

АПОЛЛОНЪ

МСМХІ

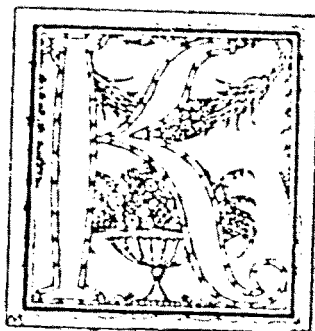


ТНН. - СПРІУСЪ - СПБ. РЫНОЧНАЯ, 10.



*А. С. Голубкина
Мрамор*

*A. Goloubkina
Marble*



ОГДА неуѣбующій рисовать пробуетъ изобразить человѣческое лицо — онъ почти всегда дѣлаетъ его похожимъ на самого себя. Въ этомъ не сказывается ли наглядно тѣсная и таинственная связь, существующая между наружностью художника, „лицомъ“ его, и формами его творчества?

Въ твореніяхъ великихъ мастеровъ какъ будто выявляется та же самая воля, что работала надъ созданіемъ ихъ собственнаго тѣла.

Поэтому ихъ лица кажутся какъ бы собственными ихъ произведеніями... Голова Родэна, съ крутыми поворотами костей, стремлинами лба и каскадами бороды, не носитъ ли явные знаки его рѣзца? Старческая голова Винчи — не таитъ ли въ себѣ мистическія утонченности его искусства? Маски Микеланджело и Рафаэля, въ всякаго сомнѣнія, кажутся синтезомъ ихъ творчества. Не явно-ли, что тѣ же самыя пластическія силы, которыя творили формы, ими мыслимыя, образовали и лики ихъ? И чѣмъ крупнѣе мастеръ, чѣмъ глубже его творчество, — тѣмъ болѣе выражено это загадочное сродство, какъ бы въ подтвержденіе того, что всякое искусство есть лишь воплощеніе нашего темнаго, подсознательнаго Я...

Таинственный ключъ къ произведеніямъ художника надо искать въ чертахъ его живого лица; характерный очеркъ головы, любимый жестъ, взглядъ — часто могутъ направить пониманіе его произведеній по болѣе вѣрнымъ и прямымъ путямъ.

Если-бы Микеланджелова „Ночь“ встала со своей мраморной гробницы въ Капеллѣ Медичисовъ и ожила, она была бы чудовищной... Ея члены, привыкшіе къ сложному и тяжелому жесту вѣчнаго созерцанія, жесту невыносимому для обычнаго смертнаго тѣла, казались бы неуклюжи и сверхмѣрны въ условіяхъ обычной человѣческой жизни. И дѣти ея были бы подобны ей. Они были бы дѣтьми ночи, рожденными въ камнѣ и мраморѣ, съ лицами вѣчно обращенными къ матери — къ ночи, со зрачками расширенными отъ тьмы, или утомленными отъ дневного свѣта, полными вѣщей дремоты...

Таковы именно всѣ лица, изваяныя Голубкиной. И она сама посреди своихъ произведеній кажется родной сестрой Микеланджеловой „Ночи“ или одной изъ Сивиллъ, сошедшей съ потолка Сикстинской Капеллы. Та же мощная фигура, та же низко и угрюмо опущенная голова, то же пророчественное оцѣпенѣніе членовъ, та же непривѣтливость и отъединенность отъ міра, та же тяжесть и неуклюжесть жеста, какъ бы отъ трудной духовной беременности: чудовищность и красота, первобытная мощь тѣла, пластически выражающая стихійность духа, и дѣтская безпомощность въ жизненныхъ отношеніяхъ, грубость и нѣжность. Все въ ней обли-

часть Титаниду, отъ земли рожденную; — и ея взглядъ испытующій и провизительный, въ которомъ сочетаются и подозрительность, и довѣрчивость, и ея рѣчь, неуклюжая, крестьянская, но отмѣчающая все отѣнки ея мысли, изумляющей точностью художественныхъ представленій, и соединеніе въ ея лицѣ демонизма съ трогательной дѣтекостью, о которой она сама, кажется, не подозрѣваетъ.

Въ своемъ искусствѣ А. С. Голубкина ищетъ передать, прежде всего и почти исключительно, лицо: то-есть то особенное, неповторяемое, что отмѣчаетъ своею печатью индивидуальность. Это ведетъ ее, конечно, къ портрету. Но портреты Голубкиной, въ большинствѣ случаевъ, отходятъ отъ виѣшняго сходства съ оригиналомъ. Это естественно: въ каждомъ человѣкѣ мы замѣчаемъ и понимаемъ лишь то, что намъ родственно въ немъ, лишь то, что въ насъ самихъ, хотя бы только потенціально, присутствуетъ. Ясно, что Микеланджеловская Сивилла, вперяя свой взоръ въ смертнаго человѣка, можетъ увидѣть только тѣ стороны его духа, гдѣ скрыта его геніальность. Ей недоступно все будничное и обыденное въ человѣкѣ, именно то, что обычно кидается въ глаза и составляетъ виѣшнее сходство. Это именно дѣлаетъ справедливымъ парадоксальное утвержденіе, что «хорошіи портреты никогда не бываютъ похожи».

Если попытаться классифицировать произведенія А. С. Голубкиной, то въ основу классификаціи надо положить ея отношеніе къ человѣческому лицу. Тогда первой, самой обширной и самой интересной группой явятся тѣ ея произведенія, которыя представляютъ анализъ лицъ, ею самой выбранныхъ. Въ этихъ работахъ она, конечно, дальше всего отходитъ отъ обычной портретности и ясиѣе всего передаетъ свое отношеніе къ основнымъ силамъ, стихійно образующимъ человѣческое лицо. Произведенія этой группы носятъ, въ то же время, и наиболѣе законченный характеръ: почти все они сдѣланы въ мраморѣ, въ деревѣ или въ бронзѣ.

Ко второй группѣ относятся произведенія синтетическаго и отчасти декоративнаго характера: большинство ихъ — лишь эскизы и находятся пока въ гипсѣ.

Къ третьей группѣ принадлежатъ портреты-бюсты, сдѣланные на заказъ. Существенное отличіе этой группы отъ первой въ томъ, что здѣсь художница связана опредѣленнымъ лицомъ, иногда внутренне ей чуждымъ. Выражая лишь гибкость своего пониманія въ этихъ чуждыхъ лицахъ, она не говоритъ непосредственно о себѣ. Къ этой группѣ я отношу и портреты историческихъ лицъ: Александра II, Гоголя, Муромцева и Захарына. Попытаемся разсмотрѣть произведенія А. С. Голубкиной именно въ этомъ порядкѣ.

