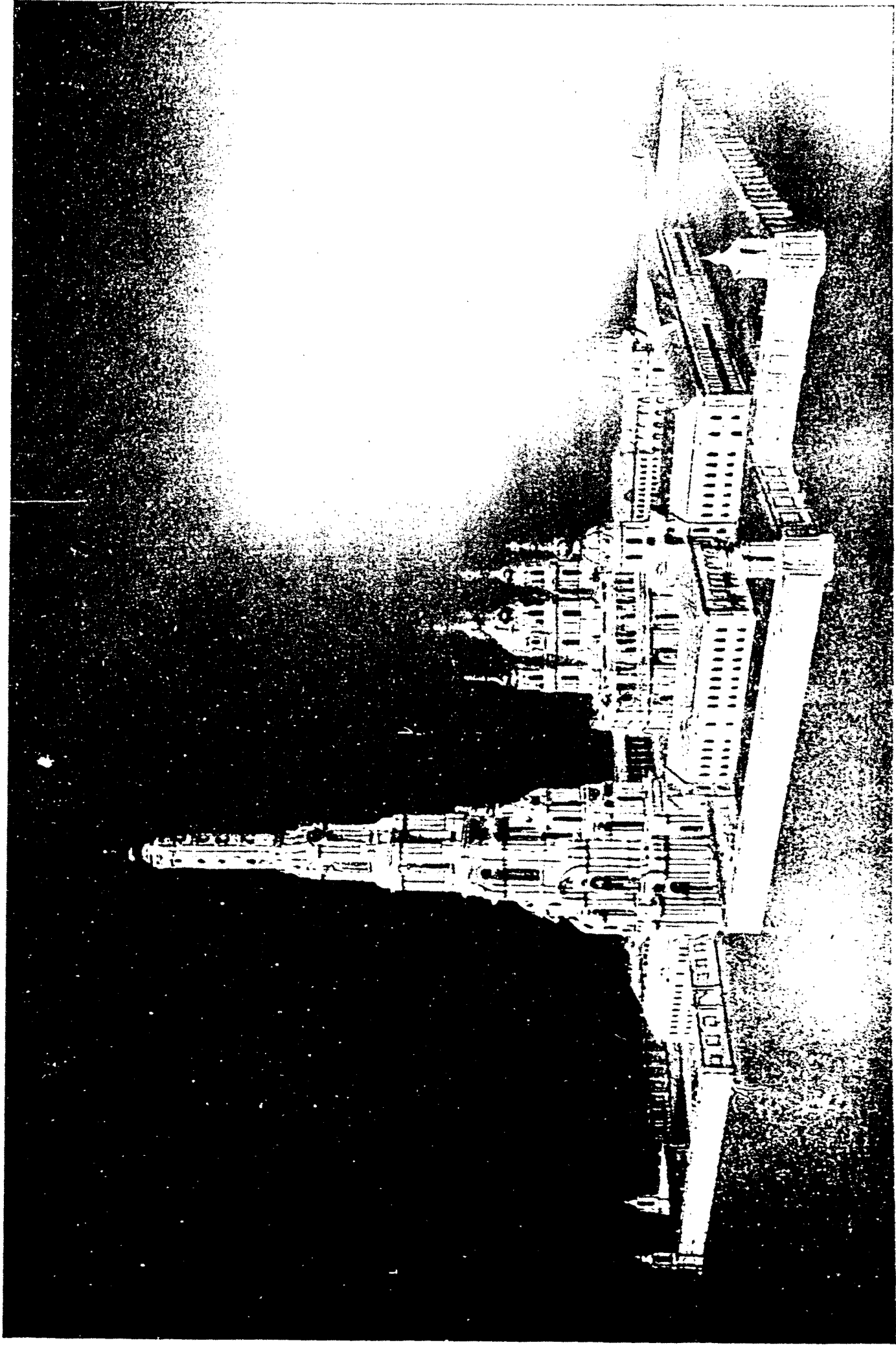
Историческая заметка архитектора.



Виды Орловской губернии 1758 г. в деме 10 (участок)
(Собр. Е. В. Терцова М. Т. Мещеряков-Григорьевский).

Историческая атмосфера архитектуры

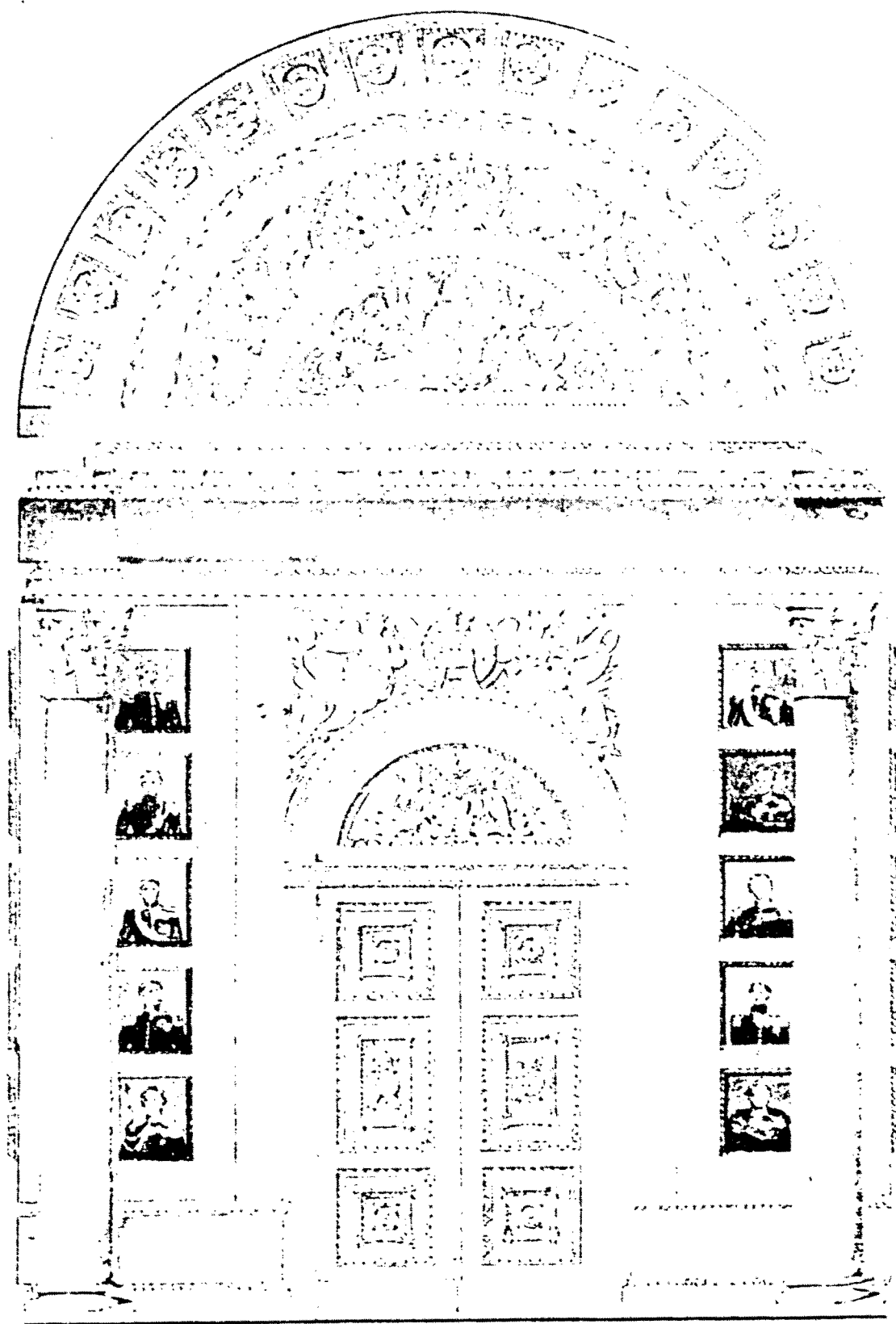
View of Fabrics d'Orlovskaya 1758 g. in dema 10
(Collect. de S. A. Terzova M. T. Mещеряков-Григорьевский).



*Гр. В. Рачинский. Модель Академии наук императорской.
(Улица Академии наук императорской).*

*Гр. В. Растрелли. Модель дворца Академии наук.
(Академия наук императорской).*

Университетская площадь императорская.



*К. П. Росси. Галерея 1812 года въ Зимнемъ Дворцѣ
(рисунокъ).
(Собр. Е. И. В. Государя Императора).*

*C. Rossi. Galerie 1812 au Palais d'Hiver
(dessin).
(App. à Sa Majesté l'Empereur).*

Въ самомъ дѣлѣ, кромѣ работъ во дворцахъ Петергофа и Царскаго, что извѣстно намъ о рѣзныхъ издѣліяхъ Пишо, Симона, Энгель Празоло, Шгалмейера, Дункера, Роллана, Гамбса, Бобкова и многихъ другихъ мастеровъ, работавшихъ въ Россіи? На выставкѣ случайно представлены очень немногія изъ ихъ произведеній. Таковы экранъ и каминъ, исполненные рѣзчикомъ Шарлеманемъ по рисункамъ самого Камерона и очень грубая и мало интересная золоченая академическая чернильница, работы ‚Навля Брылло‘ — отца знаменитаго Карла Брюллова. Все остальное, за исключеніемъ нѣкоторыхъ предметовъ изъ Каменноостровскаго дворца, сдѣланныхъ по рисункамъ К. Н. Росси, — неизвѣстно кѣмъ сочинено и кѣмъ выполнено.

Среди этихъ предметовъ хороши елисаветинскій бобикъ (кн. П. П. Горчаковой), ажурное кресло Тульскаго завода (Царскосельскій дворецъ), кресло и столъ (кн. М. А. Шаховской), дивной работы ломберный столъ (М. С. и Е. П. Оливъ), два комода съ инкрустаціей (гр. М. Ф. Шереметевой), мебель, принадлежащая гр. Н. Ф. Карловой и принцессѣ Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской.

Среди бронзовыхъ издѣлій восхитительные часы фирмы Laurent à Paris съ фигурой Фальконе (?) (Е. В. Ксидо), часы изъ Академіи Художествъ, двѣ вазочки (синее стекло съ бронзой) отъ Е. В. Ксидо, зеленый фонарь (Зимній дворецъ), чудесные часы въ видѣ яйца со змѣей (М. С. и Е. П. Оливъ) и люстра изъ той же коллекціи, канделябры Томиръ (принцессы Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской), бронзовые золоченые часы ‚Амуръ, оттачивающій стрѣлу‘ и ‚Улетающее время‘ (Зимній дворецъ). Конечно, все это очень незначительно и случайно, сравнительно съ тѣмъ, что было сдѣлано въ Россіи, если судить по дворцамъ, по подмосковнымъ ‚Останкино‘ и ‚Кусково‘, да по описаніямъ хотя бы дома кн. Безбородки въ Москвѣ, о которомъ говорится въ запискахъ Виже Лебрень.

Такихъ домовъ было много, и въ каждомъ изъ нихъ, кромѣ вывозныхъ изъ за границы предметовъ, находилось не мало и русскихъ вещей, иногда менѣе искусно, но какъ-то болѣе сочно и непосредственно выполненныхъ.

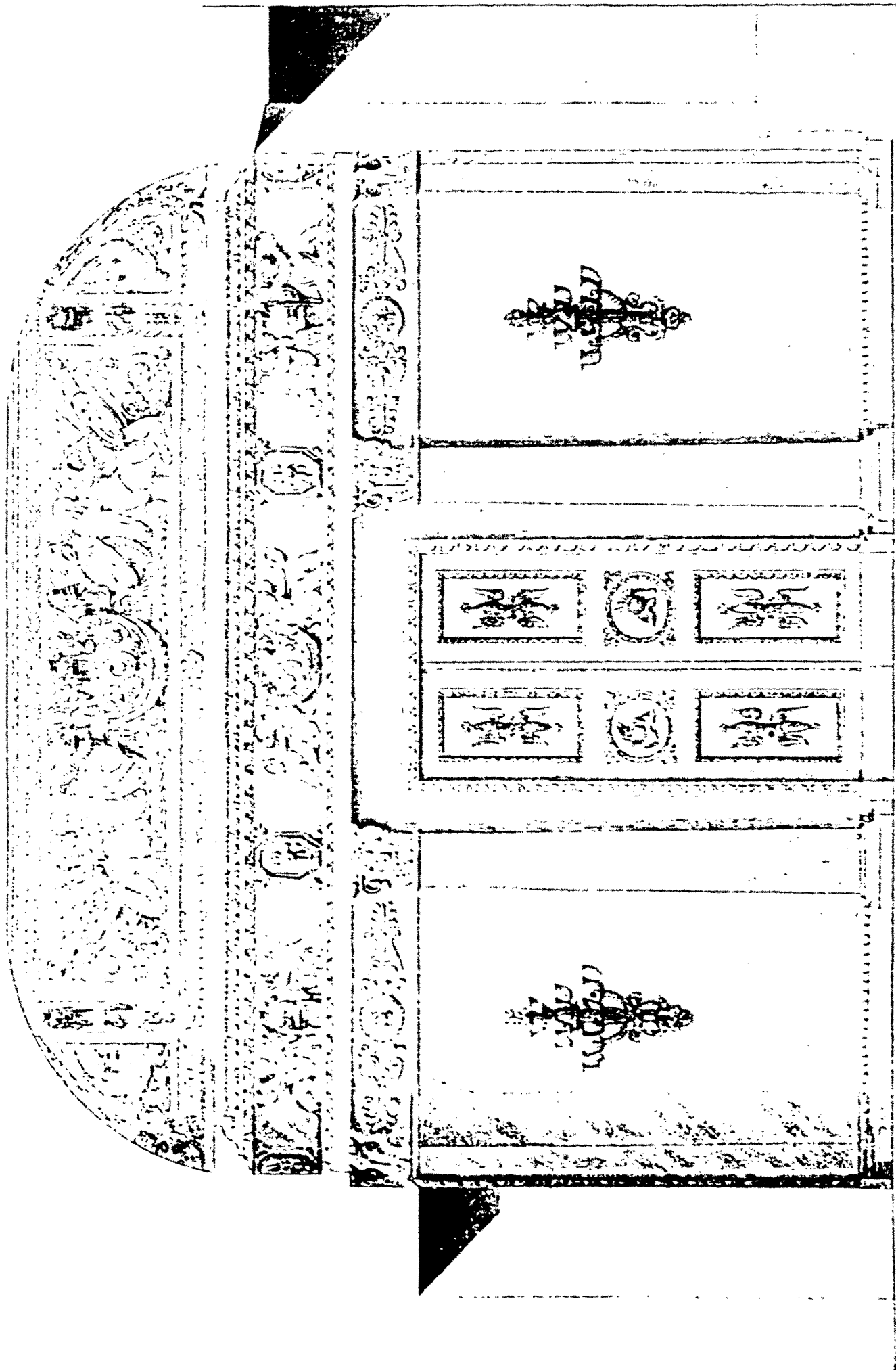
Впрочемъ, предметы убранства комнатъ не составляютъ основы выставки; они только придаютъ ей обитаемый видъ, заставляя этимъ и случайнаго посѣтителя проникнуть въ духъ времени, въ общее настроеніе эпохи. Вѣдь широкая публика гораздо легче пойметъ уже выполненное, чѣмъ только ‚идею‘, мечту художника, скорѣе заинтересуется кресломъ, бюро и моделью зданія, чѣмъ планомъ или чертежомъ, какъ бы хорошо ни былъ онъ сдѣланъ. Однако, въ этихъ-то рисункахъ и наброскахъ художниковъ яснѣе и краснорѣчивѣе всего высказалось ихъ пониманіе красоты и смысла архитектуры. Начиная съ Петра Великаго и кончая Николаемъ I, всѣ русскіе императоры, каждый по своему, любили свою столицу... Петръ любилъ ее какъ свое собственное созданіе, какъ ‚сѣверную Голландію‘, которую онъ своей личной волею вырастилъ на берегахъ Невы. И не смотря на всѣ капризные причуды архитекторовъ его времени, всѣ зданія, даже

не имѣющія практическаго смысла, проникнуты какимъ-то особеннымъ здравымъ смысломъ Великаго Преобразователя. Въ царствованіе Елисаветы Петровны мы видимъ обратное: — причуда и мечта стоятъ на первомъ планѣ, заслоняя житейское значеніе жилища человѣка. Здѣсь все — капризь, выдумка, прихоть веселой и разнузданной дочери Петра. И смотря теперь на извилистые маскароны и безпорядочныя наброски Растрелли - младшаго, ясно видишь тѣхъ женщинъ съ мушками на лицахъ и съ вѣерами въ рукахъ, что всходили по ступенямъ этихъ лѣстницъ, вступали въ эти залы и кивали изъ оконъ своимъ возлюбленнымъ. Линіи стѣнъ какъ бы слѣдили за движеніями тѣла, и прерывистый шопотъ разговаривающей толпы придворныхъ кавалеровъ и дамъ только и могъ родиться и жить въ причудливыхъ постройкахъ Растрелли... Такъ же, какъ только въ домахъ Росси и его послѣдователей могли маршировать деревянными ногами вышколенные Аракчеевымъ brave генералы Николая Павловича.

Въ жизни существуетъ поразительная гармонія между всеми живыми существами и неодушевленными предметами, гармонія, которую часто не замѣчаютъ современники, но которую ясно видятъ потомки. Эта гармонія и есть стиль времени — оркестръ, поющій на разныхъ инструментахъ ту же пѣснь. И несомѣнно, что лицо человѣка Елисаветинскаго царствованія имѣетъ какое-то таинственное семейное сходство, какое-то, незримое духовное родство съ домами, мебелью, картинами и фарфоромъ той эпохи. Такое же родство, какъ у различныхъ искусствъ одного времени, какъ у романса ‚Сизый голубочекъ‘ съ живописью Боровиковскаго или съ фарфоровой вазой — розовое съ зеленымъ — съ гирляндой Louis XVI.

Прежде люди, чутко относившіеся къ жизни, всегда сознавали свою духовную близость къ окружающей ихъ обстановкѣ и прекрасно понимали, что, любя ее, они тѣмъ самымъ запечатлѣваютъ навсегда свой собственный обликъ на всемъ окружающемъ. И черезъ нѣсколько столѣтій потомки этихъ людей почувствовали ихъ жизнь, ихъ время и ихъ самихъ по тѣмъ мертвымъ предметамъ ихъ домашняго культа, что сохранились на многіе годы. Предметы стали зеркалами, отражающими жизнь. Отсюда понятной становится забота не только объ обстановкѣ дома, но и о внѣшности его, о городѣ, который является рамкой для всѣхъ его обитателей. Какъ видна любовь къ Петербургу въ устахъ екатерининскаго писателя: ‚Въ немъ все такъ прекрасно, что отнюдь бы изъ онаго не вышелъ. Онъ напоминаетъ безсмертное имя своего Основателя, можетъ славиться и взятымъ въ его благолѣшіи и выгодахъ попеченіемъ великія Екатерины II, которая его украсила достойными сего Основателя и своего имени зданіями. Онъ не таковъ, какъ Римъ, который представляетъ всѣ лучшія свои зданія въ поверженномъ или искаженномъ отъ времени и передѣлки видѣ; но напротивъ того вмѣщаетъ въ себѣ, въ цѣлости своей, толикіе же храмы, дворцы и другія зданія, которыя могутъ равняться со всѣмъ тѣмъ, что есть прекраснѣйшаго въ свѣтѣ‘.

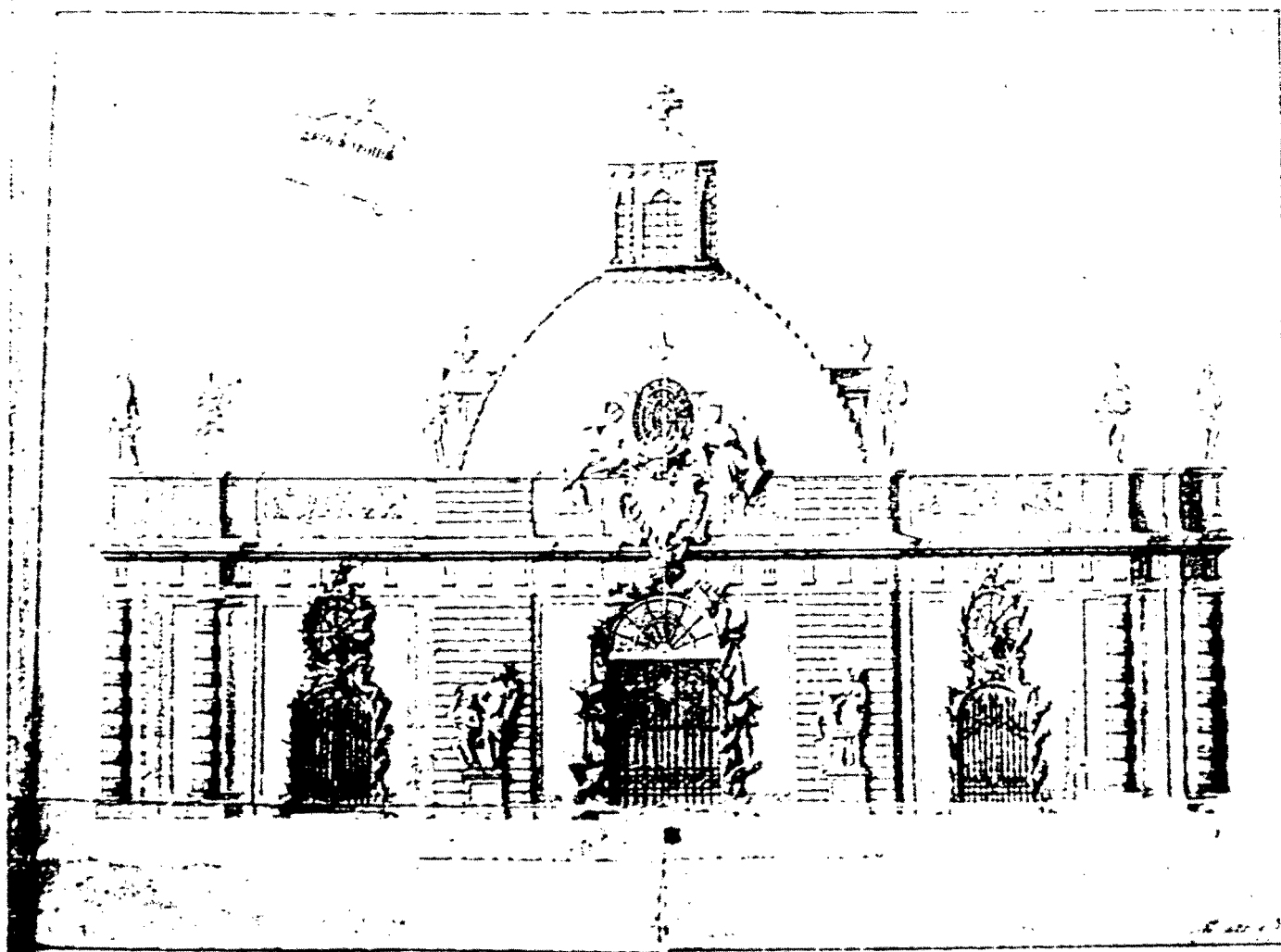
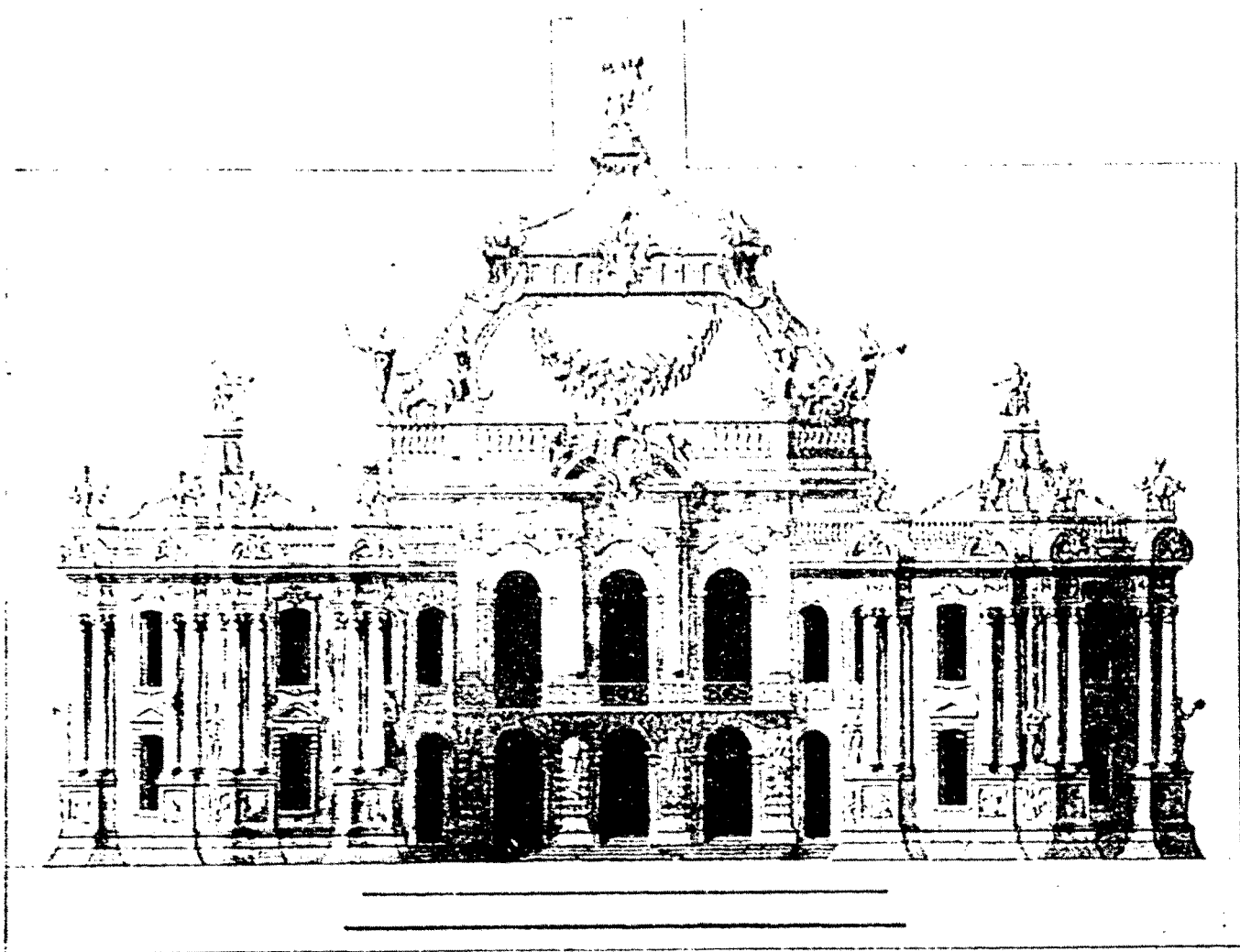
Наслѣдники Екатерины также любили туманную столицу Сѣвера; любили ее осо-



К. Н. Росси. Апартаменты в саду. Интерьер гостиной.
(См. Т. II. В. Точка зрения Интерьера)

C. Rossi. Une des chambres du Palais d'Herer (dessin).
(App. à Sa Majesté l'Impératrice).

Иллюстрация архитектурного проекта



Чертеж Земцова по проекту Шлютера (С).
Гротъ Летнего сада.
(Имп. Эрмитажъ).

Dessins de Zemtsoff d'après un projet de Schlüter (C).
Une grotte au jardin d'Été.
(Ermitage Imperial).

бенно и въжно Александръ I, внимательно слѣдившій за всѣми постройками въ городѣ, любилъ и Николай Павловичъ. И только въ царствованіе Александра II явилось полное безразличіе къ красотѣ города и даже презрѣніе къ тому ‚солдатскому Аракчеевскому‘ стилю, о которомъ даже Алексѣй Толстой въ ‚Портретѣ‘ говоритъ:

Въ мой года хорошимъ было тономъ
Казарменному тину подражать,
И четыремъ или восьми колоннамъ
Вмѣнялось въ долъ шеренгою торчать.
Подъ неизмѣннымъ греческимъ фронтономъ.
Во Франціи такую благодать
Завелъ, въ свой вѣкъ воинственныхъ плебеевъ
Наполеонъ. — въ Россіи-жь Аракчеевъ.

Оттого и выставка архитектуры обрывается на освобожденіи крестьянъ, послѣ котораго стали жить иными интересами, позабывъ всѣ старыя традиціи вымирающаго, иногда глупаго, но всегда красиваго, барства. На выставкѣ архитектуры больше всего поражаетъ именно этотъ grand air, это презрѣніе къ житейскимъ удобствамъ въ пользу отвлеченнаго идеала прекраснаго.

И чувствуешь, что люди, жившіе въ домахъ Елисаветы и даже болѣе спокойные и здравомыслящіе современники Александра I, прежде всего, думали о той рамкѣ, которая окружаетъ ихъ, а потомъ уже о практическомъ ея значеніи. И только въ царствованіе Петра Великаго мы видимъ раздѣленіе жилища на два типа — простое для обитанія, какъ домикъ въ Лѣтнемъ саду, и затѣйливое ‚для потѣхи‘, какъ гроты того же сада, такъ прихотливо выдуманные Шлютеромъ (?) и зачерченные Михаиломъ Земцовымъ. И на всѣхъ чертежахъ этого времени, на проэктахъ Леблонна и де-Витта находятся собственноручныя помѣтки и замѣчанія, сдѣланныя Царемъ, заботливо относившимся ко всему, что украшало его столицу.

Въ этой Петровской комнатѣ, на выставкѣ очень мало предметовъ, мало и чертежей: два столѣтія, отдѣляющія насъ отъ Петра I слишкомъ большой срокъ, чтобы въ варварской Россіи сохранилось много слѣдовъ отъ жизни того времени. Почти столь же мало дошло до насъ и отъ эпохи Анны и Елисаветы; о первой и говорить нечего, такъ какъ за отсутствіемъ матеріала зала ея имени на выставкѣ нѣтъ. Отъ пышнаго, богатаго царствованія Елисаветы нашлось всего 62 номера, да и то многіе изъ нихъ — копін, а не оригиналы авторовъ построекъ. Но и по этимъ копіямъ можно представить себѣ, какой волшебной сказкой, какой театральной выдумкой была жизнь тѣхъ, что жили въ домахъ Пьетро Трещини, Якова Свѣзева, Андрея Квасова и Растрелли-сына. Чудомъ изъ чудесъ кажется намъ теперь яркій праздникъ затѣйливой постройки Смольнаго монастыря, съ громадной высокой башней, къ сожалѣнію не выполненной. Какой веселой должна была казаться жизнь въ елисаветинское царствованіе, когда монастырь похо-

диль на золоченую клетку для райской птицы. Даже въ церкви радостно и смѣются молились Вседержителю, позабывъ про постные вздохи и сумрачную темноту приземистыхъ старо-русскихъ церквей XVII вѣка. Вотъ въ какой церкви истинно славословишь Творца радости земной, вотъ гдѣ жизненна молитва Богу!..

Совсѣмъ другимъ рисуется намъ мудрое и разсудочное царствованіе Екатерины II, которой на выставкѣ отведено три комнаты (IV — VI). Одинъ старый Исаакіевскій соборъ Ринальди уже такое восхитительное, стройное повѣствованіе въ линіяхъ и формахъ, что по одному этому величавому и простому зданію понимаешь, какіе мастера работали въ это царствованіе въ Россіи. И такъ какъ все созданное ими здѣсь почти единственное, что сохранилось отъ ихъ творчества, то Ринальди, Гонзага, Руска, Камеронъ, Корсини, Каиопи, Гваренги, де-ла Моттъ, Фельтенъ, всѣ они для насъ — иностранцы только по фамиліямъ. И какъ не считать своими, „усыновленными“ тѣхъ, что отдали Россіи всю свою жизнь и все свое творчество?

Развѣ можемъ мы признавать чуждымъ то, что легло въ основу нашей современной культуры, развѣ сочтемъ мы созданіями иноземцевъ дворцы, театры, и дома частныхъ лицъ, гдѣ родились и выросли всѣ тѣ, что сдѣлали Россію европейской? Вѣдь если бы не архивныя справки, подписи на чертежахъ и научныя изысканія, то мы бы и не отличили построекъ Старова и Федора Волкова отъ тѣхъ сооруженій, что создали ихъ иностранныя наставники, всю жизнь проработавшіе въ Россіи! А если бы и отличили, то только по нѣкоторой робости и неловкости, которая даже у лучшихъ русскихъ мастеровъ показываетъ превосходство передъ ними европейской старой культуры.

Однако, среди чисто русскихъ именъ можно назвать нѣсколько вполне европейскаго уровня. Таковъ Н. Е. Старовъ, авторъ Таврическаго дворца, мызы Пелла, Софійской царскосельской церкви и собора Александро-Невской лавры. Таковъ Баженовъ — авторъ проекта колоссальнаго кремлевскаго дворца. Такой же былъ, вѣроятно, и мало выясненный Федоръ Волковъ, строившій службы Таврическаго дворца, винный и Солиной городокъ, шивоваренные заводы на Выборгской сторонѣ, столовую морскаго кадетскаго корпуса, тотъ Волковъ, о которомъ въ одномъ наставленіи пенсіонерамъ Академіи говорится, что „онъ нѣкогда, бывши въ Парижѣ строителемъ одного тамошняго театра, приобрѣлъ и въ молодыхъ своихъ лѣтахъ не только похвалу себѣ, но и честь отечеству“. Иностранная школа создала уже нѣсколько чисто-русскихъ художниковъ въ царствованіе наследниковъ Екатерины, особенно при Александрѣ I, когда Андрей Воронихинъ, А. Захаровъ, Демирцовъ, Витбергъ, Стасовъ и Мельниковъ содѣйствовали созиданію восхитительныхъ построекъ наравнѣ со своими иностранными товарищами, какъ Тома де-Томонъ, Жиларди, Менеласъ, Шарлеманъ, Висконти, Лунджи Русска и Росси. Изъ всѣхъ нихъ самые значительные Жиларди для Москвы и Росси для Петербурга.

Первый изъ нихъ представленъ шестью (изъ коихъ три копии) восхитительными

чертежами Техническаго училища, Воспитательнаго дома, Опекунскаго Совѣта и Студенечкой дачи, бывшей графа Закревскаго. Работъ Росси значительно больше и кромѣ чертежей на выставкѣ находится красивая мебель, исполненная по его рисункамъ.

Потомъ идутъ романтическія композиціи Витберга, грандіозные замыслы В. Стасова — мастера чисто-русскаго широкаго размаха, столь пышно сочетавшагося съ античнымъ духомъ стіля Имперіи. Этотъ „православный емпіре“ Стасова знаменуетъ уже новую вѣру новаго поколѣнія, отъ котораго близокъ переходъ къ постройкамъ К. Тона.

На выставкѣ помимо архитектурныхъ работъ много красиваго и среди живописныхъ произведеній. Такъ очень курьезны огромные виды Ораніенбаумскаго дворца 1758 г. — работы какого-нибудь нѣмецкаго видописца, подражателя Валеріани, отличный Анничковъ дворецъ кисти Махаева, широко-написанный пейзажъ съ памятникомъ Петра Великаго и двѣ очень рѣдкія картины въ сѣроватыхъ приторныхъ тонахъ — видъ стараго Казанскаго (Рождества Пресвятыя Богородицы) собора и руины Царскосельскаго парка. Обѣ онѣ кисти Ивана Бѣльскаго, писавшаго болѣе мягко и размашисто, чѣмъ его братъ Алексѣй.

Красивъ рядъ отличныхъ видовъ Петербурга — Теодора Алексѣева, фантастически прекрасны декоративныя мечтанія Гонзага, смотря на которыя понимаешь, что онъ могъ написать книгу „La Musique des yeux“. Хороши также акварели Федора Данилова, нѣсколько холстовъ Семена Щедрина, акварели Галактионова, Мартынова, рядъ курьезнѣйшихъ карикатуръ на Гваренги и огромная панорама Петербурга (1817 — 20 г.г.), исполненная Анжело Тозели. Все это вмѣстѣ съ мебелью, стоящей вдоль стѣнъ, переноситъ зрителя въ прошедшее время.

И начинаешь любить это прошлое за то, что каждое эхо его говоритъ о томъ, что люди понимали прелесть жизни во всѣхъ ея проявленіяхъ. Понимали печали смѣха и радости страданія, понимали, что жизнь создана для того, чтобы ею пользоваться и всегда и во всемъ искать ея красоту. И въ каждомъ трепетѣ прикосновенія, въ каждомъ шорохѣ движенія и звукѣ слова, въ каждомъ изгибѣ линіи и выявленіи формы сказывается эта неизмѣнно великая и радостная, Богу угодная joie de vivre. Если любишь все, что даетъ радость, то любишь и Того, кто создалъ ее. И потому, можетъ быть, религіозны и праведны только тѣ, что наслаждаются всѣми переживаніями и радугами бесконечно прекрасной жизни. И какъ ни странно сказать, но когда то любили и понимали ее предки тѣхъ, что живутъ и скучаютъ теперь въ нашей безцвѣтной столицѣ. Оттого любишь ея прошлое, любишь этотъ старій Петербургъ и любишь его не только за то, что онъ старій. Ибо, именно наоборотъ — за то, что въ этой кажущейся „хронологической старости“ — свѣжій и живой источникъ современныхъ намъ мечтаній о красотѣ, та непосредственная бодрость и дальнозоркость, которая заставляла всѣхъ людей, вышедшихъ изъ культуры XVIII вѣка, работать не только для себя, но и для будущихъ и смотрѣть

на много десятилѣтій впередъ. Вотъ почему все, что сдѣлано мастерами этого времени, не только не устарѣло и не умерло, но часто, — даже гораздо болѣе передовое, чѣмъ то, что дѣлается въ настоящее время. И, Богъ вѣсть сколько лѣтъ еще пройдетъ пока мы, люди начала XX вѣка, дойдемъ до пониманія тѣхъ, что жили сто лѣтъ ранѣе насъ...

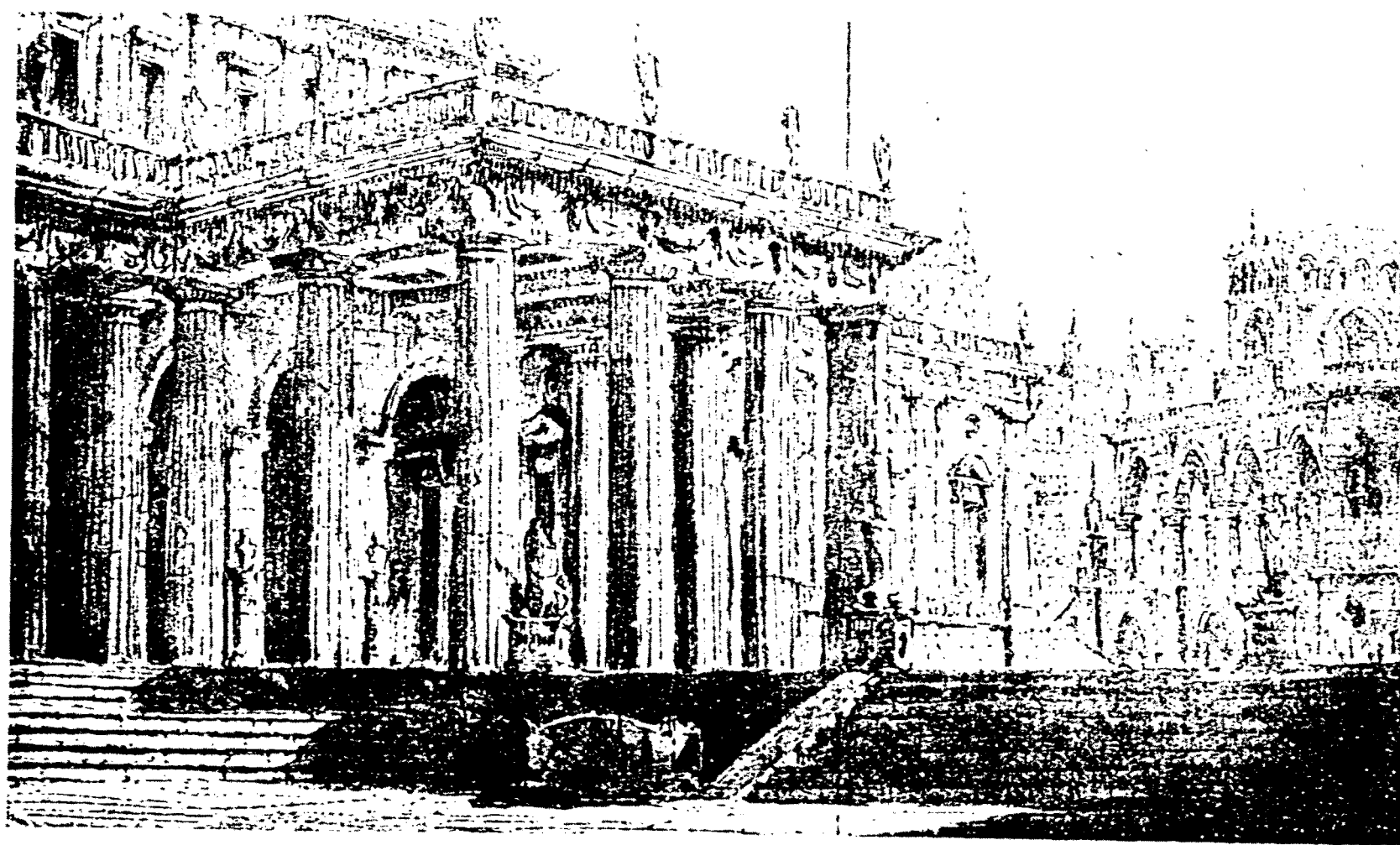
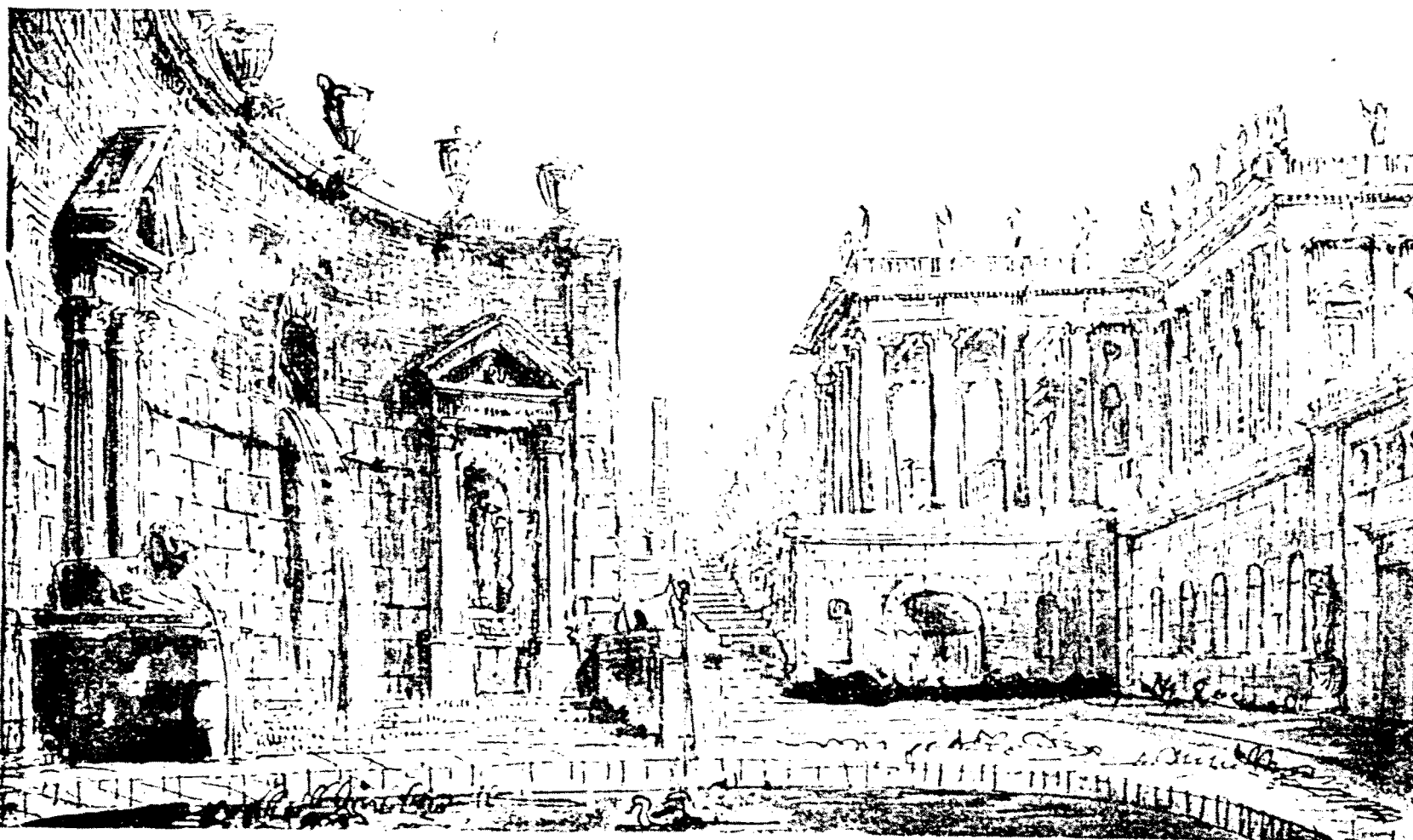




*T. de Thomon. Пожаръ въ Римѣ (акварель).
(Собр. Е. Г. Шварцъ).*

*T. de Thomon. „Un incendie à Rome (aquarelle).
(Collect. de M-r E. Schwartz).*

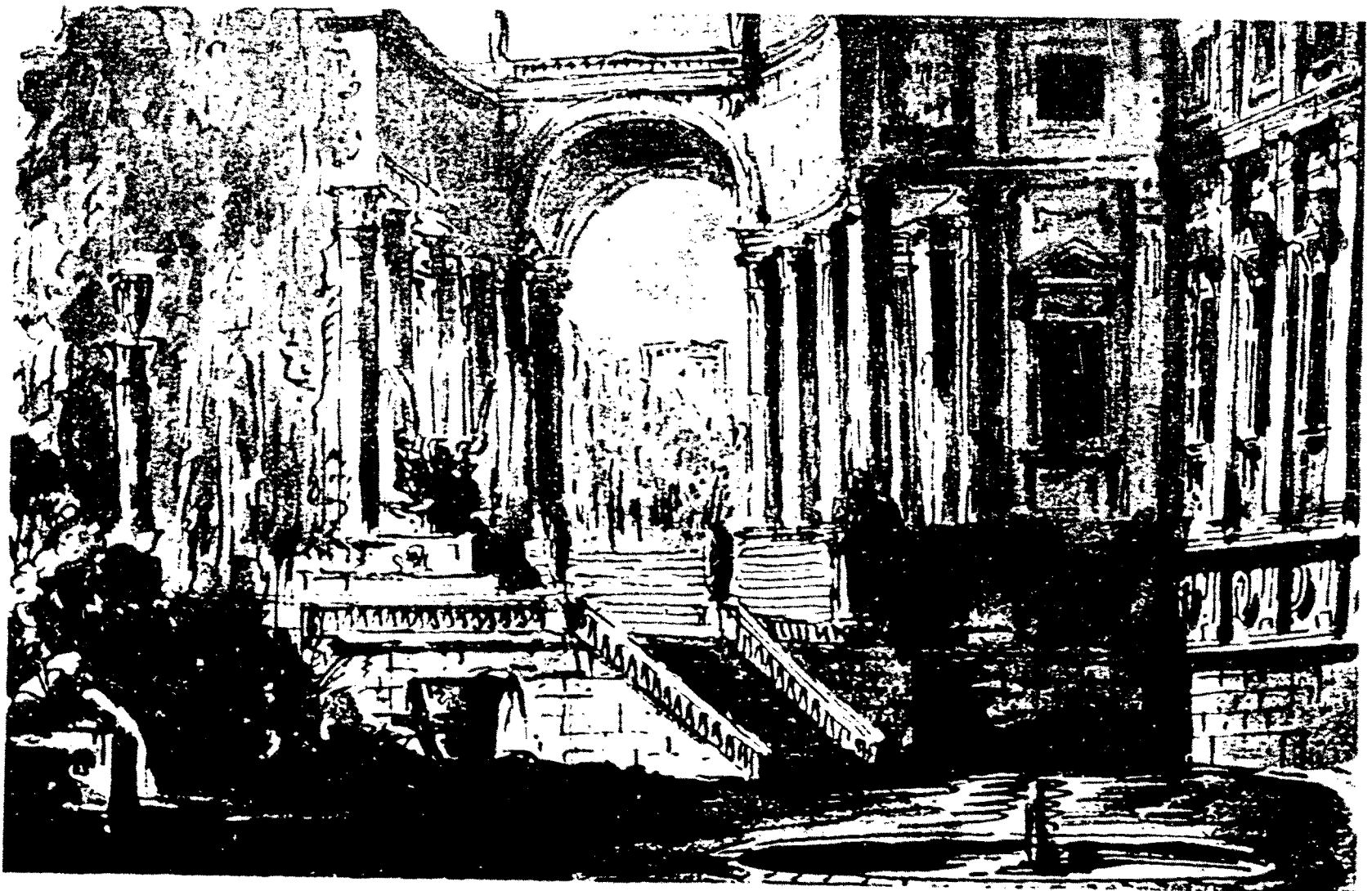
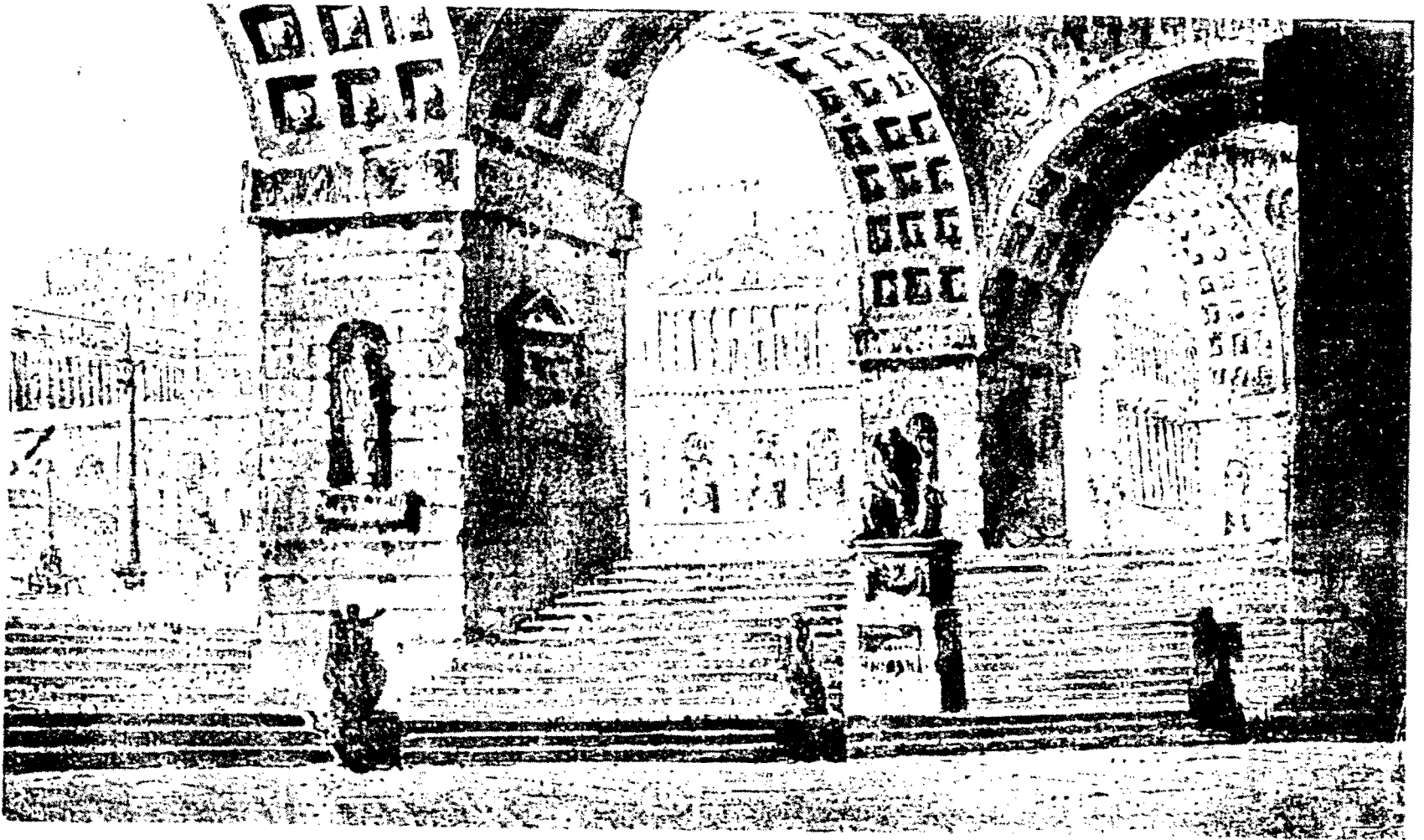
Историческая выставка архитектуры.