Среди лицъ, особенно волнованныхъ Голубкину, надо отмѣтить прежде всего одно лицо, часто повторяющееся въ ея произведеніяхъ перваго періода, въ разныхъ сочетаніяхъ, группировкахъ и матеріалахъ. Это — голова дѣвушки съ очень тонкими и нервными чертами лица (см. мраморъ, воспроизв. въ профиль). Ее можно узнать по вытянутой впередъ шеѣ, по усталымъ и внимательнымъ гла-

замъ, по полуоткрытымъ вѣкамъ, по выраженію лица — дѣвически чистому и благоговѣйному. Она всегда смотритъ внизъ. Тонкій подбородокъ, нервный, чуть полуоткрытый ротъ, волосы не прямые, но съ очень плавной и длинной волной, открывающіе большой, чистый лобъ, придаютъ ея лицу характеръ волнующей хрупкости. Въ мраморѣ эта голова становится прозрачной и тонкой, какъ видѣніе. Это лицо Голубкиной лѣзнетъ каждый разъ съ особой осторожной иѣжностью, и почти невозможно представить себѣ, чтобы та самая рука, которой повинуются обычно такія мощныя, почти жестокія формы, была способна на эти ласковыя прикосновенія.

На одной изъ мраморныхъ группъ Голубкиной этой головѣ противопоставлена голова другого типа — звѣринаго и остраго, тоже дѣвичья, но напоминающая копчика, или иную хищную птицу. Въ деревянномъ портретномъ бюстѣ (воспроизведенномъ здѣсь) голова того же хищнаго типа — еще болѣе характерна (дерево лучше выражаетъ ея плотъ, земную, движимую острыми толчками инстинкта). Въ упомянутой группѣ обѣ эти головы противопоставлены одна другой, какъ контрасты. Но въ подобныхъ сочетаніяхъ у Голубкиной не слѣдуетъ искать декоративнаго замысла: сознательно она ищетъ моральныхъ контрастовъ, декоративность формъ является лишь слѣдствіемъ ея огромнаго художческаго инстинкта.

Вообще, глубоко русскимъ талантамъ, къ типу которыхъ относится А. С. Голубкина, чужда самая идея декоративности, такъ какъ — чужда имъ игра формами и ихъ комбинаціями. Ни у Достоевскаго, ни у Толстого вы не найдете тѣхъ элементовъ ‚выдумки‘, которымъ соответствуетъ понятіе ‚декоративности‘ въ искусствахъ пластическихъ. Русскій геній — это огонь совѣсти, а не огонь фантазіи. Онъ исключительно мораленъ. Отсюда истекаетъ тотъ особый русскій реализмъ, который непохожъ на реализмъ другихъ народовъ. Отсюда — та нелюбовь къ риторикѣ и къ пафосу, которой отличается русское искусство. Что, впрочемъ, нисколько не мѣшаетъ имъ проявляться, но только въ случаяхъ глубокой необходимости.

У Голубкиной вовсе нѣтъ вкуса въ декоративности, но это вовсе не значитъ, чтобы декоративность въ ея скульптурѣ отсутствовала. Напротивъ, тамъ, гдѣ она есть, она проявляется, какъ естественное слѣдствіе внутренняго единства, что придаетъ ей особую цѣнность и значеніе. Примѣръ — воспроизведенные здѣсь эскизы деревяннаго украшенія камня, о которыхъ будетъ сказано ниже. Точно также и мраморная группа, о которой идетъ рѣчь, создана лишь на основаніи контраста моральнаго; но инстинктивное чувство скульптурной линіи и массы подсказало Голубкиной то сочетаніе, тотъ поворотъ этихъ двухъ головъ, который придаетъ единство всему мрамору.

Какъ характерный примѣръ отсутствія прямыхъ декоративныхъ задачъ въ творчествѣ Голубкиной, можно привести другую мраморную группу — ‚Мать и дѣти‘ (выставка Московскаго Товарищества 1908 г.). Декоративно они не соединены

ничѣмъ; ясно, что художница была связана формой мраморнаго куска, но вовсе не искала виѣшняго единства. Просто надо было включить въ одинъ кусокъ мрамора (а другого куска подъ руками не было) три головы съ тремя выраженіями скорбнаго предчувствія, дѣтскую, отроческую и взрослую, — мать съ двумя дѣтьми. Декоративно и эти три головы между собою не связаны, но внутреннее единство, единство духовнаго порядка сливается ихъ въ одно цѣлое. Необходима глубокая и непокупная искренность, чтобы путями столь скрытыми, дойти въ области пластическихъ, формальныхъ достижений до тѣхъ же результатовъ. Въ этомъ произведеніи чувствуется отсутствіе ловкости, что при нашей привычкѣ къ виртуозности европейской современной пластики (именно въ разрѣшеніи комбинативныхъ задачъ) кажется на первой взглядъ наивною; но всмотрѣвшись, мы убѣждаемся, что въ данномъ случаѣ высота искусства именно въ этой наивности, порожденной не невѣдніемъ, а искренностью.

Возвращаясь къ разбору тѣхъ „лицъ“, которыми опредѣляются тайныя симпатіи и интересы Голубкиной, мы не можемъ не остановиться на мраморѣ, воспроизведенномъ фототипіей въ началѣ этой статьи. Передъ нами — одно изъ самыхъ странныхъ дѣвическихъ лицъ, отмѣченныхъ А. С. Голубкиной. Устремленная впередъ, пристально глядящая голова кажется антично строгой. Ее можно принять за „Нику“ или за голову дѣвушки въ нишѣ греческаго надгробія. Но лицо это — современное, съ современными странностями и неправильностями. Исканіе сходства съ античнымъ ваяніемъ не входило въ планы художницы — ее привели къ нему характеръ лица и матеріалъ. Странность этого узкаго лица въ томъ, что удлинненные глаза, подходящіе къ вискамъ, расположены почти въ профиль, почти по рыби. Разрѣзъ рта великъ. Тонкія губы сжаты. Простая, несимметричная линія, отмѣчающая на темени современную прическу, даетъ всей головѣ крылатое движеніе впередъ.

Какъ здѣсь, такъ и въ той дѣвичьей головѣ съ тонкими чертами, съ которой мы начали нашъ разборъ, сказывается нагляднѣе всего идеализмъ Голубкиной. Но по своему душевному складу, она склонна къ исканію: для ея творчества характернѣе то, что она находитъ съ трудомъ, съ усиліями, выявляя горѣніе духа, тлѣющаго въ мертвомъ веществѣ. Уже въ деревянномъ портретномъ бюстѣ (который художница называетъ „Лисичкой“) мы могли замѣтить остроту хвощной птицы или звѣрька. Въ головѣ деревенской дѣвушки, съ волосами, зачесанными назадъ (см. воспроизв. глицъ) еще трепетиѣе выражено то „нѣчто“, что жалитъ, жжетъ и колетъ ее изнутри, — ея нерасцвѣтшая женскость. Въ цѣломъ рядѣ дѣтскихъ головъ, созданныхъ Голубкиной, можно прослѣдить одну и ту же черту: когда на нихъ смотришь — это то же, какъ если вглядываешься въ завязь цвѣтка, чувствуя и прозрѣвая тѣ силы, которыя работаютъ въ немъ, и тѣ формы, которыя должны въ немъ развиться.