Пьетро Гонзага. Эскизы театральных декораций (сепия). (Собр. О. Аллегри).

Pierre Gonsague. Projets de décors (sépia). (Collect. de M^r O. Allegri).

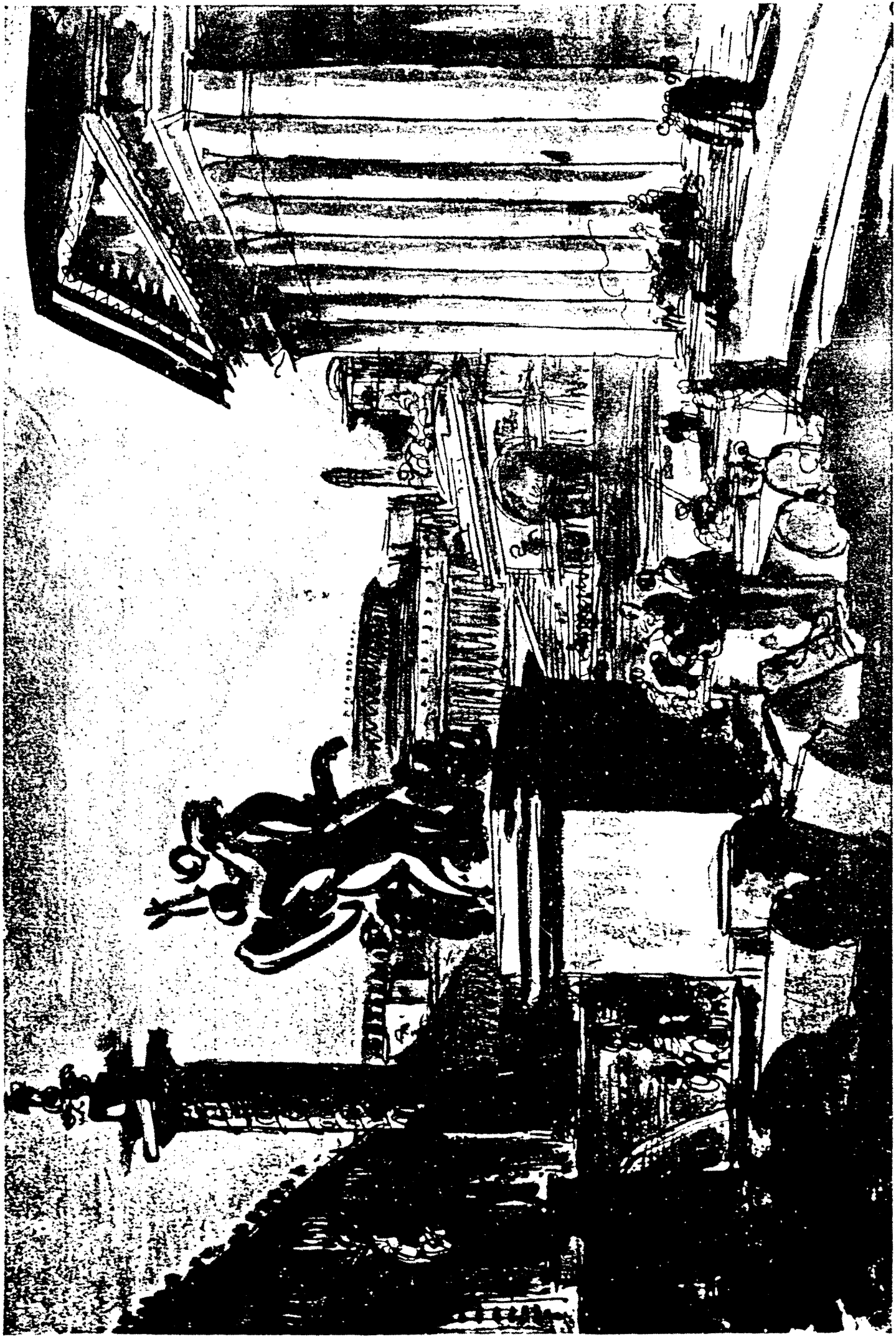
Историческая выставка архитектуры.



Пьетро Гонзага. Эскизы театральных декораций (сепия). (Собр. О. Аллегри).

Pierre Gonsague. Projets de décors (sépia). (Collect. de M-r O. Allegri).

Историческая выставка архитектуры.



*Г. де Томонъ. Архитектурный пейзажъ (музей).
(Собр. Г. Г. Шварца).*

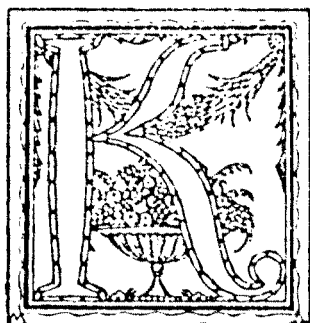
*Г. де Томонъ. Пейзажъ съ руинами (театръ въ Шань).
(Собр. Г. Г. Шварца).*

Гоморрацкага абсманска архитектурна.

НАША АРХИТЕКТУРА ОТЪ ПЕТРА I ДО НИКОЛАЯ I

(По поводу архитектурной выставки)

Георгій Лукомскій



КАКЪ много общаго между старымъ Петербургомъ и голландскимъ городскимъ пейзажемъ!.. Плоскія поля, блѣдно-зеленое небо, ярко-красныя черепицы крышъ, мутныя каналы, отражающіе парусныя лодки, бочки, брезенты и оранжевыя заморскія тыквы, наваленныя на барки, высокій шпиль прежняго адмиралтейства, увѣнчанный золотымъ кораблемъ, пестрые флаги, торговый Васильевскій островъ, разбитый на правильные квадраты, — какъ все это напоминаетъ какой нибудь Роттердамъ или Амстердамъ съ элеваторами, пакгаузами и остробашенными кирками... Культъ моря породилъ, двѣсти лѣтъ назадъ, это зодчество молодой русской столицы — на первый взглядъ, иноземнаго характера. И къ нему вернулись опять люди нашего поколѣнія...

Отвергнувъ узко-національное во всемъ русскомъ бытѣ, Петръ долженъ былъ уравнить съ Европой и внѣшность своего города. Доменико Трецини былъ первымъ архитекторомъ, призваннымъ Государемъ для постройки Санктпетербурга. Ему обязана столица своимъ первоначальнымъ стилемъ. За четверть вѣка его дѣятельности въ Россіи сооружено имъ множество капитальныхъ зданій: Сенатъ, 12 коллегій, Петропавловская крѣпость, дворцы Екатерины I, рядъ частныхъ домовъ на Васильевскомъ островѣ... Церкви Трецини (Доменика, сына его Петра и зятя — Джузеппе) походятъ скорѣе на протестантскія кирки или на строгіе католическіе монастыри Тироля, нежели на наши древнія церковушки и храмы благолѣпныя... Впрочемъ, многимъ петербургскимъ ,проектамъ' Трецини не суждено было осуществиться, между прочимъ — проекту Александро-Невскаго монастыря и обширнымъ торговымъ дворамъ, украшеннымъ аркатурами и нишами съ ,трехцентровыми' или ,ползучими' арочками. Андреевскій соборъ на Васильевскомъ островѣ — такъ, какъ онъ выполненъ — даетъ лишь блѣдное представленіе объ этихъ замыслахъ Трецини, если судить по чертежамъ на архитектурной выставкѣ; лучше сохранилась церковь Трехъ Святителей (Джузеппе Трецини), рядомъ съ соборомъ, столь выразительная по линіямъ ,тягъ' и курьезнымъ пропорціямъ.

Стиль провинціальныхъ храмовъ этой эпохи очень далекъ отъ суровыхъ столичныхъ ,кирокъ'. Вліяніе нѣмецко-голландскаго вкуса не распространилось на наши медвѣжьи углы, на церкви Москвы, Поволжья и особенно Украины; послѣднія рѣзко отличаются отъ петербургскихъ, прежде всего, своими ,барочными' формами, и если можно установить нѣкоторую общность между тѣми и другими,

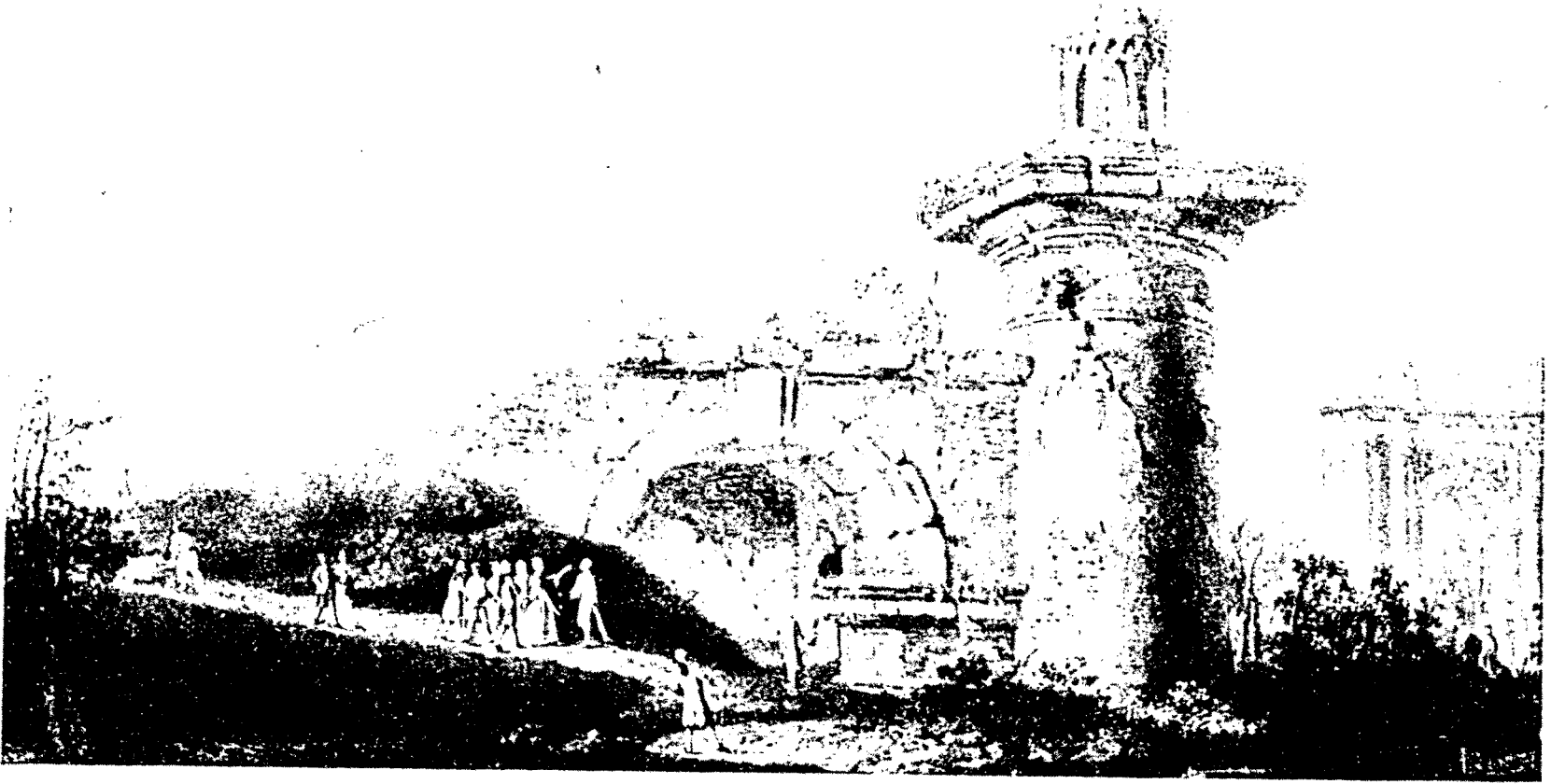
то лишь въ силуэтѣ двухъ и трехъ-ярусныхъ куполовъ, что объясняется повсемѣстнымъ ихъ распространеніемъ въ эту эпоху — отъ Данцига до Каменецъ-Подольска, отъ Тироля до Новгородъ-Сѣверска.

Въ этотъ періодъ даже италіанскіе зодчіе Петербурга, тѣ же Трецини и Матернови, утрачиваютъ свои характерныя классическія приемы и покоряются ‚сѣвернымъ‘ вкусамъ. Только зданіе Кунсткамеры и Императорской библіотеки архитектора Матернови (великолѣпное зданіе съ высокой, сторѣвшею внослѣдствіи, башней и богатыми фронтонами, напоминающими фронтоны Hôtel des Invalides) — нѣсколько иной обработки. Но и здѣсь чрезвычайно мелкая рустовка пилястръ, необычайной толщины стѣны, маленькія окна и толстыя карнизы, выдаютъ излюбленные приемы того времени. Съ 1714 г. работалъ въ Россіи и французскій зодчій, Александръ Леблонъ, но его участіе въ постройкѣ Стрѣльнинскаго Дворца оснашивается Александромъ Бенуа, приписывающимъ этотъ дворецъ А. Шютеру; такимъ образомъ, вліяніе французской школы на эту эпоху нашего зодчества не отмѣчается ничѣмъ.

Своеобразна была въ Петровскіе дни манера чертежнаго штриха — схемы намѣчавшагося на бумагѣ архитектурнаго творенія; любили въ то время планы, красиво ихъ разрисовывали и украшали сложными вишѣтками. Въ убранствѣ комнатъ, наоборотъ, держались прѣстоты: чистая, гладкая стѣна, ни обоевъ, ни тягъ, ни лѣпныхъ украшеній, только парадныя комнаты залѣплены сплошь голландскими, синими по бѣлому, изразцами; не очень удобная, но устойчивая, съ типичной изогнутостью спинки и ножекъ, мебель — также не многосложна. Столь же тяжеловатая изогнутость сказывается и въ архитектурѣ, и во многихъ деталяхъ общаго ‚стиля‘ эпохи: въ фронтонахъ Кунсткамеры, въ модахъ и мундирахъ, въ крѣпко-загнутыхъ обшлагахъ рукавовъ, въ военныхъ ботфортахъ; вездѣ — упругая, прочно установленная, словно штампованная форма; урѣзанъ просторъ фантазіи, во всемъ чувствуется выправка, почти ‚казенщина‘, если можно примѣнить сюда это слово, характеризующее муштровку конца царствованія Николая I. Но, вѣдь, въ обѣ эти эпохи творчество зодчихъ было поставлено почти въ одинаковыя условія; комнаты петровскія и николаевскія близки другъ другу общимъ архитектурнымъ характеромъ...

Подъ вліяніемъ измѣнившихся условій, эта протестантская строгость эстетики отошла. Однако, далеко не сразу. Угрюмая природа, климатъ, укоренившіеся, желѣзной рукой заведенные, порядки — все препятствовало быстрымъ перемѣнамъ. Наступаютъ дни Анны Іоанновны, Бирона; Петербургъ наводняется нѣмцами; зодчіе Трецини продолжаютъ строить (только тогда закончены были петровскія Двѣнадцать коллегій), начинается свою дѣятельность Гарманъ-Ванъ-Балесъ (1683 — 1750).

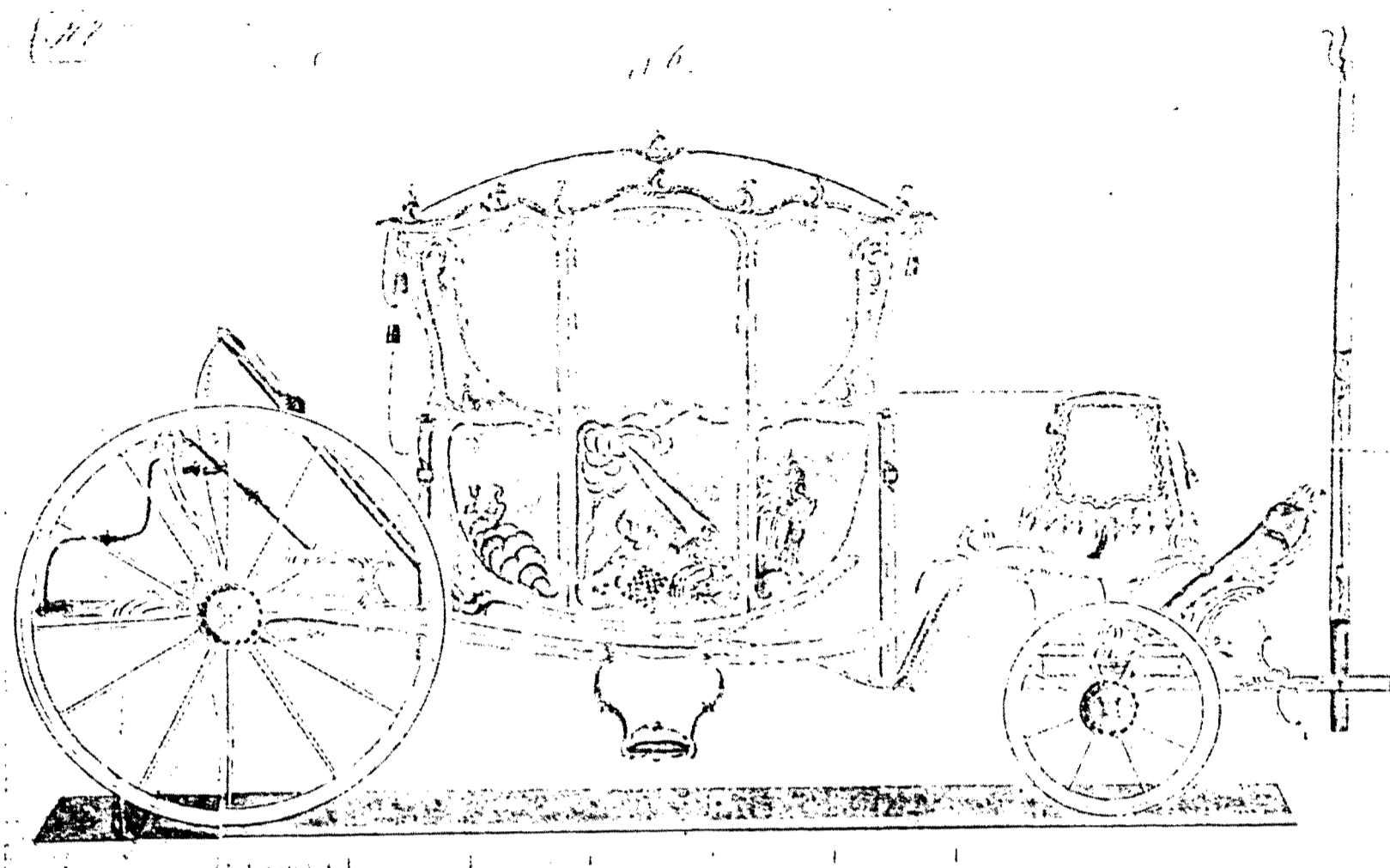
Лишь со вступленіемъ на престолъ Елисаветы Петровны въ русскомъ зодствѣ, какъ и въ бытѣ, преодолеваетъ духъ — уже французскаго, не угрюмаго, не угловатаго, а напротивъ, пышнаго и улыбающагося стиля. Иравъ этой Монархини



*Ив. Емльскій. Руины въ Царскомъ Селѣ (масло - 1788).
 (Собр. кн. В. П. Аргутина-Долгорукова).
 Александръ Алексѣевъ. Видъ Прачешнаго моста (масло).
 (Собр. М. П. Фабрицуса).*

*I. Belsky. Ruines décoratives à Tsarskoé Sélo.
 (Collect. du pr. W. Argoutinsky-Dolgoroukoff).
 A. Alexéeff. Vue du pont Pratchechnoy (huile).
 (Collect. de M-r M. Fabricius).*

Историческая выставка архитектуры.

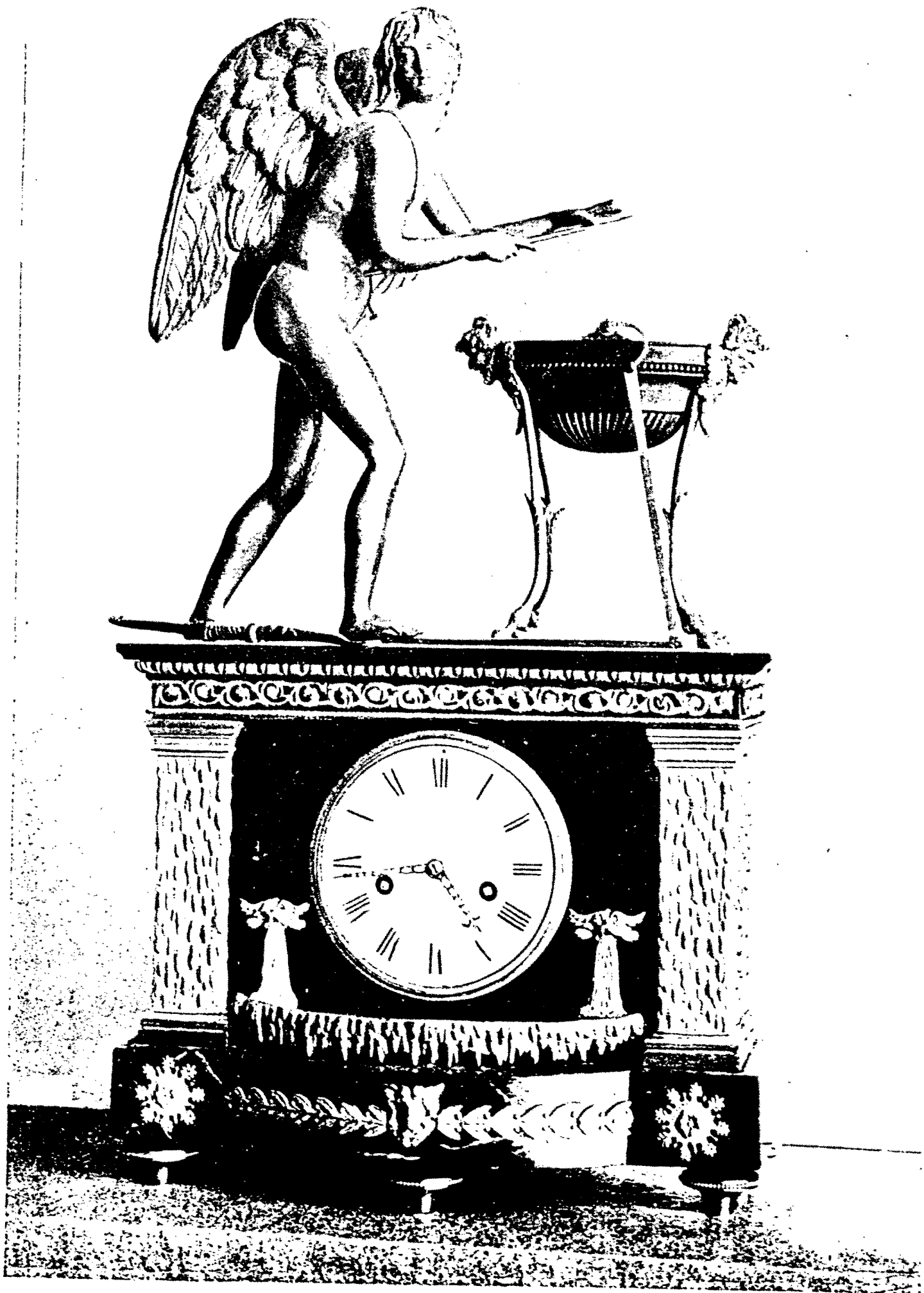


Проект кареты времени Имп. Елисаветы (акварель).
(Архивъ М-ва Имп. Двора).

Шкапчикъ маркетри (собр. гр. М. Ф. Шереметевой),
часы и два вазочки (собр. Е. В. Ксено).

Dessin d'une voiture du temps d'Elisabeth (aquarelle).
(Archives du Ministère de la Cour).

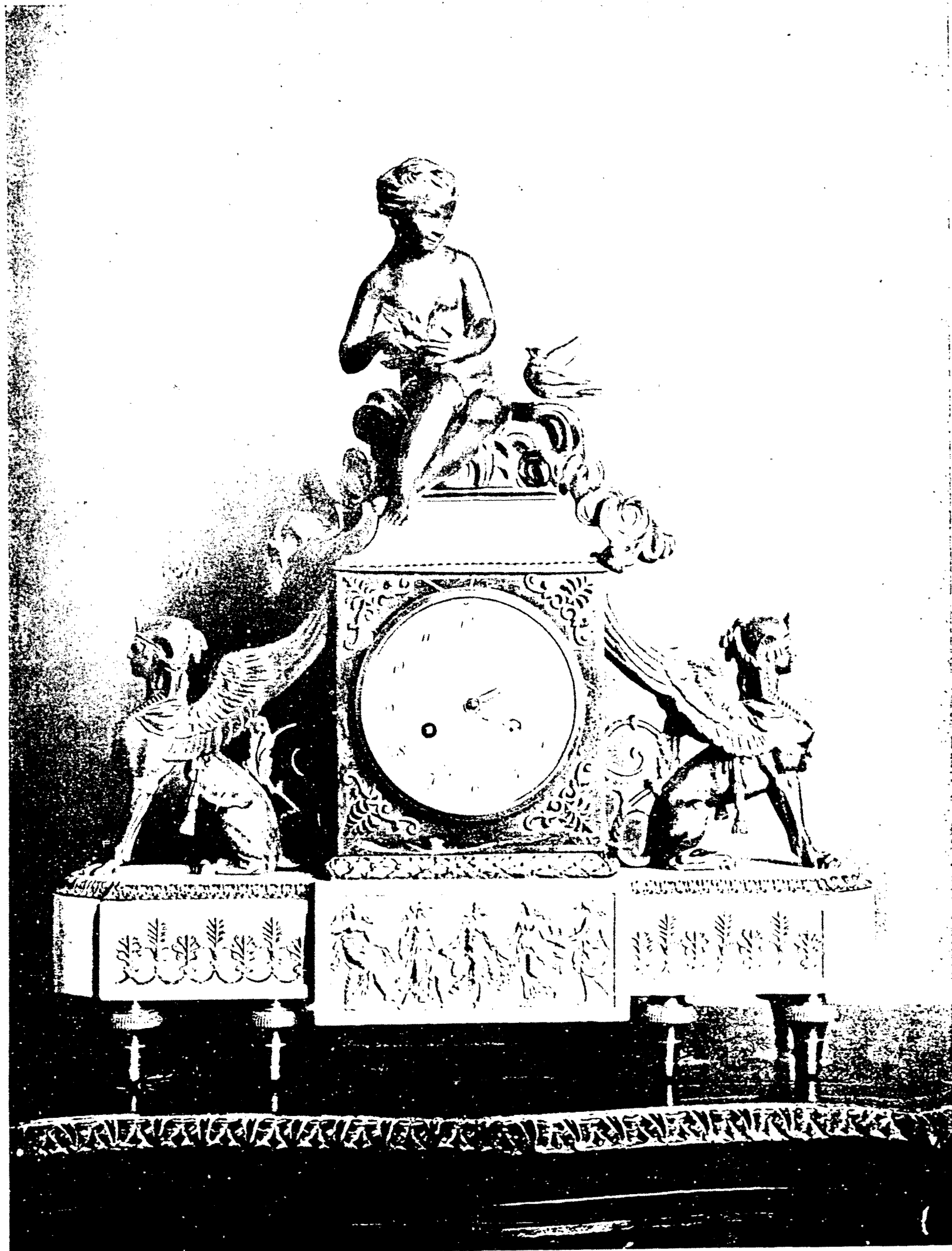
Commode marqueterie (collect. de la comtesse M. Schérémetteff),
pendule et vases (collect. de M^r C. Kéido).



Бронзовые часы Empire. (Зимний Дворец).

Pendule en bronze. (Palais d'Hiver).

Историческая выставка архитектуры.



Бронзовые часы конца XVIII века.
(Собр. Е. В. Кенно).

Pendule du XVIII siècle Laurent à Paris.
(Collect. de M^r C. Ksidj).

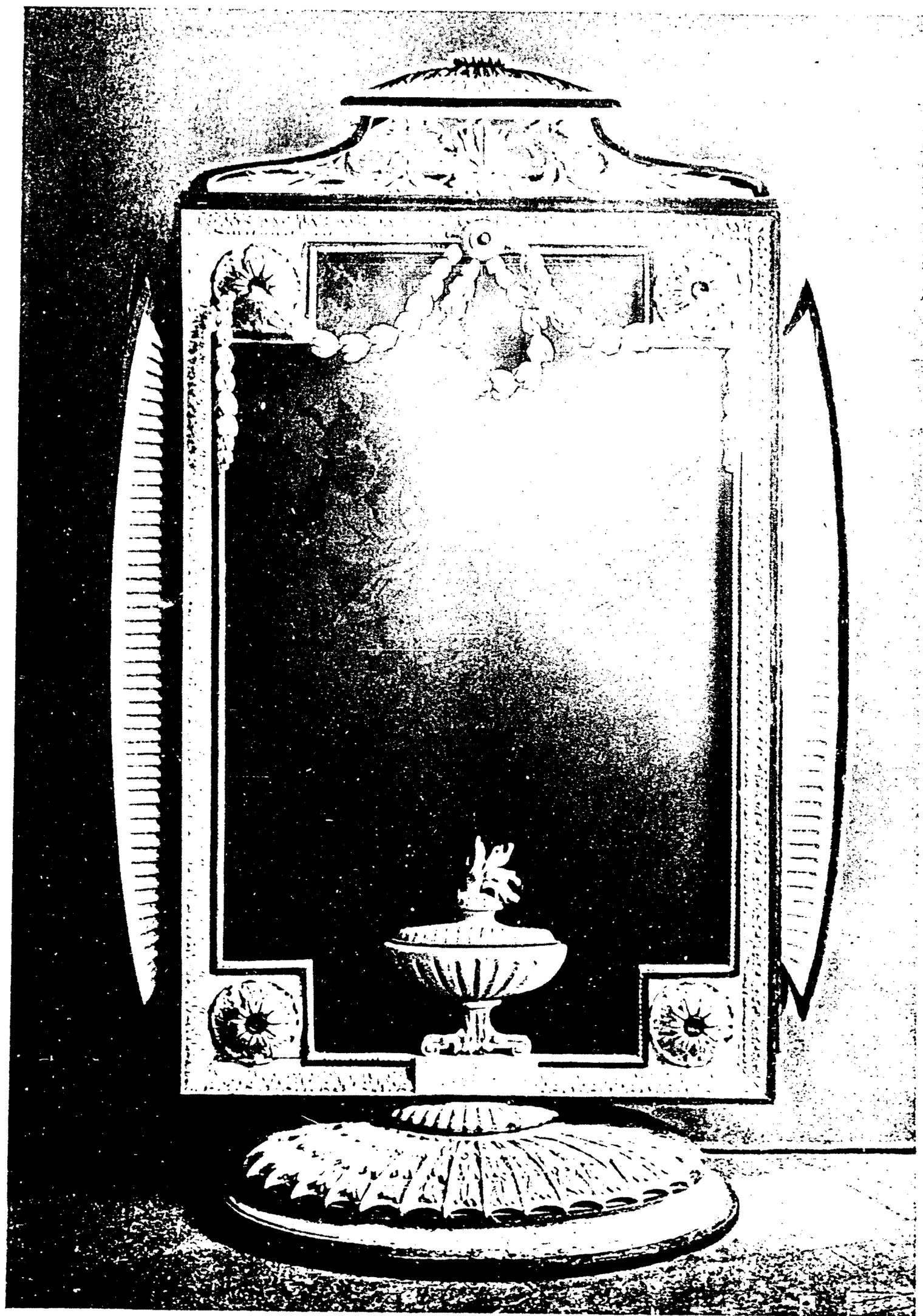
Историческая выставка архитектуры.



Бронзовые часы Имперо. (Зимний Дворецъ).

Pendule en bronze Empire. (Palais d'Hiver).

Историческая выставка архитектуры.



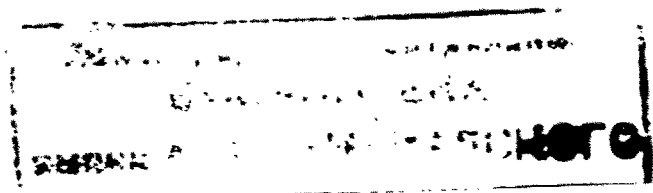
Ширма (тризаль I. Шарлемань по рисунку
Ч. Камерона).
(Большой Царскосельский Дворец).

Ecran sculpté par J. Charlemagne d'après un
dessin de Ch. Cameron.
(Palais de Tsarskoë Sélo).

даетъ тонъ всему укладу жизни, а прѣздъ графа де Растрелли-отца и дѣятельность гениальнаго сына его Варооломея (1750 — 1770) прочно утверждаютъ въ нашемъ зодчествѣ пріемы того новаго ‚барокко‘, который надолго увлекаетъ и покоряетъ всѣхъ. Сама собою отпадаетъ вся прежняя формація зодчества. Бланкъ перестаетъ строить, хотя онъ умеръ значительно позже, въ началѣ царствованія Екатерины II; Башмаковъ — долженъ примѣниться къ новымъ вѣяніямъ, властно охватившимъ русскую архитектуру (нѣсколько запоздавшую, въ отношеніи стиля, сравнительно съ Западной Европой). Великолѣпный графъ Варооломей де Растрелли становится законодателемъ вкуса. Дѣйствительно, въ этотъ нарядный, легкомысленный вѣкъ всѣ наиболѣе значительныя правительственныя и частныя зданія спроектированы или построены имъ, и не было города, монастыря или вельможи, замысливавшихъ строиться, которые не мечтали бы о сооруженіи по его проекту. Найдя новый пріемъ комбинировать плановой, русской, издавна установившейся, типъ храма съ новой, западно-европейской, въ то время ‚барочной‘, архитектурой, Растрелли, сильно католицизовавъ русскую церковь, создалъ однако безупречно-красивый и такой своеобразный церковный стиль, что его постройки должны быть поставлены на ряду съ лучшими образцами зодчества этой эпохи въ Австріи (Львовъ, Прага), Германіи (Мюнхенъ, Вюрцбургъ), Сѣверной Италіи (Брешія, Генуя) и Франціи. Провинціальныя церкви, построенныя Растрелли, Андреевскій соборъ въ Кіевѣ, Козелецкій (сооруженный для гр. Разумовскихъ) и даже воздвигнутый только по его проекту (но имъ не построенный) Курскій соборъ — поражаютъ пропорціональностью и благородствомъ формъ. Однако, возводя лично наиболѣе грандіозныя дворцы и храмы Петербурга и окрестностей, графъ Растрелли передавалъ исполненіе многихъ проектовъ своимъ помощникамъ или (по объясненію Игоря Грабаря) тѣмъ архитекторамъ, что учились въ Академіи кн. Ухтомскаго. Поэтому, за недостаткомъ документовъ, вопросъ о сооруженіи Растрелли иныхъ провинціальныя церквей и дворцовъ останется, по всѣмъ вѣроятіямъ, навсегда спорнымъ.

На архитектурной выставкѣ многочисленныя проекты Растрелли на первый взглядъ разочаровываютъ. Графическое выполненіе ихъ довольно неэффективно, подчасъ они почти уродливо нарисованы. ‚Рука‘ автора была значительно скудиѣе его фантазіи и умѣнія строить. Какъ истинный архитекторъ, онъ пренебрегалъ ‚бумажнымъ выполненіемъ‘, рисунъ амуровъ, гирлянды, карнизы и раковины не въ воображеніи, а въ натурѣ, въ камнѣ, въ лѣпной работѣ, въ рельефѣ. Модели Смольнаго и Царскосельскаго Эрмитажа — лучшія тому доказательства. Но, повидному, главная причина такого несовпаденія выполненнаго въ натурѣ съ рисункомъ на бумагѣ, — то, что не самъ Растрелли рисовалъ многіе изъ этихъ проектовъ. На выставкѣ наиболѣе опредѣленные чертежи его руки — проектъ Зимняго дворца, Лѣтняго дворца и Царскосельскаго Эрмитажа.

Одновременно съ Растрелли работали въ Россіи Андрей Квасовъ, Яковъ Свѣзевъ,



Башмаковъ, Семень Волковъ. Изъ нихъ одинъ Квасовъ имѣлъ самостоятельныя работы и можетъ считаться оригинальнымъ мастеромъ, но послѣ того, какъ его Царекосельскій дворецъ былъ замѣненъ Растреллиевскою постройкой, онъ тоже становится помощникомъ Растрелли.

Отъ царившей при Елисаветѣ свободы правовъ, съ одной стороны, и отъ установившагося шаблона въ архитектурѣ — съ другой, быстро отрѣшила русское общество Екатерина II. Увлекаясь Растреллиевымъ барокко, современники Елисаветы не вѣдали о томъ, что дѣлалось въ ихъ вѣкъ на Западѣ. Распространенный уже всюду Louis XVI только при Екатеринѣ былъ воспринятъ въ Россіи — довольно своеобразно въ зодчествѣ, почти раболѣбно — въ предметахъ мебельнаго убранства. Преслѣдуя цѣль объединенія отечества съ Европой, Екатерина дѣятельно поощряла новый вкусъ; въ Россію явились изъ Франціи и Италіи даровитые насадители Louis XVI — Фельтенъ, В. де ла Мотъ, Ринальди. Имъ стали слѣдовать и чисто-русскіе зодчіе, иногда почти самородные таланты. Прежде всего — Баженовъ, вся дѣятельность котораго, — начиная съ фантастической модели Кремлевскаго дворца, такъ печально кончившей свое существованіе въ подвалахъ Румянцевскаго Музея, и кончая его невыясненнымъ до сихъ поръ участіемъ въ постройкѣ Инженернаго Замка, — представляется чѣмъ то загадочнымъ. Тѣмъ не менѣе, сила его индивидуальности была, повидимому, такъ велика, его знанія, его замыслы такъ обширны, что и Матвѣй Казаковъ, и другіе выдающіеся мастера исходятъ уже отъ Баженова. Находящійся на выставкѣ проэктъ Воскресенскаго женскаго монастыря (похожаго своими овальными и круглыми залами скорѣе на домъ празднествъ въ духѣ Таврическаго дворца) даетъ представленіе о большомъ мастерствѣ этого архитектора. Несмотря на чрезвычайно безпокойный планъ, фасадъ этого монастыря — строгъ, характеренъ и рустовкой нижняго этажа, и четырехъ-угольными впадинами, въ которыя вписаны окна съ гирляндами вѣнковъ подъ ними, и прощерціями колоннъ, и всѣми деталями.

Болѣе строгимъ стилистомъ былъ де ла Мотъ, особенно если принять новое предположеніе о его авторствѣ въ проэктѣ Академіи Художествъ. Находящаяся на выставкѣ гравюра съ проэкта, подписанная де ла Мотомъ, мало убѣждаетъ въ этомъ, но самое зданіе, весь его типичный „Louis XVI“, такъ напоминающій palais, mai-ries и prefectures французскихъ городовъ — безспорно отнимаетъ у Кокоринова лавры на замыселъ этого сооруженія, оставляя ему лишь имя строителя.

Гордо сочетается творчество Ринальди съ Невою, съ царственною роскошью набережныхъ. Картины Алексѣева, Махаева и другихъ художниковъ, взятая на выставку изъ галереи Зимняго Дворца, краснорѣчиво рассказываютъ объ этой порѣ расцвѣта петербургскаго зодчества и любви современниковъ къ благородному архитектурному пейзажу. Тогда же началась пора живописцевъ города, русскіе Canaletto и Guardi запечатлѣвали на множествѣ картинъ набережныя и каналы сѣверной столицы... Первоначальный Исаакіевскій соборъ Ринальди представленъ былъ на выставкѣ

моделью, проэктомъ и чертежами частей собора. Все сооруженіе очень гармонично, но не характерно для Россіи въ такой степени, какъ творенія Растрелли или послѣдующихъ „ампиристовъ“. Въ этомъ смыслѣ иностранные мастера времени Ринальди — наименѣе своеобразные, наименѣе „русскіе“.