Но въ работахъ самыхъ послѣднихъ лѣтъ А. С. Голубкина покидаетъ дѣвушекъ и



А. С. Голубкина. Портретъ (дерево

A. Goloubkina. Portrait (bois sculpté).



А. С. Голубкина. Бронза.

A. Goloubkina. Bronze.



А. С. Голубкина. Бронза.

A. Golubkina. Bronze.



А. С. Голубкина. Голова старухи (мрамор).

A. Goloubkina. Vieille femme (marbre)



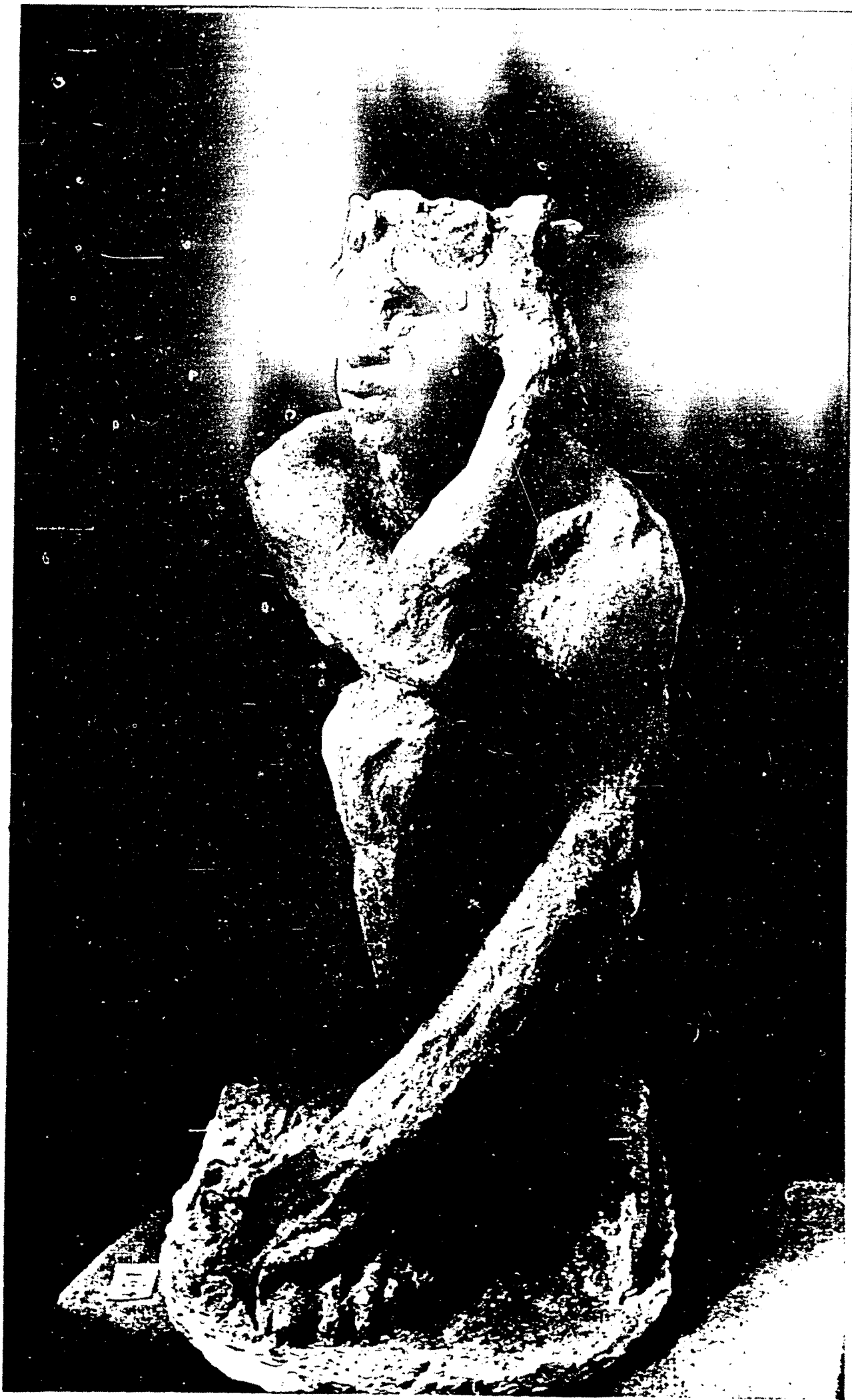
А. С. Голубкина. Девочка (сипсь).

A. Goloubkina. Fillette (plâtre).



*А. С. Голубкина. Эскиз деревянного
украшения камина (сипсь).*

*A. Goloubkina. Esquisse d'un décor de
cheminée en bois sculpté (plâtre).*



*А. С. Голубкина. Эскиз деревянного
украшения камина (цифр).*

*A. Goloubkina. Esquisse d'un décor de
cheminée en bois sculpté (plâtre).*



А. С. Голубкина. Портретъ (мраморъ).

A. Goloubkina. Portrait (marbre)

дѣтей и начинаетъ вглядываться въ лица взрослыхъ, зрѣлыхъ, гдѣ пламя духа не переливается жемчужными отливами, какъ въ лицахъ ея дѣвушекъ, а тѣбитъ притупленной искрой въ глубинѣ глухой и плотной плоти. Чтобы понять это, надо сопоставить лица двухъ ‚рабовъ‘ ея — двѣ головы, одна изъ дерева, другая изъ бронзы.

Первая (названная художницей ‚Ломовикъ‘) — это огромная масса тѣла и мускуловъ. Голова маленькая на богатырскихъ плечахъ, лицо грубыми ударами высѣчено изъ дерева, глаза маленькіе подъ тяжелыми надбровными глыбами, тяжелыя щеки, тяжелый грубый ротъ, тяжелый подбородокъ. Этому ‚Ломовика‘ только что чѣмъ то пришибло, и вся неподвижная глыба плоти дрогнула, и толстыя губы размякли и опустились... Если ‚Ломовикъ‘ первая ступень, то бронзовый ‚Человѣкъ‘ (см. воспроизведенія) — послѣдняя того же пути неугасимаго горѣнія боли, насквозь прокалившей вещество. ‚Человѣкъ‘ прошелъ свой первый страстный путь. Такимъ могло быть лицо раба-христіанина первыхъ вѣковъ. У него больше ничего нѣтъ: все погибло, все сожжено, самъ онъ — какъ еще тѣлющая головня, обожженная и покрытая пепломъ. Точно кактусъ, выросшій на вулканическихъ шлакахъ. Но въ глазахъ его свѣтится та сила, которая заставляетъ стебель растенія вставать изъ земли — могилы зерна. Что онъ рабъ, это видно по его челюсти, почти обезьяньей, по огромному рту, по ушамъ и скуламъ. Но плоть на его костяхъ какъ бы истощилась муками. Вся его темная, еще вчера звѣриная душа озарилась смиреніемъ и восторгомъ покорности. Эта бронзовая голова — памятникъ глубоко христіанскаго искусства, это, быть можетъ, самое глубокое по чувству упованія произведеніе нашего времени. Развѣ не съ такими лицами будутъ люди воскресать изъ мертвыхъ? Есть въ этой скульптурѣ нѣчто, что напоминаетъ ту трогательную надгробную группу мужа и жены, первыхъ временъ христіанства, которую Илбургъ завѣщаль поставилъ надъ своей могилой.

Несколько ниже ‚Человѣка‘ и ‚Ломовика‘ мраморная ‚Голова старухи‘ (см. воспроизв.). Она можетъ служить образцомъ той силы и законченности характера и стилистики, которой обладаетъ А. С. Голубкина. Въ чисто скульптурномъ отношеніи интересно то обрамленіе головы прямыми складками платка, которымъ она придала ей такой строго египетскій характеръ, не отступая отъ русской реальности...

Переходъ отъ такихъ произведеній чисто психологическаго характера, какъ ‚Человѣкъ‘ и ‚Старуха‘, къ тому отдѣлу произведеній Голубкиной, который мы называли синтетическимъ и декоративнымъ, вполне естествененъ, такъ какъ ея скульптурныя фантазіи возникаютъ тоже исключительно на психологической почвѣ. Какъ мы уже говорили, у Голубкиной нѣтъ декоративнаго таланта. Ея горельефъ надъ входомъ въ Московскій Художественный театръ совсѣмъ неудаченъ, какъ декоративное произведеніе. Но зато, когда она ищетъ формъ для идей, волнующей

ее до глубины души, — скульптурный инстинкт и чувство массы никогда не изменяют ей. Ея каріатиды для камня (гипсовые эскизы были выставлены в 1911 г. в „Московском Товариществѣ“) — великолѣпны и в декоративном отношеніи. Чувство пропорціи, массы, чувство единого куска, в который включены ихъ напряженно спокойныя фигуры — поразительно. Это опять — звѣре-люди, но гораздо болѣе древнихъ эпохъ чѣмъ „Ломовикъ“ или „Человѣкъ“. Они звѣри тѣломъ, люди — взглядомъ. В ихъ жестахъ бессознательная и увѣренная животная грація. Пясти рукъ и ногъ развиты непропорціонально съ тѣломъ и головой. Но это люди, уже познавшіе огонь, стражами котораго они стоятъ, по обѣ стороны камня. Богъ Агни обжегъ ихъ душу и разбудилъ дремавшую искру сознанія. У нихъ обоихъ, у этихъ Адама и Евы каменнаго вѣка, уже свѣтится в глазахъ та сила, которая неволитъ стебель прорасти изъ зерна, та сила, которую Голубкина одну только и чувствует во всемъ многообразіи земныхъ ликовъ. Про нихъ хочется сказать: „И бѣсы звѣрують и трещутъ“.

Отношеніе огня и человѣка всегда было близко Голубкиной и какъ аналогія духа и огня, и какъ чисто пластическій эффектъ человѣческой фигуры, освѣщаемой беспокойными бликами. Еще раньше своихъ каріатидъ она сдѣлала двѣ сидящія у огня фигуры, которыя должны были силуэтно освѣщаться пламенемъ камня. В нихъ еще болѣе подчеркнута ихъ звѣриность, можетъ быть тѣмъ, что онѣ такъ, сжавшись, грѣются у очага... Обѣ каминныя группы задуманы монументально и представляютъ какъ бы естественное продолженіе того аналитическаго пути, который мы прослѣдили раньше.

Въ міръ фантастическій насъ вводятъ небольшія эскизныя группы, которыя были выставлены на Акварельной выставкѣ Московскаго Товарищества осенью 1910 года: „Лужица“, „Задумчивость“, „Дѣти“, „Полеть“. Это лишь замыслы, небольшие чѣмъ программы, но для пониманія души Голубкиной и того, какъ она видитъ природу, — они крайне важны.

„Лужица“ — два маленькихъ существа: одно, съ козлиной мордой и съ копытами, сидитъ по человѣчески подпершись на корточкахъ, а у его ногъ — не то рыбка, не то болотный тритонъ съ женскимъ туловищемъ и овечьимъ лицомъ. „Задумчивость“ или „Кустики“ (см. воспроизв.) — это маленькій козлоногий фавиъ съ мальчишескимъ лицомъ, а надъ нимъ дріада или фавиесса, тоже козлоногая, постарше, но еще дѣвочка. И у всѣхъ у нихъ, и въ той и другой группѣ, — тоскующіе человѣчьи глаза: тоска долгая, тяжелая, тоска ожиданія. И чувствуется, что это та-же самая тоска — задумчивость, которою тоскуютъ Сивиллы и пророки в Сикстинской капеллѣ въ ожиданіи Спасителя, только здѣсь она засвѣтилась въ маленькихъ пылинкахъ вещества, одухотворенныхъ жизнью. А за этими дріадами и рыбками съ овечьимъ лицомъ, чувствуется русскій скудный пейзажъ: на мѣстѣ вырубленнаго лѣса — по полю жидкіе кустики, а на мѣстѣ осушеннаго озера — л у ж и ц а...



А. С. Голубкина. Девушка (гипс).

A. Goloubkina. Jeune fille (plâtre).



А. С. Голубкина. „Затумчивость“ (сипсѳ).

A. Goloubkina. „Recueillement“ (plâtre).



А. С. Голубкина. Дети (сине).

A. Goloubkina. 'Enfants' (plâtre).



А. С. Голубкина. Портретъ А. М. Ремизова (синеѣ).