Пора преобладанія италіанскаго классицизма начинается съ Гваренги; она наступила не сразу, а выдержавъ борьбу съ предыдущими идеалами и достигнувъ классическихъ формъ лишь послѣ постепеннаго завоеванія. *Quattro libri di Andrea Palladio*, давно изданныя въ Италіи и Парижѣ, были, наконецъ, переведены на русскій языкъ; они легли въ основу новаго отношенія русскаго общества къ классической архитектурѣ. Гваренги былъ почителемъ этихъ новыхъ идеаловъ; потому такъ поражающе схожи русскіе помѣщичьи барскіе дома съ виллами Италіи: расчлененіе этажей, высокіе доколы, плоскіе, очень длинные фронтоны, ничѣмъ не заполняющіеся тимпаны, очень утолщающаяся книзу колонна и не украшенные акантами „сухари“, распредѣленіе антресольныхъ четырехъугольныхъ оконъ ближе къ серединѣ — элементы сходные у италіанскихъ виллъ въ духѣ Палладіо и русскихъ домовъ.

Гваренги (1744 — 1817) сначала одиноко, потомъ уже совмѣстно съ цѣлой плеядой единомышленниковъ, создали начало „Ампіра“, но никто не былъ такъ увѣренно спокоенъ, своеобразенъ и прекрасенъ въ своихъ работахъ, какъ онъ. Ловкій рисовальщикъ на бумагѣ, мастеръ въ камнѣ и штукатуркѣ, всегда блестящій въ акварели, въ вырисовкѣ деталей, — въ жизни онъ былъ флегматиченъ. Находящіяся на выставкѣ карикатуры изображаютъ его сидящимъ на черепахѣ... Но только медлительнымъ обдумываніемъ и выискиваніемъ можно достигать того, чего достигалъ Гваренги. Наиболѣе дороги были ему барскія постройки, особняки и дворцы; здѣсь онъ дѣлалъ иногда опыты самаго детальнаго примѣненія Палладіевыхъ пріемовъ (домъ въ Пануровкѣ по плану — точная копія виллы Вальмароне близъ Виченцы). Менѣе удавались ему общественныя зданія. Биржа, которую онъ началъ строить, стремясь отдѣлаться отъ обычнаго дворцоваго типа, — совсѣмъ плоха; боковыя, перекрытыя полукупольными крышами пристройки слишкомъ велики для массы портика. Впрочемъ, проработавъ довольно вяло надъ этимъ зданіемъ, онъ бросилъ его, и, простоявъ нѣкоторое время незаконченной, биржа Гваренги была разрушена — для великолѣпной постройки Тома де Томона. Зато сохранились въ Петербургѣ многочисленныя дома Гваренги: Кушелева-Безбородко, Екатерининскій институтъ, Государственный банкъ, домъ бывшій кн. Юсупова (на Фонтанкѣ), иконостасы, навильоны, часовни и дворцы, — въ провинціи: „Гринево“, „Батурицъ“, „Пануровка“ и др.

Послѣ Гваренги — Пьетро Гонзага, Доменико Корсини (1774 — 1814), С. Руска, Каноббю, Антонио Каноппи (1782 — 1832) создаютъ у насъ эпоху италіанскаго декоративнаго творчества. Ихъ эскизы, запечатлѣвающіе какой-то избытокъ фан-

тази, жонглированіе арками, форумами — говорятъ о вліянніи Пиранези. Позже присоединились къ нимъ — Луиджи Руска, Виченцо Бренна, Доменико Жилярди и живописцы-декораторы Торичелли, Д. Скотти, Тозелли, въ итогѣ — цѣлое италянское нашествіе...

Но мы знаемъ и превосходныхъ русскихъ мастеровъ — классиковъ Екатерининскаго времени. И. Старовъ (1753 — 1803), какъ извѣстно, воздвигъ обширный дворецъ, предназначавшійся для Потемкина, онъ же построилъ соборъ Александро-Невской лавры; Федоръ Волковъ (1744 — 1803) создалъ отличное зданіе — Константиновское военное училище (теперь оно нѣсколько испорчено). Онъ прекрасно сумѣлъ подыскать новые и подходящіе къ военному типу зданія детали — крупныя рустовки колоннъ, наличниковъ. Совершенно въ сторонѣ стоитъ съ своей деликатной, женственной декоративностью, къ сожалѣнію, не создавшій своей школы — Чарльзъ Камеронъ, любимый архитекторъ Екатерины. Модели усыпальницы Государыни, съ удлинненными колонками и нѣжною красочностью, проекты отдѣлки стѣнъ съ мраморными пилястрами, увитыми гирляндами розъ, легкіе кессоны сводовъ, прелестныя пропорціи и ритмическій размахъ пологихъ арокъ Камероновскаго „спуска“ въ Царскомъ селѣ — свидѣтельствуютъ объ особомъ дарованіи. Къ сожалѣнію, количество сохранившихся проектовъ Камерона очень невелико.

Такое положеніе архитектуры въ эпоху Павла не измѣняется. Слишкомъ недолго-лѣтне было царствованіе Великаго Гроссмейстера. Но введенные Павломъ новые порядки, его склонность къ помпезному католицизму, его любовь къ красочности, къ чернымъ и малиновымъ бархатнымъ завѣсамъ и мальтійскимъ крестамъ, къ мундирамъ и пародамъ, имѣвшимъ всегда серіозный, торжественный видъ, — все это создало настолько сильную, своеобразную художественную культуру, что она не могла исчезнуть послѣ кончины Императора; напротивъ, она послужила почвой для того небывалаго расцвѣта архитектуры, облакающей уже въ классическія формы, классическія, въ широкомъ смыслѣ этого слова, которыми отмѣчено царствованіе Александра I. Стиль этой архитектуры волиѣ оригиналенъ, такъ какъ физиономія нашего Ампира не имѣетъ ничего общаго ни съ Наполеоновскимъ Ампиромъ во Франціи, ни съ суховатостью нѣмецкаго классицизма или съ позже приходившимъ Biedermeier'омъ, ни съ таможнями и театрами въ Парижѣ или Кремонѣ. Воронихинъ (1759 — 1814) стоитъ на рубежѣ двухъ эпохъ, до окончательнаго сформированія характерно петербургскаго Ампира. Колоннада Горнаго института, построеннаго Воронихинымъ, уже мощиѣе, чѣмъ сооруженія Руска и Егорова, но она еще не волиѣ характерна для этого мастера. Образцовымъ зданіемъ остается Казанскій соборъ — превосходны въ особенности многочисленныя проекты его съ достройками, которыя, будь онѣ выполнены, сдѣлали бы изъ этого собора единственное въ мірѣ архитектурное цѣлое.

Умершій годомъ раньше Воронихина Тома де-Томонъ (1754 — 1813), академическій

профессоръ, какъ и Старовъ, вносить въ развитіе Ампира оттѣнокъ грандіозности. Постройки Воронихина (Казанскій соборъ и портикъ Горнаго института) оставляютъ впечатлѣніе меньшихъ по размѣрамъ, нежели они могли бы произвести при нѣкоторомъ измѣненіи масштаба. Наоборотъ, Биржа Томона и весь проэктъ разбивки полукруглой набережной острова — воистину грандіозны. Его Большой театръ, съ колоннадой во всю ширину „тѣла“ зданія — еще торжественнѣе. А какъ могучи рисунки Томона! Почти съ силой римскаго зодчаго набрасываетъ онъ свои классическіе эскизы. И тутъ же, наряду съ „титаническою“ силою штриха — нѣжные лунные пейзажи храма, круглыя ротонды, окруженныя колоннадами, вѣтви плакучей ивы...

Затѣмъ слѣдуютъ — Адамъ Менеласъ, Александръ Брюлловъ и Доменико Жилярди. Послѣдній построилъ въ Москвѣ рядъ очаровательныхъ зданій, создалъ цѣлую школу мастеровъ, распространившихъ впоследствии его чудесныя лѣпныя детали по городамъ Россіи. Тула, Курскъ и Калуга полны построекъ, особнячковъ, съ набѣленными на нихъ деталями, заимствованными у московскихъ построекъ Жилярди.

Адріанъ Захаровъ (1766 — 1811) — однимъ Адмиралтействомъ становится равнымъ всѣмъ остальнымъ современнымъ ему мастерамъ... Помимо восторгающаго теперь всѣхъ фасада главной арки съ ангелами, и два боковые фасада (на крыльяхъ, выходящихъ къ Невѣ) — совсѣмъ выдающееся слово въ архитектурѣ. Это твореніе Захарова — единственное въ своемъ родѣ и достойно представляетъ оригинальный „Русскій ампиръ“. Вліяніе его было очень велико; даже Захаровскій Кронштадтскій соборъ и церковь въ Гатчинѣ оказались архитектурнымъ типомъ, впоследствии много разъ повтореннымъ въ провинціи.

Абрамъ Мельниковъ (1784 — 1854) — представленъ былъ на выставкѣ красивымъ проэктомъ памятника-ротонды Александру I, но многія провинціальныя постройки характернѣе для этого зодчаго. Наряду съ лучшими мастерами сталъ и создатель Троицкаго собора въ Петербургѣ, Василій Стасовъ (1769 — 1848), хотя онъ и сводилъ классицизмъ къ болѣе сухимъ задачамъ. Еще болѣе академичны ректоръ архитектуры, А. Михайловъ 2-й (1773 — 1849), Денисъ Филипповъ, Александръ Роковъ, Малаховъ, С. Шустовъ, Горностаевъ; они образуютъ одно общее архитектурное теченіе. Выдѣляется только Ѳ. Демирцовъ (1753 — 1823).

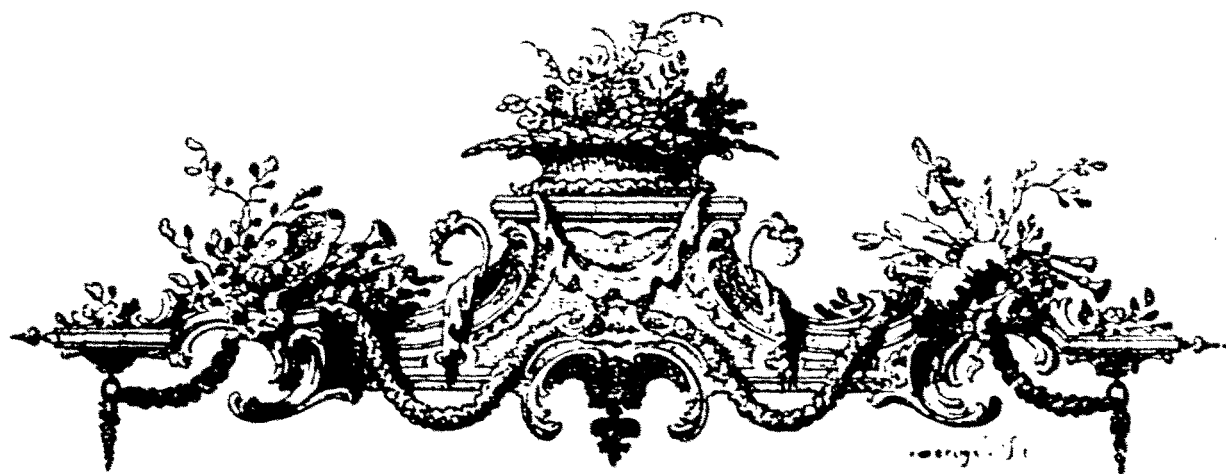
Карлъ Росси (1775 — 1849) — снова возрождаетъ уже начинавшую ослабѣвать эстетику „ампиризма“. Я напому только о самыхъ выдающихся петербургскихъ постройкахъ этого великаго зодчаго: Александринскій театръ, Михайловскій дворецъ (обезобразенный Свиньнымъ), зданіе Главнаго Штаба, Елагинъ дворецъ, Сенатъ, Павильоны Аничкова Дворца. Изъ чертежей Росси на выставкѣ особенно выдѣляются очаровательныя *intérieurs* Зимняго Дворца.

Во все это время не было признанія иныхъ стилей, иной манеры, кромѣ Ампира;

хорошей архитектурой считалась только — классическая. Но во вторую четверть XIX вѣка постепенно ослабѣваютъ традиціи стиля Имперіи, а вступленіе на путь исканія ‚національныхъ мотивовъ‘, примѣненіе ‚древне русскихъ‘ формъ для новыхъ церквей (эскизъ церкви Екатерины, Спасо-Симонова монастыря) окончательно ослабило эти традиціи. Въ пятидесятые годы мѣняется кардинально понятіе о пропорціяхъ, воцаряется Виньола и ‚дурной‘ Ренессансъ. Панорама Невскаго проспекта 1848 года еще представляетъ его цѣльнымъ, задуманнымъ какъ бы мыслью одного художника. Но уже циркъ Премацци, воцареніе архитектора Фонтана и другихъ италіанцевъ — результатъ упадка въ концѣ царствованія Николая Павловича. Этотъ упадокъ продолжается, какъ извѣстно, во все время царствованій Александра II и Александра III...

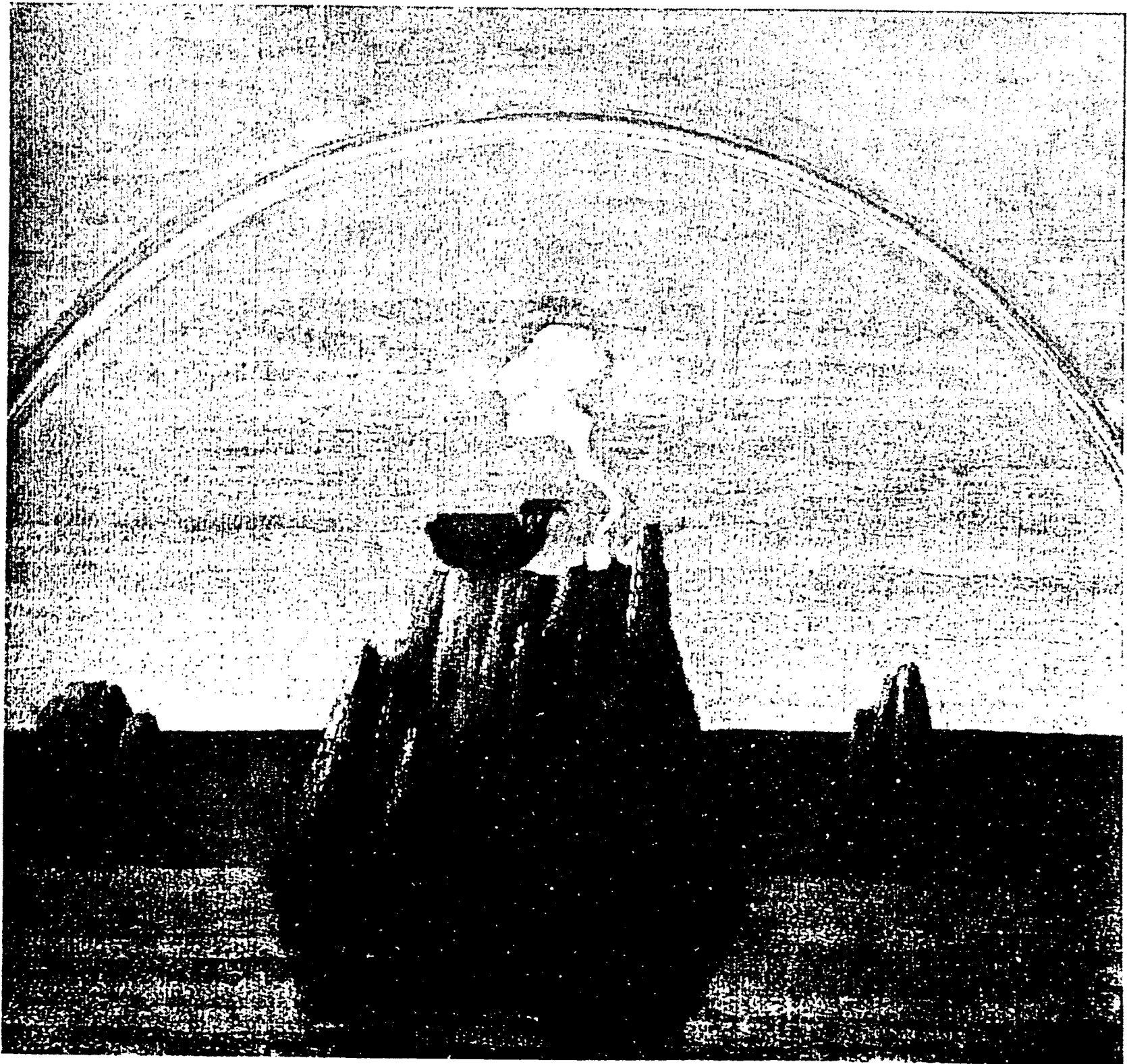
Достоинно почтила память великихъ зодчихъ и художниковъ выставка архитектуры, но печально указываетъ она и на тѣ худшія времена, что наступили теперь. Когда мы оглядываемся на прошлое, очевидной становится та необходимость въ мудрой поддержкѣ свыше, которая помогала прежде осуществленію мечтаній художниковъ. Но нужна не только поддержка, нужно единомысліе, нужна вѣра, влюбленность въ единую красоту, признаніе одного культа...

Воспоминаніе о нашемъ славномъ прошломъ, пусть непрестанно сопровождаетъ всѣхъ сомнѣвающихся въ величій и значеніи русской архитектуры. И пусть всѣ безразличныя къ русскому достоянію, пренебрегающіе завѣтами старины и равнодушно допускающіе пошлость современности, устыдятся, смотря на то, что еще такъ недавно дѣлалось у насъ.



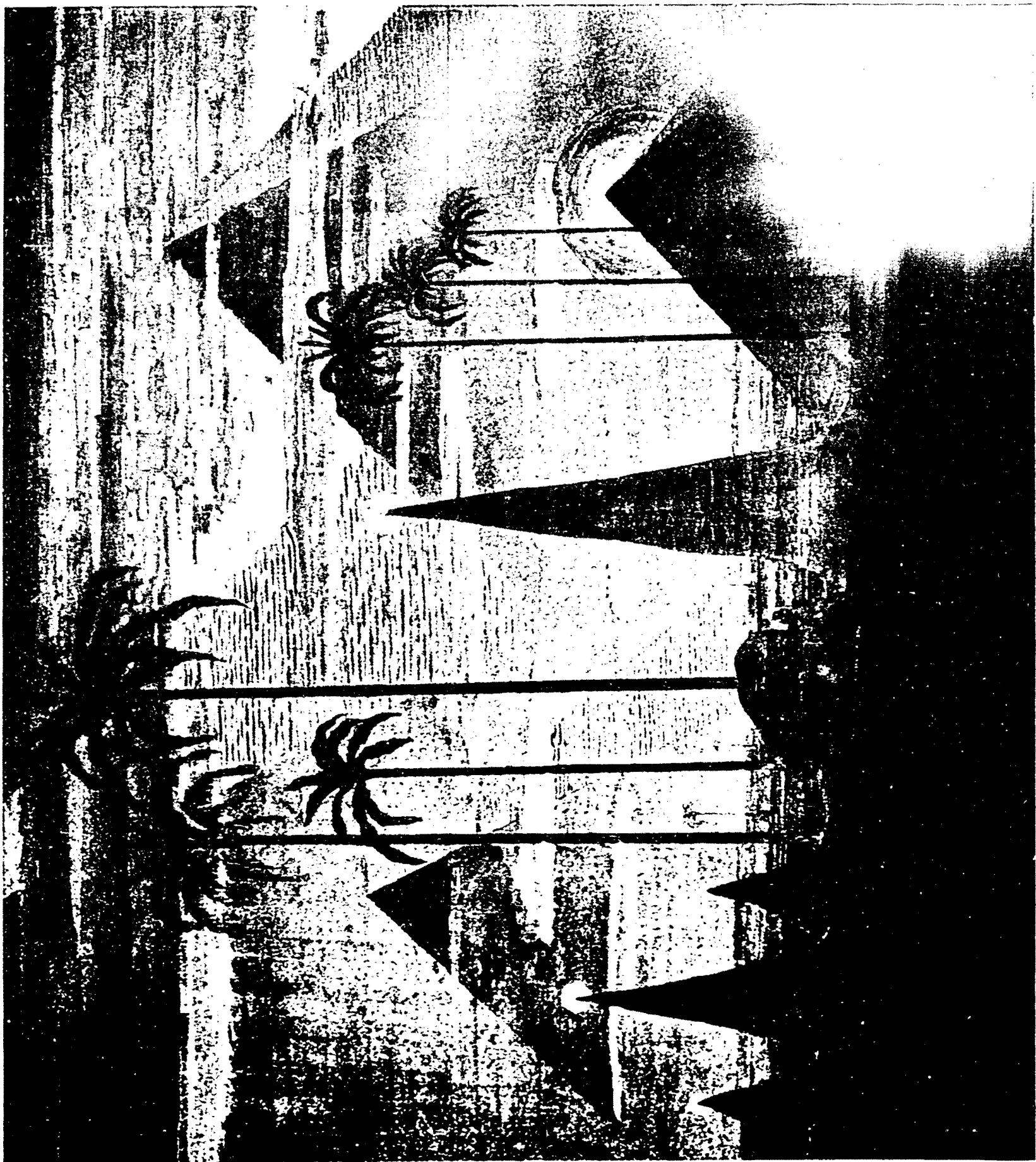
Н. К. ЧУРЛЯНИСЪ

† 28 Марта 1911г.



Н. К. Чурлянисъ. „Сказка – Ковчегъ“ (темпера – 1910).
(Собр. П. П. Барышниковъ).

N. Tschourlianis. „L'arche de Noë“ (détrempe—1910).
(Collect. de M-r P. Barychnikoff).



U. K. *Упр. евакуаци. Јапа ванда. Океанија 1940.*
(Скоп. И. С. Урмонска).

N. *Eschscholus Les pyramides d'étémpa*
(Collect de M. P. Pajstoschitica).

Н. К. ЧУРЛЯНСЬ

Сергѣй Маковскій



СТѢ художники, судьба которыхъ обрывается, какъ грустная, полувиятная пѣснь. Они приходятъ къ намъ, одинокіе, загадочные, съ руками, полными сокровищъ, желая рассказать много — о чудесахъ далекихъ, о странахъ мечты нездѣшней, но внезапно уходятъ, не открывъ своей тайны... Недолгая жизнь Чурлянса — тоже недопѣтая пѣснь. Смерть ревниво увела его отъ насъ въ ту минуту, когда казалось — вотъ-вотъ изъ рукъ его польются сокровища и освѣтятся сумерки его мечты...

Да, недопѣтая пѣснь. По отношенію къ Чурлянсу это не только метафора. Его творчество — музыка въ той же степени, какъ живопись; въ иныхъ случаяхъ — даже больше музыка, чѣмъ живопись. Свои фантастическія картины онъ дѣйствительно пѣлъ, выражая нѣжными красками, узорами линий, всегда причудливой и необычайно индивидуальной композиціей какія то космическія симфоніи... Въ его душѣ звуки непосредственно претворялись въ зрительные образы, въ міры призраковъ, въ волшебные свитки то кошмарно-жуткихъ, то райскихъ видѣній; въ его душѣ изъ звуковъ возникали хоры ангеловъ и крылатые всадники, невиданные города и сказочныя горы, вихри облаковъ, принимающіе формы воиновъ и звѣрей, вереницы солнць и лунь, вселенскія радуги, огненные круги преисподней, таинственные шатры небесныхъ сферъ...

На нѣкоторыхъ картинахъ все это изображено вмѣстѣ, въ апокалиптической тѣснотѣ, съ неуловимой для насъ, и тѣмъ не менѣе убѣдительною, контрапунктической закономерностью, и замыслы художника кажутся тогда какими то астрологическими ребусами, нагроможденіями символовъ, выявляющими 'звенящія' глубины космоса. Такой ребусъ — картина, названная авторомъ: 'Рех' (выставка 'Союза' 1909 г.).

Другія работы (болѣе раннія) — еще опредѣленнѣе музыкальны; онѣ представляютъ не что иное, какъ графическія иллюстраціи къ произведеніямъ музыки, и художникъ пояснилъ это краткими заглавіями: 'Allegro, соната 5', 'Andante, соната 6', 'Фуга', 'Диптихъ — Prelud et Fuga' и т. д. Эти иллюстраціи — странные узоры-грезы, призраки несбыточныхъ пейзажей — завораживаютъ не только своей нѣжной ритмичностью, глубокой музыкальностью настроенія, но и чисто-живописными качествами: благородствомъ красокъ, декоративной изысканностью композицій. Когда я увидѣлъ ихъ впервые, три года назадъ, во время устройства выставки 'Салонъ', я сразу увѣровалъ въ дарованіе Чурлянса и далъ ему возмож-

ность выступить со своими „сонатами“ среди избранныхъ мастеровъ кисти, хотя до этого, будучи уже извѣстенъ въ модернистскихъ кругахъ, какъ музыкантъ, онъ ничѣмъ не проявилъ себя въ живописи. Я убѣжденъ, что для самого художника успѣхъ его первыхъ живописныхъ опытовъ (страстные нападки и похвалы, которыми было встрѣчено ихъ появленіе въ „Салонѣ“) явился полной неожиданностью. Этими работами онъ не думалъ измѣнить своему призванію композитора, онъ хотѣлъ лишь выразить образно влюбленность свою въ музыку; рисуя сонаты и фуги, онъ грезилъ лишь о таинственной красотѣ звуковъ, подобно тому, какъ средневѣковые монахи, изображая мадоннъ и ангеловъ, вдохновлялись только мечтой о мірѣ шомъ...

Затѣмъ быстро развернулось его живописное дарованіе; изображенія его стали постепенно утрачивать характеръ контрапунктической отвлеченности, что приводило въ такое недоумѣніе публику „Салона“ 1909 года. Нѣкоторыя позднѣйшія работы, выставленныя имъ въ томъ же году на выставкѣ „Союза русскихъ художниковъ“, казались уже не въ такой степени музыкальными схемами. Расширились задачи композиціи, богаче стали краски, и среди замысловъ символично-космическаго характера, о которыхъ я упомянулъ, стали прорываться детали, болѣе близкія къ землѣ, къ земному. Мы знаемъ теперь, что это предвѣщало серію дивныхъ „сказокъ“ Чурляиса, появившуюся въ „Союзѣ“ 1910 года. Эти „сказки“, написанныя темной съ примѣсью пастели, — подлинное волшебство. Передъ нами уже не схемы и не ребусы, не графическія построенія музыканта, а видѣнія художника, въ душѣ котораго вѣчно звучатъ странныя и жуткія мелодіи. „Сказки“ Чурляиса — галлюцинаціи, прозрѣнія по ту сторону реальныхъ предметовъ, реальной природы. Онѣ поражаютъ не сказочнымъ вымысломъ, а своей ирраціональностью. Не декоративно выдуманы, а вдохновенно ирраціональны — эти фантастическіе конусы горъ съ дымящимися алтарями, неясные ряды все выше и выше, въ безмѣрность пространства вздымающихся пирамидъ, это бѣлое полукружіе райской лѣтницы, уходящей, невидимо для насъ, въ небо, это нагроможденіе, противорѣчащее всѣмъ законамъ тяжести, кошмарныхъ зданій, надъ которыми вѣщій горитъ закатъ... Все вызываетъ въ насъ ощущеніе какихъ то далекихъ, зарубежныхъ перспективъ, ощущеніе метафизическихъ возможностей, скрытыхъ въ формахъ нашей, земной, дѣйствительности.

Картины Чурляиса не для трезвыхъ, скептическихъ душъ. Надо сознать и полюбить его бредъ, надо позволить себѣ отдаться навожденію, переступить вмѣстѣ съ художникомъ видимыя грани и за ними почувать Невидимое, словно отраженное въ безконечномъ рядѣ зеркалъ... Если современные индивидуалисты завоевали себѣ право свободнаго выраженія природы, свободной передачи въ линіяхъ и краскахъ ея воздѣйствія на душу художника, то Чурляисъ пошелъ дальше — отъ свободы впечатлѣній, отъ субъективности концепціи къ тому, что на языкѣ мистиковъ называется „двойнымъ зрѣніемъ“...



И. К. Курлиньск. Скалка - Закаль (темпера - 1910).



11. К. Туркменцево, «Византизм» (мемориал 1910).

12. Исаханович, «Византизм» (мемориал 1910).

По этому поводу, Вячеславъ Ивановъ, проникновенно понимающій искусство Чурляниса, пишетъ миѢ (въ письмѢ, которое я сообщаю читателямъ, съ разрѣшенія автора) слѣдующее: „Визионарное творчество Чурляниса граничитъ съ ясновидѣніемъ. Началь онъ въ безсвязнаго интуитивизма; это былъ хаосъ, гдѢ музыкальная стихія искала воплощенія въ текучія формы и красочныя соотвѣтствія. Потомъ настала періодъ кристаллизованныхъ формъ, когда художнику дано было сказать своею кистью первое свое и еще не вполне выжитное, но уже новое слово. Творчество этого періода являетъ намъ два типа душевныхъ состояній художника и, соотвѣтственно этимъ переживаніямъ, два типа художественныхъ заданий. Порой онъ стремится запечатлѣть на полотнѢ побѣдную гармонію экстатическаго созерцанія. Окружающій насъ вещественный міръ исчезаетъ всецѣло, уступая свое мѣсто другому естеству, божественно просвѣтленному космосу. Здѣсь царство успокоенной ясности, затишье послѣ хаотической зыби долгаго становленія, улыбка нашей земной, благодатно возстановленной и оправданной природы на порогѢ легкой, беззатратной разлуки, у первыхъ ступеней дальнѣйшаго, уже легкаго восхожденія. Таковъ символическій пейзажъ луговой каймы морскаго залива съ подножіями полукруглой бѣлой лѣстницы. Но здѣсь Чурлянисъ для меня наименѣе убѣдителенъ. Въ чистомъ видѣніи новой природы чувствуется примѣсь красиваго вымысла, искусственной композиціи и даже художественной реминисценціи. Зато самое задание является эстетически и технически раціональнымъ безусловно.

„Любопытно и убѣдительно этотъ духовидецъ тогда, когда онъ ставитъ себѣ задачу уже ирраціональную для живописи, — когда онъ непосредственно отдается своему дару двойнаго зрѣнія. Тогда формы предметнаго міра обобщаются до простыхъ схемъ и сквозятъ. Все вещественное, какъ бы осаждаясь въ другой, низшей планъ творенія, оставляетъ ощутимымъ только ритмическій и геометрическій принципъ своего бытія. Само пространство почти преодолевается прозрачностью формъ не исключających и не вытѣсняющихъ, но какъ бы вмѣщающихъ въ себѣ соотвѣтствія формы. Я не хочу этимъ сказать, что идея опрозраченнаго міра ирраціональна для живописи сама по себѣ. Но у Чурляниса эта геометрическая прозрачность кажется миѢ попыткою приблизиться къ возможностямъ зрительной сигнализациі такого созерцанія, при которомъ наши три измѣренія недостаточны. По видимому, художникъ ищетъ въ сферѢ Эвклида дать проэктію вещей, воспринимаемыхъ имъ въ сферѢ Лобачевскаго.

„Космическое и потустороннее чувство вещей дѣлаетъ то немногое, что создано Чурлянисомъ, знаменательною страницей въ лѣтописи предвѣстій неваго мѣотворчества. Ибо нельзя не видѣть, что паѣосъ этого художника — не паѣосъ мечты, какъ иллюзіи, а profession de foi объективнаго міросозерцанія, исповѣдь внутренняго зрѣнія, свидѣтельство тѣхъ духовъ въ человѣкѣ, которыхъ Дантъ называлъ ‚Spiriti del viso‘. Другой моментъ его паѣоса — ‚Sursum‘, вѣчное восхожденіе къ началу и источнику Платоновыхъ идей и пифагорейскихъ чиселъ. От-

сюда — эти лестницы, возводящія вверхъ, эти нагроможденія пирамидъ, эти устремленія толпящихся и соревнующихъ въ ростѣ обелисковъ къ монадѣ монады.

Чурлянисъ упорно и мощно борется съ безуміемъ. Оно подстерегаетъ его, улавливаетъ смѣщеніемъ плащовъ сознанія, перемѣщеніемъ пространствъ и вещей, сквозящею прозрачностью совмѣстившихся, сосуществующихъ формъ и принциповъ, переплетеніемъ разноликихъ закономѣрностей разноприроднаго бытія. Жизнь его закуталась въ волокна хвоста какой-то апокалиптической кометы, его увлекшей и восхитившей отъ земли. Онъ неустанно пронзалъ эти волокна остріями своихъ пирамидъ, своихъ столпообразныхъ утесовъ. Острія и пики терялись въ облакахъ и вновь прорѣзали ихъ. Такъ бѣжалъ этотъ духъ отъ земли къ Богу.

Многотворецъ, онъ былъ надѣленъ памятью мифа. Его образы, его символы еще не всеми изъ насъ забыты. Или, быть можетъ, они припоминаются человѣчествомъ вновь, какъ первобытныя залежи великой космогоніи, отпечатлѣвшейся изначала навѣкъ и въ уединенномъ сознаніи нашемъ. Намъ какъ-то смутно памятно — и этотъ влажный воздухъ, подобный ,водамъ надъ твердію“, отягченный уже сгущающимися испареніями отдѣлившихся водъ морскихъ, мало прозрачный, но дѣлающій болѣе прозрачными еще не вполне отвердѣвшія вещи, — и эти островерхія, ограниченныя простыми треугольниками громады, и эти ковчегы на вершинахъ обрывистыхъ скалъ, и эти курящіяся нагорные жертвенники. Что-то древнее и все-же неотзвучавшее, подобное звону опустившагося на дно города изъ глубинъ водныхъ, встрѣчается — о, безуміе! — съ апокалиптической далью грядущихъ тайнъ, и вѣщій духъ уже ясно видитъ тѣнь коня блѣднаго, пролетающаго надъ градостроительствомъ языковъ...

Но было бы односторонне разсматривать творчество Чурляниса только съ этой стороны. Его сказки восхищаютъ насъ, прежде всего, какъ достиженія чисто-художественныя, какъ прекрасныя живописныя гармоніи. Рядомъ съ ними многіе холсты даже лучшихъ нашихъ мастеровъ кажутся грубыми, какофоничными, безвкусными. Этотъ музыкантъ, этотъ фантастъ, этотъ иѣжно-самоуглубленный мистикъ былъ въ то же время волшебникомъ цвѣта, тонкимъ понимающимъ красочныхъ отношеній. Большинство его картинъ строго выдержаны въ ,преобладающемъ тонѣ“ — золотисто-розовомъ, дымно-зеленомъ, иѣжно-голубомъ, переливчато-аломъ, и непосредственно радуютъ глазъ даже раньше, чѣмъ разберешься въ ихъ образномъ содержаніи. Чурлянисъ какъ то сразу, по интѣю, достигъ того, что достигается обыкновенно съ усиліемъ, послѣ долгихъ исканій, — благородства красочной гаммы. Даже въ его раннихъ работахъ, когда онъ еще не столько пнсалъ, сколько окрашивалъ свои музыкальныя видѣнія, — поражаетъ чувство колорита, выборъ, оттѣнокъ краски. Замѣчательно и его умѣніе красиво заполнить пространство холста, создавать иѣчто цѣльное и единое изъ частей композиціи и достигать самыми простыми средствами необыкновенной содержательности пейзажа.

Въ прошедшемъ году въ „Аполлонѣ“^{*} была воспроизведена одна изъ „сказокъ“ Чурляниса — Кладбище... Ночь. На первомъ планѣ — темный лугъ съ бѣлѣющими кое гдѣ одуванчиками и маргаритками, за нимъ — поднимающіеся рядами, призрачные, покосившіеся, странной формы кресты, надгробные памятники, деревья; въ серебристомъ туманѣ небо, и на немъ одиноко сіяетъ созвѣздіе Большой Медвѣдцы. Въ этомъ пейзажѣ (такъ же, какъ и въ нѣкоторыхъ другихъ), въ „силуэтности“ пріема, въ узорно-изысканномъ рисункѣ деталей и въ прозрачныхъ краскахъ, нѣжными оттѣнками изумрудно-синяго передающихъ сказочную тишину звѣздныхъ небесъ и забытыхъ могилъ, — чувствуется вліяніе на художника японской живописи; но это не „японизація“ въ обычномъ родѣ, а своеобразное сліяніе интимной лирики, стиля какемоно и народно-литовскихъ мотивовъ.

Совершенною противоположною по настроенію и колориту представляетъ другая „сказка“ художника — Рай... И опять такъ — какая волнующая необычность и свѣжесть концепцій! Голубое въ бѣлыхъ барашкахъ небо все пронизано утреннимъ свѣтомъ, зеркальна — тишина залива, на берегу — тоже одуванчики и маргаритки, но ликующіе, яркіе въ нѣжно-тканной зелени луга, и въ прозрачномъ воздухѣ — какъ блаженная вѣсть — полетъ бѣлыхъ чашекъ, и бѣлыя порхаютъ бабочки надъ цвѣтами, и къ нимъ сходятъ по бѣлой лѣстницѣ бѣлые ангелы... Кто среди художниковъ, кромѣ италіанскихъ тречентистовъ, достигалъ этой воздушной мелодичности, этого легкаго касанія „мірамъ инымъ“ — такими несложными средствами?.. Я не буду описывать всѣхъ картинъ Чурляниса. Все равно словами не передать ихъ красоты. Лучшія — воспроизведены здѣсь, къ сожалѣнію — только одноцвѣтной автотипіей. Но онѣ чаруютъ красками столько же, сколько мечтой. — Да наконецъ, все художественное наслѣдіе Чурляниса (очень небольшое) надо разсматривать лишь какъ начало, какъ обѣщаніе чуда...

Николай Константиновичъ Чурлянисъ по происхожденію — литовецъ. Онъ родился 10 сентября 1875 года въ Оравахъ, Трокекаго уѣзда Виленской губерніи. Вскорѣ затѣмъ его отецъ получилъ мѣсто органиста при костелѣ въ Друскеникахъ; въ этомъ городкѣ Гродненской губерніи прошло все отрочество Н. К. Родители его были бѣдны, семья — большая. Какъ старшій сынъ, онъ рано долженъ былъ начать думать о заработкѣ. Къ музыкѣ влекло его съ дѣтства; любовь къ ней и способности онъ унаслѣдовалъ отъ матери, женщины глубоко музыкальной. Восемнадцати лѣтъ Н. К. поступилъ въ Варшавскую консерваторію; окончивъ ее, въ теченіе года, онъ учился также у профессоровъ Рейнеке и Іадасона въ Лейпцигѣ. По возвращеніи въ Варшаву, онъ жилъ уроками музыки, отдавая все свободное время композиторству. Тогда-же начались его занятія живописью: онъ поступилъ въ только что открывшуюся въ то время художественную школу

* Апрель, 1910 г.

Стабровекаго, его первые работы обратили на себя внимание на ученических выставках этой школы.

Въ 1907 году Н. К. перѣхалъ въ Вильно и здѣсь принялъ самое горячее участіе въ мѣстной культурной жизни. Между прочимъ, онъ основалъ, съ живописцемъ Жмуйдзиновичемъ и скульпторомъ Рымшей, „Литовское Общество Изящныхъ Искусствъ“ и организовалъ хоръ любителей, съ которымъ разучивалъ древнія литовскія мелодіи, а также исполнялъ свои композиціи. Изъ музыкальныхъ произведеній Чурлянисъ оставилъ: большую симфоническую поэмѣ для рояля — „Море“ (исполнялась въ Петербургѣ на одномъ изъ „Вечеровъ современной музыки“), другую меньшую поэмѣ — „Гѣсъ“ и множество мелкихъ вещей. Живописью онъ началъ усиленно заниматься только съ 1908 года, когда поселился въ Петербургѣ; почти все, что даетъ намъ понятіе о его талантѣ живописца, сдѣлано въ послѣдніе годы... Но болѣзнь, — приступы душевнаго расстройства, мучившіе его и раньше, — именно въ эти годы стала приобрѣтать хроническій характеръ, и Н. К. былъ помѣщенъ на излѣченіе (на которое была надежда) въ лѣчебницу для перво-больныхъ, въ Червономъ Дворѣ подъ Варшавой. Здѣсь, 28 марта, онъ скоропостижно скончался, отъ кровоизліянія въ мозгъ, и былъ похороненъ въ Вильнѣ на кладбищѣ „Роса“.

Для всего литовскаго общества неожиданная смерть Чурляниса была большимъ горемъ. На него возлагалось много надеждъ. Даже тѣ, что „не понимали“ его или глумились надъ его „новаторствомъ“, когда онъ умеръ, должны были признать исключительность его дара.

Искусство Чурляниса безъ сомнѣнія — національно, несмотря на субъективизмъ манеры и отвлеченность темъ. Онъ не только — сынъ вѣка, но и пѣвецъ своего народа. И, можетъ быть, потому такъ ощутима „легенда“ въ его картинахъ, и лиризмъ уживается въ нихъ съ какимъ то отгѣнкомъ эпичности. Выражая себя, свое ирраціональное постиженіе міра, свою болѣзненно-чуткую душу, Чурлянисъ говоритъ невольно и о своей родинѣ, о поэзіи литовскаго примитива. Онъ былъ однимъ изъ культурныхъ зачинателей Молодой Литвы. И это особенно дорого намъ: національная почва всегда будетъ охраняющей силой искусства; художникъ, умѣющій прислушиваться къ вѣкамъ народной жизни, какъ бы ни было лично его міроощущеніе и какъ бы плохо ни былъ понятъ онъ современниками, не уйдетъ безслѣдно. Пусть недопѣта пѣснь Чурляниса: другіе ее продолжатъ. Его безвременно угасшее творчество да откроетъ путь молодымъ, дерзающимъ и вѣрующимъ въ пробужденіе родной культуры пѣвцамъ Литвы!



СТИХОТВОРЕНИЯ

М. Кузминъ

*

Смирись, о сердце, не роши:
Покорный камень не пытаетъ,
Куда летитъ онъ изъ пращи,
И вешній сѣвгъ бездумно таетъ.

Стрѣла не спроситъ, почему
Ее отравой наполни,
И нѣмы сердцу моему
Мои ль желанія, твои ли.

Какую камень цѣль найдетъ?
Врагу или другу смерть даруя,
Иль празднымъ на поле падетъ, —
Все съ равной радостью беру я.

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

*

У окна стоитъ юноша, смотритъ на звѣзду,
Тоненькимъ лучикомъ свѣтитъ звѣзда.
Въ сердце зеркальное я звонко упаду,
Буду веселить его, веселить всегда.

Острою струйкою выются слова,
Кто любви не знаетъ, — тому не понять.
Милому же сердцу пѣсня — нова,
И готовъ я пѣть ее опять и опять.

Троицынъ День

Шла труба, солдаты ложились спать,
Тихи были сады съ просторными домами.
Куда я пошла, не спросила мать,
А я сказала, что иду за цвѣтами.

У берега качалась лодка...
Хватить ли денегъ? боюсь опоздать.
Матросъ сказалъ мнѣ: „садись, красотка,
Свезу и даромъ: велишь подать?“

Теперь ужъ близко, скорѣй, скорѣе!
Милая звѣзда, погибнуть не дай!
Ты съ каждой минутою все зеленѣе, —
Крѣпче, крѣпче мнѣ помогай!

Вотъ и подъѣздъ. Неужели опоздала?
Глупое сердце, въ грудь не бей!
Слышались скрипки изъ оконъ зала,
Въ дверяхъ смѣялся высокій лакей.

Но вотъ показались рыжія лошадки...
Зачѣмъ, зачѣмъ онъ такъ хорошъ?
Зачѣмъ эти минуты такъ горьки и сладки
И меня бросаетъ то въ жаръ, то въ дрожь?

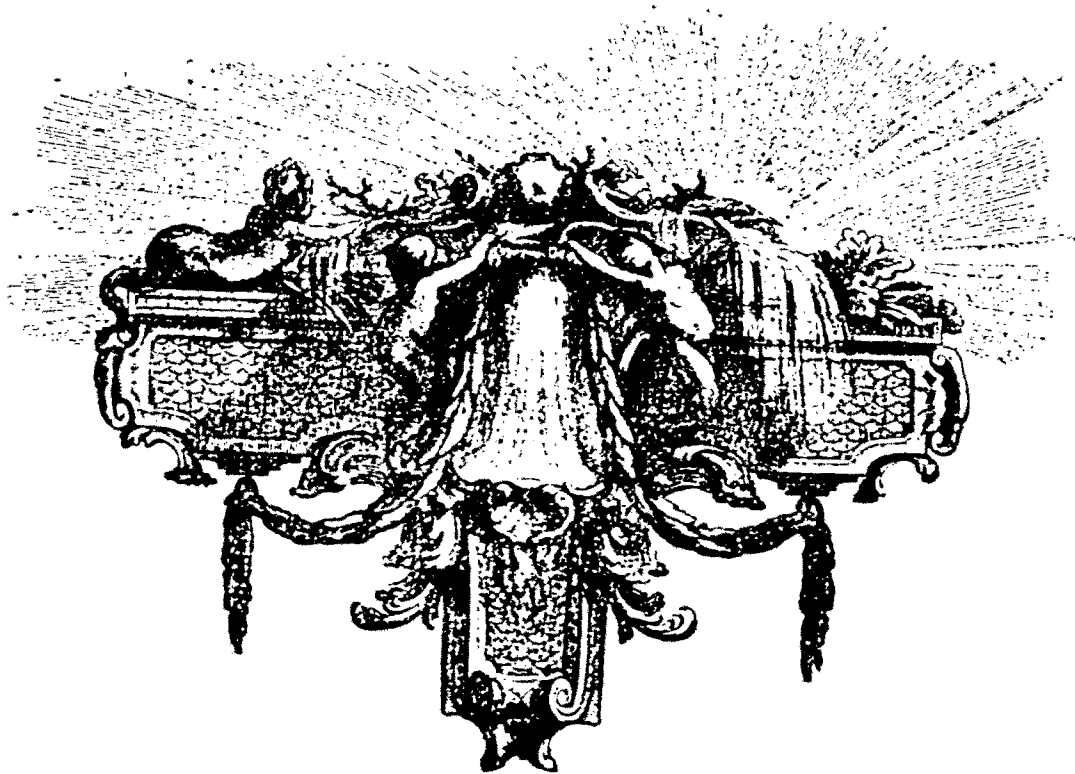
Вышелъ изъ экипажа... легка походка,
Прошелъ, не глядя, шпорами звеня.
Вѣрная звѣзда, вѣрная лодка,
Вы и сегодня не обманули меня!