A. Goloubkina. Portrait de A. Rémisoff (plâtre).

Переходя къ третьей группѣ произведеній Голубкиной — къ ея портретамъ, сдѣланнымъ на заказъ, мы должны оговориться, что это дѣленіе очень условно. Я хотѣлъ имѣть только опредѣлить ту группу работъ, въ которыхъ Голубкина не сама выбирала лицо или выраженіе лица, близкое ея душѣ, въ ней какъ бы означала жившее, а была связана тѣмъ или инымъ человѣкомъ и хотѣла или объективно проанализировать его сущность, или возсоздать опредѣленный историческій ликъ. Такъ, къ этой группѣ я бы отнесъ бюсты Ремизова и Алексѣя Н. Толстого (о которыхъ я уже писалъ на страницахъ „Аполлона“), хотя они вовсе не были сдѣланы по заказу. Но ясно, что это вовсе не интимныя лица ея души, какъ всѣ тѣ, о которыхъ говорилось въ началѣ статьи. Однако, въ лицахъ обоихъ писателей она замѣтила что-то свое, что захотѣла выявить: въ глазахъ Ремизова — знакомую ей внимательную тоску взгляда, въ лицѣ Толстого ту же тяжесть плоти и дрогнувшія губы, какъ у „Ломовика“. Этотъ подходъ и дѣлаетъ эти портреты непохожими, но прекрасными. Наша, а не ея вина въ томъ, что мы знаемъ оригиналы этихъ портретовъ. Потому что, когда мы смотримъ на другіе ея портреты, оригиналовъ которыхъ не знаемъ, — мы видимъ только законченность характеристики, доведенной до большого единства и упрощенія. У всѣхъ, несмотря на различіе этихъ лицъ, есть нѣчто общее во взглядѣ, точно всѣ они глядятъ на Микеланджелову „Ночь“, но очевидно, что тѣ, которые позируютъ передъ Голубкиной и глядятъ на нее, и не могутъ имѣть иного выраженія лица... Въ бюстахъ историческихъ лицъ она тоже достигаетъ единства той или иной исторической или общественной идеи, сводя ее къ внутренней жизни лица. Въ Муромцевѣ она хотѣла передать — борца, въ Захарьинѣ — провинцальность, въ Гоголѣ — пророческую тоску, въ Александрѣ II — освободителя.

Скульптурная манера Голубкиной очень разнообразна и разнообразіе это зависитъ, главнымъ образомъ, отъ того матеріала, въ которомъ она работаетъ. Ея гипсы носятъ отпечатокъ импрессионистической манеры. Она работаетъ для глаза, а не для оцупи, — съ сильными тѣнями, глубокими выемками, широкими мазками. Въ ея скульптурѣ больше чисто живописныхъ приѣмовъ, чѣмъ у Родэна, но меньше чѣмъ у Родэна или Трубецкого. Она любитъ окрашивать свои гипсы въ разные тона и даже „просвѣтляетъ“ выпуклости бронзовымъ порошкомъ. Эта же манера естественно остается у нея и въ отливкахъ изъ бронзы. Но прикасаясь къ мрамору, она неожиданно преобразуется. Грубость ея манеры въ глинѣ смѣняется изумительной деликатностью и тонкостью моделировокъ. Мраморъ смягчаетъ ея душу и въ то же время самъ становится подъ ея руками болѣе мужественнымъ, не теряя своей нервности. Но истинный ея матеріалъ, какъ показали ея работы послѣднихъ лѣтъ (потому что она только недавно перешла къ нему) — это дерево. Въ деревянной скульптурѣ Голубкина какъ бы вновь нашла себя. Многое изъ того, что ей такъ долго не давалось ни въ глинѣ, ни въ мраморѣ, стало для нея вдругъ

доступно въ деревѣ. Въ деревѣ есть и сила, и деликатность, и разнообразіе тоновъ, ей необходимыя. Дерево болѣе живой, болѣе чувствующій матеріалъ, ближе стоящій къ той осознающей себя на разныхъ степеняхъ плоти, которую она такъ ясно прочувствовала.

Голубкина уже не молода. За ней больше двадцати лѣтъ работы. Но ее знаютъ мало. Виною этому отчасти и ея собственная замкнутость: — замкнутость большого художника, который предпочитаетъ работать въ тишинѣ и уединеніи, боясь ненужной шумихи молвы. Какъ мастеръ, творчество котораго является неугасимымъ горѣніемъ совѣсти, Голубкина представляетъ исключительно русское, глубоко-національное явленіе. Она принадлежитъ къ художникамъ типа Достоевскаго и Толстого (*toutes proportions gardées*), къ которымъ нельзя подходить съ заранѣе предрѣшенными критеріями искусства. Ихъ надо принять цѣлкомъ, какъ людей; только тогда примешь цѣлкомъ и ихъ творчество.





А. Илчоборго. Смерть Тачмона де дьяр.
(Кычу-тенекан элчепен).

А. Шеллер. Мори де Чашов де Тора.
(Галерея Континентал).

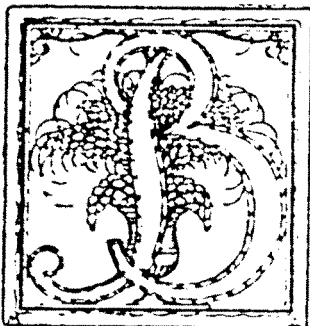


*Диаз де ла Пенья. Турецкое семейство.
(Кувейтская галерея).*

*Диаз де ла Пенья. Семейство турецкое.
(Галерея Кувейтская).*

ФРАНЦУЗСКІЯ КАРТИНЫ ВЪ КУШЕЛЕВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

Бар. Н. Н. Врангель



СЕГДА съ нѣкоторымъ опозданіемъ слѣдовало русское искусство за иностраннымъ. Миѣ случилось видѣть картину пятидесятихъ годовъ XIX столѣтія, гдѣ генералы Николая Павловича, въ мундирахъ, при эполетахъ, представлены на золотомъ фонѣ, какъ будто святые тречентистовъ въ Италиі и Германіи. Этотъ примѣръ очень характеренъ для всего провинціального уклада русской культуры и искусства въ особенности.

Всѣ тѣ новѣйшія теченія, что такъ жадно воспринимаются въ Россіи — часто только запоздалое эхо того, что творится въ Европѣ.

Въ эпоху, когда Федотовъ, сто лѣтъ отставъ отъ Гогарта, писалъ очень мило но все же весьма наивно петербургскихъ чиновниковъ, во Франціи уже появились картины Манэ, которыя до сихъ поръ считаются у насъ чуть ли не „декадентствомъ“. И не надо забывать, что Сезаннъ, Ренуаръ и Дега, которые у насъ все еще не поняты, составляютъ уже теперь традиціонное прошлое французскаго искусства. Еще большій курьезъ приключился съ такъ называемой барбизонской школой. Въ то время какъ „русскіе самородки“, перенимая кое что у нѣмецкихъ правоучителей, захотѣли создать яко бы самобытное направленіе въ живописи, изображая пьяныхъ исправниковъ, угнетающихъ бѣдныхъ крестьянъ — во Франціи работали дивные мастера, открывшіе новые живописные каноны. Французскіе художники увидѣли новую, доселѣ невѣдомую, страну и открыли ее въ самой Франціи. До Курбэ, Коро, Добиньи, Дюпре и Руссо во французскомъ искусствѣ не было пейзажа.