Дома всѣ спать... трещитъ лампадка...
Утромъ вставать будетъ такая лѣнь!
Цвѣтовъ я не достала... это, конечно гадко,
Безъ цвѣтовъ придется встрѣтить Троицынъ день.

*

Отри глаза и слезь не лей:
Съ небесныхъ палевыхъ полей
Ужь глянулъ блѣдный Водолей,
Пустую урну проливая.

Ни сибѣжныхъ вьюгъ, ни тусклыхъ тучъ, —
Съ прозрачно-изумрудныхъ бручъ
Протянуть тонкій, яркій лучъ,
Какъ шпага остро-огневая.



СТИХОТВОРЕНИЯ

О. Мандельштамъ

*

Темныхъ узъ земного заточенья
Я ничѣмъ преодолѣть не могъ
И тяжелымъ панциремъ презрѣнья
Я окованъ съ головы до ногъ.

Иногда со мной бываетъ нѣженъ
И меня преслѣдуетъ двойникъ;
Какъ и я — онъ такъ же неизбѣженъ
И ко мнѣ внимательно приникъ.

Ц, глухую затаивъ развязку,
Самъ себя я вызвалъ на турниръ;
Съ самого себя срываю маску
И презрительный лелѣю миръ.

Я своей печали не достоинъ,
И моя послѣдняя мечта —
Роковой и краткій гулъ пробойнъ
Моего узорнаго щита.

*

Въ огромномъ омутѣ прозрачно и темно
И томное окно бѣлѣтъ, —
А сердце — отчего такъ медленно оно
И такъ упорно тяжелѣтъ?

То — всею тяжестью оно идетъ ко дну,
Соскучившись по миломъ нѣб,
То — какъ соломника, минуя глубину,
Наверхъ всплываетъ, безъ усилій...

Съ притворной нѣжностью у изголовья стой
И самъ себя всю жизнь баюкай;
Какъ небылицею, своей томись тоской
И ласковъ будь съ надменной скукой!

*

Изъ омута злого и вязкаго
Я выросъ тростинкой, шурша —
И страстно, и томно, и ласково
Запретною жизнью дыша.

И никну, никѣмъ не замѣченный,
Въ холодный и тонкій приютъ,
Привѣтственнымъ шелестомъ встрѣченный
Короткихъ осеннихъ минутъ.

Я счастливъ жестокой обидою;
И въ жизни, похожей на сонъ,
Я каждому тайно завидую
И въ каждаго тайно влюбленъ.

Ни сладости въ пытки не вѣдаю,
Ни смысла я въ ней не ищу;
Но близкой, послѣдней побѣдою,
Быть можетъ, за все отомщу.

*

Какъ тѣнь внезапныхъ облаковъ —
Морская гостья налетѣла,
И, проскользнувъ, прошелестѣла —
Смущенныхъ мимо береговъ.

Огромный парусъ строго рѣветъ.
Смертельно-блѣдная волна
Отпрянула, и вновь она
Коснется берега не смѣветъ.

И лодка, волнами шурша
Какъ листьями, — уже далеко...
И, принимая вѣтеръ рока,
Раскрыла парусъ свой душа.

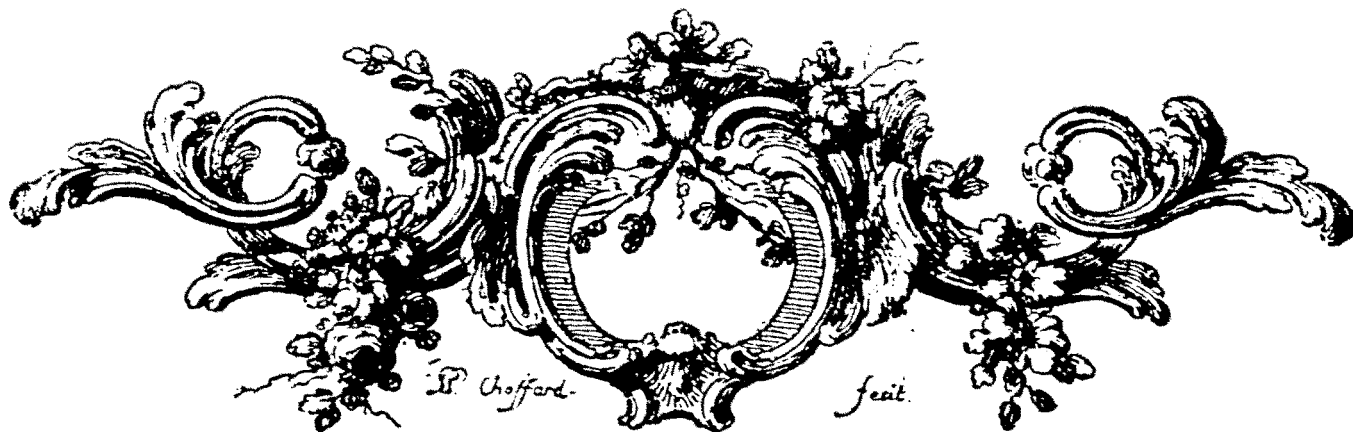
*

Когда ударъ съ ударами встрѣчается,
И надо мною — роковой,
Неутомимый маятникъ качается
И хочетъ быть моею судьбой, —

Торопится, и грубо останавливается,
И упадетъ веретено:
И невозможно встрѣтиться, условиться,
И уклониться не дано...

Узоры острые переплетаются,
И, все быстрѣе и быстрѣй,
Отравленные дротики взвиваются
Въ рукахъ отважныхъ дикарей.

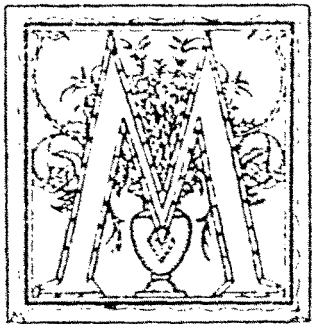
И вереница стройная уносится
Съ весеннимъ трепетомъ, и вдругъ —
Одумалась — и прямо въ сердце просится
Стрѣла, описывая кругъ.



ШЕВЧЕНКО И МИСТРАЛЬ

(Историко-литературная параллель)

Петръ Наумовъ



ПРОВАНСЬЮ литературу сравниваютъ съ оранжереей. Высокія пальмы — одинокіе мыслители — поднимаютъ здѣсь свои гордые куполы. Благоухаютъ махровыя розы, чаруя глазъ разнообразіемъ оттѣнковъ, это продуктъ долголѣтней культуры садоводовъ. Какъ змѣи спускаютъ свои причудливыя вѣшечки орхидей — растенія, вызывающія мысли о далекихъ фантастическихъ странахъ съ загадочными и опасными обитателями... А за стѣной оранжереи свободно разливается освѣжающій воздухъ, напитанный ароматомъ травы и полевыхъ цвѣтовъ.

Оранжерейная и садовая культура — гордость мастеровъ, торжество сознательнаго преемственнаго творчества. Въ полѣ — вѣчные дары неистощимой природы: литература народа и его безыскусственныхъ пѣвцовъ.

Обильные источники такой свѣтлой народной поэзіи открылись въ половинѣ прошлаго вѣка въ двухъ южныхъ уголкахъ Европы: въ Провансѣ, этомъ заброшенномъ саду средневѣковаго искусства, и въ Малороссіи, полной преданіями былой казачьей славы.

Въ Малороссіи звучали меланхолическіе напѣвы Тараса Шевченко, на югѣ Франціи слышались первые аккорды лиры Фредерика Мистрала.

И малороссійскій кобзарь, и потомокъ трубадуровъ — не только пѣвцы, но и борцы за родину. Ихъ простодушные напѣвы тенденціозны. Но орудіемъ борьбы они избрали мелодію родной пѣсни и красоту родного языка.

На этихъ дняхъ минуло пятидесятилѣтіе со дня смерти Шевченко.

Полѣ - вѣка — большой срокъ, въ особенности въ наше время, когда напряженная борьба за существованіе такъ властно гипнотизируетъ насъ интересами дня, когда газетная и журнальная литература гнетутъ нашу память безчисленными произведеніями талантовъ-эфемеридовъ, когда сегодняшній ,властитель думъ' чрезъ два, три года кажется уже безвкуснымъ и устарѣвшимъ. Нельзя даже ручаться, что мыслители и творцы, вродѣ Ибсена, Уайльда и Матерлинка, встрѣтятъ у нашихъ потомковъ во второй половинѣ вѣка что-либо кромѣ холоднаго ,признанія заслугъ'. А между тѣмъ предъ талантомъ Шевченко время оказалось безсильнымъ. Можно не любить малорусской поэзіи, но несправедливо было-бы утверждать, что стихотворенія Шевченко потеряли свою свѣжесть, что его ,думы' не дышатъ ароматомъ украинскихъ степей, что наивное горе его прирожденныхъ однолюбокъ, всѣхъ этихъ Катеринъ и Утопленъ, не трогаетъ сердца.

Если существуют художники, обладающие даромъ вѣчныхъ красокъ, и пѣвцы, владѣющіе тайной неумирающихъ звуковъ, — Шевченко, несомнѣнно, принадлежитъ къ ихъ числу. Его Кобзарь открывается пророческимъ стихотвореніемъ, въ которомъ поэтъ самъ какъ-бы недоумѣваетъ предъ тѣмъ, что его стихи почему-то оказались aere perennius.

Думы мои, думы мои,
Лыхо мени зъ вами!
На що стали на панери
Сумными рядами?
Чомъ васъ вить не розвивъ
Въ степу, якъ пыльну?
Чомъ васъ лыхо не прыспало,
Якъ свою дытыну?

Безсмертіе чаще всего достается въ награду героямъ, не поколебавшимся для блага народа разстаться съ жизнью.

Литература не требуетъ подвиговъ Марка Курція. Но здѣсь народная память обычно вѣнчаетъ поэта, отказавшагося при жизни отъ торжества утвержденія въ своихъ произведеніяхъ личнаго, индивидуальнаго начала и отражавшаго лишь обще-національное, родное всему народу.

Шевченко отдалъ себя всего безъ остатка Украинѣ.

Въ своихъ стихотвореніяхъ онъ почти не упоминаетъ о личныхъ страданіяхъ, которыми такъ богата была его жизнь, а все о скорбяхъ Украины. Поэтъ много любилъ:

Серце рвалося, сміалось,
Выливало мову,
Выливало, якъ умгло:
За темнии ночи,
За вишневий садъ зелений,
За ласки дивочи...

Но напрасно искать слѣдовъ личныхъ сердечныхъ бурь въ нѣжной прикѣ автора. Здѣсь такъ много слезъ о трагическихъ увлеченіяхъ Причинны (Порчен-ной), Катерины, Черныци Марьяны, Оксаны, что для радостей и разочарованій поэта не остается мѣста. Да и къ чему? Казакъ умѣетъ страдать молча. Но какъ не пожалѣть, не поплакать надъ печальной судьбой невинной дѣвушки — полурекбенка:

Така їй доля... О, Боже мій мыйй!
За що-жъ ты караєшь їй молоду?
За те, що такъ шyro вона полюбила
Козацькыи очи? Просты сироту!

Характерно, что въ произведеніяхъ Шевченко виновнымъ лицомъ въ любовной драмѣ обычно является мужчина, между тѣмъ какъ въ жизни поэта ,чернобро-

выя красавицы⁶ далеко не всегда являлись въ образѣ ангеловъ кротости, но по большей части заставляли жестоко страдать „украинскаго соловья“.

Шевченко относится къ типу поэтовъ-пророковъ. Въ его поэзіи тщетно искать интимныхъ признаній. Съ того момента, какъ онъ беретъ въ руки перо, имъ овладѣваетъ вдохновеніе особаго рода. Личность поэта исчезаетъ. Онъ только рупоръ, чрезъ который Украина обращается къ своимъ несчастнымъ сынамъ. Онъ медиумъ, который даетъ возможность излиться народной душѣ.

Нельзя отрицать, что въ послѣдніе годы жизни поэта у него часто вырывались рыдающіе звуки вродѣ:

О горе, горенько мені!
И де я въ свити заховаюсь?
Що - день Пылаты розпинають,
Морозять, шкварять на огні!...

Но вѣдь горе поэта неразрывно съ горемъ его родины. Его преслѣдовала та же сила, что гномила „у кайданахъ“, въ цѣбняхъ крѣпостной зависимости украинскій народъ.

Конечно, нѣтъ ничего вѣчнаго. Вѣдь боги и народы также смертны, какъ люди, и поэзія Шевченко отживетъ въ свое время. Но къ этой музѣ, къ этой лирикѣ національнаго украинскаго самосознанія приходится примѣнить особую мѣру долготія. Здѣсь надо считать вѣками.

Несмотря на свою широкую лирику, Шевченко — поэтъ эпическій. Эпическій характеръ его творчества сказывается не только въ томъ, что онъ далъ высоко-художественныя картины изъ жизни Гетманщины, Гайдамачины и Запорожья, а въ томъ, что настроеніе, которымъ проникнуты его поэмы, не представляетъ чего-либо специфическаго, принадлежащаго только автору, а является подлинной обще-народной оцѣнкой событій, о которыхъ говоритъ поэтъ. Поэтому-то Шевченко, при всей своей мягкосердечной натурѣ, такъ спокойно проливаетъ моря крови въ своихъ поэмахъ.

Поцилуйте мене, диты,
Бо не я вбиваю,
А прысяга...

могъ бы сказать онъ словами Гонты въ Гайдамакахъ.

Но выражая народный судъ и народную мудрость, эпическій поэтъ не опускается до рядовой индивидуальности соотечественника его эпохи. Гений рапсода долженъ постоянно выдерживать очень высокій строй. Въ разрозненномъ шумѣ современности онъ улавливаетъ общія характерныя ноты. Онъ глухъ къ случайному и

мертворожденному. Какъ дирижеръ оркестра, онъ слышитъ мелодію въ ея гармонической цѣльности и не допускаетъ фальшиваго звука.

Мы не лукавили зъ тобою,
Мы просто йшли: у насъ нема
Зерна неправды за собою....

говорить Шевченко своей музѣ.

Въ эпосѣ новаго времени нѣтъ, однако, той непосредственности, что Шиллеръ относитъ къ области наивной поэзіи. Гомеръ, воспѣвая современныхъ или близкихъ его памяти царей и героевъ, не думалъ о томъ, что онъ борется за безсмертіе своего языка и племени. Шевченко зналъ силу слова и сознательно избралъ его орудіемъ борьбы за существованіе малорусской націи, готовой, казалось, раствориться въ великомъ обще-русскомъ потокѣ.

Воскресну я! Той пань вамъ скаже,
Воскресну нынѣ, рады ихъ
Людей закованныхъ монхъ —
Убогихъ ныщихъ... Возвелычу
Малыхъ оттыхъ рабовъ нимыхъ!
Я на сторожи кодо ихъ поставлю слово.

У Гомера слово — это преданіе, это старина, смиряющая своимъ авторитетомъ пробуждающееся сомнѣніе и безпокойную жажду новаго соціального творчества. У Шевченко слово это старый мечъ, поднятый въ защиту правъ національности на свободное, свѣтлое будущее.

Провансальскій поэтъ Мистраль, ополчаясь на борьбу за возрожденіе своей національности, опоясался тѣмъ-же оружіемъ, что и казакъ Шевченко. „Если народъ сохранилъ свой языкъ, онъ владѣетъ ключемъ свободы“, — говоритъ поэтъ.

Мечъ, которымъ вооружился Мистраль — провансальскій языкъ, — какъ извѣстно, въ средніе вѣка, въ эпоху трубадуровъ занималъ одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ въ средѣ европейскихъ нарѣчій. Но подъ ударами судьбы, обрушившимися на Провансъ, этотъ языкъ любви и славы потерялъ свой блескъ, и Мистраль засталъ его уже въ положеніи мѣтнаго нарѣчія — *patois*.

Въ этомъ отношеніи судьба провансальскаго языка напоминаетъ участь малорусскаго, который еще въ XVI и XVII вѣкѣ, по богатству письменности, стоялъ гораздо выше великорусскаго языка, а въ XVIII вѣкѣ, съ окончательнымъ закрѣпощеніемъ Малороссіи, уже третировался набѣхавшимъ чужимъ панствомъ, какъ языкъ рабовъ.

Инициатива возрожденія провансальскаго языка не принадлежала Мистрально.

Онъ былъ вовлеченъ въ это движеніе еще на школьной скамьѣ своимъ учите-

лемъ Руманлемъ. Но присоединившись къ Фелибрамъ (такъ прозвали себя молодые поэты, давшиіе обѣтъ писать на родномъ языкѣ), онъ скоро затмилъ ихъ всѣхъ и блескомъ таланта, и силой энергіи.

Когда Мистраль окончилъ и выпустилъ въ свѣтъ свою знаменитую эпическую поэму на провансальскомъ языкѣ, — *Мирель* (*Mirèio*), онъ поѣхалъ въ Парижъ. Здѣсь ждалъ его неожиданный триумфъ. Столица міра приняла Мистрала (по словамъ его біографа) съ тѣмъ опьяняющимъ и скоро проходящимъ энтузіазмомъ, который большіе города, обманчивые и тревожные, какъ море, бросаютъ волнами къ ногамъ людей, являющихся предъ ними въ лучахъ славы. Но несмотря на этотъ успѣхъ, несмотря на всѣ уговоры и убѣжденія остаться навсегда въ Парижѣ, Мистраль вернулся въ Провансъ, въ деревню, гдѣ онъ поселился послѣ окончанія Университета и почти безвыѣздно прожилъ всю жизнь. Онъ понималъ, что народный поэтъ всегда долженъ дышать роднымъ воздухомъ, иначе гений его зачахнетъ, какъ экзотическое растеніе на чужой почвѣ. Вѣдь и Шевченко, несмотря на шумный успѣхъ, сопровождавшій его пребываніе въ Петербургѣ, всегда стремился на родину.

Поэма *Мирель* открыла непрерывный рядъ успѣховъ въ жизни Мистрала. Также сочувственно были встрѣчены послѣдующія его произведенія: *Календаль*, *Нерта*, *Королева Жанна* и др.

Но подобно Шевченко, не отдѣлявшему своей поэзіи отъ служенія родинѣ, — Мистраль въ чадѣ успѣха и поэтическаго творчества никогда не забывалъ основной цѣли своего труда. *Невозможно* понять поэта, — говоритъ его біографъ, — если не имѣть постоянно въ виду, что за его поэзіей скрыта цѣль, отъ которой онъ не отрывается ни на мгновеніе, скрыта напряженная страсть. Вся его жизнь и все его творчество посвящены *дѣлу*.

Шевченко мечталъ объ объединеніи всѣхъ славянъ, — Мистраль добивался культурнаго объединенія всѣхъ племенъ, которыя когда-то охватывались понятіемъ *Langue d'Oc*. Не ограничиваясь Провансомъ, онъ стремился увлечь въ движеніе Фелибровъ всю южную Францію и даже родственныхъ провансальцамъ — каталонцевъ.

Вотъ, какъ формулировалъ самъ Мистраль свое ученіе въ 1868 г. на празднествѣ Фелибровъ: *Мы хотимъ, чтобы нашъ народъ зналъ о томъ, что его предки смотрѣли на себя какъ на особую расу. Народъ долженъ знать, что его предки присоединились къ Франціи свободно и съ сохраненіемъ своего достоинства; послѣднее означаетъ: съ сохраненіемъ своего языка, правовъ, обычаевъ и національности*. Неужели подъ этими словами не подписался-бы Шевченко, если только слово Франція замѣнить словомъ Россія?

Какъ всякій поэтъ національнаго возрожденія, Мистраль отдаетъ преимущество эпосу. Въ своихъ поэмахъ онъ съ поразительной художественностью описываетъ

былое величіе Прованса, красоту провансальской природы, а также даетъ широкія индивидуальскія картины изъ жизни обитателей Прованса. Въ послѣднемъ онъ неподражаемый мастеръ, вѣрный *escoulan d'ou grand Oumèro*, какъ онъ себя называетъ въ первой пѣсни Мирели.

Читая Мистрала, чувствуешь, что онъ рисуетъ жизнь Прованса не какъ холодный наблюдатель. Онъ самъ жилъ этой жизнью и любилъ ее всю, какъ истый сынъ юга, отъ веселаго сбора шелковичныхъ червей до кроваваго боя быковъ. Эта любовь къ мѣстной жизни сказалась въ творчествѣ Мистрала благоуханными индѣями. Вотъ отрывокъ изъ Мирели.

Mirèio, escouto: dins lou Rose,
Disié lou fiéu de Mèste Ambrose.
L'a no erbo, que nouman l'erbetò di frisoun;
A dos floureto, separado
Bèn sus dos planto, e retirado
Au founs dis oundo enfresqueirado,
Mai quand vèn de l'amour pèr éli la sesoun,

Uno di flour, touto souleto,
Mounto sus l'aigo risouleto,
E laisso, au bon soulèu, expandi soun boutoun.
Mai, de la vèire tant poulido,
L'a l'autro flour qu'èi trefoulido,
E la vesès, d'amour emplido,
Que nado tant que pou pèr ie faire un poutoun.

E, tant que pòu, se desfrisouno,
De l'embuscun que l'empresouno,
D'aqui, paureto! que roumpe soun pecoulet.
E libre enfin, mai mourtinello,
De si bouqueto palinello
Frusto sa sorre blanquinello...
Un poutoun, pièi ma mort, Mirèio! e sian soulet

Elo èro palo; éu pèr delice
La miravo... Dins soun broulice,
Coume un cat-fèr s'enarco, alor, e vitamen
De soun anqueto enredounido
La chatonneto espavourdido
Vòu escarta, la man ardido
Que deja l'encenturo; éu tournamai la pren.

Mai parlen plan, o ml bouqueto.
Que li bouissoun an d'auriheto!
Fenisse! elo gemis, e lucho en se toursènt;
Mai d'uno caudo caranchouno

.Mireille, écoute: dans le Rhône, — disait le fils de maître Ambroise, — est une herbe que nous nommons l'herbette aux boucles; elle a deux fleurs, bien séparées — sur deux plantes, et retirées — au fond des fraîches ondes. Mais quand vient pour elles la saison de l'amour,

.L'une des fleurs, toute seule, — monte sur l'eau ricuse, — et laisse au bon soleil, épanouir son bouton; — mais, la voyant si belle, — l'autre fleur tressaille, — et la voilà, pleine d'amour, qui nage tant qu'elle peut pour lui faire un baiser.

Et, tant qu'elle peut, elle déroule ses boucles (hors) de l'algue qui l'emprisonne, jusqu'à tant, pauvrette! qu'elle rompe son pédoncule; et libre enfin, mais mourante, — de ses lèvres pâlies elle effleure sa blanche soeur... — Un baiser, puis ma mort, Mireille!.. et nous sommes seuls!

Elle était pâle; lui, avec délices, — l'admirait. — Dans son trouble, — tel qu'un chat sauvage il se dresse alors, et promptement — de sa hanche arrondie, — la fillette effarouchée — veut écarter la main hardie qui déjà lui ceint la taille; il la saisit de nouveau...

Mais parlons bas ô mes lèvres, — car les buissons ont des oreilles!.. .Laisse-moi! gémit elle, et elle lutte en se tordant. — Mais d'une chaude caresse — déjà le jeune homme l'etreint, joue



*А. Г. Венеціановъ. 'Купальщица' (масло).
(Собр. П. В. Деларова въ Спб).*

*A. Vénétzianoff. 'Une baigneuse' (huile).
(Collect. de M-r P. Délaroff).*

Выставка О-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины.



А. Е. Бенедиктов. Сестра намыливая (масло).
ГММ. Академия Художеств).

А. Бенедиктов. Сестра намыливая (масло).
ГММ. Академия Художеств).

Бенедикт. О намыливая и компания в России на зимнем берегу реки и в снегу.

Deja lou drole l'empresouno,
Gauto sus gauto... La chatouno
Lou pessugo, se courbo, e s'escapo en risènt

E'm'acò pièi la belugueto!
De liuen en se trufant: Lingueto!
Lingueto! ie cantavo...
Es ansin, éli dous,
Que semenavon à la Bruno
Soun blad, soun poulit blad de luno,
Mauno flourido, ur de fourtuno
Qu'i pacan coume i rèi Diéu li mando aboundous.

contre joue; la fillette — le pince, se courbe, et s'échappe en riant.

Et puis après, vive — et moqueuse, elle lui chantait de loin: Lingueto! lingueto! — Ainsi eux deux — semaient au crépuscule — leur blé, leur joli blé de lune — manne fleurie, leur fortuné — qu'aux manants comme aux rois Dieu envoie en abondance.

Герои произведений Мистрала — исключительно провансальцы. Это люди простые и сильные съ несложной психологіей. Эпосея передасть общія черты. Все исключительное, узко-индивидуальное звучало-бы фальшиво въ этомъ родѣ творчества. Такъ въ поэмахъ малороссійскаго поэта слова: „ляхъ“, „казакъ“, „жидъ“ предполагають опредѣленное содержаніе, и не допускаются никакихъ индивидуальныхъ уклоненій отъ общаго типа.

Впрочемъ, помимо требованій былиннаго творчества, яркая выраженность характеровъ въ поэмахъ Шевченко и Мистрала объясняется ихъ личной психологіей. Они сами были люди одной страсти, одного желанія.

На творчество обонхъ поэтовъ наложила свой отпечатокъ среда, въ которой протекли ихъ жизнь и дѣятельность.

Мистраль былъ въ положеніи нападающей стороны. У провансальцевъ не было недостатка въ матеріальномъ благополучіи. Нельзя также обвинить Францію въ отсутствіи гостепріимства по отношенію къ сынамъ юга, когда они искали славы и почестей на обще-французскомъ полѣ. Довольно вспомнить тотъ восторженный пріемъ, который встрѣтилъ Мистраль въ Парижѣ. Мистраль самостоятельно бросилъ перчатку сѣверу, желая возстановить былое величіе и духовное богатство юга. Это былъ возвышенный идеаль, къ которому неустанно шелъ поэтъ, эта борьба была его жизнью. Но если поэтъ и могъ когда либо быть неудовлетвореннымъ своей дѣятельностью, онъ никогда не чувствовалъ себя опрокинутымъ на оба плеча, лишеннымъ свѣта, воздуха и слова.

Шевченко былъ всю жизнь въ лагерѣ побѣжденныхъ. Его „бисова муза“ навлекла на него лично бѣду за бѣдой, а его родной народъ, Украинцы, были въ цѣпяхъ рабства и нищеты. Поэтому его творчество проникнуто такимъ пессимизмомъ, тогда какъ у Мистрала грустныя картины появляются случайно, какъ облако въ ясный день, и быстро уступаютъ мѣсто изображенію кипучей веселой жизни.

Поэзія Шевченко бѣдна видлліями.

Въ его поэмахъ о счастье любви говорится только, какъ о чемъ то прошедшемъ, а въ настоящемъ приходится уже считаться съ послѣдствіями этого счастья, въ видѣ позора виббрачнаго материнства, скорби разлуки, разбитой жизни и т. д. Вообще на творчество малороссійскаго поэта легла мрачная тѣнь отъ черныхъ дѣлъ, которыя творились вокругъ. Поэзія Мистрала залита яркимъ провансальскимъ солнцемъ. Личная жизнь поэта проходила, какъ вѣчный праздникъ. Созерцать, отдаваться сладкимъ звукамъ, размышлять, творить, любить, быть любимымъ, и все въ той же рамкѣ, вотъ какъ рисуетъ эту жизнь очевидецъ, другъ Мистрала. „Дѣло“, которому онъ посвятилъ всю свою жизнь, также развивалось вполнѣ успѣшно. Общество Фелибровъ, насчитывавшее въ день основанія 7 человекъ, разрослось къ 80-мъ годамъ въ грандіозную ассоціацію, охватившую весь югъ Франціи. На народныхъ празднествахъ декламировали стихи Мистрала, и простой народъ рукоплескалъ этой поэзіи, узнавая въ ней свое родное, хотя и выраженное въ совершенной формѣ. Поэтому Мистраль могъ съ гордостью вложить въ уста умирающаго крестьянина увѣренія слова: „Не плачьте, жницы! Лучше идите пѣть пѣсни съ молодыми парнями. Я выполнилъ свою задачу. Можетъ быть въ той странѣ, куда я скоро перейду, миѣ будетъ грустно по вечерамъ при мысли, что миѣ не придется больше слушать, лежа на травѣ, пѣсни молодежи. Но Небесный Хозяинъ, видя, что пшеница уже посеѣла, собираетъ жатву. Кончайте вашу работу, дѣти мои, а потомъ, когда вы сложите хлѣбъ на телѣгу, увезите вашего хозяина на снопахъ“. Шевченко не дожидъ до осуществленія своихъ идеаловъ. Онъ умеръ за два мѣсяца до освобожденія крестьянъ въ Малороссіи. Съ каждымъ годомъ все грустнѣе становились его пѣсни. Но странно, единственной, быть можетъ, настоящей идилліей, вылившейся изъ подъ пера Шевченко, было его послѣднее предсмертное стихотвореніе, въ которомъ онъ, въ вѣжно-шутливыхъ тонахъ, рисуетъ будущую свою жизнь въ раю.

Або надъ Стыксомъ у раю,
Неначе надъ Дниромъ широкымъ,
Въ гаю, предвичному гаю,
Поставлю хаточку, садочокъ
Кругомъ хатыны посажу;
Прыднень ты у холодочокъ,
Тебе, мовь краю посажу.
Дниро, Украину згадаемъ,
Весели сельща въ гаяхъ,
Могилы - горы на стенахъ —
И веселенько засниваемъ.

Шевченко и Мистраль заслужили высокое признаніе со стороны соотечественниковъ, но этимъ не ограничивается ихъ значеніе. Міровая литература никогда не забудетъ, что эти поэты провозгласили и осуществили великую идею. Они показали, что возрожденіе искусства — возрожденіе націи.



*А. Т. Венетиановъ. Девушка съ кошкой (масло)
(Собр. П. В. Деларофа въ Спб.).*

*A. Venétzianoff. Jeune paysanne avec un chat (huile),
(Collect. de M^r P. Délaroff).*

Выставка О-на картинъ и сограждѣн въ Россіи памятникомъ искусства и старинѣ.



*А. Г. Венеціановъ. „Мальчикъ“ (масло).
(Собр. П. В. Деларова въ Сиб.).*

*A. Vénétzianoff. „Un jeune garçon“ (huile).
(Collect. de M-r P. Delaroff).*

Выставка О-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины.

Хрошска

АЛЕКСѢЙ ГАВРИЛОВИЧЪ ВЕНЕЦІАНОВЪ
въ частныхъ собраніяхъ

Одна изъ задачъ Общества Защиты и Сохраненія въ Россіи Памятниковъ Искусства и Старины — знакомить публику съ произведеніями русскихъ художниковъ и этимъ путемъ развивать интересъ къ нашему искусству. Выставка работъ Венеціанова — первый опытъ такого рода и опытъ весьма поучительный. Если нельзя признать, что Венеціановъ на этой выставкѣ кажется замѣчательнымъ мастеромъ живописи, то во всякомъ случаѣ, наконецъ, подведенъ итогъ его значенію въ русскомъ искусствѣ и выяснена его личность, не только какъ основателя новой школы, но и какъ художника. Въдѣ до сихъ поръ творчество Венеціанова знакомо, главнымъ образомъ, по тѣмъ образцамъ его живописи, что хранятся въ большихъ общественныхъ музеяхъ. Въ Третьяковской галереѣ, въ музеяхъ Александра III и въ Московскомъ собраніи Н. Е. Цвѣткова Венеціановъ представленъ холстами бытового характера; въ нихъ ярко отразились его исканія новыхъ принциповъ въ живописныхъ темахъ и то значеніе, какое имѣлъ онъ на всю русскую живопись XIX вѣка. И поскольку задача музеевъ — отражать роль художника въ общественной эволюціи искусства, постольку Помѣщика занятая хозяйствомъ, „Лѣто“, „Сѣнокосъ“, „Спящій пастушокъ“ и множество другихъ картинъ характеризуютъ Венеціанова, какъ „отца русского

жанра“. Но отрѣшившись отъ точки зрѣнія историческихъ изслѣдованій и сравненій, всякій кто любитъ живопись изъ за живописи и искусство изъ за искусства, захочетъ посмотреть на Венеціанова не только какъ на новатора его времени и родоначальника бытовой живописи, но и какъ на поэта жизни и красокъ. Не столько какъ на „бытописателя“, какъ на „портретиста природы“. И множество изображеній людей его времени, членовъ его семьи и его друзей — все вмѣстѣ составляютъ тотъ тѣсный семейный кругъ, въ которомъ личность Венеціанова приобретаетъ еще большее обаяніе и своеобразную прелесть. И даже хочется простить ему его промахи, его подчасъ небрежную живопись и неряшливый рисунокъ, когда видишь, какимъ подлиннымъ живописцемъ былъ авторъ портретовъ Бибиковыхъ, „Крестьянки“ собранія Н. С. Остроухова или романтической „Дамы въ бѣломъ“. И при этомъ лишний разъ вспоминается неспособность русскаго человека создать какой либо опредѣленный свой стиль, — свою школу, будь то хотя бы бытовая живопись, — и огромный даръ непосредственно черпать изъ жизни ея яркія краски и слова. Эта поэзія лучше всего, выразилась русскими художниками въ портретной живописи, и нельзя не сознаться, что даже „отецъ русскаго жанра“ сильнѣе всего какъ портретистъ, особенно въ пастельныхъ работахъ. Вслѣдствіе того, что все официальные холсты мастера находятся въ музеяхъ, а семейные портреты его кисти хранятся еще у потомковъ тѣхъ, кого онъ писалъ, — на вы-

ставкѣ вырисовывается еще мало извѣстная сторона творчества Венеціанова. Портреты Путьятинныхъ, Бибиковыхъ, Вороновыхъ, дѣтей Панаевыхъ и дочерей художника — такіе превосходные живописные куски, какихъ мало во всемъ русскомъ искусствѣ. Тѣмъ досаднѣе смотрѣть рядомъ съ этимъ на несомнѣнно подлинныя и несомнѣнно скверныя жанровыя картины мастера, какъ напримѣръ „Дѣвушка съ гармоникой“ или ужасающая картина „Предстательство Богородицы за воспитанницъ Смольнаго института“.

Если прослѣдить развитіе Венеціанова отъ начала его дѣятельности до конца жизни, то приходится отмѣтить три періода въ его живописной манерѣ. * Первый — подражаніе Боровиковскому, ученикомъ котораго онъ былъ съ 1807 года и который, несомнѣнно, имѣлъ на него огромное вліяніе еще до поступленія Венеціанова въ его мастерскую. Пастельные портреты, принадлежащіе С. С. Хрулеву св. Андрей и портреты Путьятинныхъ — особенно пейзажные фоны ихъ — свидѣтельствуютъ объ этомъ. Можетъ быть, самая ранняя картина художника это — „Старикъ и молодой“, находящаяся у В. Б. Хвоцинскаго въ Римѣ. На первый взглядъ трудно предположить, что этотъ коричнево-сѣрый ходъ съ явными признаками академическихъ вліяній могъ быть написанъ Венеціановымъ. Но если внимательно всмотрѣться въ живописный приемъ художника, то вполне ясно видны родственныя черты со св. Андреемъ и съ той картиной „Зима“, что въ Руманцевскомъ музеѣ приписана Боровиковскому, а на мой взглядъ именно ранняя работа Венеціанова. Обратите вниманіе на маленькую подробность: въ картинѣ Хвоцинскаго, въ св. Андрѣ и въ „Зимѣ“ одинаково нарисована и написана столь характерная рука съ растопыренными пальцами. Очень схожи и всѣ три картины по коричневому густому тону, напоминающему Боровиков-

* Я не говорю о его работахъ очень ранняго времени, какъ, напримѣръ, портретъ матери художника (1801 г.), гдѣ Венеціановъ кажется еще самоучкой и не можетъ быть разсматриваемъ, какъ законченный мастеръ.

скаго только на первый взглядъ и очень типичному для Венеціанова, у котораго онъ иногда проглядываетъ даже въ послѣднихъ его работахъ. Разъ признавъ эти три картины за работы Венеціанова и сличивъ ихъ съ портретами членовъ семьи Путьятинныхъ — приходится предположить, что и „Петръ Великій подъ Прутомъ“ — его кисти. Эта картина — академическая программа 1804 года, по которой исполнялась русскими художниками и три года спустя, т. е. тогда, когда Венеціановъ прѣхалъ въ Петербургъ и поступилъ ученикомъ къ Боровиковскому. Можетъ быть, учитель задалъ ему, въ видѣ опыта, написать картину на академическую тему. Насколько въ это время Венеціановъ былъ еще мало националистъ и еще всецѣло подъ вліяніемъ иностранныхъ традицій академической школы, видно не только по его живописнымъ приемамъ, но и по маленькой подробности. Портретъ Родзянко, помѣченный 1806 годомъ, подписанъ по французски: Venetianoff, латинскими буквами, которыхъ уже не увидишь на изображеніяхъ разныхъ „Машенекъ“, „Пелагеей“ и „Захарокъ“, что будетъ писать Венеціановъ въ глуши своего Тверского „Сафонкова“. Но и на картинѣ „Петръ подъ Прутомъ“ видны уже индивидуальныя черты художника въ позѣ плачущихъ сентиментальныхъ фигуръ второго плана. Однако, историческіе сюжеты мало привлекали вниманіе художника и, такъ же какъ и его учитель, Венеціановъ скоро отдался портретной живописи и создалъ въ этой области прекрасныя произведенія. Таковы изображенія романтичнаго Бибикова и его жены (1807-09 гг.), два портрета Вороновыхъ и г-жи Балканшиной, написанные столь остро и проникновенно, совсѣмъ съ нерусской изысканностью. Второй періодъ дѣятельности Венеціанова (1810 — 23 гг.) долженъ считаться эпохой его исканій. Въ это время пишетъ онъ столь разныя по духу и настроенію картины, какъ „Автопортретъ“ (1810 г.), портретъ „К. П. Гловачевскаго“ (1812) и дивный, къ сожалѣнію нѣсколько поздно попавшій на выставку, портретъ Философовой, на которомъ находится знаменательная надпись рукой художника: „Венеціановъ 23 марта 1823 году



*А. И. Венециановъ. Семейный портретъ (масло).
(Собр. А. Д. Муретова въ СПб.).*

*A. Venetziانoff. Portrait de famille (huile).
(Collect. de M^r A. Mourctoff).*

Выставка О-на защиты и сохранения въ Россіи памятниковъ искусства и старины.



А. И. Венециановъ, „Свяжососъ“ (масло).
(Собр. А. З. Муретова въ Сиб.).

Выставка О-ва защиты и сохранения въ Россіи памятниковъ искусства и старины.

А. Венециановъ, „La Jeunesse chitche“.
(Collect. de M. A. Mouricoff).

спмъ оставляетъ свою портретную живопись. Причиной этому было увлеченіе художника бытовою живописью, интимнымъ *intéressant*омъ, впечатлѣніе, которое произвела на него выставленная въ Петербургѣ въ 1820 г. картина Гране.* Однако, это рѣшеніе художника подверглось, повидимому, измѣненію, такъ какъ намъ извѣстны его болѣе поздніе портреты Н. М. Карамзина (1828), Трескиныхъ (1830) и, неизвѣстно гдѣ находящійся, портретъ (1825) Алексѣя Марковича Полторацкаго, представляющій его въ саду, распоряжающимся при посадкѣ кедра на память одного важнаго семейнаго событія. Наконецъ, восхитительный портретъ дѣтей Панаевыхъ (1841 г.) показываетъ, что даже на склонѣ лѣтъ Венеціановъ еще писалъ портреты, впрочемъ придавая имъ характеръ бытовой картины. Въ этотъ послѣдній періодъ (1823-47) дѣятельности художника имъ исполнены произведенія очень неравнаго достоинства, въ красно-коричневой гаммѣ, легкими мазками, а не густыми пластами, какъ въ первое время. Въ эту эпоху имъ, вѣроятно, написана ‚Балерина‘, ‚Мальчикъ въ красной рубашкѣ‘, ‚Спящая дѣвушка‘, столь непріятная по слащавой живописи ‚Дѣвушка съ гармоникою‘ и, наконецъ, случайно не попавшая на выставку, находящаяся въ Московскомъ Мѣщанскомъ училищѣ огромная картина ‚Петръ Великій‘ (1838г.). Отдавшись педагогической дѣятельности, обучая множество своихъ учениковъ, Венеціановъ съ меньшимъ жаромъ занимался живописью, но, судя по портретамъ дѣтей Панаевыхъ, онъ въ это время могъ еще прекрасно писать.

Вѣроятно къ тому же, довольно позднему, періоду надо отнести и ту любопытную картину ‚Купальщица‘, которая поступила на выставку уже послѣ открытія ея изъ собранія Н. В. Деларова. Эта картина ‚русскаго Курбза‘ — очень любопытный документъ въ исторіи зарожденія у насъ реализма, и надо отдать справедливость Венеціанову за его смѣлость такъ безцеремонно-правдиво для его времени подойти къ исполненію темы. Реализмъ трактовки женскихъ фигуръ и подчеркнутая урод-

ливость ихъ необычайно смѣлы для автора ‚Наступка‘, ‚Отправленія‘ и ‚Возвращенія солдата‘. И если бы Венеціановъ всегда такъ правдиво, не угождая времени, писалъ бы свои картины, то быть можетъ его личность въ исторіи русскаго искусства и сохранила бы тотъ ореолъ, который создала ему ‚Помѣщица, занятая хозяйствомъ‘ и который такъ меркнетъ отъ безвкусныхъ и прямо слабыхъ по живописи многихъ другихъ его работъ. Венеціанову, какъ и большинству русскаго художниковъ, не хватало ‚единства стиля‘; у него не было не только художественной традиціи (ею онъ намѣренно пренебрегъ), но и своего вполне индивидуальнаго міропониманія, яснаго и твердаго сознанія правоты своихъ взглядовъ на искусство и жизнь. Въ этой робости, въ отсутствіи непреклонной вѣры характерно выразился русскій духъ, не способный на послѣдовательную, систематичную и закономѣрную работу. Но можетъ быть, именно потому и интересенъ, и даже отчасти дорогъ намъ этотъ ‚дѣлушка‘ русскаго реализма, такъ ярко отразившій всѣ наши національныя слабости?

Баронъ Н. Врангель.

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

Текущій сезонъ — какой то *Saison morte* для искусства; ничего крушнаго, ни одной выставки, открывающей новыя дали или осіяющей по новому старыя вершины. Правда, каждое утро почта приноситъ все новыя и новыя *invitations*, но всѣ эти выставки — лишь преходящая зыбь, и все ждешь, когда же, наконецъ, уснувшія силы выбросятъ на берегъ давно невиданную и давно чаемую жемчужину...

Почти каждый парижскій художникъ, помимо участія въ большихъ Салонахъ, считаетъ за правило разъ въ году дѣлиться съ публикой *ensemble*’емъ своихъ достиженій. Правило — весьма демократическое, но и обоюдоострое: выставка - *ensemble* — большое испытаніе для таланта. Споры и вѣтъ, очень производительны парижскіе художники — куда производительнѣе нашихъ русскихъ Обломовыхъ, но бѣда въ томъ, что качество художническаго труда

* Находится въ Императорскомъ Эрмитажѣ.

почти всегда обратно пропорционально количеству!

Именно это лишній раз подчеркнули недавнія выставки Ванъ-Риссельберга, Вюйара и Русселя. — художниковъ, уже завоевавшихъ себѣ большое имя среди большой публики, или, какъ говорятъ французы (къ счастью не передаваемо по русски!), — *qui sont arrivés...* Тео Ванъ-Риссельбергъ — бельгіецъ, живущій во Франціи. Правда, въ немъ есть чисто фламандская, жизнерадостная любовь къ солнцу, зелени и розовому сіянію женской кожи, — та любовь къ свѣту, которая насыщаетъ собою живопись и другихъ бельгійскихъ художниковъ соврѣменности — Клауса Хейманса, Верстратена. Но это чисто фламандское сладострастіе, клокочущее у Верхарна свободнымъ стихомъ, охлаждается у Ванъ-Риссельберга академичностью рисунка и мертвенностью пуантилистской манеры, и въ то же время переливается такими слащавыми, радужными красками, что среди Риссельберговыхъ работъ чувствуешь себя, какъ въ кондитерской! Соединеніе всѣхъ приятныхъ красокъ на одномъ полотнѣ — это какъ разъ то, чего избѣгали мастера, картины которыхъ — праздникъ для глазъ. Венеціанцы и Рубенсъ не навязывали радость жизни равноцѣннымъ сверканіемъ всей красочной радуги, а скорѣе винули ея преобладаніемъ огненного или алаго цвѣта: ибо каждый цвѣтъ имѣетъ свою собственную магію, но сумма всѣхъ цвѣтовъ (какъ и сумма всѣхъ духовъ) чужда колдующихъ чаръ...

Современное же эстетическое сознаніе тѣмъ болѣе не можетъ удовлетвориться приятнымъ красочнымъ мели, что оно уже вкусило ядовитыхъ плодовъ Гогеновской мистики и Ванъ-Гоговскаго безумія. Яркія полотна Ванъ-Риссельберга, его нагія „Купальщицы“, не въ силахъ зажечь въ насъ мечту объ яркой радости, о красивой тѣлесности; ихъ мѣсто — въ гостиной. И дѣйствительно, у Ванъ-Риссельберга нео-импрессионизмъ утрачиваетъ тотъ боевой ликъ, который онъ имѣлъ у Сѣра, и становится салоннымъ и ходкимъ...

У Русселя (выставка въ галереѣ Bernheim Jeune) гораздо больше веселой непосредствен-

ности; болѣе того: Руссело даже вредитъ то, что онъ работаетъ слишкомъ легко, почти импровизируя и на тысячу ладовъ варьируя одинъ и тотъ же мотивъ. Конечно, на истинномъ произведеніи искусства не должно быть видно капель пота, какъ мѣтко сказала Уистлеръ, но то, что дѣлаетъ Руссель, за немногими исключеніями — лишь талантливые *studies* со смѣшной композиціей и приблизительнымъ рисункомъ. Излюбленный имъ міръ — античная мифологія, Виргиліево царство сатировъ и дріадъ, пѣбившее Пуссона и Фрагонара. Одинъ изъ работъ Русселя, гдѣ густо синѣетъ небо и антарно-багровы тѣла нимфъ, и напоминаютъ перваго; другія, затѣненные го-беленовой блеклостью, и въ особенности рисунки настелью — навѣваютъ воспоминанія о XVIII вѣкѣ. Но ни одна изъ его мифологическихъ композицій не похожа на аллегоріи Штукки и Беклина: Руссель всегда остается французомъ, всегда реальны его пейзажи, всегда пьянъ воздухомъ и свѣтомъ его, влекомый нимфами, Силенъ...

Руссель любитъ вакхическія неистовства; Вюйаръ (выставку котораго мы видѣли въ той же галереѣ) остается, по прежнему, живописцемъ домашнего очага. Пораньше, съ проникновенной остротой юмора, онъ умѣлъ выявлять мѣщанственность Пенатова царства, — всѣхъ этихъ клѣтчатыхъ клеенокъ, дешевыхъ ситчиковъ, цвѣточныхъ обоевъ, сѣрыхъ лицъ и расплывшихся отъ домашней жизни фигуръ (однимъ изъ подлинныхъ шедевровъ, въ смыслѣ синтеза мѣщанственности, была Вюйаровская „*Femme qui balaye*“). Теперь Вюйаръ примирился съ буржуазными *intérieurs*’ами, и сталъ почитателемъ скучной Весты; теперь онъ любовно выписываетъ шелковистые, сѣровато-розовые нюансы „Гостиныхъ“ и „Будуаровъ“ или любитъ розами, умирающими среди холодной бѣлизны огромнаго обѣденнаго стола. Онъ сталъ мотомъ буржуазной комнаты, и комнатные люди охотно прибрѣтаютъ его произведенія... Юмора нѣтъ больше у Вюйара, но, можетъ быть, мы найдемъ его въ Салонѣ *Dessinateurs Humoristes*, недавно открывшемся въ *Palais de la Mode*? Гоганъ, когда то, по поводу Домье, замѣтилъ, что карикатура перестаетъ быть ка-

рикатурой, какъ только она становится искусствомъ. И вотъ, по поводу выставки юмористовъ, приходится сказать, что искусство тамъ даже не начиналось. Правда, ее организаторы, и вдохновители — Виллетъ, Леандръ, Стейнленъ, Форэ, Шерэ, знаменитые художники Монмартра: но все это старички, застывшие на томъ самомъ дешевомъ и эскизномъ стилѣ, съ которымъ они выступили въ 70-хъ годахъ прошлаго столѣтія, въ эпоху увлеченія литографскимъ импрессионизмомъ. Все развитіе европейской графики, всѣ техническія завоеванія новейшей сатирической стилизаціи прошли мимо нихъ. И когда, послѣ остроумнѣйшаго Simplicissimus'a разсматриваешь всѣ эти скорострѣльные карандашные наброски парижанъ Леандра, Виллета, Стейнлена, Форена — кажется, что имѣешь дѣло съ какими то донаторическими произведеніями. А между тѣмъ за ними идетъ молодежь (за исключеніемъ той небольшой группы, которая издаетъ „стилизованный“ журналчикъ *Témoін*!).

И если бы не рисунки М. Детома съ ихъ сочной штриховкой и острой экспрессіей, гравюры Подэна, любителя уродцевъ и карликовъ въ духѣ Гойи, и милыя вещицы Леонъ-Жоржъ (табакерки и вазочки), то и смотрѣть было бы не на что на выставкѣ юмористовъ: господа Jossot, H. Paul, Jean Veber, A. Trichet, Ibels находятся по ту сторону искусства. А самыя темы ихъ?.. Пара Fallières, автомобили и аэропланы, *jure-culotte* и просто юбка, нивантно развѣваемая вѣтромъ, — дальше этого современный французскій *esprit* не идетъ! *C'est rigolo* — говорятъ парижанки, смакуя эти произведенія, и хочется сказать имъ: нѣтъ, вовсе не забавно, что въ странѣ, давней міру Калло и Домье, Дегаза и Тудузь Лотрека, сатира оторвалась отъ искусства!..

Постановка „Синей Птицы“ Матерлинка на сценѣ Réjane была дѣльмъ событіемъ въ театальной жизни Парижа. Необычность самой пьесы, участіе въ ей постановкѣ русскихъ гастролеровъ, гг. Сулержицкаго и Егорова, и жены Матерлинка („Свѣтъ“) — все это обѣщало зрителю зрѣлище небывалое. Но едва ли „Синяя Птица“ принесла съ собой французскому

театру то счастье, котораго отъ нея ожидали. Русскимъ гостямъ повидимому не удалось преодолѣть дѣйней ксности и въ сущности постановка „Синей Птицы“ состояла изъ двухъ постановокъ — русской и французской. Декораціи переносили въ Художественный театръ (хотя свѣтовые эффекты были неизмѣримо грубѣе); костюмы, сдѣланные по рисункамъ г-жи Матерлинка (Georgette Leblanc), и игра — привождали къ Парижу. „Огонь“ былъ похожъ на индѣйца, „Вода“ не струила складки своей одежды долу, а просто драпировалась въ прозрачную тунику и въ голодѣ ея не журчалъ ручей. „Линь“, „Хлѣбъ“ и „Сахаръ“ вышли цѣлкомъ изъ Художественнаго театра... Что же касается внутренней стороны постановки, то она — если такъ можно выразиться — чересчуръ, переребачена: на сценѣ театра Réjane философская феерія Матерлинка стала дѣтской сказкой для дѣтей. Такъ, въ „Царствѣ Будущаго“ совершенно незамѣтно прошла очаровательная и полная глубокаго смысла сцена разставанія „Влюбленныхъ“, и все дѣйствіе развивалось подъ смѣхъ публики, ибо вниманіе ея было сосредоточено на денетѣ дѣтей и, въ особенности, маленькаго карапуза, игравшаго короля девяти планетъ! Вообще мистическая сторона „Синей Птицы“ совершенно не далась французскимъ истолкователямъ: фея Берлиона не ходила той жуткой, подпрыгивающей походкой, которая такъ впечатала въ Художественномъ театрѣ: темные призраки „Ужасовъ“ не рѣили во „Дворцѣ Ночи“...

За то театръ Réjane далъ новую картину — „Les jardins des Bonheurs“, специально написанную Матерликомъ для Парижской постановки (наоборотъ, картина „Въ дѣсу“ отсутствовала, что очень досадно, такъ какъ ее любопытно было бы противопоставить „Шантеклеру“). Здѣсь не мѣсто подробно излагать содержаніе этого новаго произведенія бельгійскаго символиста, и я ограничусь лишь самымъ существеннымъ. Среди сладострастной роскоши Веронезе и Рубенса, взорамъ Тильтля и Митли предстаетъ чревоугодное пиршество Грубыхъ Блаженствъ (Gros Bonheurs) — Блаженства собственничества, Блаженства удовлетвореннаго тщеславія, Блаженства бездѣлія, Блаженства

обжорства, Блаженства невѣдѣнія и т. д. Онѣ искушаютъ дѣтей сѣсть съ ними за столъ, по движимый Свѣтомъ Тильтиль поворачиваетъ свой свѣтоносный алмазь, и пыльная маска падаетъ съ этой оргіи грубыхъ Довольствъ, обнажая ихъ внутреннее убожество. Возникаетъ весенній садъ душевнаго покоя, въ иѣжной гармоніи котораго появляются гирлянды серафическихъ фигуръ въ свѣтло-радостныхъ одѣвнїяхъ. Это — маленькія Блаженства дѣтскаго возраста, тихія Блаженства интимной жизни (*Les Bonheurs de la maison*, изъ которыхъ особенно трогателенъ — *le Bonheur-de-cougir-pu-pieds-dans-la-rosée*) и, наконецъ, Большія Радости. Среди послѣднихъ — Радости справедливаго поведенія, мышленія, эстетическаго созерцанія; наиболѣе значителенъ, по замыслу Материнка, образъ Материнской Любви: ея діалогъ съ Тильтилемъ полонъ Карьеровской прелести... Всѣ эти Радости упраниваютъ Свѣтъ открыть имъ послѣднюю истину, но онъ отвѣчаетъ имъ, что часъ еще не насталъ... Что касается декораціи и костюмовъ этой картины то, какъ ни интересенъ былъ замыселъ создать большую фреску въ стилѣ Боттичелли, исполненіе ея нельзя признать вполнѣ удачнымъ — слишкомъ ужъ все было сладостно, розово, а стилизація травы почему то назойливо напоминала рядъ наложенныхъ другъ на друга подушекъ...

Но не смотря на всѣ эти недочеты, постановка ‚Синей Птицы‘ и участіе въ ней русскихъ художниковъ имѣетъ крупное и симптоматическое значеніе для того переходнаго момента, который переживаетъ сейчасъ французскій театръ.

Въ заключеніе — еще нѣсколько словъ о другой постановкѣ, тѣсно связанной съ русскимъ искусствомъ, — о ‚Братьяхъ Карамазовыхъ‘ на сценѣ *Théâtre des Arts*. Jacques Coreau и Jean Groné — такъ называются молодые драматурги, которые рискнули переѣхать нашу глубочайшій въ мірѣ романъ для сцены. Со стороны виѣшней, ихъ пьеса довольно ‚сценична‘, богата дѣйствіемъ и даже охватываетъ наиболѣе драматическіе моменты романа. Но со стороны внутренней она, какъ и всѣ операциі подобнаго рода, не можетъ, конечно, удовлетворить того,

кто читалъ и перестрадалъ Достоевскаго. Многое упущено, упрощено, вульгаризовано и даже вставлено отъ себя. Наименѣе, конечно, очерченъ характеръ Дмитрія — эта чисто русская, надрывная душа непроницаема для французовъ. Дмитрію играетъ роль почти эпизодическую; Алексѣй выступаетъ въ качествѣ резонера старой комедіи, и въ сущности главнымъ героемъ является Смердяковъ, идеализированный авторами. Такъ, въ явленіи, соответствующемъ главѣ ‚За коньячкомъ‘, оныиѣвнїи Федоръ Павловичъ говоритъ не о матери Алени, а о Лизаветѣ Смердящей, и Смердяковъ, присутствующій тутъ же, корчится отъ негодованія, — что какъ бы подготавливаетъ зрителя къ его преступленію и даже придаетъ Смердякову нѣкій ореолъ мстителя за поруганную мать... Недурно выведенъ Иванъ, но въ послѣднемъ актѣ, послѣ трехъ визитовъ къ Смердякову, скомканныхъ въ одно явленіе, сложное Иваново безуміе слишкомъ ужъ упрощено, сведено къ раскаянію, и зритель уходитъ въ полной увѣренности, что въ лицѣ Ивана добродѣтель восторжествовала и порокъ наказанъ. Въ концѣ концовъ, лучше всего удался типъ Федора Павловича, но и онъ черезчуръ уже шаржированъ, какъ злодѣй: — такъ, пряча деньги за икону, по совѣту Смердякова, онъ ударяетъ ее салфеткой!.. Грушенька была бы недурна если бы не дряблая, чуждая всякаго темперамента, игра г-жи Juliette Margel. Катерина Ивановна (M-me Van Dogen) отталкивала своимъ ужаснымъ, совсѣмъ не ‚знатнымъ‘ голосомъ... Что касается декораціи и костюмовъ, то художникъ Детома, сдѣлавшій ихъ вмѣсто Бакста (какъ это предполагалось раньше), самъ оговорился, что это — не подлинная Россія, а *Russie imaginée*. Но одно изъ двухъ: или надо было перенести центръ тяжести драмы на психологию (какъ это сдѣлалъ Худ. театръ въ своей попыткѣ писценнировать Достоевскаго) и тогда декораціи были бы не важны, или, если ужъ ставить ее такъ, какъ она поставлена въ *Théâtre des Arts*, — надо было внушить зрителю *couleur locale*. А между тѣмъ, за исключеніемъ фона 1 акта (видъ съ террасы монастыря на подмосковныя церкви) и сиѣжной голу-бизны въ 4-омъ актѣ — ничего русскаго не

было. Правда, всюду — даже въ амширистомъ intérieur'ѣ Катерины Ивановны — висѣли иконы, но нигдѣ — такъ, какъ надо, а по серединѣ стѣны или въ простѣнкѣ между окнами! Дмитрій похожъ былъ на Евгенія Сибгина, Смердяковъ ходилъ въ бархатной курткѣ, и все вообще костюмы были романтизированы, за исключеніемъ мужиковъ въ Мокромъ, которые ходили на самоѣдовъ. Зато дѣйствительно красивы были платья Грушеньки и Катерины Ивановны и остроумны фигуры поляковъ... Въ комбинаціи красокъ и линий Детомъ обнаружилъ много вкуса, но все же Россія имѣетъ право на то, чтобы иностранцы XX в. знали ее лучше, чѣмъ ее зналъ Дюма...

Я. Тугендхольдъ.

МУЗЫКА ВЪ ПАРИЖѢ

Въ своемъ послѣднемъ письмѣ я указалъ на тотъ незначительный интересъ, который возбуждалъ поставленный въ „Opéra Comique“ „Макбетъ“ Эрнеста Блока. Съ тѣхъ поръ различные театры дали намъ возможность услышать много новыхъ произведеній, но ни одно не оказалось достойнымъ вниманія. Такъ, въ „Gaité Lyrique“ давали „Донъ Кихота“ Массенэ, — этотъ скандальный примѣръ полного отсутствія художественной чуткости, какое то непонятное искаженіе темы, которую гениі Сервантеса сдѣлалъ священной; въ театрѣ „Opéra“ поставили „Чудо“ (le Miracle) Жоржа Гю (Ние) съ нѣсколько длинной, тяжелой и туманной партитурой, но исполненное необыкновенно добросовѣстно; въ „Opéra Comique“ поставили „Предка“ (l'Anceêtre) Сенъ-Санса, окончательно убѣдившаго насъ въ томъ, что знаменитый композиторъ, статьи котораго, направленные противъ современной музыки, производятъ время отъ времени сенсацію, — отнюдь не представитель будущаго или настоящаго, а лишь рутиннаго прошлаго. Можно быть увѣреннымъ, что такое бездарное произведеніе, какъ „Предокъ“, никогда не было бы поставлено на сценѣ, будь имя автора менѣе популярно.

Если бы кто-нибудь хотѣлъ судить о состояніи французской музыки, основываясь на томъ, что ставятъ въ нашихъ театрахъ, то онъ при-

шелъ бы къ самымъ пессимистическимъ заключеніямъ. Однако, не потому, что наши самые достойные композиторы не пишутъ произведеній, предназначенныхъ для сцены, а единственно вълѣдствіе тѣхъ неблагоприятныхъ условій, въ какія поставлены эти композиторы и ихъ произведенія. Напримѣръ, въ „Opéra“ дирекція обязана ставить каждые два года определенное количество актовъ новѣйшихъ французскихъ оперъ; но композиторы намѣчены заранее среди лауреатовъ консерваторіи по классу композиціи, и при этомъ дирекція не считается ни съ тѣмъ, какія партитуры ими уже написаны, ни со степенью дарованія, проявленной ими въ области лирической драмы. Въ результатѣ ни одна изъ новинокъ, поставленныхъ въ теченіе послѣднихъ двадцати пяти лѣтъ въ „Opéra“, не признана достойной внесенія въ репертуаръ: это какая-то безмысленная затрата энергіи и труда, противъ которой нельзя не бороться всѣми силами.

„Opéra Comique“ и „Théâtre de la Gaité“ — въ этомъ отношеніи лучше... Но всетаки значительное количество интересныхъ произведеній, созданныхъ молодыми французами, остается неприобщенными къ сценѣ. О „Геркерѣ“ Маньяра и „Эротѣ Побѣдителя“ Пьера Бревеля я уже говорилъ; къ этому списку можно прибавить еще одно очень значительное и оригинальное произведеніе Поля Ладмиро — (L'Admirault), „Myrdhin“, еще не изданное, но которое мнѣ пришлось услышать на одномъ частномъ вечерѣ; а также — прелестную феерическую фантазію Луи Обера (Aubert) „Синій Лѣсъ“, изданную совсѣмъ недавно. Изъ болѣе старыхъ партитуръ можно указать на произведенія Сезара Франка и, главнымъ образомъ, на „Hulda“, одинъ актъ которой, имѣвшій громадный успѣхъ, продлировалъ Пьернэ въ „Concerts Colonne“. Кромѣ этихъ нѣсколькихъ примѣровъ, было бы не трудно привести еще много другихъ, но и этого совершенно достаточно, чтобы понять, что многіе молодые композиторы воздерживаются творить для сцены изъ боязни не встрѣтить сочувствія со стороны театральнаго администратіи.

Если бы подобное положеніе хоть сколько-нибудь измѣнилось къ лучшему, то произведенія

современной французской школы в области сценической музыки сдѣлались бы чрезвычайно необходимыми и цѣнными для репертуара. Достаточно обратить вниманіе на то, что происходитъ въ концертахъ: съ тѣхъ поръ, какъ наши оркестровые руководители и критики стали удѣлять извѣстное вниманіе произведеніямъ молодыхъ композиторовъ, не проходитъ и мѣсяца съ начала сезона безъ того, чтобы не появлялись новые квартеты, новыя симфоническія, вокальныя и фортепянные пьесы, обладающія значительными достоинствами. Правда, часто приходится слышать совершенно безсильныя композиторскія попытки, и ихъ достаточно, чтобы окончательно привести въ уныніе самыхъ хладнокровныхъ цѣнителей современной музыки. Но наиболѣе ревностные изъ нихъ считаютъ, что этотъ недостатокъ слишкомъ незначителенъ въ сравненіи съ преимуществами этого, уже вошлѣ установленнаго, способа ознакомленія публики съ вновь появляющимися шедеврами.

Лучшее доказательство — Флоранъ Шмиттъ (Schmitt), быть можетъ, наиболѣе даровитый изъ группы молодыхъ. Онъ еще ничего не написалъ для сцены, кромѣ партитуры къ мимодрамѣ, 'Трагедія Соломен'. Это очень красивая музыка, исполняли ее недавно въ одномъ маленькомъ театрѣ при очень неблагоприятныхъ условіяхъ; однако Пьернэ далъ намъ возможность услышать нѣсколько прекрасныхъ отрывковъ изъ нея. Нѣтъ сомнѣнія, что рискъ никогда не быть поставленнымъ на сценѣ сильно дѣйствуетъ и на этого музыканта, тѣмъ болѣе, что онъ — одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ драматическихъ темпераментовъ. Зато концерты дали возможность познакомиться съ его интересными опусами, чрезвычайно многочисленными и разнообразными. Его 'Квинтетъ', оконченный два года назадъ, который свободно можно поставить наряду съ лучшими музыкальными произведеніями, какъ по силѣ замысла, такъ и по красотѣ архитектурки, исполнялся уже передъ многочисленной публикой и заслужилъ общее вниманіе. Недавно его исполняли въ 'Cercle Musical' и въ 'Société Musicale Indépendante'.

Есть два музыканта, которые начали завоевывать себѣ видное мѣсто послѣ того, какъ публика познакомилась съ ними на послѣднихъ концертахъ: это Рожэ-Дюкасэ и Альберъ Руссель (Roger-Ducasse, Roussel).

Рожэ-Дюкасэ, ученикъ Форэ, заимствовалъ отъ своего учителя счастливое сочетаніе эмоціи съ фантазіей; эмоція — обыкновенно сдержанная, фантазія — свободная и разнообразная, вмѣстѣ съ утонченнымъ изяществомъ его техники и стиля, составляютъ основу его музыки. Однако, это изящество — не поверхностное, скрывающее бѣдность мысли, но являетъ собою самый характеръ мысли автора, ея естественныя одежды... Вскорѣ послѣ того, какъ въ 1909-мъ году были созданы 'Французская сюита' и 'Шутливыя вариации на серьезные темы', были исполнены три новыхъ произведенія Дюкаса, которыя мы недавно слышали. Одно изъ этихъ произведеній, 'Сарабанда' для оркестра и хора, написано на слѣдующую поэтическую тему: 'Молодой принцъ проситъ передъ смертью сыграть его любимую сарабанду, и вотъ мелодія танца сливается съ рыданіями и погребальнымъ звономъ'. Это произведеніе — одно изъ самыхъ чувствительныхъ, написанныхъ Дюкасомъ. Изъ его выдающихся опусовъ слѣдуетъ еще отмѣтить блестящій 'Квартетъ', написанный въ 1909-мъ г., трудный для исполненія, но яркій и опредѣленный, и наконецъ — 'Балетный прелюдъ', граціозный и увлекательный.

Руссель, ученикъ Венсана д'Энди, очень напоминаетъ своего учителя (въ особенности всѣмъ тѣмъ, чѣмъ послѣдній проявляетъ свои симфоническіе вкусы, свободные и непосредственные, какъ напримѣръ: 'Северная симфонія' и 'Лѣтній день въ горахъ'). Напоминаетъ онъ своего учителя также и истиннымъ пониманіемъ природы и сознательной глубиной чувства, но такой глубиной, которая не исключаетъ ни веселья, ни блеска. Сюита для рояля, которую исполняли мѣсяць тому назадъ, особенно выгодно выдвигаетъ эти качества; послѣ прекраснаго по своей простотѣ и заразительности чувства 'Прелюда', слѣдуетъ 'Сичиліана', 'Буррэ' и 'Рондо', отличающіеся еще большимъ темпераментомъ. Недавно исполнялся еще

очень красивый романсъ — „Угроза“ — того же автора, въ концертахъ Ассельманса (Hasselmanns). На этихъ же концертахъ была исполнена партитура Деодата де Северака (Séverac), написанная къ драмѣ „Гелиогабалъ“, которая дается на Аренѣ въ Безьѣ. Эта обширная партитура имѣетъ свои достоинства, но ее нельзя считать изъ лучшихъ произведеній автора. Деодатъ де Северакъ среди своихъ сверстниковъ — музыкантъ, одинъ изъ тѣхъ, отъ кого можно было ждать больше всего, принимая во вниманіе нѣсколько фортепьянныхъ пьесъ, создавшихъ его репутацію. Въ нихъ онъ показалъ себя поэтически одареннымъ и способнымъ выразиться на оригинальномъ и сильномъ музыкальномъ языкѣ; онъ счастливъ въ своихъ исканіяхъ деталей, и исканія эти всегда отличаются безыскусственностью и глубиной — слѣдствіе его пониманія природы. Маленькая музыкальная драма „Le coeur du Moulin“, поставленная въ „Opéra Comique“, отличается тѣми же достоинствами, и кромѣ того нѣкоторымъ драматическимъ темпераментомъ.

Въ трагедіи „Гелиогабалъ“, нѣсколько поверхностной, предназначенной для представленія подъ открытымъ небомъ, Севераку не удалось проявить свое дарованіе во всей силѣ; ему пришлось прибѣгнуть къ широкому плану, къ общимъ эффектамъ, однимъ словомъ, измѣнить характеру своего творчества. Надо предположить къ тому же, что онъ слишкомъ торопился, создавая это произведение. Очевидно, если бы текстъ былъ красивѣе и ярче, Северакъ лучше справился бы съ задачей, такъ какъ онъ прекрасно сумѣлъ измѣнить свою манеру и подчиниться особенностямъ, отличающимъ трагедію „Гелиогабалъ“. Это доказываетъ второе дѣйствіе, въ которомъ есть очень красивое драматическое мѣсто, гдѣ музыка становится возвышенной и могучей. Когда музыкальная фантазія этого автора можетъ проявиться свободнѣе, какъ на примѣръ, въ балетѣ третьяго дѣйствія (Воскресеніе Адониса) его композиціи обнаруживаютъ глубокія качества природнаго музыканта. Въ общемъ, „Гелиогабалъ“ — произведение неровное, въ которомъ композиторъ не далъ широко вылиться своему

таланту, но не заслуживающее, однако, слишкомъ строгой критики. Во всякомъ случаѣ трагедію „Гелиогабалъ“ можно привѣтствовать, какъ многообѣщающее начало.

На первомъ концертѣ „Société Indépendante“ почти весь интересъ сосредоточился на „Сіамскихъ мелодіяхъ“ молодого сіамскаго композитора Грасси и на оригинальныхъ фортепьянныхъ пьесахъ Эрика Сати (Satie).

Эрикъ Сати — малоизвѣстный композиторъ; его первыя произведенія, относящіяся къ самому началу движенія современныхъ импрессионистовъ, оказали сильное вліяніе на это движеніе. При всемъ своемъ несовершенствѣ и неотдѣланности съ матеріальной точки зрѣнія, эти фортепьянные пьесы Сати — плодъ чисто инстинктивнаго вдохновенія, свободнаго отъ всякаго профессиональнаго вліянія; въ нихъ обнаруживается самое тонкое музыкальное чутье и непосредственность. Чувствуются порою совсѣмъ новые горизонты, и можно найти среди нихъ очаровательныя мелодіи и гармонизаціи. Кстати сказать, въ настоящее время готовится движеніе, благодаря которому Эрикъ Сати, находившійся до сихъ поръ въ такомъ пренебреженіи, будетъ признанъ предтечей. Его произведенія, такъ долго неизданныя, будутъ доступны всѣмъ, въ назиданіе какъ серьезно интересующимся современнымъ искусствомъ, такъ и ищущимъ въ искусствѣ удовольствія; для широкой публики это удовольствіе, конечно, будетъ неполное и нѣсколько спеціальное, но для любителей музыки оно явится истиннымъ наслажденіемъ.

Остальныя музыкальныя программы, какъ и программы „Société Nationale“, очень смѣшаны. Не буду разбирать ихъ детально. Но вотъ главнѣйшія произведенія, исполнявшіяся въ этомъ году: одно для органа, не плохое, хотя и съ подражательными эффектами, подъ названіемъ „Heures Bourguignonnes“ Жоржа Жакоба. Отмѣчу затѣмъ — трио Альбера Дуаэна, фортепьянные пьесы Габріеля Дюпона, подъ названіемъ „La maison dans les dunes“, квартетъ для роля Марсея Лабэ (Labeu), новую сонату для виолончели и роля Альберика Маньяра, относящуюся къ наименѣе недоступнымъ произведеніямъ композитора, и наконецъ довольно

интересную „Легенду“ для скрипки — Эрмана Бонали (Bonnal).

Въ „Concerts Lamoureux“ съ большимъ успѣхомъ прошло исполненіе неизданнаго симфоническаго произведенія Анри Дюпарка (Duparc), столь огорчившаго друзей музыки своимъ долгимъ молчаніемъ; эта вещь подъ названіемъ „L'air étoilé“ — отрывокъ изъ одного драматическаго произведенія. Также имѣла заслуженный успѣхъ „Пасторальная поэма“ Филиппа Гобера (Gaubert), очень музыкальная и написанная со вкусомъ.

M. D. CALVOCORESSI.

ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛІИ

Музыка и театръ

Футуристы опять заставляютъ говорить о себѣ (см. „Аполлонъ“ 1910 г., № 9). Опять, какъ и прежде, ихъ выступленія нѣсколько шумны, излишне крикливы, опять изъ пустяка они стараются сдѣлать событіе и привлечь общее вниманіе къ тому, что обычно проходитъ совсѣмъ незамѣченнымъ. Такъ, до размѣровъ почти скандала разрослось присужденіе къ двумъ съ половиной мѣсяцамъ тюрьмы главы футуристовъ, молодого, талантливаго писателя Маринетти, за „порнографію“, обнаруженную въ его романѣ „Мафарка-футуристъ“. Бурно освищенный многочисленной, присутствовавшей на судѣ, публикой обвинительный приговоръ, на который Маринетти подалъ кассационную жалобу, явился слѣдствіемъ той реакціонной политики, что съ суровостью средне-вѣковаго фанатика ведетъ министръ внутреннихъ дѣлъ, Луиджи Луцатти, престарѣлый профессоръ политической экономіи, насильственно ввсаждающій въ Италіи правственность и уже отличившійся такимъ курьезнымъ циркуляромъ о борьбѣ съ порнографіей, что противъ него не побоялся возстать одинъ изъ видныхъ членовъ парламента, Фердинандо Мартини, сказавшій о немъ: „Я считаю циркуляръ Луцатти нелѣпымъ и опаснымъ. Отношенія между искусствомъ и моралью не могутъ опредѣляться циркулярами и судебными постановленіями. Кромѣ того, согласно этому цирку-

ляру, нужно было бы осудить всѣ лучшія произведенія, какъ повѣя, такъ и древнія, включая и Библію“.

Болѣе значительны, по существу, новые манифесты футуризма, вышедшіе на этотъ разъ музыкальными и театральными представителями его. Не провозглашая ничего новаго или неожиданнаго въ положительномъ смыслѣ, сравнительно съ манифестами художниковъ и поэтовъ, эти манифесты все же содержатъ нѣсколько интересныхъ пунктовъ: такъ, напр., въ области музыки, по мнѣнію футуристовъ: молодые композиторы должны покинуть консерваторіи и музыкальныя академіи;

желателенъ самостоятельный музыкальный журналъ, съ цѣлью борьбы противъ профессоровъ консерваторіи;

предлагается не представлять конкурсныхъ композицій на преміи, такъ какъ жюри всегда состоятъ изъ кретиновъ и рамоликовъ (sic);

художники вообще должны держаться въ сторонѣ отъ соблазнительныхъ коммерческихъ сдѣлокъ и предпочитать скромную жизнь торговцевъ искусствомъ.

Пусть композиторы — говорить манифестъ — освободятся отъ всѣхъ вліяній прошлаго, прислушиваясь душой къ вѣяніямъ будущаго, вдохновляясь природой, какъ она воспринимается въ настоящее время, въ ея человѣческихъ и внѣ-человѣческихъ проявленіяхъ, и прежде всего воспріимать живой символъ вѣчнаго измѣненія человѣка современности и его внутреннее отношеніе къ природѣ. Лозунгъ: „вернемся къ античному“ — признается ненавистнымъ, нелѣпымъ и позорнымъ. Футуристы призываютъ къ созданію въ Италіи новой, своей музыки и къ выработкѣ новаго музыкальнаго вкуса, отвергающаго всѣ прежнія академическія, доктринерскія и снотворныя цѣнности, также безпомощную риторику, скрывающуюся подъ названіемъ „хорошо сдѣланной музыки“. Далѣе, манифестъ провозглашаетъ, что царство пѣнія должно кончиться и значеніе голоса понизиться до значенія любого оркестроваго инструмента. Либретто, напротивъ, должно возвыситься до драматической или трагической поэмы (какимъ именемъ его и слѣдовало бы называть), написанной свободнымъ стихомъ,

но нецѣлѣбно однимъ и тѣмъ же авторомъ, что и музыка. Въ оперѣ категорически осуждаются всѣ историческія реконструкціи, традиціонныя сценическія маскарады и презрѣніе къ современнымъ костюмамъ.

Наконецъ, манифестъ нападаетъ одновременно на романы жанра Тости и Коста, надобившія неанолитанскія пѣсенки и духовную музыку, не имѣющую болѣе смысла, вследствие упадка религіознаго чувства, и перешедшую въ руки бездарныхъ директоровъ консерваторіи и нѣсколькихъ кюрэ.

Стиль манифеста немного сдержаннѣе (!), чѣмъ онъ былъ у поэтовъ, но все же безцеремоненъ и въ достаточной мѣрѣ вульгаренъ. Не слѣдовало бы футуристамъ забывать, что, помимо нынѣ повсюду побѣждающихъ Пуччини и Масканьи, въ Италиі былъ и Арриго Бонто, авторъ ‚Мефистофеля‘, ведшіи сорокъ лѣтъ тому назадъ, одишь, борьбу, которую футуристы теперь ведутъ въ числѣ тридцати, — и Лоренцо Перози, давшіи въ своихъ ‚Ораторіяхъ‘ произведеніе столь технически совершенное и поэтически прекрасное, что никакія нападки со стороны футуристовъ, назвавшихъ его неудавшимся пономъ, не смогутъ его свергнуть. Вообще, что касается музыки, отважныя выступленія футуристовъ не кажутся намъ логически обоснованными. Къ чему они стремятся, разрушая схоластическіе догматы? Въдъ гармонія и контранунктъ заключаютъ въ себѣ элементы математики, которые незыблемы и которымъ нельзя научиться вмѣстѣ съ молокомъ матери. И какъ помышляютъ они уничтожить мелодію и голосъ человѣческой, одно изъ самыхъ очаровательныхъ проявленій искусства? Мадзини въ своей ‚Философіи Музыки‘ — въ нѣкоторомъ родѣ предшественникъ футуристовъ, но гораздо логичнѣе ихъ — относится съ болышимъ уваженіемъ къ своимъ роднымъ мастерамъ. Впрочемъ, Масканьи, нападая со сцены театра Манцони на манифестъ футуристовъ, доказалъ этимъ, что въ немъ все же есть нѣчто достойное серіознаго вниманія.

Когда я слушалъ исполненіе оперы М. Паванелли — ‚Ваппа‘ и М. Санфолликуиндо — ‚Сказка Эльги‘, я еще болыше могъ убѣдиться, до какой степени растерянности доходить молодая

италианская школа... Тѣмъ временемъ публика горячо привѣтствуетъ выведенную изъ забвенія ‚Stabat Mater‘ Перголезе и Россини.

Современное положеніе театра, отданнаго въ руки дѣльцовъ, стремящихся лишь удовлетворить низкіе вкусы толпы, можетъ быть болыше всѣхъ оправдываетъ появленіе въ Миланѣ театральнаго манифеста. Не трудно предугадать его содержаніе, оно подсказано манифестомъ музыкантовъ. Въ первомъ же пунктѣ энергично рекомендуется презрѣніе къ публикѣ, въ особенности — къ публикѣ премьеръ, состоящей изъ дамъ, пришедшихъ щегольнуть своимъ туалетомъ, и изъ всевозможныхъ господъ, которые, занявъ изъ тщеславія первые ряды креселъ, думаютъ, что приобрѣли этимъ право на авторитетныя сужденія. Футуристы предостерегаютъ авторовъ отъ слишкомъ быстраго успѣха, такъ какъ онъ всегда выпадаетъ на долю ловко сдѣланныхъ, но не новыхъ и не интересныхъ пьесъ. Главная же забота драматурга должна быть новаторство: все сколько нибудь замѣтованное или старое но замыслу и структурѣ совершенно нецѣбно. Лейтмотивъ любви и особенно ‚треугольникъ адюльтера‘ признаются только въ качествѣ второстепеннаго эпизода. Всѣ сентиментальныя, слезливыя пьесы предаются презрѣнію, такъ же и всѣ историческія пьесы, незаслуженно пѣвняющія исторической инсценировкой и костюмами.

Главная мысль манифеста та, что драма должна выражать часть той высшей мечты футуристовъ, которую возбудила современная жизнь, гдѣ — всѣмъ: землей, моремъ и воздухомъ, овладѣло молніеносное движеніе, благодаря господству пара и электричества. Драма не должна быть психологической фотографіей, но должна стремиться къ созданію синтетической картины жизни въ ея наиболѣе типичныхъ и яркихъ линіяхъ. Языкъ долженъ быть вѣчно-вѣчно синтетическимъ, т. е. поэтическимъ, но въ формѣ свободнаго стиха.

Наконецъ, манифестъ высказываетъ свое неодобреніе романистамъ и поэтамъ, не имѣющимъ призванія къ драматическому творчеству и пишущимъ для наживы. Онъ ставитъ актера въ полное подчиненіе автору и пы-

тается освободить его отъ вліянія публички от-
мѣной ашлодисментовъ и шиканія, но все же,
въ заключеніе совѣтуеть автору желать для
себя — свистковъ.

Многія изъ смѣлыхъ требованій, выставлен-
ныхъ футуристами, — слишкомъ дѣланныя, го-
ловныя, они одинаково стѣсняли бы со време-
немъ свободный полетъ искусства и сдѣлались
бы ненавистными наравнѣ съ ветхими услов-
ностями, противъ которыхъ они борются.
Ввести „Машину“ на сцену — можетъ быть, и
очень интересная мысль, но не будетъ жизни
тамъ, гдѣ не будетъ живой человѣческой ду-
ши, и пусть Маринетти, загипнотизованный
господствомъ машины, вспомнить, что въ
наше время существуютъ утонченныя души
другого склада, и странныя души поэтовъ.
Что же до театра, то сколько бы онъ ни вы-
давалъ себя за нѣчто изысканное, это все
таки по преимуществу искусство демократи-
ческое, цѣль котораго — облагородить и воз-
высить духовную жизнь народа; а отсюда
слѣдуетъ, что историческія постановки, вроде
„Бюргравовъ“ Гюго или „Лоренцакио“ Мюссе,
изображающія въ рамкахъ опредѣленной эпохи
все тѣ же вѣчныя боренія человѣческаго духа,
одинаково цѣнны для театра, какъ и самыя со-
временныя пьесы.

Настоящая бѣда футуристовъ въ томъ, что
они, въ области театра — драматическаго и
музыкальнаго одинаково, — почти не имѣютъ
чѣмъ подтвердить свои теоретическія поло-
женія.

„Молодые“ въ области оперы рѣдко создаютъ
что-либо дѣйствительно цѣнное, которое къ
тому же дождалось бы постановки. Впро-
чемъ, „La Scala“ готовитъ къ постановкѣ „Цвѣ-
токъ сибговъ“, оперу молодого Джозіаси, по-
лучившаго премію на конкурсѣ „Лодонь“ своей
музыкальной драмой „Мануэль Менендозъ“. Но
вѣдь и „старшіе“ въ это время не спятъ, а, на-
противъ, проявляютъ усиленную и не безу-
сибную дѣятельность. Такъ, оба излюблен-
ные италянскою публикой композитора, Пу-
ччини и Масканья, написали по оперѣ, которыя
до сихъ поръ еще не могли быть поставлены
на европейскихъ сценахъ. Впрочемъ, Пуччини
имѣлъ большую удачу, такъ какъ его „Дочь

Запада“ шла въ Америкѣ и доставила своему
творцу славу и богатую жатву долларовъ. Въ
Римѣ она пойдетъ въ сезонъ Выставки. Судя
по партитурѣ, это произведеніе кажется намъ
очень ловко скомпонованнымъ, съ нѣкоторыми
модернистическими прикрасами, извѣстной нѣк-
постью пучиньевской мелодіи, но не возвы-
шающимся надъ тѣмъ, что разсчитано попра-
виться толпѣ. Яркость *couleur locale* будетъ
вѣроятно способствовать его успѣху (хотя на-
шедся смѣлый критикъ, назвавшій эту оперу
невозможнымъ пастиччио). Удручающе дѣй-
ствуетъ либретто, представляющее блѣдную
варіацію на мотивъ Карменъ.

Исполненіе „Esabeau“ Масканья представляетъ
еще больше интереса, такъ какъ до сихъ поръ,
въслѣдствіе цѣлаго ряда препятствій, эту оперу
не удалось поставить даже въ Америкѣ.
Въ противоположность „Дочери Запада“, либ-
ретто „Esabeau“ чрезвычайно удачно. Авторъ
его — Луиджи Элика, написавшій либретто къ
„André Chénier“ Джіордано и къ „Germania“
Франкетти, при извѣстной прозаичности, обла-
даетъ отличнымъ пониманіемъ требованій
театра. Въ очень искусно составленныхъ сце-
нахъ онъ выводитъ оригинальную любовную
интригу съ нѣсколькими материнковскою окрас-
кой.

Сенсаціонное исполненіе „Рыцаря Розы“ Штра-
уса перваго марта въ Миланѣ привлекло мно-
гочисленную космополитическую публику: при-
сутствовали принцъ Викторъ Эммануиль Са-
войскій, графъ Туринскій, большинство ита-
лянскихъ художниковъ и европейскихъ крити-
ковъ. Однако, успѣхъ обманулъ ожиданія.
Правда, первою дѣйствию восторженно ашло-
дировали, но уже послѣ второго поднялась
буря, и исполненіе съ большимъ трудомъ мо-
гло быть доведено до конца. И это — не смотря
на то, что музыка Штрауса во многихъ мѣ-
стахъ вдохновенно поэтична, возвышенна и
блестяще оркестрована. Причина въ томъ, что
она, на нашъ взглядъ, лишена юмора. — ли-
бретто же является не болѣе, какъ плоскимъ
фарсомъ.

Поэзія

Въ сферѣ поэзіи, напротивъ, „молодые“ не-
устанно работаютъ и дѣлаютъ все новыя и

новья завоеванія, признаваемые если и не сразу и не всеми, то постепенно сами собой входящія въ поэтическій обиходъ и являющіяся фактами, споръ съ которыми — въ будущемъ. Отмѣтивъ интимную по содержанию, но смѣлую и красивую по образамъ книжку, подъ названіемъ „Электрическіе стихи“, молодого, интереснаго поэта Коррадо Говони изъ Феррары, особенное вниманіе остановимъ на книгѣ одного изъ лучшихъ представителей современной духовной жизни Італіи, Франческо Кіеза — „Viali d'oro“.

Кіеза — поэтъ серьезный, но чрезмѣрная забота о техникѣ (тѣмъ болѣе — когда техника основана на математикѣ) не прибавляетъ жизни произведенію искусства. Кіеза именно любитъ замкнутыя формы и часто придаетъ имъ высокую поэтичность все же не лишнюю нѣкоторой затхлости. „Золотыя Аллеи“ являютъ все выгодныя стороны, но и все недостатки этой манеры; впрочемъ, въ этомъ произведеніи благородная фантазія поэта часто сочетается съ большой глубиной мысли.

Для Кіеза поэзіи именно соединеніе музыки и философіи; у него иногда поэтъ бываетъ даже стѣсненъ мыслителемъ и догматикомъ. Этотъ родъ поэзіи имѣлъ свою блестящую пору въ Італіи; еще живъ одинъ изъ его хорошихъ представителей, старый каталонецъ Маріо Раннзарди, злѣйшій врагъ Кардуччи; теперь такіе стихи найдутъ мало цѣнителей. Во всякомъ случаѣ произведенія Кіеза всегда возвышенны и благородны.

Было бы очень интересно, если бы теперь, когда лирика въ Італіи, благодаря модернистамъ, сдѣлала значительный шагъ впередъ, подарилъ насъ книгой стиховъ Габріель д'Аннуцио. Хотя онъ, добровольно переселившись во Францію, работаетъ теперь преимущественно для театра („Мученичество св. Себастіана“, украшенное чарующей музыкой Клода Дебюсси, уже окончено, назначено къ постановкѣ въ Парижѣ и Римѣ), — мы все же надѣемся, что неутомимый художникъ не прекращаетъ своихъ работъ и въ области стиха. Пусть лирика д'Аннуцио не обладаетъ классическимъ блескомъ Кардуччи и подчасъ іератическими звуками нѣкоторыхъ стиховъ Па-

скали: это — лирика человѣка крайне утонченнаго, модерниста, знающаго божественныя чары классицизма и умбющаго облечь въ трепетно магнетическіе ритмы цѣлый міръ чувствъ и видѣній, далекихъ отъ обычной жизни. Вспомнимъ полетъ авіатора въ романѣ „Forse che si forse che no“: онъ описываетъ такъ ярко аэропланы, ихъ вибрирующій видъ и движенія въ воздухѣ, что, когда онъ говоритъ объ hangar'ахъ, невольно вспоминаешь пещеру Дола.

Джовани Паскали также молчитъ. Изрѣдка только отшельникъ въ Барго даетъ нѣсколько строчекъ къ случаю или произноситъ рѣчи патріотическаго характера. Дождется ли мы новыхъ либсеи Олифанта? Въ этомъ стилѣ средневѣковыхъ стиховъ авторъ проявилъ большое умѣніе обращаться съ эндекасиллабомъ; жаль только, что не всегда онъ кажется равно вдохновеннымъ. „Пѣсни короля Энзе“ лучше другихъ по стройности замысла и звучности формы, но не стоитъ на высотѣ „Civetta“ и „A qui lo no“, сумѣвшихъ открыть италіанской лирикѣ новые пути.

Paolo Buzzi.

ВЫСТАВКА ГРАФИКОВЪ ВЪ МАНГЕЙМЪ

Въ прошломъ году Мангеймской городской галереи была приобрѣтена знаменитая картина Эдуарда Манэ: Казнь императора Максимилиана. Вскорѣ послѣ этого были куплены превосходныя картины Жерико, Делакруа, Курбэ и Монэ. Такимъ образомъ галерея, до тѣхъ поръ мало извѣстная, заняла сразу выдающееся мѣсто среди остальныхъ нѣмецкихъ музеевъ. Недавно была здѣсь открыта интернаціональная выставка графики, которая обратила на себя вниманіе не только въ Мангеймѣ, но и далеко за предѣлами города.

Цѣль этой выставки заключалась не въ томъ, чтобы дать какъ можно больше матеріала, а въ томъ, чтобы прослѣдить развитіе графики прошлаго столѣтія въ каждой странѣ. Достигнуто это тѣмъ, что было оставлено въ сторонѣ все второстепенное, выбраны только характерныя для исторіи примѣры, и въ каждомъ залѣ, кромѣ послѣдняго, сгруппированы произведенія опредѣленной страны и техники.

Устроителямъ удалось такъ наглядно отмѣтить разныя теченія, что получилась ясная, ритмичная картина. Мы ограничимся краткимъ обзоромъ главныхъ листовъ. Въ коридорѣ, передъ входомъ, нѣсколько рисунковъ, хорошо подготовляющихъ къ воспріятію офортовъ, литографій и гравюръ на деревѣ, ожидающихъ посѣтителя.

Въ первомъ залѣ собраны нѣмецкіе офорты. Изъ пяти работъ Штауфера-Берна видны всѣ хорошія и слабыя стороны его искусства: блестящая, ровная, ясная техника, необыкновенная пластичность фигуръ и... отсутствіе творческой жилки, безсиліе создать что-нибудь яркое и сильное, сознаніе чего и привело способнаго художника къ самоубійству. Рядомъ царятъ офорты его ученика, многимъ ему обязаннаго, Макса Клингера. Изъ его большого оеувге'а выбраны лучшіе примѣры. Цвѣтнстая, несдержанная фантазія и любовь къ сложнымъ аллегоріямъ приводятъ зачастую берлинскаго мастера къ запутаннымъ и нагроможденнымъ композиціямъ, какъ напримѣръ въ листѣ 'Война' и въ листѣ, посвященномъ Менцелю. Вообще графическое искусство Клингера было весьма переоцѣнено. У него — непріятная линія и много нехорошаго вкуса. Но все же и пріятно только его прекрасный гимнъ величію природы: — 'Красотѣ'. Традиціи Штауфера и Клингера перенимаются Грейнеромъ и Гейгеромъ, но ихъ листы, несмотря на умѣлую технику и своеобразные сюжеты, уже совсѣмъ не достойны серьезнаго вниманія.