Въ XVII столѣтіи Пуссенъ мечталъ не о красотахъ родной страны, не о интимной ласковости французской природы, а о другомъ мірѣ далекой сказки, что приоткрывалъ свою завѣсу для него. Причесанные и подстриженные сады на французскихъ картинахъ XVIII вѣка играютъ уже иную, не самостоятельную, а только украшающую, бутафорскую роль. Это какъ бы парадныя и восхитительныя платья, что шли портные того времени. Это та рамка, которая была нужна и необходима для усталыхъ и избалованныхъ любезниковъ, что смѣючись притворялись пейзажами. И природа Гюберъ Робера — не природа Франціи, а грустная мелодія угасающаго вѣка, плачущая пѣснь, что звенитъ невнятно и въ которой не разслышишь ни смысла, ни словъ. Руины Робера это признаніе своего безсилія, — невозможность прямо смотрѣть на жизнь. Вотъ почему такой бодрой свѣжестью вѣетъ отъ всѣхъ картинъ барбизонской школы.

Въ лѣсахъ Фонтенблѣ колонія художниковъ жила какъ на необитаемомъ островѣ, и въ своемъ маленькомъ царствѣ они пристально приглядывались ко всему. Каждое

дерево, каждый кустикъ, каждая травка приобрѣли самостоятельный характеръ и значеніе.

Это новое „лицо природы“, вѣками задержанное непрогляднымъ флеромъ, вдругъ раскрылось во всей своей красотѣ. Деревья зашумѣли кудрявыми головами, закачались, замохнатылись, заболтали на разныхъ лѣсныхъ языкахъ. Словно великаны рядами выстроились стволы, какъ оплотъ зеленолиственнаго міра. Забѣгали, зашептались, зажурчали, заискрились прихотливые ручейки и лѣсныя рѣчки. Громоздились облака, какъ угрюмые караваны, свизо-сѣрые, по бороздамъ гибнаго неба. Въ ласковой солнечности голубого полуденнаго жара купались, и плыли, и ибжились какъ чайки бѣлыя, какъ дымъ легкія, облака. Вся природа вдругъ сдѣлалась чѣмъ то таинственнымъ, и нужнымъ, новымъ откровеніемъ и новымъ міромъ и непонятно, какъ столько вѣковъ не видалъ ее человѣкъ? Слѣпыя какъ кроты, словно совы въ ясный день, незрячіе столько времени были художники. И тѣмъ большую радость испытали они, когда научились видѣть. Тихіе, сѣрые, какъ жемчуга, сумерки угадалъ Коро и являлъ ихъ въ пепельно-дымныхъ туманныхъ пейзажахъ.

Бурю на небѣ, громъ въ облакахъ, рыданіе шелестящаго лѣса слушалъ Руссо въ новой природѣ. И тихо мечталъ онъ о сонныхъ лѣсахъ замороженныхъ лѣтней духотой и о лучахъ солнца, что жарко цѣлуютъ зеленую листву и ласкаются къ ней и вкрадчиво о чемъ то шепчутъ.

И даже простого, рабочаго человѣка по новому увидѣлъ Милле — человѣка, что словно кустъ растетъ изъ земли, и землей теплой пахнетъ, и плоть отъ плоти отъ нея исходитъ. Крестьяне Милле это смиренные „ростки земли“, а не самостоятельныя существа и не „цари природы“.

Оттого такъ могуче ихъ обаяніе и нескончаема глубинная красота, что вышли они изъ ивѣдръ неразгаданнаго міра. И потому вмѣстѣ съ новой природой новы и они...

Грустно подумать, что въ эту эпоху, когда цѣлая страна открыла новый міръ, въ Россіи даже и не подозрѣвали объ этомъ. Русская природа, которую впервые увидѣлъ Левитанъ, до него была представлена художниками въ пошломъ и невѣрномъ, несвойственномъ ей нарядѣ.

Дюссельдорфская школа — карикатура на барбизонцевъ — полонила русскихъ художниковъ. Какъ это бываетъ у некультурныхъ людей, второй сортъ правится всегда больше перваго и копія больше оригинала.

Въ Россіи никто не захотѣлъ учиться у Коро, Добиньи и Руссо, но много учились и, главное, слѣпо подражали Ахенбаху и Каламу. Отсюда понятно, какой фальшью кажутся намъ теперь лѣса, поляны и рѣчки въ представленіи русскихъ художниковъ середины XIX вѣка.

И забавно сказать, что только Боголюбовъ, да теперь запоздалый Зарубинъ съ чисто-провинціальной наивностью стали „послѣдователями“ Коро. Мы такъ отстаемъ

отъ всего, — ибо и слишкомъ поспѣшное подражаніе также отсталость, — что ‚барбизонская‘ школа для насъ до сихъ поръ должна быть чуть ли не откровеніемъ. И пока послѣдовательно, шагъ за шагомъ, не будетъ пройдена наследственная традиція французской школы за послѣдніе сто лѣтъ, до тѣхъ поръ не сумѣемъ мы усвоить и понять смыслъ и важность новыхъ откровеній. Надо сперва выучить азбуку, а затѣмъ уже принятыя читать и писать собственные измышленія. Вполнѣ самостоятельныхъ независимыхъ явленій во всей исторіи нашей живописи почти нѣтъ, и потому намъ нужны, болѣе чѣмъ кому бы то ни было, уроки не только даровитыхъ, но умныхъ и наследственно наученныхъ художниковъ. А Коро, Добиньи, Дюпре, Тройонъ, Курбэ, Делакруа — тѣ учителя, безъ которыхъ нельзя обойтись, но которыхъ у насъ не только позабыли, но даже и не знали...

Кушелевская галерея, равно какъ ‚нижній этажъ‘ въ Третьяковской галереѣ въ Москвѣ, единственные общественныя собранія, гдѣ можно видѣть у насъ романтиковъ и барбизонцевъ.

Частныя коллекціи картинъ этихъ школъ имѣются въ Москвѣ у П. П. Харитоненко, въ Петербургѣ у кн. К. А. Горчакова, да по нѣскольکو картинъ разбросано у отдѣльныхъ владѣльцевъ. Вотъ и все. И потому даже тѣ сравнительно незначительные образцы живописи этого направленія, что имѣются у насъ, должны бы, кажется, интересовать публику.

Однако, къ стыду ея, въ Кушелевской галереѣ почти всегда пусто, и только случайный посѣтитель забредеть иногда, осматривая ‚Весеннюю‘ или ‚Отчетную‘ выставки, что устраиваются въ залахъ Академіи Художествъ.

Настоящее собраніе основано графомъ Николаемъ Александровичемъ Кушелевымъ-Безбородко (1834 — 1862 г.), оставившимъ его по завѣщанію Императорской Академіи Художествъ.