На противоположной стѣнѣ — нѣмецкіе импрессионисты, и въ центрѣ ихъ — Максъ Либерманъ. Его новыя работы показываютъ, насколько ошибочно мнѣніе, что отъ него нельзя ждать больше ничего выдающагося. 'Пристань' поражаетъ своею 'живописностью', движеніемъ воды, лодокъ и людей и той легкостью и рафинированной простотой, съ какими достигнуты эти эффекты.

Здѣсь же висятъ хорошія работы графа Канкрейта, Коринта, Баума и молодого, очень талантливаго Ганса Меида.

Благородно и творчество г-жи Кольвицъ. Въ нѣсколькихъ работахъ изображены типы страдающихъ, борющихся въ нищетѣ и отчая-

ніи женщинъ, и одухотворенный реализмъ этихъ листовъ вноситъ живую струю въ импрессионистическое и разсудочное искусство другихъ художниковъ.

Второй залъ посвященъ французскимъ офортамъ. Изначе, въ лучшемъ смыслѣ этого слова, поэтичные пейзажи Коро и Добиньи, спокойныя, героическія фигуры крестьянъ Миллэ — знакомятъ насъ съ графическимъ искусствомъ художниковъ изъ Фонтенебло.

Восемь превосходныхъ офортовъ Манэ (Олимпія, Лола изъ Венеціи, Курильщикъ и др.), сюжеты которыхъ взяты имъ изъ его же картинъ, показываютъ снова всю мощь великаго импрессиониста. Совсѣмъ въ сторонѣ стоитъ долго непризнанный мастеръ Меррионъ. Теперь его 'Виды Парижа', монументальныя, строгія композиціи, въ то же время полныя свѣта и воздуха, причисляются знатоками къ самому лучшему, что создано французскою графикой 19-го столѣтія (на выставкѣ особенное вниманіе обращаетъ на себя знаменитый листъ 'le Struge').

Въ этомъ залѣ, въ которомъ собрано столько шедевровъ, находятся и рисунки Форэна. Онъ извѣстенъ, какъ беспощадный сатирикъ, въ которомъ живетъ духъ Раблэ и Вольтера. Сюжеты его картинъ очень разнообразны и охватываютъ всю жизнь Парижа. Въ послѣднее время, какъ извѣстно, Форэнъ перешелъ къ библейскимъ темамъ (Départ de la Vierge, Pelerins d'Emaus), и такой знатокъ какъ Максъ Лэре ставитъ его 'Блуднаго сына' выше... Рембрандтовскаго.

Въ слѣдующемъ кабинетѣ можно прослѣдить все развитіе французской литографіи, этой опять новой и тончайшей отрасли графическаго искусства. Отъ Боальп, Шарлэ и Раффэ, которые еще стараются въ своихъ произведеніяхъ дать впечатлѣніе гравюръ, путь ведетъ къ Делакруа, ищущаго болѣе живописныхъ эффектовъ, къ Домье, который достигаетъ изысканныхъ нюансовъ въ одноцвѣтной литографіи. Выставлены, между прочимъ, нѣсколько листовъ изъ 'Plaisirs d'été', извѣстныхъ своею проліеіи.

Наряду съ этими тонко нюансированными вещами, особенно сильно дѣйствуютъ 'черныя'

литографіи Манэ. Его иллюстраціи къ „Ворону“ Эдгара По и сжатая передача въ небольшомъ форматѣ „Казни императора Максимилиана“, особенно интересныя для Мангейма, не смотря на одно-цвѣтность производятъ впечатлѣніе живописи. Какія возможности заключены въ цвѣтной литографіи, показываютъ работы Тулузъ-Лотрека, самаго перваго и чуткаго бытописателя конца 19-го вѣка. Изъ его работъ выставлены лучшіе листы, въ которыхъ видны всѣ стороны его таланта (*La galope finale, La modiste, La charge* и др.). Дѣтскіе портреты Ренуара прелестны своими яркими красками. Пять листовъ Мориса Дени изъ серіи „*L'Amour*“, съ спокойными, свѣто-нѣжными, похожими на прелестныя видѣнія фигурами, производятъ впечатлѣніе фресокъ. Характерны для новыхъ французскихъ художниковъ шесть листовъ Боннара и Вюйера, виды улицъ и *intérieurs* въ веселыхъ сіяющихъ краскахъ.

Какими строгими и холодными кажутся послѣ этихъ яркихъ вещей англійскія работы, собранныя въ слѣдующемъ залѣ. Родоначальникъ англійскаго офорта, Сеймуръ Гэдэнъ (*Seymour Haden*), идетъ по стопамъ Рембрандта, но искусство его все же вполне самостоятельно. Изъ болѣе молодыхъ художниковъ особенно выдаются Уистлеръ и Бонъ, достигающіе поразительныхъ свѣтовыхъ эффектовъ неопытно простыми средствами.

Особый интересъ въ этомъ залѣ представляетъ ультра-современный американецъ Пеннелль, впервые изображающій дымящіяся трубы фабрикъ, вокзалы, гигантскіе дома Нью-Йорка. Эта „поэзія“ большихъ городовъ знакома намъ въ литературѣ изъ поэмъ Верхарна.

Въ послѣднемъ залѣ собраны различныя вещи: изъ англичанъ отмѣтимъ офорты Брангвина, бьющаго на сильныя эффекты большими размѣрами своихъ работъ и грубоватой манерой сопоставлять свѣтъ и тѣни, изящныя, но немного однообразныя работы шведа Цорна и психологически въ высшей степени интересныя, утонченныя этюды другого шведянина, Мунха. Но главное мѣсто здѣсь занимаютъ нѣмецкія цвѣтныя гравюры на деревѣ. Почти въ каждомъ листѣ замѣтно сильное вліяніе японскаго искусства. Орлика занимаютъ чисто

японскіе мотивы, Мозеръ, находящійся подъ вліяніемъ Японіи и Гогэна, даетъ тонко отѣненныя цвѣтныя композиціи.

Офорты и литографіи вообще не очень подходятъ къ большимъ выставкамъ, ихъ интимная красота воспринимается только постепенно, а потому ихъ удобнѣе разсматривать, держа ихъ въ рукахъ и въ небольшомъ количествѣ. Но всетаки выставка въ Мангеймѣ не утомляла посѣтителя благодаря удачному распределенію листовъ, и въ этомъ отношеніи она можетъ считаться примѣрною.

Др. Софья Рыссь.

ВИЛАНДЪ,

сказка Карла Фольмеллера

(Письмо изъ Берлина)

Необыкновенный случай въ театральной жизни Берлина: въ Deutsches Theater, при отвѣтственномъ режиссерѣ самомъ профессорѣ докторѣ Рейнгардтѣ, съ небывалымъ для этого театра трескомъ, провалилась сказка Карла Фольмеллера — „Виландъ“. Провалъ тѣмъ особенно замѣчательный, что сюжетъ пьесы, не въ примѣръ другимъ постановкамъ Макса Рейнгардта, не только современенъ, но болѣе того — очень злободневенъ и, казалось бы, могъ только понравиться публикѣ: онъ говоритъ о воздухоплаваніи, герои — изобрѣтатели аэроплановъ, на сценѣ представлена ихъ мастерская, въ пьесѣ совершается полетъ черезъ море — съ континента въ Англію, а въ заключительной картинѣ показывается и самый аппаратъ съ помощью особаго, придуманнаго Рейнгардтомъ и не лишенаго остроумія эффекта: хвостъ летательной машины, метровъ въ 14, врывається въ зрительный залъ поды оглушительные крики толпы за сценой. На премьерѣ, эти крики слились съ неистовымъ ревомъ и гуломъ зрителей, но, увы, къ полной, вѣроятно, неожиданности режиссера, не восторгъ выражалъ шумъ публики, а знаменовалъ полный провалъ пьесы. И хотя уже нельзя было различить — не къ этому ли и

стремился Рейнгардтъ? — кто кричить, гдѣ свистать, гдѣ стучать и потрясають кулаками, на сценѣ или въ залѣ — можно было явственно видѣть, однако, что аэропланъ г.г. Фольмеллера и Рейнгардта потерпѣлъ горестное крушеніе.

Успѣхъ и неуспѣхъ у публики — первыхъ представленій въ особенности — конечно, еще не служатъ показателемъ достоинствъ или недостатковъ пьесы. Но можемъ ли мы, спокойно разбирая сказку Фольмеллера, утверждать, что она заслуживала иной, болѣе почетной участи, чѣмъ та, какая выпала на ея долю? И, если — да, то въ чемъ причины ея краха, явившагося по своей значительности единственнымъ, за всю исторію Нѣмецкаго театра, театральнымъ „скандаломъ“?

На первый вопросъ мы смѣло должны отвѣтить утвердительно. Пусть въ пьесѣ есть нѣсколько ненужныхъ подробностей, лишннихъ, замедляющихъ дѣйствіе персонажей, пусть безвкусны и неумѣстны нныя веселія публику остроты и смѣшки, — Фольмеллеръ и здѣсь такой мастеръ, который умѣетъ нарисовать живыя лица, дать нѣсколько яркихъ и острыхъ сценъ, вести остроумный и напряженный діалогъ, написанный исключительно богатымъ, насыщеннымъ до скупости языкомъ, а въ цѣломъ — создать стройную и захватывающую драму. Хотя мы должны признать, что „Виландъ“ уступаетъ прежнимъ твореніямъ Фольмеллера (какъ, напр., *Gräfin von Armaillac*), но мы настаиваемъ, что и эта пьеса, разыгранная къ тому же нѣсколькими актерами (г-жами Бассерманнъ, Тилли Вальдеггъ, г.г. Бассерманнъ, Бинсфельдъ) превосходно (остальные были хуже, а двое-трое и совсѣмъ плохи, что можетъ быть слѣдуетъ приписать не безупречной режиссурѣ), — заслуживала полного вниманія. И мы не поставимъ Фольмеллеру въ вину злободневность сюжета, которая въ большинствѣ случаевъ внушаетъ недоумѣніе: именно такъ и только такъ, какъ у Фольмеллера, и можетъ служить современность матеріаломъ для творчества, и такое именно творчество и создаетъ новую культуру, торжество которой необходимо для всѣхъ и прежде всего для новаго театра.

Но въ этомъ-то и заключается, по нашему мнѣнію, причина провала пьесы. Въдѣ каково ея содержаніе?

Саксонскій музыкантъ, Виландъ, учитель музыки въ домѣ сэра Губерта Маркса, принимаетъ наравнѣ со всѣми домохозяевами большое участіе въ работахъ по изобрѣтенію аэроплана, въ который съ головой ушелъ хозяинъ дома. Однако, Виландъ несравненно талантливѣе сэра Губерта: сознаніе своей изобрѣтательности и стремленіе къ великому побуждаютъ его начать самостоятельно постройку своего аппарата, для чего онъ затрачиваетъ даже довѣренную ему сэромъ Губертомъ платину. Его привлекають къ судебной отвѣтственности и присуждаютъ къ тюремному заключенію, откуда онъ черезъ годъ выходитъ совершенно разбитымъ: развѣ можетъ человекъ, бывший въ тюрьмѣ? Въ немъ разгорается страстная жажда мести, и она пробуждаетъ его къ жизни, къ его прежней работѣ по постройкѣ аппарата; онъ возвращается въ домъ сэра Губерта, и по мѣрѣ того, какъ строится аппаратъ, близится и время отмщенія. Первой жертвой надаетъ сынъ сэра Губерта, попробовавшій летѣть на аэропланѣ, который былъ заранѣе умышленно попорченъ Виландомъ. Тогда Виландъ переселяется на континентъ и, достроивъ аппаратъ, послѣ нѣсколькихъ удачныхъ на немъ полетовъ, омыленный своей мощью и влекомый рокомъ, который продолжаетъ звать его къ отмщенію, — летитъ черезъ каналъ и опускается въ Англій, недалеко отъ дома сэра Губерта. Собранныя тамъ гости съ большимъ энтузіазмомъ привѣтствуютъ героя, и учреждаютъ тутъ же — „The Wieland Ltd“; онъ на вершинѣ славы. Какъ будто и сама судьба благоприятствуетъ ему: сэръ Губертъ, раззоренный своими изобрѣтеніями, не желая, чтобы его недостроенный аппаратъ попалъ въ руки оцѣнщика, сжигаетъ его, но самъ не въ силахъ вынести совершеннаго преступленія, позора, нищеты, своего полного и всѣми презрѣннаго паденія, — сэръ Губертъ убиваетъ себя. Но провозгласившіе славу Виланда люди требуютъ отъ него новаго полета... А онъ летѣть не можетъ. Первый безумно-смѣлый

полетъ такъ потрясъ его, такъ сильно надломилъ его волю, что теперь онъ весь во власти страха, презрѣннаго, приковывающаго къ землѣ страха! Тогда приходитъ къ нему дочь сэра Губерта—Этель. Она стыдитъ Виланда, взываетъ къ нему, чтобы снова былъ онъ свободнымъ и сильнымъ, бранитъ его и, наконецъ, видя, что тотъ не можетъ бороться съ обуявшимъ его страхомъ, оскорбляетъ его и бьетъ, какъ пегодла и труса. Ударъ воспаляетъ Виланда. Разгнѣванный, онъ бросается къ Этель... А она, снова видя его прежнимъ, отважнымъ, радостно и покорно отдается ему.

Однако, страхъ не прошелъ: то была послѣдняя вспышка догоравшей воли большого человека. — страхъ перекинулся теперь и въ сердце Этель: полюбивъ Виланда, она боится его потерять и сама удерживаетъ его отъ полета.

Но толпа требуетъ полета. Толпа волнуется, шумитъ, готова дать волю своему гнѣву, если полетъ не состоится. Виландъ въ послѣдній разъ сознаетъ свое безсиліе, трусость, чувствуетъ къ самому себѣ гнѣвное отращеніе и собираетъ въ послѣднемъ напряженіи разбитой воли жалкіе остатки своей прежней великой силы, но не для новаго подвига, а только для того, чтобы уничтожить себя. Созданіе же Виланда — аэропланъ, пережившій творца, гордо поднимается къ небу, властвуя надъ восторженной толпой, подъ управленіемъ хладнокровнаго англичанина, Тома Нортвика. Таково содержаніе драмы, очищенное отъ всѣхъ постороннихъ, только затемняющихъ его и замедляющихъ его развитіе, прибавокъ и привѣсокъ. Хотя и оправданное художественно въ своей законченности, такъ рассказанное, оно, признаемъ, можетъ показаться слишкомъ надуманнымъ и въ то же время очень случайнымъ, оно можетъ разсердить всѣми этими убійствами, самоубійствами, насиліями, преступленіями и т. д. И едва-ли не за это публика и освистала пьесу, выведенная изъ себя тѣмъ ‚эффектомъ‘, который могъ бы ей понравиться въ болѣе счастливую минуту. Но какъ разъ въ этомъ авторъ совершенно свободенъ отъ упрековъ, ибо сюжетъ не имъ придуманъ, онъ только воспользовался

старымъ германскимъ мифомъ. Публика этого не знала, и вся пьеса осталась совершенно непонятою ею.

Виландъ, гласитъ сказаніе, — кузнецъ, знающій всѣ тайны хитрыхъ гномовъ, сильный дикою мощью великановъ. Король, которому онъ служитъ, велитъ его искалѣчить, чтобы онъ никогда не могъ уйти; Виланду подрѣзаютъ колѣни. Но онъ все же хочетъ уйти: если онъ не можетъ ходить, онъ долженъ летѣть. И онъ начинаетъ строить себѣ крылья, въ то же время создавая замыселъ отмщенія, и чѣмъ больше растутъ крылья, тѣмъ ярче горитъ пламя мести и требуетъ все новыхъ и новыхъ жертвъ. И вотъ, послѣдовательно, гибнутъ сынъ короля, самъ король, а передъ полетомъ на свободу Виландъ безчеститъ дочь убитаго короля.

Такъ объясняются поступки, доколѣ необъяснимые, Виланда: въ своихъ дѣлахъ онъ словно не свободенъ, а чувствуетъ власть того, мифическаго Виланда...

Только поминутно вспоминая рассказанный мифъ, мы можемъ по достоинству оцѣнить замыселъ пьесы. Развѣ этотъ замыселъ не удаченъ и не нуженъ? Освятить современность вѣрованіями прошлаго, легенды прошлаго угадывать въ правдѣ современнаго, — что можетъ быть благодарнѣе для писателя, особенно театральнаго? Сличая пьесу съ мифомъ, мы видимъ, что ея авторъ не рабски повторилъ его, но, измѣняя, по новому освѣтилъ его смыслъ. Вдумываясь въ неуклонное стремленіе къ развязкѣ въ пьесѣ и въ мифѣ, мы понимаемъ и ея различіе тамъ и тутъ... Вѣдь Виландъ-кузнецъ полетѣлъ, и погибъ Виландъ-авиаторъ...

Rudolf G. Binding.

ПОЛЬСКАЯ ХРОНИКА

Въ половинѣ марта вышелъ, наконецъ, въ Варшавѣ первый номеръ съ нетерпѣніемъ ожидаемаго ‚Искусства‘ (Sztuka). Редакціоннымъ комитетомъ, среди котораго не было громкихъ именъ, разсылакъ еще задолго до выхода ‚проспектъ‘, намѣчавшій въ сжатой и нѣсколько догматически выраженной формѣ дѣли и чая-

ція об'єднуючих молодих силъ. Надо сознаться, что этотъ эстетическій манифестъ, отрывки котораго мы воспроизводимъ, не удержался на высотѣ знаменитаго „Confiteor“ Пшибышевскаго, появившагося 12 лѣтъ тому назадъ въ краковской „Жизни“...

„Искусство“ — читаемъ въ манифестѣ — „какъ проявленіе всечеловѣческой тоски, есть идеальная форма общества духовъ. Черезъ живую націю и ея законодателя-творца, оно стремится выявить глубочайшую сущность всечеловѣка (?), не знающаго уже никакихъ формальныхъ ограниченій“.

„Искусство приноситъ безсмертіе этой тоскѣ, а потому вѣритъ въ божество человѣка: оно утверждаетъ жизнь, какъ счастье“.

Подобныхъ тезисовъ программа насчитываетъ значительно больше. Нѣкоторые изъ нихъ настолько „лапидарны“, что мы не рѣшаемся ихъ переводить. Наѡсѣ не покидаетъ редакторовъ и въ пунктѣ, помѣченномъ „Литература“.

— Въ литературномъ отдѣлѣ мы будемъ давать мѣсто единственно и дѣйствительно творчески рожденному слову. Поэзія возноситъ его до высоты неповторимаго и синтетическаго заклія человѣческой души. Проза даетъ предчувствіе (?) общественнаго эпоса: языкъ грядущихъ чувствъ и жизненныхъ положеній“. Первый вышедшій номеръ показалъ весь вредъ столь высокопарныхъ обѣщаній. „Творческое“ содержаніе литературнаго отдѣла оказалось значительно ниже начерченной въ воздухѣ линіи. Ни одно изъ напечатанныхъ стихотвореній (авторы — почти исключительно члены редакціи: Юшкевичъ, Руцбакенъ, Щенский, „Лесьмянъ“) не похоже на „закліе человѣческой души“. Гораздо лучше — виѣшняя сторона, которою любовно и съ мастерствомъ занялся одинъ изъ лучшихъ польскихъ графиковъ Францишекъ Седлецкій. Интересно начало новой повѣсти Мицинскаго „Ксендзь Фаустъ“, написанной въ новомъ для этого автора почти строго-реальномъ тонѣ; чувствуется душа художника и глубина мыслителя, трагически переживающаго проблему Христа. Въ критическомъ отдѣлѣ вызвало много толковъ и ожиданій статья Тадеуша Наленинскаго о театрѣ въ Польшѣ, подъ заглавіемъ „Tabula rasa“. Ав-

торъ, сопоставляя результаты сценическихъ пеканій на Западѣ и въ Россіи съ тѣмъ, что до сихъ поръ сдѣлано въ Варшавѣ, сводить къ нулю идеологическую цѣнность современнаго польскаго театра, категорически требуетъ разностороннихъ реформъ и призываетъ художниковъ къ совѣстной работѣ на синтетической аренѣ искусства, каковой ареною у другихъ народовъ является театръ, въ Польшѣ, въ данной моментъ, — *tabula rasa*.

Ясно, что мечты автора упомянутой статьи о театрѣ не гармонируютъ съ тѣмъ репертуаромъ, которымъ питаются варшавскіе правительственные и частные театры. Нужно было десятками лѣтъ убивать любовь къ великому искусству, столь глубоко виѣренную во вкусы напр., краковскаго театра и его публики, чтобы довести театральное дѣло до того уровня, на которомъ оно находится нынѣ, когда и артисты, и публика влюблены безумно въ реалистическій жанръ „ликантныхъ“ пьесъ Занольской, а первой преміей на конкурсѣ награждается удачная поддѣлка подъ этотъ жанръ пьеса начинающаго драматурга Недржинскаго, подъ заглавіемъ „Нынѣшніе“. Самое печальное въ такомъ положеніи то обстоятельство, что авторъ безусловно талантливъ, но не выйдя еще изъ пеленокъ, онъ уже описываетъ грязную, мелочную, отравленную зловоніемъ жизнь, и мирится тотчасъ же съ ея гадостью, ибо другой жизни, а слѣдовательно, и выхода нѣтъ. Вся мудрость пьесы въ нѣсколькихъ парадоксахъ, притомъ вульгарныхъ. Критика дружно запротестовала противъ такого упадка художественности въ репертуарѣ, составляемомъ въ послѣднее время почти исключительно изъ ультра-реалистическихъ буржуазныхъ пьесъ, преслѣдующихъ все ту же цѣль: обличеніе самца-мужчины, апоѡсозъ нашей дѣвушки. Право, достаточно для этой цѣли кинематографа... Противоядія такому репертуару въ Варшавѣ нѣтъ, такъ какъ до сихъ поръ ни одна частная антреприза не рискнула пожить на незнакомыя, новыя силы. И публика, балуемая виртуозной игрою талантливыхъ варшавскихъ артистовъ, идетъ во всѣ театры, почти не интересуясь самими пьесами. Только въ Варшавѣ возможно такое положеніе,

ибо здесь исключительный культ актера, пожалуй, еще выше, чем в ВВВВ.

Но хотелось бы вбить, что варшавская публика научится смотреть „Венецианского купца“ не только ради Каминского, неподражаемого Шейлока... Кетати сказать, вотъ артистъ съ неисчерпаемыми возможностями сценическаго дарованія! Онъ всегда играетъ, но игра его продумана мѣсяцами и до тончайшихъ отбѣнокъ, и когда онъ выступаетъ на сценѣ, все дѣйствіе подвластно его рѣшеніямъ, его нѣсколько первому темпо, его сдержанной манерѣ въ жестахъ, обаятельной интимности, почти что задумчивости въ рѣчахъ. Шейлокъ Каминскаго несомнѣнно облагороженъ по сравнению съ замысломъ Шекспира, надѣвившаго этого героя кровожадно-семитскимъ темпераментомъ. Тонкая игра варшавскаго артиста не даетъ возможности судить комедію съ фило- или антисемитской точки зрѣнія, что такъ соблазнительно въ наше время и въ столицѣ Царства Польскаго. Очень хороша постановка, особенно послѣдняго дѣйствія, столь сказочно оторваннаго отъ свирѣпой темы „Венецианскаго купца“. Въ музыкальномъ мѣрѣ событіемъ дня былъ бенефисъ директора варшавскаго симфоническаго оркестра (Филармонія) Фительберга; впервые была проведена новая (вторая) симфонія самаго выдающагося изъ композиторовъ „Молодой Польши“, Карла Шимановскаго. Произведеніе это оказалось перегруженнымъ всевозможными „хитростями“ современной музыкальной техники, но все же яркій и оригинальный талантъ „польскаго Штрауса“ сказался и въ колоритѣ гармоніи, и въ поэтическихъ мелодіяхъ отдѣльныхъ частей. Профессіоналовъ можетъ заинтересовать фантастическая fuga (на 5 голосовъ), введенная авторомъ въ первое allegro. Въ широкихъ слояхъ музыкальнаго общества Шимановскіи извѣстенъ скорѣе благодаря прекраснымъ композиціямъ на слова современныхъ поэтовъ.

Swastica.

ПИСЬМО ИЗЪ ЧЕХІИ

Въ чешской литературѣ 1910 годъ посвященъ памяти Карла Гинекка Махи. Въ ноябрѣ исполнилось сто лѣтъ со дня его рожденія, и не

только общество, которое такъ любитъ все знаменательные и везнаменательные юбилеи, но и вся серьезная критика почувствовали потребность пересмотрѣть внутреннее отношеніе нашей поэзіи къ родоначальнику традиціи чешской лирики и къ одному изъ основателей чешскаго стихосложенія. Въ годъ своей смерти, въ 1836 г., двадцатипятилѣтній творецъ „Мая“ и не менѣе выдающагося мелкой лирики — былъ всеми осуждаемъ, какъ рабскій подражатель Байрону и какъ опасный проповѣдникъ философскаго нигилизма.

Четверть вѣка спустя, онъ сдѣлался для молодого литературнаго поколѣнія символомъ политической свободы и искренности чувства, и поэты кружка Перуды и Галека, которые проложили чешской литературѣ пути дѣйствительно современные, не переставали учиться у Махи искусству стиха, образности, музыкальной живописи.

Потомъ наступилъ періодъ изученія и разбора произведеній и судьбы Махи: вынуждено полное изданіе его литературнаго наслѣдства вмѣстѣ съ документами, касающимися его интимной жизни: переписка, дневники и путевыя замѣтки. Болѣе точно опредѣлены биографическія даты и раскрыта трагедія его любви; трезво и основательно изслѣдовано преувеличенное мифіе объ его рабскомъ подражаніи Байрону; возстановленъ мѣръ его идей. Благодаря всему этому значеніе Махи все возрастало. Рядомъ съ чарующе пѣвчимъ элегическимъ поэтомъ несчастной любви и утраченной юности оцѣненъ и философъ-лирикъ, погруженный съ высшимъ мужествомъ скепсиса въ вопросы загробнаго міра и небытія. Рядомъ съ космополитомъ - ученикомъ западно-европейской поэзіи былъ открытъ страстный и страдающій пѣвецъ народной скорби. Рядомъ со странно искреннимъ и послѣдовательнымъ романтикомъ, испытавшимъ проклетіе демоническаго романтизма въ своей собственной судьбѣ, открытъ строгій и мѣткій наблюдатель и изобразитель суровой и жестоконной дѣйствительности.

Хотя послѣ Махи осталось лишь одно крупное произведеніе — „Май“, зато онъ завѣщалъ своимъ наслѣдникамъ цѣлый рядъ вопросовъ,

задача, работъ, касающихся искусства, — въ этомъ именно отношеніи онъ заслужилъ свою славу и на это преимущественно указывали во время его юбилея, когда такъ кстати было произнесено слово руководящимъ критикомъ Ф. Х. Шандой, что Маха стоитъ на порогѣ современной чешской поэзіи въ томъ же смыслѣ, въ какомъ Достоевскій поставилъ Пушкина въ вратахъ современной русской поэзіи.

Нельзя не почувствовать духа Махи въ большей части современной чешской поэзіи. И некоторые изъ нашихъ современниковъ проникли дальше и разрѣшили тѣ трагическія противорѣчія, изъ которыхъ выросло творчество Махи, другіе попытались противопоставить отрицанію Махи болѣе положительныя идейныя цѣнности, но до сихъ поръ ни одинъ изъ истинныхъ чешскихъ поэтовъ не сумѣлъ избѣжать того скепсиса, того нигилизма, потрясающаго основы мірозданія, которые впервые испыталъ и вопѣлъ поэтъ „Мая“. И оба выдающіеся современные ибвца, принципиальные антиподы его — І. С. Махаръ и О. Бржезина — должны были пройти такой же кризисъ отрицательнаго субъективизма, чтобы придти — первый къ позитивизму древне-римскаго моральнаго порядка, другой — къ мистицизму мірового единства и гармоніи.

Да будетъ мнѣ позволено охарактеризовать въ краткихъ словахъ нѣсколько выдающихся явленій новой чешской лирики съ этой точки зрѣнія. По настроенію ближе всѣхъ подходитъ къ Махѣ — Юрій Карасекъ изъ Львовиць своимъ лирическимъ цикломъ „Endymion“; та же борьба сложнаго индивидуализма чувствъ съ судьбой, тотъ же паѳосъ страданія надъ міромъ суетности и иллюзіи. Подъ мнѳологическими масками Эндиміоновъ, Гіацинтовъ, Нарциссовъ и Икаровъ, тонко использованныхъ на фонѣ декораціи познѣйшихъ античныхъ временъ, въ сложныхъ и тяжелыхъ формахъ поэтики ренессанса временъ Елисаветы, поэтъ Карасекъ объ ужасѣ одиночества души, чуждой міру, о горькихъ разочарованіяхъ дружбы, о горечи безумной любви, о ничтожествѣ мечтаній. Самые приемы стиха этой книги, по формѣ весьма совершенной,

гипнотизирующе захватываютъ сердце читателя.

Въ недавно изданномъ „Собраніи сочиненій“ Антонина Сова мы видимъ все его творческое развитіе — отъ печально-сензитивнаго импрессионизма къ синтетическому искусству гимна, вытекающему изъ вѣры въ лучшее будущее человечества; во главѣ этого собранія сочиненій Сова помѣстилъ новую книгу стиховъ — „Борьбы и судьбы“. Многіе изъ прежнихъ, постепенно побѣжденныхъ, фазисовъ развитія повторяются и здѣсь: хрупкій пейзажъ души, мѣткій анализъ современной отравленной любви, проповѣдь расоваго самосознанія и народной гордости, социальный паѳосъ конца вѣка — въ основѣ всего лежитъ проникнутая сомнѣніемъ горечь раздумія, мука властнаго чувства, иллюзионизмъ тысячу разъ преданный — все безъ исключенія наслѣдство Махи.

Но Сова все это преодолеваетъ: лучшія стихотворенія новой книги привѣтствуютъ утвержденіе жизни, моральныя цѣнности, общественныя надежды — звуками органа, льющимися изъ-подъ рукъ искуснаго мастера.

Если я приэтомъ вспоминаю другого поэта, который тоже недавно приступилъ къ изданію полнаго собранія своихъ сочиненій, Ф. А. Свободу, то дѣлаю это только для контраста. Если кто не имѣлъ въ жилахъ своихъ никогда ни одной капли крови Махи, то, конечно, этотъ продуктивный поэтъ, написавшій, рядомъ съ нѣсколькими томами лирики, цѣлую серію реалистическихъ романовъ, психологическихъ рассказовъ, мѣтко набросанныхъ мѣщанскихъ драмъ. Предпочтеніемъ пользуется его лирика — рельефныя описанія природы.

Большая пропасть, однако, зияетъ между національной поэзіей Махи и всѣмъ тѣмъ, что стихъ нашихъ современниковъ псолозовалъ изъ области расовыхъ и народныхъ чувствованій.

Въ согласіи со своей эпохой — Маха, прежде всего, былъ историческій элегикъ, воспламененный печальной противоположностью настоящаго ничтожества и великаго прошлаго; современные національные поэты всѣми своими корнями ушли въ борьбу, кризисы, печали. Между ними Петръ Безручъ является не

только яркимъ представителемъ, но и мощнымъ художникомъ; распространяющееся въ Чехіи библиофильское движеніе способствовало появленію въ свѣтъ, подъ названіемъ „Силезскія пѣсни“, его до сихъ поръ трудно доступнаго и разрозненнаго творчества (полное собраніе сочиненій). Смертельная борьба чешской народности въ Силезіи, на границахъ нѣмецкой и польской стихій, изображена Безручемъ въ тѣсной связи съ борьбой углекоповъ и капиталистовъ-эксплуататоровъ, и эти два мотива переходятъ, въ героической и трагической интерпретаціи Безруча, въ стихійную борьбу права и безправія, правды и лжи, жизни и смерти. Въ патетическихъ, точно кованныхъ, и все-таки необыкновенно правдивыхъ стихахъ Безруча, отъ которыхъ вѣетъ силой бури и шумомъ вѣтра, бушуетъ горе цѣлаго племени; примитивныя параллели и порывисто оригинальные образы усиливаютъ впечатлѣніе этой силезской поэзіи. Но тотъ же самый Безручъ, первый и послѣдній бардъ Бескыдъ* умѣетъ сыграть на своей дикой скрипкѣ нѣжныя интимныя пѣсни объ утерянной юности, о робкой несбывшейся любви — тогда его лирическое вдохновеніе необыкновенно чисто и возвышенно.

Въ сравненіи съ этой, дѣйствительно трагической, національной поэзіей, конечно, является пустымъ и эфемернымъ все, что создала, въ послѣднее время, чешская отечественная Муза, — пусть то будутъ политическія инвективы и карикатуры, проникнутыя насмѣшкой и личнымъ пристрастіемъ, которыя пролическій лирикъ и романтичeskій проповѣдникъ народной власти, Викторъ-Дыкъ, шутя называлъ „Сказки изъ нашей деревни“, или — исполненные возмущенія импровизаціи на тему современнаго соціальнаго зла — „Чешскія пѣсни“, съ которыми, послѣ долгаго молчанія, выступилъ опять, какъ поэтъ, Станиславъ К. Нейманъ, воспевающій въ гимнахъ мощныя инстинкты и стихійную природу... Начинающимъ же лирическимъ поэтамъ послѣднихъ лѣтъ, почти всѣмъ безъ исключенія, не достаетъ глубокаго пониманія поэзіи, они довольствуются тѣмъ, что

находи вокругъ себя сюжеты, передаютъ ихъ приемами въ стилѣ своихъ учителей.

Изъ необозримаго ряда дебютантовъ, за малымъ исключеніемъ незначительныхъ, я назвалъ бы, только двухъ, обещающихъ въ будущемъ кое-что: Вячеслава Мартинка и Юлія Шмитта. Первый изъ нихъ умѣетъ иногда въ приемахъ, немного сухихъ и холодныхъ, нарисовать эпическую фигуру, между тѣмъ какъ другой, авторъ саркастическій и причудливый, обратилъ на себя вниманіе оригинальными набросками поэтическихъ арабесокъ.

Два выдающихся члена стараго поэтического поколѣнія опять выступили въ настоящемъ году: Юсифъ В. Сладекъ и Ярославъ Врхлицкій. Юсифъ Сладекъ, издавшій нѣсколько дальнѣйшихъ томовъ своего полного изданія переводовъ Шекспира, заставилъ зазвучать обѣ основныя струны своей лирики: въ книгѣ „Лета и другія стихотворенія“ мы встрѣчаемся съ вдумчивымъ лирикомъ глубокаго, мощнаго тона, погруженнымъ въ раздумье о смыслѣ жизни, о тайнѣ смерти: въ „Новыхъ сельскихъ пѣсняхъ“ привѣтствуетъ насъ наивный и немного грубовато-простоватый подражатель народной пѣсни. Ярославъ Врхлицкій, на долгое время надломленный серіозной болѣзью, своимъ цикломъ „Дерево жизни“ сталъ на прежнюю высоту, по которой мы соскучились. „Дерево жизни“ навѣяно Уитманомъ именно въ томъ смыслѣ, что выдающійся американскій поэтъ, тоже и у насъ въ послѣднее время оцѣненный, вернулъ великаго чешскаго поэта къ старому его исповѣдыванью вѣры и любви, вѣры — въ единство природы и человѣка и любви — къ вѣчнымъ законамъ происхожденія и развитія, однимъ словомъ — къ эволюціонизму и пантеизму. Такъ, старый левъ присоединилъ свой царственный голосъ къ этому концерту чешской поэзіи, и изъ него все яснѣе звучать всемірные аккорды Уитмана и Верхарна.

Чешской прозѣ въ романахъ и новеллахъ, большей частью, не хватаетъ того размаха, которымъ отличается наша лирика послѣдняго времени. Начиная съ эпохи натурализма, наши прозаики ограничиваются случайными и несвязными экспериментами, не имѣя твердаго представленія о

* Горы въ Чехіи.

настоящемъ чувствѣ стили. Изъ старыхъ натуралистовъ приведу, развѣ, грубоватаго и угловатаго К. М. Чапку, оригинальнаго наблюдателя и выразительнаго художника мутныхъ низовъ жизни и темныхъ закоулковъ души. Его романъ ревнивой мести — ‚Кашпартъ Ленъ мстителъ‘ — изображаетъ съ грубой правдивостью среду мастеровыхъ, а три самые удачныя разказа изъ ‚Новаго пастора‘ — душу разлагающагося нравственно писателя изъ міра богемы.

Отъ слога Чапки, тяжелатаго, вычурнаго, переполненнаго неологизмами, вѣтъ чѣмъ-то насильственнымъ, судорожнымъ, ненатуральнымъ, но все же онъ всецѣло — ‚свой собственный‘, этого, право, нельзя сказать о большинствѣ нашихъ современниковъ — и менѣ всего о тѣхъ, которые хотятъ поразить красочнымъ и картиннымъ богатствомъ поэтическаго и ораторскаго краснорѣчія. До послѣднихъ предѣловъ въ этомъ направленіи дошелъ извѣстный литературный и музыкальный критикъ Ф. В. Крейчи, выступившій въ этомъ году, въ качествѣ повелителя, цикломъ сказокъ объ искусствѣ — ‚Сила призрака‘ и романомъ ‚Золотая звѣзда‘, герой котораго, перестрадавъ любовь къ женщицѣ и неудачи клерикальной борьбы, спасается въ тихой пристани соціальной демократіи. Съ удивленіемъ замѣчаетъ читатель, что тонкій литературный критикъ не даетъ въ своей прозѣ ни эпического развитія дѣйствія, ни широкихъ описаній среды, ни тонкой психологіи, ни развитія моральныхъ проблемъ, хотя все это требовалось сюжетомъ, а только — нестрыя и громкія, страстныя и чувственныя, восторженныя и ошьяющія слова, слова, слова.

Но и въ другой крайности нѣтъ недостатка: въ совершенномъ равнодушіи къ слогу, въ склонности къ небрежной импровизаціи, въ непосредственномъ перенесеніи въ книгу уличныхъ рѣчей и трактирныхъ разсужденій. Эту серіозную опасность создаетъ современное пристрастіе къ документамъ — тенденція старательно собирать матеріалы изъ происшествій эпохи и называть это ‚романами‘. Особенно молодежь любитъ писать этой манерой свою исторію, начиная эпохой

отлива т. наз. ‚передоваго движенія‘ и кончая вчерашнимъ днемъ.

Рядомъ съ скандинавскимъ вліяніемъ (Гамсунъ, Гарборгъ) заявляетъ о себѣ все больше и больше вліяніе молодой русской литературы, пользующейся у насъ такими симпатіями, что не только Чеховъ и Горькій, но и Арцыбашевъ и Купринъ издаются въ полномъ переводѣ (·). Въ этомъ году издано цѣлыхъ четыре ‚романа юности‘; они хороши, какъ документы, но въ цѣломъ слабы. Написаны они Алонзомъ Тучекомъ, Юріемъ Махеномъ, Францеи Шрамкомъ и Зденкой Хасковой. Интересный опытъ преодолѣть реализмъ синтетическимъ направленіемъ романа сдѣлала пылкая поэтесса страстной и готовой на жертвы женской любви — Ружена Есенская въ ‚Покты рѣ моря‘, однако это неоромантическое произведеніе, написанное подъ сильнымъ вліяніемъ мастера чешскаго психологическаго романа, Ружены Свободовой, страдаетъ въ самой основѣ психологической невѣрностью и замысловатостью фабулы. Болѣе счастливой ученицей Р. Свободовой является Божена Бенешова, повеллестическій дебютъ которой — ‚Неодержанныя побѣды‘ обратилъ на себя вниманіе проникновеннымъ и нѣжнымъ изображеніемъ страдающихъ женскихъ душъ. Ея антиподомъ является другой дебютантъ-повеллестъ Франтишекъ Лаугеръ, авторъ разказовъ — ‚Золотая Венера‘. Это чувственный темпераментъ, знакомый со всѣми тайнами наслажденія, не только съ искусствомъ слога, его область — сложный психологическій экспериментъ.

Изъ критическихъ сочиненій необходимо назвать, по крайней мѣрѣ, два: Милошъ Мартенъ, критикъ литературнаго кружка, главой котораго является вышеупомянутый поэтъ Юрій Карасекъ, изслѣдовалъ съ внимательной любовью и проникновеннымъ пониманіемъ сложную личность поэта-романтика, Юлія Зейера, и попробовалъ доказать, что этотъ ‚сладоустраникъ духа и аскетъ‘ является въ одинаковой мѣрѣ съ К. Г. Махой основателемъ традиціи чешской лирики; профессоръ Вячеславъ Тилле издалъ пополненный текстъ университетскихъ лекцій о Морисѣ Матерлинкѣ, — поэтическія произведенія и философія котораго нашли

себѣ у насъ благодарную почву. Монографія Тилле, основанная на подлинныхъ источникахъ, — вообще самая обширная работа о бельгійскомъ поэтѣ.

Назовемъ также нѣсколько специально научныхъ книгъ, тѣсно соприкасающихся съ литературой. Профессоръ-историкъ Юсефъ Некаржъ даетъ въ „Книгѣ о Кості“ болѣе чѣмъ топографическую и историческую монографію достопамятнаго замка на сѣверо-востокѣ Чехіи; это скорѣе — выдержанная въ теплыхъ тонахъ живопись политической и культурной среды XVII вѣка, столь рокового въ нашей исторіи. Подробныя изслѣдованія профессоровъ Юсефа Гауша и Аришта Краузе пролили новый свѣтъ на темный періодъ времени Маріи Терезіи, когда народное возрожденіе понемногу начинало пускать первые нѣжные ростки.

Освободительныя стремленія періода Юнгмана и Шафаржика бросаютъ свои отблески на превосходную этнографическую книгу профессора Любора Нидерла — „Славянскій міръ“, переведенную въ настоящее время и на русскій языкъ. Наконецъ, я не могу не вспомнить трехъ писателей, скончавшихся въ этомъ году. Эстетикъ Отокаръ Гостинскій умеръ 63 лѣтъ отъ роду, закончивъ произведеніе всей своей жизни, возвысившееся надъ формализмомъ спеціалиста къ объясненію Гербарта и краснорѣчивой защитѣ современнаго музыкальнаго и литературнаго искусства. Два другихъ умершихъ ушли на самомъ порогѣ жизни и дѣятельности: Артуръ Дртиль общалъ сдѣлаться серьезнымъ литературнымъ критикомъ на темы общественныя и національныя, Артуръ Брейскій — тонкимъ знаткомъ чужихъ словесныхъ культуръ. Къ сожалѣнію, слишкомъ рано пришлось надеждамъ и обѣщаніямъ обратиться въ простыя трогательныя воспоминанія.

Ариэ Новакъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Въ Парижѣ 25 апрѣля открылся салонъ независимыхъ. 29-го того же мѣсяца состоялся вернисажъ „Salon de la société des artistes français“ въ Большомъ дворцѣ.

„Société nationale des Beaux Arts“ готовитъ къ весеннему сезону очень интересную выставку подъ названіемъ: „Les modes à travers les trois derniers siècles“.

Въ музеѣ декоративныхъ искусствъ предложена выставка „La Turquie en Europe“ по примѣру прошлогодней выставки: „La chinoiserie“. Главное мѣсто будетъ отведено XVIII-му вѣку, экзотическому увлеченію этого вѣка.

Въ галереѣ Georges Petit устроена выставка, посвященная творчеству Энгера.

Только что вышелъ изъ печати каталогъ знаменитой коллекціи J. Sambon по исторіи театра, которая будетъ распродана въ Hôtel Drouot въ началѣ мая; въ маѣ же въ галереѣ Georges Petit назначенъ аукціонъ античныхъ вещей изъ собранія бывшаго русскаго посланника въ Парижѣ, Пелидова.

16 апрѣля открылась въ Авиньонѣ, въ старомъ дворцѣ панъ, выставка провансальскаго искусства.

Въ Рубѣ (сѣверная Франція) устроена интересная ретроспективная выставка искусства Французской Фландріи съ эпохи завоеваній Людовика XIV.

Италія

8 апрѣля при Международной Выставкѣ искусствъ въ Римѣ открылся археологическій отдѣлъ въ Термахъ Діоклетіана.

Устроенная во Флоренціи выставка портретовъ должна привлечь вниманіе всѣхъ любителей живописи; на ней красуются произведенія такихъ мастеровъ, какъ Караджо, Бассано, Караваджо, Гвидо Рени, много Сустермансовъ. Интересно и полно представлено XVIII вѣкъ портретами кисти Лампи, Баттони, Пеллегрини, Менгесъ, Анжелики Кауфманъ, Лонги.

Бельгія

Въ Мехельнѣ въ Академіи художествъ, съ 5-го августа по 5 октября, будетъ открыта выставка религіознаго и бытового искусства окрестностей Антверпена. На ней будутъ сгруппированы произведенія изъ серебра и мѣди, кружева, книги, матеріи, манускрипты, музыкальные инструменты и т. д.

Англія

Національная галерея увеличилась нѣсколькими новыми залами. Одна изъ нихъ посвящена творчеству Клода Лорэна и Пуссэна; другая — феррарской и болонской школамъ; третья — английскимъ мастерамъ.

Германія

Въ Лейпцигѣ въ Kunstgewerbe Museum состоялась, съ 12 марта по 30 апрѣля, выставка старинныхъ и новыхъ кружевъ. На ней находились экземпляры — съ XVI-го вѣка до нашихъ дней.

Голландія

Домъ, въ которомъ жилъ Рембрандтъ, теперь полностью реставрированъ. Съ вѣншей стороны, по возможности, возстановленъ его подлинный фасадъ XVII вѣка, внутренность же дома приспособлена для постоянной выставки офортовъ мастера. Домъ Рембрандта еще нынѣшнимъ лѣтомъ будетъ открытъ для публики.

Франція

Лувръ вновь обогатили необычайно цѣнныя собранія, завѣщанныя музею умершимъ коллекционеромъ Исаакомъ де Каммондо. Онѣ составлены изъ замѣчательной коллекціи французскаго искусства XVIII в. (портреты Латура и Перроно, рисунки Ватто, Буше и Фрагонара, предметы прикладнаго искусства, среди которыхъ имѣются, напр., часы Фальконета съ тремя граціями), богатыхъ собраній искусства дальняго Востока, среднихъ вѣковъ и ренессанса, равно избранныхъ произведеній новѣйшей живописи (картины Делакруа, Коро, Манэ, Клода Монэ, Сислея, Дега).

Книги о Ванъ-Гогѣ

Обстоятельной біографіи Винцента Ванъ Гога пока не существуетъ, и наши свѣдѣнія о жизни и личности гениальнаго художника, творчество котораго оставило столь глубокіе слѣды въ современномъ искусствѣ, лишь отрывочны, а въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ даже проти-

ворѣчивы. Изданныя недавно ‚Воспоминанія‘ * сестры Ванъ Гога, написанныя съ сердечной теплотой и трогательнымъ шететомъ, не восполняютъ этого пробѣла. Но книга несомнѣнно цѣнна тѣмъ, что въ общихъ чертахъ документально устанавливаетъ главные этапы жизни покойнаго мастера и что, впервые рисуя его на фонѣ роднаго угла и семейныхъ отношеній, съ новой точки зрѣнія освѣщаетъ безконечно привлекательную личность великаго художника, неслепившагося въ творческомъ огнѣ. Мюнхенскіе издатели ‚Воспоминаній‘ г-жи Лю Кенъ украсили книгу 24 репродукціями съ произведеній Ванъ Гога, удачно представляющими разныя эпохи и стороны его творчества; особенно интересенъ впервые здѣсь воспроизведенный автопортретъ съ посвященіемъ Гогену. Въ цѣломъ получилось очень симпатичное изданіе, которое вѣроятно съ удовольствіемъ прочтется и просмотрится поклонниками Ванъ Гога. А кто передъ нимъ теперь не преклоняется!

Гораздо болѣе крупный интересъ, однако, возбуждаетъ обѣщанное въ скоромъ времени полное изданіе писемъ мастера къ его брату Теодору Ванъ Гогъ. Какъ извѣстно, Винцентъ былъ связанъ съ этимъ братомъ самой нѣжной дружбой и ему, въ продолженіи многихъ лѣтъ, былъ обязанъ нравственной и матеріальной поддержкой. Письма Винцента къ Теодору, который служилъ у парижскаго торговца картинами Гуниля и съ самаго начала вѣрилъ въ окончательную побѣду творчества гениальнаго брата, обнимаютъ періодъ времени отъ 1872 до 1890 г. и въ настоящее время находятся въ рукахъ г-жи J. Cohen Gorschalk-Bonger, вдовы Теодора Ванъ Гога. Незначительная ихъ часть въ свое время была опубликована въ *Mercure de France* и вошла въ изданный Касспереромъ томикъ писемъ Ванъ Гога, но лишь теперь, 20 лѣтъ послѣ кончины мастера, явилась возможность издать ихъ полностью. Онѣ появятся одновременно на голландскомъ и нѣмецкомъ языкахъ.

* ‚Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh‘ von Elisabeth Huberta du Quesne-van Gogh. Мюнхенъ, 1911, P. Шперъ и Ко.

Рядомъ съ этими письмами, французскій художникъ Эмиль Бернаръ, готовитъ къ печати собраніе адресованныхъ къ нему писемъ Винченца Ванъ Гога.

Р. Е.

ROSSICA

Въ Январскомъ номерѣ 1911 года итальянскаго художественнаго журнала *Emrogium* была напечатана статья *Silvia Biraghi* о Гваренги: *Jacopo Quarenghi, architetto di Caterina II*. Она безусловно представляетъ нѣкоторый интересъ для исторіи архитектуры въ Россіи.

Поводомъ къ написанію статьи, конечно, послужило то обстоятельство, что Гваренги уроженецъ Бергамо, а журналъ *Emrogium* издается именно въ этомъ городѣ. Для изучающихъ русскую архитектуру замѣчу, что о Гваренги было уже написано изслѣдованіе Джузеппе Коломба. Статья въ журналѣ иллюстрирована довольно многочисленными снимками, которые, понятно, не являются исчерпывающимъ матеріаломъ; многія изъ иллюстрацій уже появлялись въ Россіи, какъ напр., снимки *intèrieur'овъ* съ Эрмитажнаго театра, воспроизведенные въ журналѣ *Старые Годы*. Рисунки, хранящіеся въ Бергамо и въ Венеціи, — могутъ заинтересовать любителей *Старога Петербурга*. Самое интересное въ статьѣ — почерпнуто авторомъ изъ писемъ Гваренги, найденныхъ имъ въ музеѣ Корреръ въ Венеціи. Авторъ даетъ біографію архитектора: описываетъ его юность, ученіе въ Римѣ, первыя работы — проектъ загороднаго дома и реставрацію церкви въ Субіакко, пребываніе въ Венеціи и, наконецъ, приглашеніе его въ Россію Гриммомъ *per architetto dell'impareggiabile Imperatrice*, которую въ свою очередь Гваренги въ письмахъ домой будетъ называть *adorabile, incomparabile Imperatrice*. Авторъ останавливается и на рисункахъ Гваренги, дѣйствительно отличныхъ, въ которыхъ онъ, соединяя тонкую декоративность съ правдой, но техничѣ (пятнышками) подходитъ къ Гварди.

Въ этомъ году мы имѣли возможность любоваться подобными рисунками и на выставкѣ въ Имп. Эрмитажѣ, и на выставкѣ архитектуры въ Академіи Художествъ.

Изъ самыхъ крупныхъ ошибокъ автора этой книги нужно отмѣтить помѣщенную имъ Петербургскую Биржу, построенную Томономъ, среди работъ Гваренги. Т.

Въ майскомъ выпускѣ лейпцигскаго журнала *Monatshefte für Kunstwissenschaft* Эрнстъ Штейнманъ помѣстилъ любопытную статью о малоизвѣстной коллекціи шестнадцати бюстовъ Гудона, находящихся въ великогерцогскомъ музеѣ въ Шверинѣ. Въ 1782 г. Мекленбургъ-Шверинскій наслѣдннй принцъ Фридрихъ Францъ съ супругой Луизой гостили въ Парижѣ и тамъ позировали знаменитому скульптору, который съ нихъ выѣшилъ два терракотовыхъ бюста. вмѣстѣ съ тѣмъ мекленбургская наслѣдная чета приобрѣла у Гудона для шверинскаго замка 12 гипсовыхъ слѣпковъ съ бюстовъ мастера. Гудонъ имѣлъ обыкновеніе собственноручно обрабатывать гипсовые слѣпки со своихъ мраморныхъ бюстовъ, снабжать ихъ своей подписью и въ ограниченномъ количествѣ продавать, какъ подлинныя репки.

Среди приобретенныхъ 12 слѣпковъ (два еще впоследствии было добавлено) находится и бюстъ императрицы Екатерины II. Подлинный мраморный бюстъ былъ исполненъ для графа Строганова, и въ 1773 г. фигурировалъ въ парижскомъ Салонѣ. По рисунку Грѣза онъ въ 1781 г. былъ гравированъ *Gaucher*. Шверинскій слѣпокъ — единственная извѣстная копія съ этого бюста, находящагося и теперь въ Россіи она снабжена печатью Гудона (*Académie royale de peinture et sculpture. Houdon sc.*) и окрашена въ терракотовый цвѣтъ.

Берлинскіе издатели *Osterheld & Co* готовятъ къ изданію сборникъ переводовъ съ современныхъ русскихъ поэтовъ Іоганнеса фонъ-Гюнтера, подъ заглавіемъ *Jungrussischer Parnass*. Въ изданіе войдутъ переводы стиховъ К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова, З. Гиппіусъ, В. Иванова, М. Кузмина, Мережковскаго, Минскаго, Ѳ. Сологуба и др.

Въ послѣднее время объявлены два конкурса на научные труды для польскихъ ученыхъ,

по темамъ своимъ близко касающіеся Россіи. Краковская Академія Наукъ объявляетъ конкурсъ имени Юлія Урсаиъ-Шмцевича на тему „Монографія изъ области исторіи Литвы или Руси въ эпоху до-люблинской уни“. Окончательный срокъ для подачи работъ — декабрь 1911 г., премія — 2.500 фразковъ. „Общество для поощренія польской науки“ во Львовѣ, по случаю десятилѣтія своего существованія и ввиду приближающагося юбилея основанія Львовскаго университета, объявило слѣдующій конкурсъ: „Исслѣдовать вліаніе польской культуры на русскую и ихъ взаимныя отношенія въ одной изъ частей бывшей Рѣчи-посполитой въ любую эпоху ея существованія“. Премія — 1.000 кронъ, срокъ подачи — конецъ 1912 г.

Для завѣдыванія русскимъ отдѣломъ въ „Répertoire d'Art et d'Archéologie“ приглашенъ Дени Рошъ, извѣстный своими статьями о русскомъ искусствѣ. Указанный библиографическій журналъ, выходящій по четвергамъ, издается въ Парижѣ тамоншею „Bibliothèque d'Art et d'Archéologie“, основанной на средства коллекціонера Дусэ.

По послѣднему каталогу лондонскаго издательства цвѣтныхъ репродукцій съ произведеній старыхъ мастеровъ „The Medici Prints“, оно до сихъ поръ воспроизвело слѣдующія картины изъ Императорскаго Эрмитажа — „Юдифь Джорджоне“, „Старого солдата“ Рембрандта и „Богоматерь“ Зурбарана.

У парижскихъ издателей Plon-Nourrit & C^{ie}, вышла новымъ изданіемъ книга Эрнеста Доде „Une vie d'ambassadrice au siècle dernier“, посвященная княгинѣ Доротеѣ Ливень, урожденной Бенкендорфъ, супругѣ русскаго посланника въ Лондонѣ при Николаѣ I, которая сыграла крупную роль въ дипломатическомъ мірѣ своего времени.

Сентябрьскій номеръ „Figaro Illustré“ будетъ посвященъ русскому искусству; въ немъ будетъ напечатана статья г. М. Делинъ „Deux siècles d'Art Russe“, снабженная многочисленными репродукціями.

Парижскимъ издателемъ Гушлемъ (Maunz, Jouant & C^o) выпущенъ роскошный, съ множествомъ иллюстрацій, ouvrage о жизни и творчествѣ Гюбера Робера; авторъ — хранитель версальскаго музея, Пьеръ де Польякъ. Характерно для извѣстнаго тѣна французскихъ éditions de luxe, что такая обширная монографія, стоящая вдобавокъ нѣсколько сотъ франковъ, издана безъ каталога всего oeuvre мастера и безъ указанія тѣпершняго мѣстонахожденія его произведеній. Благодаря этому изъ многочисленныхъ картинъ Гюбера Робера, находящихся въ Россіи, воспроизведена лишь одна — „Терасса въ Марли“ изъ Юсуповскаго собранія.

Въ февральскомъ выпускѣ парижскаго журнала „Art & Décoration“ Жанъ Луи Водуайе посвятилъ статью творчеству Л. Бакета въ области театральныхъ декораций и костюмовъ. Статья снабжена полутора десятками репродукцій съ рисунковъ Бакета для „Шехеразеды“, „Жарь Птицы“ и „Тансъ“, преимущественно изъ коллекцій графини Рене де Беарнъ.

Fontemoing et C^{ie} издають обширную монографію о русскомъ скульпторѣ Паумѣ Аронсонѣ. Текстъ написанъ польско-французскимъ литераторомъ Даниловичемъ.

Въ Парижѣ существуетъ проектъ постановки памятника Л. Н. Толстому на одномъ изъ парижскихъ мостовъ. Князь П. Трубецкой для этой цѣли безвозмездно предоставилъ извѣстную свою статую Толстого верхомъ.

Въ серіи „Collection des grands artistes des Pays Bas“, издаваемой брюссельскою фирмою Г. ванъ Ость и К^o, появилась монографія Герарда Терборха, составленная г. Т. Hellens и украшенная нѣсколькими десятками репродукцій съ картинъ и рисунковъ мастера. Среди нихъ воспроизведены три картины изъ Эрмитажа: „Деревенскій посыльный“ (№ 870 каталога 1895 г.), „Стаканъ лимонада“ (№ 873) и „Урокъ музыки“ (№ 874), составляющіи реплику аналогичнаго холста въ амстердамскомъ собраніи Сикса. Судя по приложенному къ

монографіи каталогу произведеній Терборха, г. Хелленсу знакомы далеко не всѣ картины мастера, находящіяся въ Россіи; имъ приводится изъ нихъ лишь 5 полотенъ Эрмитажа, картина музея Академіи Художествъ, женскій портретъ изъ Городского Музея въ Ригѣ и мужской портретъ изъ собранія Лингарта въ Дерптѣ, но, напримѣръ, не упоминается даже о предестномъ женскомъ портретѣ галереи Румянцеваго Музея.

Р. Е.

НОВЫЯ КНИГИ

Письма Л. Н. Толстого, собранныя и редактированныя П. А. Сергѣенко. Т. I и II. К-во 'Книга' 1911 г.

Не знаю, удастся ли мнѣ когда нибудь, — уже мало осталось времени, — описать тѣ различныя фазы, возрасты духовные, которые мы всѣ проходили и проходимъ. Описать это хорошо-бы потому, что если это описать вѣрно, то каждый, проходя эти возрасты, эти кризисы, не будетъ пугаться, а будетъ ждать слѣдующаго состоянія, будетъ знать, что тоже было и съ другими.

Слова эти мы встрѣчаемъ въ одномъ изъ писемъ Льва Толстого за 1894 годъ. Не смотря на то, что великій писатель прожилъ съ тѣхъ поръ еще шестнадцать лѣтъ, онъ не нашелъ времени для осуществленія этой мысли. У меня много начатыхъ и задуманныхъ художественныхъ вещей, — говоритъ онъ, сиутя два года, — которыя манятъ къ себѣ, но я не позволяю себѣ оставить имъ то короткое время жизни, которое осталось.

Мы не знаемъ, во что вылилась-бы изъ подъ пера Толстого повѣсть о 'жизни человека', но въ даръ потомства осталось отъ него еще нѣчто болѣе цѣнное — повѣсть духовныхъ кризисовъ самаго Льва Николаевича, изложенная въ его перепискѣ, охватывающей болѣе чѣмъ шестидесятилѣтній періодъ времени.

Первыя страницы этой переписки написаны 'самымъ пустыннымъ малымъ', безусымъ юношей, готовымъ примириться съ участью чиновника второго разряда, въ случаѣ неудачи на экзаменѣ въ университетъ, а послѣднія письма написаны перомъ прославленнаго

мудреца своего времени, съ тайнымъ неугасающимъ порывомъ къ 'жизни бездомнаго бродяги, которая свойственнае всего человеку, желающему исполнить ученіе Христа' (письмо отъ 18 февраля 1909 года).

Въ письмахъ Толстого ярко отразилась всѣ его духовные возрасты. Тутъ и безшабашныя юнкерскіе годы, хорошо знакомые намъ изъ первыхъ его произведеній, затѣмъ — четверть-вѣковой періодъ жизни образцоваго помѣщика и семьянина, занимающагося литературой 'между коростой и навозомъ' и озабоченнаго расширеніемъ своего земельного богатства (я какъ и вездѣ, примѣриваюсь, не кушты-ли имѣнье', говоритъ Фету будущій послѣдователь Генри Джоржа, въ одномъ изъ своихъ писемъ) и, наконецъ, житіе мыслителя и проповѣдника.

Переходъ отъ 'юханства' (такъ близкіе въ шутку называли увлеченіе Толстого земледѣльческими работами, производя это слово отъ имени рабочаго Юфана), къ тому своеобразному ученію, которое получило названіе 'толстовства' — въ перепискѣ представляется крайне рѣзкимъ. Еще въ апрѣлѣ 1879 г., въ письмѣ къ Фету, Толстой рисуетъ такую илилическую картину помѣщичьей жизни: 'сидитъ человекъ старшій, хорошій, въ Воробьевкѣ; перешагивъ въ своемъ мозгу двѣ-три страницы Шопенгауэра и выпустилъ ихъ по-русски, съ кія кончилъ партію, убилъ вальдшнепа, полюбовался жеребенкомъ отъ Закраса, сидитъ съ женою, пьетъ славный чай, куритъ, всѣми любимъ, всѣхъ любитъ и т. д.'; а въ октябрѣ 1881 г. въ одномъ письмѣ онъ выражаетъ уже тѣ мысли, которымъ онъ оставался вѣренъ весь послѣдующій періодъ своей жизни. 'Смущаетъ меня нелюбовь, непослѣдовательность вашей жизни, смущаетъ ваше предпослѣднее письмо, полное заботъ мірскихъ, но я самъ такъ недавно былъ переполненъ ими и до сихъ поръ такъ плохъ въ своей жизни, что мнѣ пора знать, какъ сложно пережидается жизнь съ прошедшими соблазнами'.

Какой переворотъ совершился въ этой великой душѣ въ теченіе двухъ лѣтъ!

Дальнѣйшее развитіе идеи представляется вполне гармоничнымъ и послѣдовательнымъ.

Проповѣдь личнаго совершенствованія переходитъ въ борьбу съ государственностью, ставящей свои политическія и общественныя нужды выше духовныхъ благъ личности, и находитъ свой синтезъ въ полномъ отрицаніи всего земнаго, временнаго, раскрываясь въ чистой христіанской морали, не связанной съ какимъ либо опредѣленнымъ культомъ.

«Сущность христіанства и то, что привлекаетъ къ нему и даетъ благо, не въ этомъ внѣшнемъ осуществленіи царства Божія, которое никогда вполнѣ не осуществится и къ которому человечество всегда будетъ приближаться (какъ асимптота къ кривой), а въ томъ, что жизнь человѣка въ этомъ мірѣ, въ короткій срокъ этой жизни, получаетъ вѣчный радостный смыслъ» (письмо 3 марта 1905 г.).

Браманская мудрость гласитъ: Satyāt nasti paro Dharmaḥ, — нѣтъ религіи выше истины. Вся жизнь Толстого была стремленіемъ къ истинѣ. Но его привлекала не холодная истина-знаніе, а истина-двигатель, истина-сила, долженствующая поднять душу человѣка до пониманія чистой радости, независящей отъ внѣшнихъ условій. «Моя жизнь, по старому, съ каждымъ днемъ и часомъ становится радостнѣе, — говоритъ онъ въ письмѣ отъ 3 января 1909 г., — удивительны и жалки люди, которые могутъ не чувствовать благодарности за благо жизни. Иногда чувствуется, что надо какъ нибудь пояснѣе сказать это людямъ, да не умѣю: очевидно, не стою, не по силамъ». Гете, по словамъ Баратынскаго, —

«Почилъ безмятежно. Зане совершилъ
Въ предѣлахъ земныхъ все земное».

Но Толстой умеръ неудовлетвореннымъ. Мысль, что неудача предпринятаго имъ подвига объясняется неспособностью этого подвига для человѣка, не утѣшила бы его. — «Не по силамъ, значитъ — не стою». И въ послѣдніе дни, кособлюющимъ языкомъ, онъ говорилъ о томъ болѣе достойномъ, кто послѣ него довершитъ задачу просвѣтленія души человѣческой.

Нельзя сказать, чтобы изданіе Сергѣенко соотвѣтствовало своему назначенію первой горсти земли, брошенной потомствомъ на могилу великаго человѣка, первыхъ ударовъ лопаты, подготовляющей почву для будущаго

мавзолея. Некрасивая печать, дешевая бумага плохая бронировка придаютъ внѣшнему виду изданія рыночный характеръ; съ внутренней стороны надо отмѣтить бѣдность примѣчаній, къ тому же часто случайныхъ. При этомъ намъ кажется совершенно непонятнымъ, почему въ I-ый томъ вошли письма съ 1848 г. по 1910 г. (въ томъ числѣ последнее письмо Толстого), а во второй томъ — съ 1855 г. по тотъ же 1910 годъ. Единственнымъ объясненіемъ этой странной системы представляется стремленіе издателя возможно скорѣе выбросить на рынокъ собранный имъ матеріалъ. Будемъ ждать изданія болѣе достойнаго этой перениски.

Собраніе сочиненій С. А. Венгерова, т. I. Героическій характеръ Русской литературы.

Первый томъ собранія С. А. Венгерова посвященъ статьямъ общаго характера, въ которыхъ авторъ, по его словамъ, обосновываетъ свою точку зрѣнія на ходъ и развитіе новой и новѣйшей русской литературы. Приходится отмѣтить, что точка зрѣнія эта возвращаетъ насъ къ давно прошедшимъ временамъ, когда на искусство смотрѣли исключительно съ утилитарной точки зрѣнія и когда всѣ поэты, не желавшіе слѣдовать дирижерской палочкѣ прогрессивнаго журналиста, карались молчаніемъ критики и презрѣніемъ критически мыслящихъ личностей».

«Чисто литературныя достоинства рѣдко вліяли на оцѣнку даннаго произведенія въ критикѣ» — говоритъ, между прочимъ, Венгеровъ. Его оцѣнивали, по преимуществу, какъ факторъ «прогресса» или «реакціи».

Венгерову, какъ человѣку вполнѣ освѣдомленному въ исторіи развитія общественныхъ и политическихъ теченій въ Россіи (въ этомъ отношеніи книга его представляетъ несомнѣнный интересъ), хорошо извѣстно, что такая анти-эстетическая точка зрѣнія въ оцѣнкѣ художественной литературы, господствовавшая вплоть до 80-хъ годовъ прошлаго столѣтія, — объяснялась чисто случайными обстоятельствами. Но причинами, отъ искусства не зависящимъ, критическіе отдѣлы журналовъ были

вынуждены оказывать самое широкое гостеприимство боевой публицистикѣ. Между тѣмъ Венгеровъ, исходя изъ соображенія, что русская литература всегда была каюдрой, съ которой раздавалось учительное слово, и въ этомъ подавленіи эстетики политикой хочетъ видѣть коренную особенность національной литературы.

Маститый критикъ не отказывается отъ такого критическаго метода даже при оцѣнкѣ новѣйшей литературы и вполне развиваетъ его въ своей статьѣ „Побѣдители или побѣжденные“, посвященной характеристикѣ модернизма.

Венгеровъ видитъ въ исторіи модернизма два совершенно непохожихъ между собою момента: первоначальное „декадентство“ конца 80-хъ и 90-хъ годовъ и модернизмъ нашихъ дней. „Декадентство“ зародилось, по словамъ автора, въ черные дни Побѣдоносцевщины и въ унисонъ съ нею повело ожесточенную борьбу съ дѣятелями и идеями 60-хъ годовъ. Мощное движеніе западно-европейскаго индивидуализма на русской почвѣ превратилось частью въ смѣхотворный культъ разныхъ доморожденных сверхчеловѣчковъ, частью въ демонстративное глумленіе надъ аскетической сущностью русской общественности. Декадентство было аморально и аполитично и готово было „законопирать“ россійскую дѣйствительность во всемъ ея объемѣ и въ самой активной формѣ. Поэтому Венгеровъ отмечаетъ этотъ періодъ русской литературы епъ bloc. Такую точку зрѣнія критикъ формулировалъ еще въ 1897 г., во вступительной лекціи, читанной въ С.-Петербургскомъ Университетѣ.

Но съ тѣхъ поръ, по собственному признанію Венгеровъ, обстоятельства измѣнились. — „Со стороны глядя, можно думать, что „новыя теченія“ захватили все, что есть въ современной литературѣ положительнаго и свѣжаго“.

Чтобы не отстать отъ вѣка, Венгерову приходится сдаться и совершить паломничество въ Каноссу. Однако, изъ этого положенія онъ старается выйти съ честью, не измѣняя знаменн утилитаризма. Нахлынули мощныя волны освободительнаго движенія. — говоритъ онъ, — общественная апатія кончилась и декадентство

теряетъ своей реакціонный характеръ. Тенеренный модернизмъ — направленіе, соединившее въ себѣ основное зерно исконныхъ, героическихъ традицій русской литературы съ естественнымъ исканіемъ новыхъ литературныхъ формъ. Въ дѣйствительности, модернисты и символисты въ тенеренней своей дѣйствительности не побѣдители, а побѣжденные. Къ лучшей части ихъ можно примѣнить слова старообрядческаго адреса Александру II: — „Въ Твоей новизнѣ старину мы видимъ“. Даже Мишкѣй, претендовавший, — по утверженію Венгеровъ, — на печальное титуло отца русскаго декадентства, съ наступленіемъ дней свободы, изъ Савла превращается въ Павла, обращается въ самаго крайняго изъ „большевиковъ“ и пишетъ „поистинѣ канibalьскій“ Гимнъ рабочихъ. Я думаю, изложенныхъ критическихъ упражненій Венгеровъ совершенно достаточно, чтобы не оставить сомнѣнія въ безсиліи этой „поистинѣ канibalьской“ эстетики.

Въ видѣ курьеза можно привести еще нѣсколько „благопріятныхъ“ отзывовъ Венгеровъ, касающихся современныхъ литературныхъ дѣятелей. „Бальмонта весьма ярко захватываетъ тотъ подъемъ, который сказался въ марксизмѣ и гордомъ вызовѣ Максима Горькаго“. „Брюсовъ — чистѣйшій классикъ, и, являясь главнымъ проповѣдникомъ символизма, онъ, по существу, съ этимъ неоромантическимъ и мистическимъ теченіемъ душевнаго сродства не имѣетъ“. Произведенія Вячеслава Иванова, изложенныя нарочито тяжеловѣснымъ славяно-русскимъ языкомъ, невольно вызываютъ въ умѣ читателя память Третьяковскаго, но „пусть его непріятіе міра отзывается маниловщиной, все-таки его большая разнообразная эрудиція будитъ мысль и пытливость, настраиваетъ на думы важныя, глубокія“.

Очевидно, Венгеровъ стремится къ примиренію съ новѣйшей литературой. Какъ анекдотическій генералъ Дятлинъ „пропуская мимо себя нестройные ряды плѣй и мѣшій“, — критикъ готовъ всемъ сказать: „хорошо“. Но, пожалуй, изъ этихъ рядовъ никто не отвѣтитъ на его привѣтствіе и, быть можетъ, только „взводные“ крикнутъ ему Гейневскія слова: „Ein Gespenst! Ein Gespenst der alten Welt“.

Евг. Анничковъ. Предтечи и современники.
I. На Западѣ.

Книга Е. Анничкова имѣетъ задачей отвѣтить на вопросъ о происхожденіи символизма, — или лучше новыхъ вѣяній, — какъ говоритъ авторъ, — потому что различны и многообразны направленія въ художествѣ нашихъ дней. Книга заключаетъ общій очеркъ подъ заглавіемъ «реализмъ и новыя вѣянья», дающій синтетическую картину движенія новыхъ теченій *„a realibus ad realiora“*, и отдѣльныя монографіи, посвященныя цѣлому ряду вольныхъ каменищниковъ, посветившихъ свою жизнь и свой гений созданію храма новаго искусства. Тутъ и творцы современной трагедіи, Ибсенъ и Матерлинкъ, и поэты Божьей милостью — Болдэръ, Но и Верлэнъ, и наладникъ чистаго искусства Оскаръ Уайльдъ, и сверхкультурный Анатолий Франсъ, и влюбленный въ средніе вѣка утопистъ Вильямъ Моррисъ, и романтикъ коллектива Э. Зола, и непримиримые эготисты Иншбышевскій и Гамсунъ.

*C'est un cri répété par mille sentinelles.
Un ordre renvoyé par mille porte-voix,
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands
bois.
(Болдэръ).*

Въ трудѣ Анничкова надо отмѣтить всестороннее знакомство съ разсматриваемымъ предметомъ, несомнѣнный художественный темпераментъ, воспринимающій разрозненныя явленія въ искусствѣ въ яркихъ синтезахъ и образахъ, и глубокую вѣру въ современную эстетику, какъ въ «новое откровеніе». «Новыя вѣянья», — пишетъ авторъ, — это цѣлое міросозерцаніе. Между тѣмъ, кто ихъ цѣнитъ и любитъ, и ихъ отрицателями задегаетъ такая глубокая пронасть, что иногда кажется, будто у этихъ людей различное устройство мозга. Дѣло тутъ не въ отдѣльныхъ мнѣніяхъ и взглядахъ, дѣло въ чемъ-то общемъ и самомъ основномъ. Либо да, либо нѣтъ. Никакая середина невозможна. Но мнѣнію Анничкова это «новое откровеніе» сказалося въ томъ, что искусство перестало быть дополненіемъ къ жизни, раздумьемъ о

жизни, а явилось творческимъ факторомъ самой жизни. Творцы новыхъ вѣяній, — объясняетъ онъ — возненавидѣли не только убожество окружающаго ихъ искусства, но еще болѣе убожество самой жизни. О, это-то и есть общее имъ всеѣмъ, при всемъ разнообразіи направленій отъ Эмиля Зола до Оскара Уайльда. Общепризнаннымъ триумфомъ новыхъ вѣяній въ живописи и прикладныхъ искусствахъ авторъ книги признаетъ всемірную выставку 1900 года. Съ тѣхъ поръ, по мнѣнію Анничкова, ростъ ихъ вліянія неоспоримъ, а въ литературѣ, въ поэзіи, въ драмѣ только то жизненно, что связано съ ними. Выступленіе-же новаго искусства онъ относитъ къ 1862 году, когда на Лондонской выставкѣ появились первыя произведенія Вильяма Морриса. Главнѣйшими факторами въ развитіи этого искусства Анничковъ считаетъ сближеніе искусства и промышленности — расцвѣтъ личнаго начала, сопряженнаго съ возникновеніемъ современной формы социально-политическаго коллектива, борьбу съ мѣщанствомъ въ жизни и искусствѣ и возрожденіе мистицизма.

Однако остается невыясненнымъ, почему новое художественное творчество, разгорѣвшееся такимъ яркимъ свѣтомъ въ пятидесятыхъ-шестидесятыхъ годахъ въ твореніяхъ англійской школы прерафаэлитовъ и въ шедеврахъ поэзіи Эдгара По и Болдэра, затѣмъ на цѣлую четверть вѣка безропотно уступаетъ мѣсто плоскому реализму. Между тѣмъ вопросъ этотъ представляется намъ чрезвычайно важнымъ. Отсюда рождается сомнѣніе въ основномъ положеніи Анничкова, что современное искусство — устойчивое завоеваніе новаго времени. Вѣдь возможно, что уже близки сумерки боговъ, и мы снова будемъ на долго отданы во власть «натурализма».

«Какъ древній Вавилонъ», говоритъ Анничковъ, творилъ новую вѣру, такъ и теперь изъ большихъ промышленныхъ центровъ идутъ новая вѣра и новый апокрифъ, новая мистика, предтеча религіи будущаго... Но изъ промышленныхъ центровъ идетъ не одно теченіе. Рядомъ съ возвышенной мистикой идетъ мѣщанская церковность и широкой волной разливаются прикладная философія чловѣка-звѣря.

Кто может знать, какое течение восторженствует?

В заключение надо указать на разбросанные в книгѣ мѣткія характеристики отдѣльных писателей. „Улыбнувшаяся передъ Моррисомъ старая веселая Англія“, говоритъ Анничковъ, повѣдала ему о радостяхъ жизни, заставила самого его послужить этой радости, научила приобщить ей современное человѣчество, зануگانное и растерявшееся среди грохота машинъ, среди сутолоки доковъ и дикаго крика биржи“. Причудливо это сочетаніе экстазическаго прозрѣнія съ научными интересами, которое такъ характерно для Эдгара По, но еще страннѣе сочетаніе ея съ тѣмъ, что Бодлэръ называлъ въ одномъ письмѣ объ Эдгарѣ По удивительной утонченностью логики и чувства т. е. съ самой строгой послѣдовательностью и сознательностью. „Художественный темпераментъ Зола толкалъ его къ трагизму. Первый сборникъ своихъ статей онъ началъ словами: „Неизвѣстна свята“. Онъ вообще не любилъ шутокъ. Парижское остроуміе“ ему всегда было чуждо. Можетъ быть, здѣсь сказывается его славянское происхожденіе отъ дамацкицевъ съ береговъ Адриатическаго моря“.

Эти характеристики, какъ бы схваченныя карандашемъ импрессиониста и часто поражающія оригинальностью точки зрѣнія, запечатлѣваютъ въ памяти читателя живой образъ поэта, обращая книгу Анничкова въ интересную портретную галерею героевъ новой литературы.

Гюи де Монассанъ. Полное собраніе сочиненій. Пьеръ и Жанъ. Романъ. Т. XVII, изд. Шинковникъ.

Двѣ враждующія стпхи соревнуютъ въ области искусства — творчество и критика. Это огонь и вода, въ непрерывномъ трудѣ формующія поверхность земли.

Творя общее дѣло, поэты и критики рѣдко идутъ рука объ руку. Искусство развивается порывами, прозрѣніями мастеровъ. — Критика ищетъ послѣдовательности и сохраненія традицій. Отсюда жалобы на косность критики.

Въ послѣднее время, однако, часто замѣчается и другое явленіе. Критика, утомившись ролью ворчливаго педанта, стремится къ самостоятельному творчеству. Въ разбираемыхъ произведеніяхъ она видитъ только отправную точку, и, претворяя ихъ въ горнилѣ собственнаго темперамента, создаетъ новыя литературныя цѣнности. — Получается лиро-критика и критика-беллетристика. Тогда изъ литературнаго лагеря слышатся жалобы на произволь, воцарившійся въ критикѣ.

Вообще поэты и романисты, отстаивая субъективное начало въ творествѣ, склонны отрицать то же начало въ критикѣ. Характерный примѣръ такой неослѣдовательности мы находимъ въ предисловіи Монассана къ роману „Пьеръ и Жанъ“. Здѣсь въ простомъ видѣ заложены зачатки этого литературнаго спора.

„Большинство критиковъ, въ сущности, не что иное, какъ простые читатели. — говоритъ Монассанъ, — и потому они почти всегда бранятъ насъ безъ всякаго основанія или превозносятъ безъ мѣры, безъ разума“.

Какія-же требованія предъявлять знаменитый романистъ къ литературному критику?

„Критикъ долженъ, — по мнѣнію Монассана, — свободно, безъ предвзятаго мнѣнія, отрѣшась отъ вліянія всякой школы, не завися отъ личныхъ связей съ семьей какого-либо художника, понять, различить и объяснить всѣ самыя противорѣчивыя направленія, самыя противоположныя характеры и признать самыя разнообразныя изысканія въ области искусства. Настоящій критикъ, безусловно заслуживающій этого названія, долженъ заниматься только разборомъ, безъ тенденцій, безъ предпочтеній, безъ страстей и, подобно эксперту въ картинахъ, опредѣлять лишь художественную цѣнность тѣхъ произведеній искусства, которыя подвергаются его суду. Его способность пониманія, обнимающая рѣшительно все, должна всецѣло поглотить его личность, иначе онъ не будетъ въ состояніи отыскивать и хвалить тѣ книги, которыя не нравятся ему, какъ частному человѣку, но которыя онъ долженъ понять и оцѣнить, какъ судья“.

Вотъ, по-истинѣ, жестокой уставъ, созданный Монасаномъ для критиковъ, — уставъ трап-

нистовъ, въ сравненіи съ нимъ, кажется мягкимъ и снисходительнымъ къ людскимъ слабостямъ. Точка зрѣнія Мопассана, естественно, вызываетъ горячія возраженія въ критикѣ. Противъ этого покушенія на свободу критики, между прочимъ, выступилъ критикъ-художникъ Анатоль Франсъ, указавшій, что Мопассанъ стремится раздѣлить литературный міръ на свободныхъ гражданъ и плотовъ. Къ первымъ относятся авторы оригинальныхъ произведеній, критики обращаются въ рабство. Отмѣтивъ непослѣдовательность признанія всѣхъ способовъ творчества и лишь одного способа критики, Ан. Франсъ разъясняетъ, что требованіе отъ критики строгой объективности представляется даже не цѣлесообразнымъ. Критика, оперирующая такими несовершенными инструментами, какъ чувство и разумъ, никогда не подымется до суроваго величія науки. Поэтому лучше предоставить критикѣ больше свободы. Она имѣетъ, до нѣкоторой степени, право на ту же откровенность, которая присуща авторамъ оригинальныхъ произведеній.

Со времени этой полемики прошло около 25 лѣтъ. Едва-ли, однако, было-бы правильно предполагать, что предисловіе Мопассана къ роману Пьеръ и Жанъ представляетъ только академическій интересъ. Благодаря послѣдовательности Мопассана, эта статья остается а сонгагіо одной изъ наиболѣе убѣдительныхъ страницъ, написанныхъ въ защиту свободы критики.

О самомъ романѣ, хорошо извѣстномъ читающей публикѣ, нужно говорить или много или ничего. Переводъ хорошъ.

И. Я. А б р а м о в и ч ъ. Художники и мыслители. II книга литературно-критическихъ очерковъ. М. 1911 г.

В. В е р е с а е в ъ. Живая жизнь. О Достоевскомъ и Левѣ Толстомъ. М. 1911 г.

Толпа — *proletariat vulgus* — страдаетъ свѣтлострашью. Она смотритъ на солнце черезъ дымчатое стекло и, опасливо обходя подлинныя произведенія великихъ мыслителей и творцовъ, охотно читаетъ критиковъ и популяризато-

ровъ, дѣлать сонной чернящихъ великія произведенія.

Посредственный критикъ, плоть отъ плоти и кость отъ кости толпы, легко угадываетъ ея требованія и, излагая взгляды оригинальныхъ мыслителей, упрощаетъ ихъ, замѣняя гениальность посредственностью, которая одна намъ по плечу и не страшна. Получаются Ницше, Пбсены, Матерлинки, переработанные à la portée des animaux domestiques.

Но краски чуждыя съ годами спадаютъ ветхой чешуей, — утѣшаетъ насъ поэтъ, а вотъ г. Абрамовичъ въ предисловіи къ своимъ критическимъ очеркамъ въ этой чешуѣ видитъ вѣнецъ и завершеніе творческаго процесса. Художникъ не можетъ ни въ одномъ изъ своихъ вдохновеннѣйшихъ произведеній, — говоритъ онъ, — дать высшую цѣнность и совершенную полноту своего Я, не можетъ въ силу такого закона, по которому каждый художникъ является для себя только субъектомъ, но никакъ не объектомъ. Выявленіемъ этого Я собраніемъ отдѣльныхъ индивидуальныхъ чертъ, изъ которыхъ слагается стройное и живое Я художника, занять критикъ; это его дѣло — явить міру во всей глубинѣ и сложности духовное Я поэта. И та нѣкая истина, живымъ воплощеніемъ которой является художникъ, будучи отражена въ его произведеніяхъ въ отдѣльномъ и раздробленномъ видѣ, сіяя лишь крупинками алмаза, работой критика опредѣляется въ своемъ цѣльномъ и полномъ видѣ, и этой цѣлостью своей входитъ въ міровую творческую работу человека, которой объемлются рѣшенія послѣднихъ вопросовъ жизни и духа.

Der langen Rede kurzer Sinn, — какъ нѣкоторые сорта яблокъ должны дозрѣть въ подвалахъ фруктошниковъ, такъ наследіе гения, входящее въ міровую творческую работу, только изъ подваловъ критики. Грядущимъ поколѣніямъ, взаимъ оригинальныхъ произведеній, предлагается рисунокъ беззаконній, начерченный на этихъ произведеніяхъ критикой. Но гдѣ же залогъ абсолютной объективности критики, обязанной выявить подлинный образъ поэта? Если даже механически повторяя слово, мы должны самостоятельно продѣ-

лать цѣлый рядъ сложныхъ артикуляцій, — говоритъ П. О. Анненскій, — можно ли ожидать отъ поэтического созданія, чтобы его отраженіе стало пассивнымъ и безразличнымъ? Самое чтеніе поэта есть уже творчество. Поэтъ пишеть не для зеркалъ и не для стоячихъ водъ. Тѣмъ болѣе сложнымъ и активнымъ оказывается фиксированіе нашихъ, впечатлѣній. Критика отказывается отъ претензій на объективность и не хочетъ больше представлять собой средостѣніе между авторомъ и читателемъ. Критика хочетъ творить самостоятельно, но героевъ своихъ произведеній она беретъ не изъ сѣрой массы, а изъ свѣтлыхъ рядовъ рыцарей духа. Если критикъ хочетъ быть откровеннымъ, — пишеть Анатоль Франсъ, — онъ долженъ прямо сказать: Господа, я буду говорить о себѣ по поводу Шекспира, Расина, Паскаля или Гете. Итъ, нельзя согласиться съ г. Абрамовичемъ. вмѣстѣ съ послѣднимъ словомъ, написаннымъ гениальнымъ художникомъ, образъ его переходитъ въ вѣчность. Если рука поэта остановилась на полусловѣ, это слово останется недосказаннымъ. Работа критики идетъ уже въ другой плоскости. Что сказать о самыхъ критическихъ очеркахъ г. Абрамовича? Кругъ изслѣдованій критика, повидимому, чрезвычайно обширенъ. Тутъ Карлейль и Эмерсонъ, Кнутъ Гамсунъ, Чеховъ, Уайльдъ и Достоевскій, Роденбахъ, Пушкинъ и Кольцовъ. Всѣ статьи написаны старательно, обдуманно и не безъ попытокъ на оригинальное освѣщеніе предмета.

Но при сопоставленіи этихъ статей съ разбираемыми произведеніями, невольно приходитъ на умъ антитеза Толстого (по поводу нѣмецкихъ переводовъ Гомера): дистиллированная вода и вода изъ ключа, ломающая зубы, съ блескомъ и солнцемъ и даже соринками, отъ которыхъ она еще чище и свѣжѣе. Критическіе очерки г. Абрамовича служатъ лучшимъ опроверженіемъ его теорій: алмазные кружки, собранныя критикомъ въ произведеніяхъ чужихъ писателей, не только не засверкали съ особой силой, но какъ бы потухли подъ слоемъ чужихъ разсужденій.

Г. Вересаевъ вполне раздѣляетъ точку зрѣнія Абрамовича.

Итъ, правъ сто разъ правъ былъ Сократъ, — восклицаетъ онъ, когда говоритъ: ходилъ я къ поэтамъ и спрашивалъ у нихъ, что именно они хотѣли сказать. И чуть ли не всѣ присутствовавшіе лучше могли бы объяснить то, что сдѣлано этими поэтами, чѣмъ они сами. Поэтому, Вересаевъ совершенно отмѣчаетъ всѣ попытки Толстого или Достоевскаго дать какое-либо теоретическое обоснованіе своимъ произведеніямъ.

Такъ, наприимѣръ, толкуя на свой ладъ Анну Каренину, какъ приговоръ женщинѣ, которая сначала была только матерью, а не женой, а впоследствии любовницей, но не матерью, Вересаевъ откровенно признается, что самъ Толстой, разумѣется, не такъ смотрѣлъ на свой романъ. Однако, по мнѣнію Вересаева, это не имѣетъ никакого значенія: *Bilde, Künstler, rede nicht*, наставительно говоритъ онъ Толстому.

Безпощадный къ авторскимъ комментаріямъ, Вересаевъ высказываетъ свои сужденія съ полной безапелляціонностью. Не желая утомлять читателя, я приведу только одинъ примѣръ этихъ сужденій, а именно — точку зрѣнія Вересаева на житейскую философію Достоевскаго. Вотъ, какъ просто резюмируетъ критикъ это сложнѣйшее міросозерцаніе, словами старца Зосимы: *Закройте ваши штейнныя дома, если не можете всѣхъ, то хоть два или три. Это для настоящаго. А для будущаго: бѣдный, видя смиреніе богатаго, поиметь и уступить ему. Вотъ она, желанная будущая гармонія, — восклицаетъ Вересаевъ, — та гармонія, о которой такъ безнадежно тоскуетъ Иванъ Карамазовъ! Бѣдный что то такое поиметь, уступить богатаму, предоставить своимъ ребятамъ попрежнему чахнуть съ голоду, а дочь свою пошлетъ дорогой Сонечки Мармеладовой. Богатый же останется при своемъ богатствѣ, да получитъ въ придачу благозвѣстный стыдъ.*

Перевоплощая величайшаго писателя земли русской по своему образу и подобию, Вересаевъ видитъ въ немъ пигмея: *à qui la faute?* Задача критики не въ перелицовкѣ гениальныхъ художниковъ. Критика можетъ углублять, расширять, выявлять то, что намѣчено художникомъ, но только за свой страхъ, не навязыв-

вая художнику своихъ взглядовъ и убѣжденій. Римскіе юристы говорили: „omnis juris definitio periculosum est“.

Еще труднѣе и опаснѣе давать исчерпывающую характеристику великаго писателя.

Петръ Паумовъ.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Когда то, дѣтъ двадцать тому назадъ, дерзающихъ было мало и они цѣнились на вѣсь золота. Въ самомъ дѣлѣ, когда объявлялась война прошлому, когда надо было идти на приступъ, что могло быть полезнѣе пущечнаго мяса? Сквозь дебри кичушества и позировація пришли современные молодые поэты къ храму искусства. Но я не думаю, чтобы этотъ путь былъ плодотворенъ для новыхъ искателей „своего“. Современные молодые поэты уже не герои Чехова, стремящіеся уйти отъ затхлой жизни, а мореплаватели, подобно Синдбаду, покидающіе благословенный Багдадъ, чтобы съ любопытствомъ посмотрѣть на новые предметы. И ихъ спасаетъ только благоговѣнное отношеніе къ лучшему богатству поэтовъ, родному языку, какъ Синдбада спасало благоговѣніе передъ законами Аллаха.

Изъ всѣхъ дерзающихъ, книги которыхъ лежатъ теперь передо мной, интереснѣе всѣхъ, пожалуй, Игорь-Сѣверянинъ: онъ больше всѣхъ дерзаетъ. Конечно, девять десятыхъ его творчества нельзя воспринять иначе, какъ желаніе скандала или какъ ни съ чѣмъ несравнимую жалкую наивность. Тамъ, гдѣ онъ хочетъ быть элегантнымъ, онъ напоминаетъ народни на романы Вербицкой, онъ неуклюжъ, когда хочетъ быть изящнымъ, его дерзость не всегда далека отъ нахальства. „Я заклеюмень, какъ цѣкогда Болдэръ“, „проборчатый... желательный для многихъ кавалеръ“, „мѣково“, „грезарка“ и тому подобныя выраженія только намекаютъ на всѣ неловкости его стilia. Но зато его стихъ свободенъ и крылатъ, его образы подлинно, а иногда и радуяще неожиданны, у него есть уже свой поэтическій обликъ. Я приведу одно стихотвореніе, показывающее его острую фантазію, привычку къ прозіи и какую-то холодную интимность:

Югъ на сѣверѣ.

Я остановила у эскимосской юрты
Шѣгаго оленя, — онъ поглядѣлъ умно,
А я достала фрукты
И стала пить вино.