Заключаетъ оно 466 номеровъ голландской школы XVII вѣка, много бельгійскихъ и нѣмецкихъ живописцевъ прошлаго столѣтія и среди нихъ нѣскольکو картинъ, характеризующихъ, хоть и односторонне, французское искусство барбизонцевъ и романтиковъ. Е. Делакруа (1798 — 1863 г.), этотъ поэтическій мечтатель, магъ линіи и одинъ изъ предтечъ современной живописи, представленъ двумя характерными для него картинами, навѣянными путешествіемъ въ Марокко (1831 г.) — ‚Мароканецъ, сѣдлающій коня‘ (1855 г.) и дивной, горящей красками, ‚Львиной охотой‘ (1854 г.). Для русской живописи своего времени Делакруа прошелъ совершенно безслѣдно, если не считать Ломтева, который, хотя и очень отдаленно, но иногда напоминаетъ его по тону живописи.

Но насколько всегда одинаково ровень, хорошъ и никогда не пошлъ Делакруа, настолько часто баналенъ, приторенъ его современникъ испанецъ Діазъ де ла Пенья (1807 —

1876 г.), также примыкающей къ романтикамъ, но болѣе вялой, менѣе театральной и лишенной того драгическаго паоса, что такъ восхищаетъ въ Делакруа. Шесть картинъ Діаза въ Кунстлерской галереѣ, достаточно полно представляютъ его творчество. Здѣсь и пейзажъ въ розовыхъ сладкихъ тонахъ, и величавая, съ отлично-связанными группами, картина „Цыгане“ (1848 г.), и прелестное, таинственное и романтичное, какъ италянскій пейзажъ XVII вѣка, „Турецкое семейство“. Аври Шефферъ (1795 — 1858 г.), современникъ Діаза, сохранилъ въ себѣ еще прежнія традиціи классической школы, что придаетъ его замысламъ холодный и величаво торжественный стиль. Типы его людей совершенно давидовскіе: съ маленькими головами грековъ и съ движеніями барельефныхъ фигуръ. Къ тому же и краска его жесткая, мертвенная, а большинство композицій не родились, какъ у Делакруа, изъ впечатлѣній дѣйствительности, а заимствованы изъ священной исторіи или изъ разныхъ книгъ. „Франческо да Римини“, „Смерть Гастона де Фуа“ (1824 г.), „Эбергартъ, графъ Виртембергскій, оплакивающий сына“ (1834 г.), „Фаустъ“ (1858 г.) и „Спасенный утопленникъ“ — все повѣствуютъ о трагическихъ приключеніяхъ, а не объ обыденной жизни.

Рядомъ съ такимъ надуманнымъ „мозговымъ“ творчествомъ, суровой правдой жизни, дышитъ трагическій, своей неприкрашенной „фантастикой реализма“, могучій этюдъ Г. Курбэ (1819 — 1877). Въ этомъ скромномъ „портретѣ природы“ уже совсѣмъ новый мѣръ, новый взглядъ на жизнь и глубокое проникновеніе въ ея тайны. Пейзажи Курбэ хороши тѣмъ, что написаны „сыномъ лѣса“, человекомъ, сроднившимся съ этими деревьями, словно братъ, имъ близкій. Это куски природы выхваченные изъ глубокихъ нѣдръ, понятые и пересказанные съ дикарской, прямодушной силой. Изъ другихъ мастеровъ, писавшихъ, главнымъ образомъ, бытовые и историческія картины, въ Кунстлерской галереѣ имѣются: нѣсколько картинъ А. Декана (1803 — 1860), довольно банальное „Посѣщеніе монастыря“ Пзабэ (1804 — 1886), двѣ чрезвычайно ловко написанныя картины мало оцѣненного Альфреда де Дре (1810 — 1860), пестрая картина Фромантена (1820 — 1876) — болѣе интереснаго писателя, чѣмъ живописца — и превосходный холстъ Милле (1814 — 1875), къ которому мы вернемся впоследствии, въ особомъ этюдѣ.

Пейзажная живопись болѣе и разносторонне въ Кунстлерскомъ собраніи. Здѣсь два восхитительныхъ Коро (1796 — 1875) — „Утро“ и „Вечеръ“, два чудныхъ холста Т. Руссо (1812 — 1867) — „Пейзажъ“ (1833 г.) и „Рынокъ въ Нормандіи“. Последняя картина — одно изъ лучшихъ созданій Руссо, въ восхитительныхъ коричнево-черныхъ „вкусныхъ“ тонахъ, напоминающее лучшія картины голландской школы XVII-го столѣтія. Руссо одинъ изъ тѣхъ барбизонцевъ, который больше другихъ былъ подъ обаяніемъ большихъ пейзажистовъ старой голландской школы. И въ его творествѣ прихотливо сочетаются завѣты Рейсдаля, ванъ-Гойена, К. Деккера, П. Поттера и А. Кейпа съ новыми откровеніями живописцевъ изъ Фонтенбло. Жюль Дюпре (1812 — 1889), писавшій, какъ и Руссо, виды Нормандіи, характе-



Е. ДЕЛАКРОЙ. ОХОТА НА ЗЕМЛ.

Выпущена в 1904 г. в Париже издательством Гюльманна.