И въ тундрѣ — вы понимаете? — стало южно...
Въ щелчкахъ мороза — дробь кастаньетъ...

И захохотала я жемчужно
Наведя на эскимоса свой лорнетъ!

Трудно, да и не хочется, судить теперь о томъ, хорошо это или плохо. Это ново — спасибо и за то.

Невеселое дерзаніе у Федора Кашицева, въ его книгѣ „Болн Сердца“, — необбщающее. Онъ говорить о мерзости жизни и ужасѣ смерти, о предвѣчной лжи и міровомъ разложеніи, пожалуй, съ ужимкой Прометей, но не громоздочно, а только плаксиво. Слишкомъ мало основаній приводитъ онъ для оправданія своего пессимизма, слишкомъ сѣрыми словами, стертыми метафорами изображаетъ онъ его. Немногія прекрасныя строки и строфы тонуть въ этой книгѣ, говорящей всегда одно и то же объ одномъ и томъ же. Шѣтъ, не такъ пишется философская лирика. Баратынскій и Тютчевъ могли бы много открыть Федору Кашицеву, если онъ думаетъ продолжать писать стихи.

Своеобразнымъ дерзаніемъ являются и три слѣдующія книги Лазо-Свѣтогорскаго, Сергѣя Клычкова и Модеста Гофмана. Всѣ трое стараются втиснуть свое творчество въ узкія рамки, первый — одного опредѣленнаго образа, два остальныхъ — опредѣленнаго стilia. Такое Прокрустово ложе едва ли можетъ быть признано желательнымъ въ поэзи, хотя и спасаетъ, являясь вѣицей дисциплиной, отъ многихъ gaffes, которыя безъ этого могли бы быть допущены.

Ф. Лазо-Свѣтогорскій говорить о Лазурной Странѣ, о томъ раѣ, которымъ грезить каждый. Онъ даже пытается намѣтить ея топографію, даетъ названія ея долинамъ и рѣкамъ. Но такъ мертвы его слова, тамъ мало остроты подлиннаго галлюцинированія въ его описанія, что мы видимъ только мечту, а не ощу-

щение, надежду, а не вѣру. Такая книжка ни къ чему не обязываетъ ни автора, ни читателя.

Въ „Пѣсняхъ“ Сергѣя Клычкова трудно разоб- рать, что принадлежитъ самому поэту, а что Бальмонту и Городецкому. Кажется, только случайно натолкнулся онъ на тему языческой Руси и слишкомъ поспѣшно принялся за обра- ботку ея: ни удали русской, ни русской печали, ни того страннаго перекрещиванія куль- туръ, византийской финской кодовоекой и ин- дийской, въ атмосферѣ котораго рождалась Русь. — одна сладкая водица, славянская Арка- дия съ неизмѣнными Ладами и Дедями, царь- вичами и пѣвцами. Ритмическія утонченности, обиліе ассонансовъ, столь цѣнимыя въ рус- скихъ пѣсняхъ, въ его книгѣ замѣнились ме- трически-гладкими строчками и скучными ри- мами. Прямо пояснительный текстъ къ кар- тинкамъ г-жи Бемъ. Объявленіе на обложкѣ обѣщаетъ вторую книгу стиховъ того же авто- ра „Дубраву“ и поэму „Плачь Ярославны“. Если Сергѣй Клычковъ не позаботится, какъ можно скорѣе, расширить свой поэтическій го- ризонтъ, онъ — на опасномъ пути.

Модестъ Гофманъ написалъ, изданную съ боль- шимъ изществомъ, книгу „Гимны и оды“. Изъ какой то газеты я узналъ, что книга эта написана подъ вліяніемъ поѣздки автора ея въ Грецію.

Это объясняетъ и извиняетъ многое: нарочи- тую ея несовременность, широкое пользованіе эффектами, которые для насъ перестали быть таковыми, бѣдность поэтическихъ приѣмовъ, погрѣшности противъ русскаго языка; но зато особенно подчеркиваетъ другіе недостатки: расплывчатость мысли, водянистость образовъ и совсѣмъ неизвинительную небрежность пе- реводовъ. Такъ въ Гомеровскомъ гимнѣ Діо- нису поэтъ проситъ у бога, оплодотворяющаго виноградники, долгой жизни, а въ переводѣ М. Гофмана счастливую, легкую юность; въ гимнѣ, посвященномъ Герѣ, Гомеръ говоритъ, что боги чтутъ ее наравнѣ съ Зевсомъ; М. Гоф- манъ переводитъ: „Боги... почести съ молніе- носнымъ Зевсомъ богинѣ приносятъ“. Миѣ кажется, что причиной подобныхъ искаженій подлинника является недостаточное умѣніе

переводчика справляться съ трудностями рус- скаго стиха.

Вся книга написана рѣдкими античными раз- мѣрами, которые хотя и не въ первый разъ появляются въ русской поэзіи, все же, собран- ные вмѣстѣ, представляютъ для большой публики пріятную новинку.

Кульминаціонной точкой держанія въ этомъ году, конечно, является сборникъ „Садыкъ Су- дей“, напечатанный на оборотной сторонѣ обой- ной бумаги, безъ буквы „Ѣ“, безъ твердыхъ знаковъ и еще съ какими то фокусами. Изъ пяти поэтовъ, давнихъ туда свои стихи, по- длинно держатъ только два, Василій Каменскій и В. Хлѣбниковъ; остальные просто безмо- щны.

Василій Каменскій говоритъ о русской при- родѣ. Она для него необъятна, такъ что охва- тить онъ можетъ только частности. Отношеніе большихъ вѣтвей къ маленькимъ, крикъ ку- кушки въ лѣсу, игра мелкихъ рыбокъ подлѣ плотикомъ — вотъ темы его стихотвореній, и это хорошо, потому что поэту не приходится напрягать своего голоса и все, что онъ гово- ритъ, выходитъ естественно. Даже его безчи- сленные неологизмы, подчасъ очень смѣлые, читатель понимаетъ безъ труда и отъ всего цикла стиховъ уноситъ впечатлѣніе новизны свѣжей и радостной.

В. Хлѣбниковъ — визионеръ. Его образы убѣ- дительны своей нелѣпностью, мысли — своей парадоксальностью. Кажется, что онъ видитъ свои стихотворенія во снѣ и потомъ записы- ваетъ ихъ, сохраняя всю безсмысленность хода событій. Въ этомъ отношеніи его можно срав- нить съ Алексѣемъ Ремизовымъ, писавшимъ свои сны. Но Ремизовъ — теоретикъ, онъ упро- щаетъ контуры, обводитъ линии толстой, чер- ной каймой, чтобы подчеркнуть значительность „сонной“ логики; В. Хлѣбниковъ сохраняетъ все нюансы, отчего его стихи, проигрывая въ литературности, выигрываютъ въ глубинѣ. От- сюда иногда совершенно непонятные неоло- гизмы, рѣмы, будто бы притянутыя за волосы, обороты рѣчи, оскорбляющіе самый снисходи- тельный вкусъ. Но, вѣдь, чего не приснится, а во снѣ все значительно и самоцѣнно.

Къ дерзателямъ по замыслу можно причислить

и автора книги 'Stigmata', Элиса. Онъ знаетъ, какъ надо писать стихи, умѣло, хотя и однообразно, сочетаетъ идею съ образомъ, пользуется прекраснымъ стихомъ, въ главныхъ частяхъ выработаннымъ Брюсовымъ. Но вотъ его задание: во всей своей тройственной послѣдовательности книга 'Stigmata' ... является символическимъ изображеніемъ цѣльнаго мистическаго пути'. И стихамъ-изображеніямъ, стихамъ-средству не хватаетъ внутренняго самооправданія, радостнаго горѣнія и подъема стиховъ-самоцѣли. Можетъ быть, о своемъ мистическомъ пути, подлинно пережитомъ и цѣнномъ, г. Элиса могъ бы написать прекрасную книгу размышленій и описаній, но причѣмъ здѣсь стихи, я не знаю.

'Флейта Марсія', книга Бенедикта Лившица ставитъ себѣ серьезныя и, что важнѣе всего, чисто литературныя задачи и справляется съ ними, если не всегда умѣло, то вдохновенно. Темы ея часто нехудожественны, надуманы: грѣшная любовь какихъ то дѣвушекъ къ Христу (есть вещи, къ которымъ, хотя бы изъ эстетическихъ соображеній, надо относиться благоговѣнно), разсудочное прославленіе безплодія и т. д. Такое незараженіе поэта своими темами, отражается на однотонно-яркихъ, словно при электрическомъ свѣтѣ найденныхъ, эпитетахъ. Но зато гибкій, сухой, увѣренный стихъ, глубокая и мѣткая метафоры, умѣние дать почувствовать въ каждомъ стихотвореніи дѣйствительное переживаніе, все это ставитъ книгу въ разрядъ истинно цѣнныхъ и дѣлаетъ ее не только обѣщаніемъ, но и достиженіемъ. Въ книгѣ всего 25 стихотвореній, но, видно, что они являются плодомъ долгой, подготовительной работы. И вѣришь, что это — немногословіе честолюбивой юности, стремящейся къ большому, а не вялость творческаго духа. Марина Цвѣтаева (книга 'Вечерній Альбомъ') внутренне талантлива, внутренне своеобразна. Пусть ея книга посвящается 'блестящей памяти Маріи Банкирцевой', эпитафия взята изъ Ростана, слово 'мама' почти не сходитъ со страницъ. Все это наводитъ только на мысль о юности поэтессы, что и подтверждается ея собственными строчками-признаніями. Много ново въ этой книгѣ: нова смѣлая (иногда

чрезмѣрно) интимность; новы темы, напр. дѣтская влюбленность; ново непосредственное, бездумное любованіе пустяками жизни. И, какъ и надо было думать, здѣсь инстинктивно угаданы всѣ главнѣйшіе законы поэзіи, такъ что эта книга, не только милая книга дѣвическихъ признаній, но и книга прекрасныхъ стиховъ. И. Эренбургъ поставилъ себѣ рядъ интересныхъ задачъ: выявить ликъ средневѣковаго рыцаря, только случайно попавшаго въ пану обстановку, изобразить католическую влюбленность въ Дѣву Марію, быть уточненнымъ, создать четкій, изобразительный стихъ. И ни одной изъ этихъ задачъ не исполнилъ даже отдаленно, не имѣя къ тому никакихъ данныхъ. Вотъ его чувствованіе средневѣковья: '...король, окруженный вассалами, оправляетъ небрежно корону'. Вотъ обращеніе къ Дѣвѣ Маріи: 'ты припомни какъ въ грѣшной истомѣ ты грѣховныя мысли таила. И въ пещерѣ на жесткой соломѣ на позорище Сына родила'. Вотъ 'уточненные' образы: '...Вы погнались въ садъ за бѣлыми цвѣтами', или 'на тонкомъ (?) столикѣ былъ иѣжно (?) сервированъ въ люлькахъ чашечкахъ горячій шеколадъ', или 'и розовый сосудъ Вы двинули дѣшнво, чтобъ дать особый блескъ изысканнымъ ногтямъ'. А чтобы создать хоть какой нибудь стихъ, онъ долженъ писать 'лильи' вмѣсто 'лиліи', 'пажи' вмѣсто 'пажи' и Маріи, у него, груститъ 'возлѣ своихъ кавалеровъ'.

И. Гумилевъ.

† МАЛЕРЪ

Умеръ Малеръ. Случайно схваченная ангина, случайное осложненіе ея общимъ зараженіемъ крови — въ результатѣ случайное исчезновеніе изъ міра человека, одного изъ тѣхъ, которые такъ же случайно рождаются въ мірѣ, единицами въ столѣтія. Я не поклонникъ композиціи Малера, гдѣ грандіозность общей концепціи большей частью находится въ рѣзкомъ противорѣчьи съ безсиліемъ настоящаго творческаго воображенія. Сочиненія Малера капитальны, массивны, превосходно сдѣланы, чрезвычайно живописны, эффектны по оркестровкѣ, чрезвычайно поучительны для каждаго, желающаго ознакомиться съ новѣйшими ухищре-

ніями сучасної інструментальної техніки, по в них ніть ніякого індивідуального смаку — стилю, ergo ніть ніякого, живого творчості. Музыка Малера еkleктична до крайності, часто очень бідна и блідна по своему тематическому содержанию, часто совершенно банальна и всегда лишена глубины и убедительности. Но не здесь, не в сферах композиции его сила. Малеровскія симфоніи будуть скоро забыты. Но Малеръ — дирижеръ, это одно изъ величайшихъ именъ въ исторіи музыки. Малеръ во главѣ оркестра — это нічто неподражаемое, неповторяемое, необычайное, гениальное. И тѣ, что слышали во вдохновенной передачѣ Малера бетховенскія симфоніи, тѣ никогда, конечно, не забудутъ всей титанической мощи, которую вкладывалъ покойный мастеръ въ свое исполненіе, не забудутъ, какимъ новымъ свѣтомъ разгорались передъ нами партитуры, казалось вдоль и поперекъ извѣстныя, какимъ новымъ, совершенно особеннымъ, совершенно своеобразнымъ трепетомъ жизненности и возвышенной красоты вѣяло отъ оркестра подъ управленіемъ Малера. Исполнители забываютъ скорѣе, чѣмъ художниковъ-творцовъ. Но вѣдь имена Берліоза и Вагнера исторія сохранила намъ не за одну лишь композиторскую ихъ дѣятельность. А Рубинштейнъ, чьи сочиненія полузабыты, но великолѣпная игра котораго и понынѣ и навѣки будетъ считаться однимъ изъ величайшихъ достиженій человеческого духа въ области художественнаго исполненія! Имя Малера-дирижера принадлежитъ къ такимъ же незабвеннымъ именамъ. Время выдвинетъ новые таланты на сцену ушедшему отъ насъ. Умрутъ и живые свидѣтели дирижерскихъ триумфовъ Малера. Но имя его принадлежитъ исторіи. Малеръ, какъ художникъ оркестровой игры — артистъ божественный и бессмертный.

КАРАТЫГНИНЪ.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Р. Купчинскій. — Докторъ Катцель, повесть. Изд. „Ра“, Спб. 1904. Ц. 1 р. 25 к.

А. Діесперовъ. — Стихотворенія. Изд. „Грифъ“, М. 1911. Ц. 60 к.

Изд. „Мусагетъ“, М. 1911.

Эллисъ. — Stigmata. Книга стиховъ. Ц. 2 р. „Логосъ“. — Междун. Ежегодникъ по Филос. культуры. Русск. изд. 1911 г. № 1. Ц. 2 р.

Изд. „Альціона“, М. 1911.

Поль Верлэнъ. — Записки вдовца. Пер. С. Рубановича, вступ. ст. В. Брюсова. Ц. 1 р.

Сергѣй Клычковъ. — Пѣсни. Ц. 75 к.

Борисъ Садовскоій. — Узоръ чугушный, рассказы. Ц. 1 р.

Изд. „Шиповникъ“, Спб. 1911.

Лит.-Худ. Альманахи, кн. XV. Ц. 1 р. 25 к.

Д. Крачковскій. — Рассказы. Ц. 1 р. 25 к.

Тэффи. — Юмор. рассказы, кн. II. Ц. 1 р. 25 к.

Георгій Чулковъ. — Сочиненія, т. IV: стихи и драмы. Ц. 1 р. 25 к.

Левъ Шестовъ. — Собраніе сочиненій, т. I: Шекспиръ и его критикъ Брандесъ, ц. 1 р. 75 к.; т. VI: Великіе кануны, ц. 2 р.

Г. д'Аннунціо. — Собр. сочин., т. VIII. Ц. 1 р. 25 к.

Гюи де-Монассанъ. — Собр. сочиненій, т. XVII и XVIII. Ц. по 1 р.

Б. Христиансенъ. — Философія искусства. Ц. 1 р. 75 к.

Изд. „Просвѣщеніе“, Спб. 1911.

А. В. Амфитеатровъ. — Собраніе сочиненій. Звѣрь изъ бездны. Ц. 1 р. 50 к.

Борисъ Лазаревскій. — Собраніе сочиненій, т. 1, изд. 2-е. Ц. 1 р.

Г. А. Мачтетъ. — Полное собраніе сочиненій, т. 1. Ц. 1 р.

В. Г. Ганъ. — Собраніе сочиненій, т. VI. За океаномъ, романъ, т. VII: Духоборы въ Канадѣ, очерки. Ц. по 1 р.

Ольга Шапиръ. — Собраніе сочиненій, т. III. Миражи, романъ, ц. 1 р. 50 к.

Семенъ Юшкевичъ. — Сочиненія, т. VI. Ц. 1 р. 25 к.

Вас. П. Немировичъ-Данченко. — Собраніе сочиненій. „Сторожевые огни“, романъ. Ц. 1 р. 25 к.

Ан. Абрамова. — „Царь Саулъ“, въ 5 картинахъ. Ц. 75 к.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.

Бар. Н. Н. Врангель.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	стр.
Бар. Н. Н. Врангель — Историческая выставка архитектуры въ Академіи Художествъ	5
Г. К. Лукомскій — Наша архитектура отъ Петра I до Николая I	15
Сергѣй Маковскій — Н. К. Чурляинсъ	23
М. Кузминъ, О. Мандельштамъ — Стихотворенія	29
Петръ Наумовъ — Шевченко и Мистраль	35

ХРОНИКА

Бар. Н. Н. Врангель — А. Г. Венеціановъ въ частныхъ собраніяхъ	43
Я. А. Тугендхольдъ — Письмо изъ Парижа	45
М. D. Salvadoressi — Музыка въ Парижѣ	49
Paolo Buzzzi — Письмо изъ Италіи	52
Dr. Софія Рыссъ — Выставка графиковъ въ Мангеймѣ	55
Dr. Rudolf G. Binding — Виландъ, сказка Фольмеллера	57
Swastica — Польская хроника	59
Арнэ Повакъ — Письмо изъ Чехіи	61
Т., Р. Е. — Художественныя вѣсти съ Запада	65
Т., Р. Е. — Rossica	67
Петръ Наумовъ — Новыя книги	69
Н. Гумилевъ — Письма о русской поэзіи	76
Каратыгинъ — Малеръ	78
Книги, поступившія въ редакцію	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ФОТОТИПИИ:

А. Г. Венеціановъ — Кабинетъ кн. Козубея; Н. К. Чурляинсъ — Рай.

АВТОТИПИИ:

Т. де-Томонъ — Пожаръ въ Римѣ, Архитектурный пейзажъ, Проектъ памятника Супругу Благодѣтелю; Піетро Гонзага — Эскизы театральныхъ декорацій (4); Гаттенберггеръ — Фронтисписъ; А. Брюлловъ — Лѣстница Зимняго Дворца; О. Даниловъ — Залъ Таврическаго Дворца; Гваренги — Проектъ катафалка; I. Ла Пэнъ — Проектъ памятника; А. Витбергъ — Деталь проекта Храма Христа Спасителя; гр. В. Растрелли — Модель Смольнаго монастыря; К. П. Росси — Галерея 1812 г. и Комната въ Зимнемъ Дворцѣ; Пв. Бѣльскій — Руины въ Царскомъ Селѣ; Ал. Алексѣевъ — Видъ Праченнаго моста; Земцовъ (по проекту Шлютера?) — Гротъ Лѣтняго Сада (2). — Видъ Ораніенбаумскаго Дворца, Проектъ кареты, Шкапчикъ маркетри, Бронзовые часы Empire (2) и XVIII в., Ширма.

А. Г. Венеціановъ — Дѣвушка съ кошкой, Мальчикъ, Кунальщица, Спящій пастишокъ, Сѣнокосъ, Семейный портретъ.

Н. К. Чурляинсъ — Сказки: Ковчегъ, Пирамиды, Закатъ, Всадникъ.

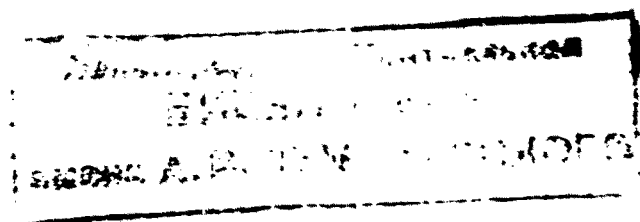
Репродукція исполнены фирмой Р. Голике и А. Вильборгъ.

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Виньетки на стр. 14, 22, 28, 31, 34 взяты изъ *Traité du beau essentiel dans les arts*, par C. E. Briseno architecte, Paris, MDCCLII, I—II volumes.

Фронтисписы на стр. 3 и 7 — съ гравюръ Абрагама Боссэ (1610—1678).

Обложка, надписи и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.



334.

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

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

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ.

(на журналъ 'Аполлонъ' вмѣстѣ съ 'Русской Художественной Лѣтописью'):

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк., 9 р. безъ доставки; за границу — 12 р.

На 1/2 — 6 » » » » » 5 » » » » — 7 »

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

Плата за перемѣну адреса: русскаго на заграничный — разница подписной цѣны, городского на иногородній — 50 коп., остальныхъ — 25 коп.

'Русская Художественная Лѣтопись' отдѣльно 4 р. въ годъ съ перес.

Иллюстрированные проспекты высылаются бесплатно.

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

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

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.

Бар. Н. Н. Врангель.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА И СТАРИНЫ.

ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ ПРЕКРАЩЕНА.

Въ пятомъ году изданія «Старые Годы» выходятъ при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, О. Г. Беренштамъ, И. Я. Билибинъ, Wilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg, В. Т. Георгиевскій, В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky, Georg Gronau, Jean Guiffrey, Игорь Э. Грабаръ, Loys Delteil, Léon Déshairs, С. П. Дягилевъ, R. Kœchlin, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Э. Э. Ленцъ, Э. Ю. фонъ-Липгартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергѣй Маковскій, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, А. В. Орѣшниковъ, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянь-Шанскій, П. К. Симоны, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, Pascal Forthuny, А. И. Шляпкинъ, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, П. А. Фоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

ЦѢНА ВЪ ГОДЪ СЪ ДОСТАВКОЮ И ПЕРЕСЫЛКОЮ 10 РУБ., БЕЗЪ ДОСТАВКИ — 9 РУБ., ЗА ГРАНИЦУ — 40 ФРАНКОВЪ.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ — 5 рублей 1 апрѣля — 3 рубля и 1 юля — 2 рубля.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ -- въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркмейстера.

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦІИ ИМѢЕТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ:

Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Н. Н. Врангель. Ц. 10 р.

Комплектовъ журнала за прошлые годы не имѣется.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ - Издатель П. П. Вейнеръ.

1911.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

1911.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

преобразованный изъ „Вѣстника Учителей Рисованія“

(10-й годъ изданія)

Посвященный художественному воспитанію, эстетическому развитію дѣтей и юношества и современнымъ методамъ преподаванія графическихъ искусствъ.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА: 1) Искусство популярное, общедоступное. 2) Народное искусство. 3) Художественная промышленность. Состояніе ея на Западѣ. Задачи русскаго кустарнаго производства и ремесла. 4) Эстетическое развитіе. Его цѣли, средства. 5) Художественныя потребности семьи. 6) Искусство въ жизни ребенка. 7) Художественная дѣтская литература на Западѣ и у насъ. 8) Дѣтскія игрушки, игры, забавы. 9) Художественное воспитаніе и образованіе. 10) Графическое образованіе. Его роль въ дѣлѣ общаго развитія. 11) Обзоръ художественной жизни въ Россіи и за границей. 12) Критика. Библиографія.

Подписная цѣна: 1 годъ (24 №№) 3 р. 50 к., на $\frac{1}{2}$ года 2 р.

Сотрудничество въ журналѣ обѣщали:

Б. П. Анисфельдъ, Проф. Е. В. Аничковъ, Н. Д. Бартрамъ, В. П. Бейеръ, Александръ Бенуа, Ф. Г. Беренштамъ, Н. Н. Божеряновъ, В. Ф. Боцяновскій, В. Бѣлгородскій, А. Н. Бѣляева, Зинаида Венгерова, Л. Е. Витинъ, А. К. Воскресенскій, В. А. Головань, А. Я. Гуревичъ, А. Г. Дауге, А. У. Зеленко, Г. Зоргенфрей, С. К. Исаковъ, Н. П. Коробка, П. П. Лазаревскій, М. А. Лебединскій, Л. Леманъ, К. П. Лившицъ, Г. К. Лукомскій, К. М. Лѣпиловъ, П. П. Манасина, Л. Г. Оршанскій, Н. К. Рерихъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Е. Румянцевъ, А. Л. Слопянскій, П. С. Соловьева (Allegro), Р. Х. Тильбергъ, С. П. Фиделевъ, Д. В. Философовъ, З. Л. Шадурская (Пр. Дэ), В. П. Шнейдеръ, Б. Шуйскій, М. Н. Яковлевъ, приватъ-доцентъ А. П. Якимирскій и другіе.

Подписчики „Художественно-Педагогическаго Журнала“, выписывая черезъ контору журнала учебныя пособія, принадлежности и матеріалы для преподаванія рисованія, черченія и лѣпки, пользуются уступкою въ 10⁰/о съ объявленныхъ цѣнъ.

Редакторы — Б. П. Лопатинъ и А. Н. Смирновъ.

Издатель А. Н. Смирновъ.

РЕДАКЦІЯ И КОНТОРА: С.-ПЕТЕРБУРГЪ, САПЕРНЫЙ, 12. ТЕЛ. 68 — 47.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ на
Е Ж Е Г О Д Н И К Ъ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь — Мартъ, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка 'Ежегодника' будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Для ближайшихъ выпусковъ 'Ежегодника' редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: 'Гамлетъ' Е. В. Аничкова. — Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театрального училища Н. С. Васильевой — Первая постановка 'Власть тьмы' на Александринской сценѣ. — Ея-же. — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака. Б. В. Варнеке. — Эдипъ и Карамазовы. Максимилиана Волошина. — Современный бельгійскій театр. М. В. Веселовской. Крѣпостные артисты. Н. Н. Евреинова. — Изъ воспоминаній объ Л. Н. Толстомъ. А. О. Кони. — Проекты театровъ Гваренги. В. Курбатова. — Театральныя празднества и театр въ Павловскѣ. Ея-же. — Воспоминанія объ М. П. Садовскомъ. П. М. Невѣжина. — Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ А. Н. Островскаго. Н. П. Окулова (Тамарина). Около театра. П. А. Россіева. — Мусоргскій. Н. Ф. Финдейзена. Театральные огни (Французскій театр въ Спб. въ 1863 — 1874 гг.). Пв. Щеглова. — Очерки польской драмы. А. И. Яцимирскаго и др. Кромѣ того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ Спб. и Москвы, составленный на основаніи официальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни Спб. театрального училища.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ. Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ конторѣ журнала (Итальянская, д. 1 — 8, кв. 49). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 р.

3--2

Редакторъ Баронъ Н. В. ДРИЗЕНЪ.

1911 г.

ГОДЪ ИЗДАНІЯ IV-й.

1911 г.

Открыта подписка на роскошный художественно-литературный журналъ по образцу большихъ заграничныхъ иллюстрацій

ЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИЗНЬ.

Вѣстникъ русской и заграничной жизни, политики, литературы, путешествій, искусства, театра и моды. ПРОГРАММА ИЗДАНІЯ: Жизнь Европы. — Придворный и парламентскій бытъ. — Дипломатическій міръ. — Европейскіе университеты. — Женское движеніе. — Литература, искусство, ученые, артисты. — Уголки русской жизни за границей. — Путешествія, романы, повѣсти. — Красота на сценѣ и въ жизни. — Портреты артистокъ и красавиць, рисунки, сцены. — Веселые наброски, юмористика. — Театры и моды. — Особый отдѣлъ: изъ міра таинственнаго, необычайныя явленія, загадки бытія. — Міръ духовъ. Картины русскихъ и иностранныхъ художниковъ. ГАЛЛЕРЕЯ КАРТИНЪ ПАРИЖСКАГО САЛОНА. 12 ежемѣсячныхъ богато-иллюстрированныхъ выпусковъ журнала въ видѣ роскошныхъ большихъ тетрадей парижскаго образца — составляютъ цѣнное художественное украшеніе гостиной салона, кабинета, собраній, читальни. Премія годовымъ подписчикамъ въ 1911 году. 'КАКЪ ЛЮБЯТЪ ЖЕНЩИНЫ'. (Художественные рассказы и интимныя признанія женщины). Подписная цѣна: на годъ съ преміей 4 руб., на полгода 2 руб. Форматъ журнала въ 1911 году будетъ увеличенъ. Подписка принимается въ Редакціи 'Европейской жизни': С.-Петербургъ, Невскій пр., № 94, кв. 9, и въ книжныхъ магазинахъ 'Новаго Времени'.

'Аполлонъ' № 5.

1—1

ПОДПИСКА ОТКРЫТА

НА ПОЛУЧЕНИЕ ВЪ 1911 ГОДУ

ЕЖЕДНЕВНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ, ПОЛИТИЧЕСКОЙ И КОММЕРЧЕСКОЙ ГАЗЕТЫ

ОДЕССКІЙ ЛИСТОКЪ

съ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫМИ ПРИЛОЖЕНИЯМИ, выходящими при газетѣ
ДВА РАЗА ВЪ НЕДѢЛЮ

Въ 1911 г. газета вступаетъ въ 38-й годъ своей жизни и будетъ, какъ и прошлыя 37 лѣтъ, издаваться и редактироваться В. В. Навроцкимъ.

За тридцать лѣтъ своего существованія 'Одесскій Листокъ' завоевалъ себѣ многочисленныхъ читателей, духовные и матеріальные интересы которыхъ онъ въ 1911 г. намѣренъ такъ же честно отстаивать, какъ и въ предыдущіе годы своего многолѣтняго существованія, учитывая всѣ требованія жизни, откликаясь на всѣ выдвигаемые жизнью вопросы. Культура и право всегда были знаменемъ редакціи и съ этимъ-же знаменемъ редакція 'Одесскаго Листка' вступаетъ въ 1911 годъ, опираясь на то общеніе, которое образовалось за все время существованія газеты между нею и читателемъ. Широкое распространеніе 'Одесскаго Листка' въ самыхъ разнообразныхъ кругахъ общества позволяетъ ему обѣщать и въ наступающемъ году широкую освѣдомленность и своевременное освѣщеніе событій не только русской, но и міровой жизни.

Съ Іюня 1910 года мы значительно расширили отдѣлъ какъ внутреннихъ, такъ и заграничныхъ телеграммъ отъ собственныхъ корреспондентовъ; огромная-же аудиторія читателей, создающая матеріальное благополучіе газеты, даетъ увѣренность, что и въ будущемъ 'Одесскій Листокъ' сможетъ удовлетворять всѣ предъявляемые къ нему жизнью и интересами читателя требованія.

Всѣмъ подписчикамъ 'Одесскаго Листка' (за исключеніемъ подписывающихся помѣсячно), при подпискѣ выдается бесплатно въ переплетѣ справочная книга въ 730 стр. съ отрывнымъ на каждый день календаремъ на 1911 годъ.

(С.-Петербургскаго издательства 'Новь'. Привиллегія заявлена. Охр. свидѣт. № 41035).

Иногороднымъ подписчикамъ книга-календарь высылается по полученіи 23 коп. (можно марками) на почтовые расходы по пересылкѣ книги подъ заказною бандеролью.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА ГАЗЕТЫ: въ городѣ съ доставкой на домъ: 10 р. въ годъ, 6 р. полгода, 3 р. 50 к. три мѣсяца и 1 р. въ мѣс. на города съ высылкой по почтѣ: 12 р. въ годъ, 7 р. полгода, 3 р. 80 к. три мѣсяца и 1 р. въ мѣс. За-границу къ иногородней цѣнѣ приплачивается по 1 руб. за каждый мѣсяць. За перемѣну иногородняго адреса просятъ присылать 20 коп. марками. Квитанція выдаваемая конторою въ полученіи денегъ, должна быть оплачена 5 коп. герб. маркой за счетъ подписчика.

Редакція и контора въ Одессѣ, въ домѣ редактора издателя 'Одесскаго Листка', В. В. Навроцкаго.

Открыта подписка на 1911 г. на ежемесячный литературно-политический журналъ

„РУССКАЯ МЫСЛЬ“

(Годъ изданія 32-й). Издаётся подъ редакціей П. Б. Струве.

Въ литературно-критическомъ отдѣлѣ ближайшее участіе принимаетъ В. Я. Брюсовъ.

Условія подписки: съ доставкой и пересылкой въ Россіи: на годъ 15 р., на 9 мѣсяцевъ 11 р. 25 к., на 6 мѣсяцевъ 7 р. 50 к., на 3 мѣсяца 3 р. 75 к. За границу: на годъ 17 руб., на 9 мѣс. 12 р. 75 к., на 6 мѣс. 8 р. 50 к., на 3 мѣс. 4 р. 25 к. На одинъ мѣсяць только для иногороднихъ внутри Россіи 1 р. 25 к. Цѣна отдѣльнаго номера въ продажѣ 1 р. 50 к.

Въ 1911 году по отдѣлу беллетристики между прочимъ будутъ помѣщены слѣдующія произведенія: Д. С. Мережковскій: отдѣльныя главы изъ новаго историческаго романа «Александръ I и декабристы». З. Н. Гиппиусъ: «Чортова кукла», романъ изъ современной жизни. А. И. Эртель: «Урожденная Тибякина». Посмертное произведеніе. Валерій Брюсовъ: «Алтарь побѣды», повѣсть изъ четвертаго вѣка по Р. Х. Валерій Брюсовъ: «Путникъ», психодрама въ одномъ дѣйствіи. Борисъ Садовской: «Двуглавый орелъ», историческая повѣсть конца XVIII в. О. Миртовъ: «Яблони цвѣтутъ», романъ изъ современной жизни. И. Крашенинниковъ: «Барышни», ром. въ трехъ частяхъ. Графъ Ал. Н. Толстой: «Родныя мѣста», рассказъ. Ив. Странникъ: «Безъ трудовъ спасеніе», бытовые сцены. А. М. Ремизовъ: «Галстукъ», рассказъ. Ипполитъ Тэнъ: «Этьенъ Меранъ», вновь найденный романъ. Перев. съ французскаго. Рассказы С. Ауслендера, Н. Киселева, А. Кондратьева, М. А. Кузмина, О. Сологуба, А. В. Тырковой и нѣсколько переводныхъ романовъ и рассказовъ. Стихи К. Бальмонта, А. Блока, И. Бунина, Валерія Брюсова, Андрея Бѣлаго, М. Волштина, З. Н. Гиппиусъ, Н. Гумилева, Д. Мережковскаго, Н. Морозова, О. Сологуба и друг.

Литература и искусство.

Валерій Брюсовъ: «Великій риторъ», жизнь и дѣятельность Авсонія, культурно-историческій очеркъ съ переводами стиховъ Авсонія. Валерій Брюсовъ: рядъ статей изъ литературной жизни Франціи. Андрей Бѣлый: «Природа у Пушкина, Баратынскаго, Тютчева». Параллели. М. Волошинъ: «Нѣжность и жестокость въ творчествѣ Сологуба». М. Гершензонъ — рядъ статей по характеристикѣ русскихъ писателей. Л. Я. Гуревичъ — рядъ статей подъ общимъ заглавіемъ «Замѣтки о литературѣ». О. Ф. Зѣлинскій: «Венеціанскій купецъ и кольцо Нибелунга». Д. В. Философовъ: «Борьба за стиль». К. Чуковский: «Шевченко».

Философія, исторія, общественныя науки, публицистика.

Н. А. Бердяевъ: «Теософія Штейнера и христіанство». В. Я. Богучарскій: «Изъ исторіи политической борьбы въ 80-хъ годахъ». С. Н. Булгаковъ: «Христіанство и миѳологія». А. А. Кизеветтеръ: «Русскіе историческіе драматурги». «Александръ I и Аракчеевъ въ ихъ взаимоотношеніяхъ». А. А. Корниловъ: «Семейство Бакуниныхъ». С. А. Котляревскій: «Россія и Германія». П. Б. Струве — замѣтки подъ общимъ заглавіемъ «На разные темы». Кн. Е. Н. Трубецкой: «Крушеніе теократіи въ творчествѣ Влад. Соловьева». Кн. Е. Н. Трубецкой: «Владиміръ Соловьевъ по личнымъ воспоминаніямъ». С. Л. Франкъ: «Идея природы у Гете».

Будетъ данъ рядъ статей по различнымъ отраслямъ естествознанія. Ближайшее участіе въ этомъ отдѣлѣ принимаетъ профессоръ акад. В. И. Вернадскій.

«Письма о національностяхъ и областяхъ». Письма изъ-за границы.

Матеріалы по исторіи русской литературы и культуры. Въ редактированіи этого отдѣла примутъ участіе В. Я. Брюсовъ, М. О. Гершензонъ и А. А. Кизеветтеръ.

Въ Россіи и за границей. Обзоры и замѣтки.

Въ этомъ отдѣлѣ намѣчены слѣдующія рубрики: 1) Политическая жизнь Россіи. 2) Самоуправленіе въ Россіи. 3) Экономическая жизнь Россіи. 4) Соціализмъ и социалистическое движеніе. 5) Международныя отношенія. 6) Русская литература (Антонъ Крайній и Валерій Брюсовъ). 7) Французская литература (Рэнэ Гиль и Валерій Брюсовъ). 8) Нѣмецкая литература (А. С. Эліасбергъ). 9) Польская литература (Е. Загорскій). 10) Искусство, театръ и музыка (А. Н. Бенча, М. Волошинъ, А. А. Кизеветтеръ, Н. Р. Кочетовъ, Г. Н. Тимофеевъ). 11) Религія и церковь (С. Н. Булгаковъ, Д. В. Философовъ, Г. Вильямсъ) и др. 12) Военное и морское дѣло. 13) Наука и техника.

Библиографическій отдѣлъ «Русской Мысли» въ 1911 г. будетъ расширенъ въ критическое обозрѣніе по всѣмъ отдѣламъ знанія съ приложеніемъ систематическаго перечня выходящихъ книгъ.

Принимается подписка и производится розничная продажа №№ журнала въ Москвѣ: въ конторѣ журнала — Воздвиженка, Ваганьковскій пер., д. № 3, въ книжныхъ магазинахъ «Звено», «Образованіе», М. О. Вольфа и Н. П. Карбасникова, въ конторѣ Н. Печковской; въ Спб. — въ книжн. магаз. Н. П. Карбасникова, М. О. Вольфа и кн. скл. «Право»; въ Вильнѣ и Варшавѣ въ книжн. магаз. Н. П. Карбасникова; въ Кіевѣ — въ книжн. магаз. Н. Я. Оглоблина; въ Одессѣ — въ книжн. магаз. «Трудъ» и «Одесскія Новости»; въ Саратовѣ и Харьковѣ — въ книжн. магаз. «Нов. Времъ». 3—2

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ
НА ФИНАНСОВО-БИРЖЕВОЙ ЖУРНАЛЪ
„БИРЖЕВОЙ ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ“.

ВЫХОДИТЬ 10-го ЧИСЛА КАЖДАГО МЪСЯЦА.

2-ой Г О Д Ъ И З Д А Н І Я.

Необходимъ каждому капиталисту и спекулянту.

Этотъ единственный по своей программѣ журналъ, отвѣчающій запросамъ времени и назрѣвшей среди широкой публики, вслѣдствіе промышленнаго оживленія, потребности къ лучшему и наиболѣе выгодному помѣщенію свободныхъ средствъ подъ биржевыя цѣнности, являясь и въ прошломъ и въ будущемъ незамѣнимымъ руководствомъ въ биржевыхъ операціяхъ, составитъ полный систематическій и спеціальный курсъ по биржѣ, биржевымъ операціямъ и связанныхъ съ нею кредитнымъ учрежденіямъ и промышленнымъ предпріятіямъ.

Въ 1911 году журналъ будетъ печататься по слѣдующей программѣ:

I. ОТДѢЛЪ ОФФИЦІАЛЬНЫЙ. Дѣйствующія законоположенія, биржевые обычаи, распоряженія правительства. Судебныя рѣшенія по вопросамъ биржи. Законопроекты, постановленія фондоваго отдѣла и пр.

II. ОТДѢЛЪ СПЕЦІАЛЬНЫЙ. Наша биржа, биржевыя сдѣлки. Биржи за границей. Руководство въ биржевыхъ операціяхъ. Статьи по финансово-экономическимъ вопросамъ. Банки, банковыя операціи. Промышл. предпр. Биржевые термины.

III. Всѣ ежедневныя вексельныя и фондовыя котировки курсовъ и сдѣлокъ по всѣмъ имѣющимъ на биржѣ обращеніе бумагамъ, согласно оффиціальнымъ даннымъ, послѣ тщательной обработки, въ видѣ особыхъ наглядныхъ таблицъ съ указаніемъ дивиденда за 10 лѣтъ. Сроки выдачи дивиденда и оцѣнка дивидендныхъ бумагъ.

IV. Обзоръ состоянія биржъ и рынковъ. Дѣятельность разныхъ акціонерныхъ предпріятій. Добыча ископаемыхъ промышленными предпріятіями, ихъ доходность; выручка жел. дор.; обороты и балансы банковъ и пр. Историческіе очерки предпріятій, снабжаемые таблицами и діаграммами колебанія курсовъ.

V. Злоба дня (настроенія биржи, состоянія биржевого рынка, причины колебанія курсовъ). Фельетоны.

VI. Обзоръ печати. Хроника. Судебная хроника. Общія собранія. Смѣсь. Библиографія. Объявленія.

VII. Отдѣлъ справокъ. Почтовый ящикъ (отвѣты подписчикамъ общаго справочнаго характера). Для частныхъ справокъ учреждено:

Консультационно-справочное бюро.

Обильный матеріалъ по биржевымъ и банковымъ операціямъ и по вопросамъ общаго финансово-экономическаго характера, помѣщенный въ журналѣ за первый годъ изданія, составилъ систематизированный сборникъ, являющійся необходимымъ пособіемъ для начинающихъ оперировать и полезнымъ предисловіемъ для журнала на 1911 годъ. Годовой экземпляръ высылается за 7 руб.; налож. платеж. — 7 р. 50 к. Подписчикамъ 1911 года комплектъ журнала за 1910 высылается за 6 руб.; кромѣ того, подписавшіеся до 31 декабря получаютъ бесплатно брошюру «Руководство въ биржевыхъ операціяхъ».

Срочные бюллетени и вечерняя биржа для годовыхъ подписчиковъ

Подписная цѣна на журналъ съ доставкой и пересылкой: на годъ 7 р., на 1/2 года — 4 руб. Отдѣльный номеръ 1 руб., съ налож. платеж. — 1 руб. 25 коп.

Журналъ даетъ ПОЛНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНІЕ что выгодно купить, держать или продать.

ПРОСПЕКТЫ ВЫСЫЛАЮТСЯ БЕЗПЛАТНО.

РЕДАКЦІЯ И КОНТОРА: С.-Петербургъ, Мойка 12.

Редакторъ-Издатель Авг. Ив. Зейдманъ.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛИОГРАФІИ

И

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

Всякій, кто любитъ книги и интересуется тѣмъ, что имѣеть къ нимъ хотя малѣйшее отношеніе, кто желаетъ знать что творится въ литературномъ мірѣ въ Россіи и за границею, хотети слѣдить за текущею литературою по всемъ отраслямъ знанія и знать все книжныя новости, всякій, кому важно получить списки новыхъ книгъ, — тотъ найдетъ все необходимое въ нашемъ изданіи. 'Извѣстія' и 'Вѣстникъ Литературы' выходятъ ежемѣсячными иллюстрированными выпусками, въ двухъ самостоятельныхъ отдѣлахъ, изъ которыхъ первый — и. э. 'Вѣстникъ Литературы' — заключаетъ въ себѣ статьи по вопросамъ литературы, науки и библиотечнаго дѣла, критическіе разборы новыхъ книгъ, біографіи, воспоминанія и неизданныя письма писателей, очерки о современныхъ теченіяхъ въ литературѣ, историко-литературныя изслѣдованія, статьи по техникѣ чтенія и пр., и пр.; во второмъ же отдѣлѣ — 'Извѣстіяхъ' — помещается: хроника литературнаго міра и книжныхъ новостей въ Россіи, вѣсти изъ Франціи, Германіи, Англии, Америки, сла-

вянскія извѣстія, *Rossica*, рецензіи, новости по библиографіи и библиотечному дѣлу, справки по вопросамъ, касающимся книгъ, и, кромѣ того, ежемѣсячные систематическіе каталоги всехъ выдающихся новыхъ книгъ, русскихъ и иностранныхъ, списки книгъ, находящихся въ печати, арестованныхъ, запрещенныхъ изданій, спеціальныя каталоги по разнымъ отраслямъ наукъ, указатели главнѣйшихъ журнальныхъ статей и т. п. Оба отдѣла: 'Вѣстникъ Литературы' и 'Извѣстія по Литературѣ, Наукамъ и Библиографіи' — взаимно дополняютъ другъ друга, составляя, вмѣстѣ съ нимъ, какъ бы одно цѣлое, въ которомъ историко-литературная и критическая часть сосредоточена преимущественно въ первомъ изъ нихъ, библиографическая и справочная — во второмъ.

Журналь иллюстрируется снимками съ замѣчательныхъ произведеній печати, сценами изъ сочиненій выдающихся авторовъ (русскихъ и иностранныхъ), портретами, библиотечными знаками, рѣдкими автографами и пр., и пр.

1 р. Годовая подп. цѣна 'Извѣстій по Литературѣ' и 'Вѣстника Литературы', съ дост. и перес. **1 р.**
Съ перес. за границу — 1 р. 50 к. (= 4 франка).

Подписка принимается въ редакціи, въ С.-Петербургѣ, Вас. Остр., 16 линия, 5—7. е. д., а также въ книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гостиный Дворъ, 18, и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12 д. Джамгаревыхъ и 2) Меховая ул., 22. д. Чинова и Курындиной (противъ университета). 3-2

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ГАЗЕТУ

КАЗАНЬ

на 1911-й годъ.

Газета безпартійная, выходитъ ежедневно, не исключая понедѣльниковъ

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

Съ доставкой въ городъ и пересылкой въ селенія Казанскаго уѣзда: за годъ — 3 руб., за 1/2 года — 1 р. 60 к., за мѣсяць — 30 коп.

Иногороднимъ: за годъ — 4 р. 20 к., за 1/2 г. — 2 р. 20 к., за мѣс. — 40 к.

Подписка принимается въ типографіи Л. П. Антонова, на Рыбнорядской ул., въ своемъ домѣ. Телефонъ № 427.

Городскимъ можно подписываться по телефону.