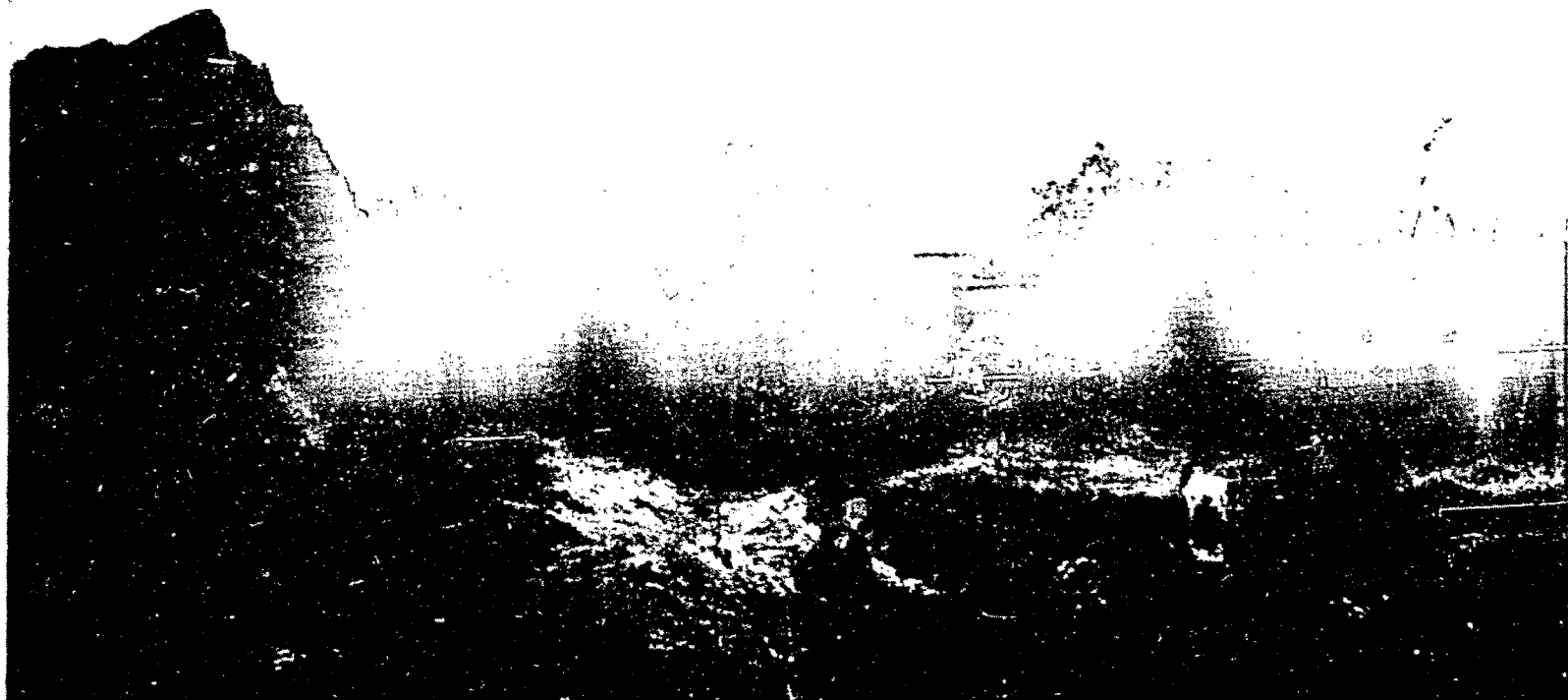
Е. ДЕЛАКРОЙ. LA CHASSE AUX LIONS.

Gulmann Verlag & Steinberg.



*Е. Делакруа. „Мароканецъ, сѣдящій коня“.
(Кушелевская галерея).*

*E. Delacroix. „Arabe sellant un cheval“.
(Galerie Kouchéteff).*



*Т. Руссо. Пейзаж.
Ж. Б. Коро. „Стро“.
(Кушелевская галерея).*

*T. Rousseau. Paysage.
J. B. Corot. „Le matin“.
(Galerie Kouchéleft).*



Тройонъ. Передъ бурей.
Ж. Б. Коро. Вечеръ.
(Пуштинская галерея).



Troyon. Avant l'orage.
J. B. Corot. Le Soir.
(Galerie Kouchéleff).



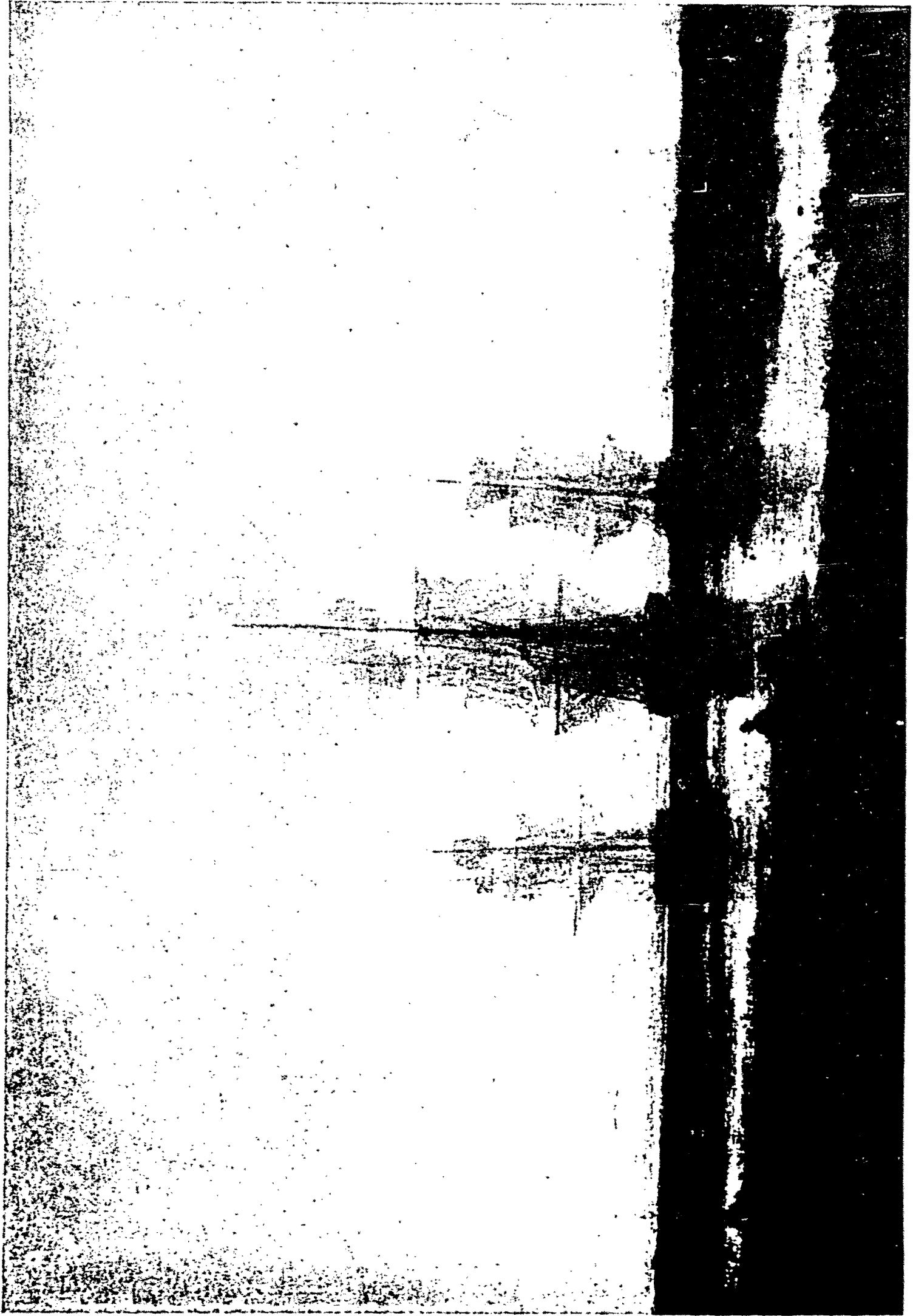
24. *Abies, Cedrus, Pinus, Larix, Picea, Juniperus*,
Caucasus, Armenia, 1900.

Pinus, Cedrus, Juniperus,
Caucasus, Armenia, 1900.



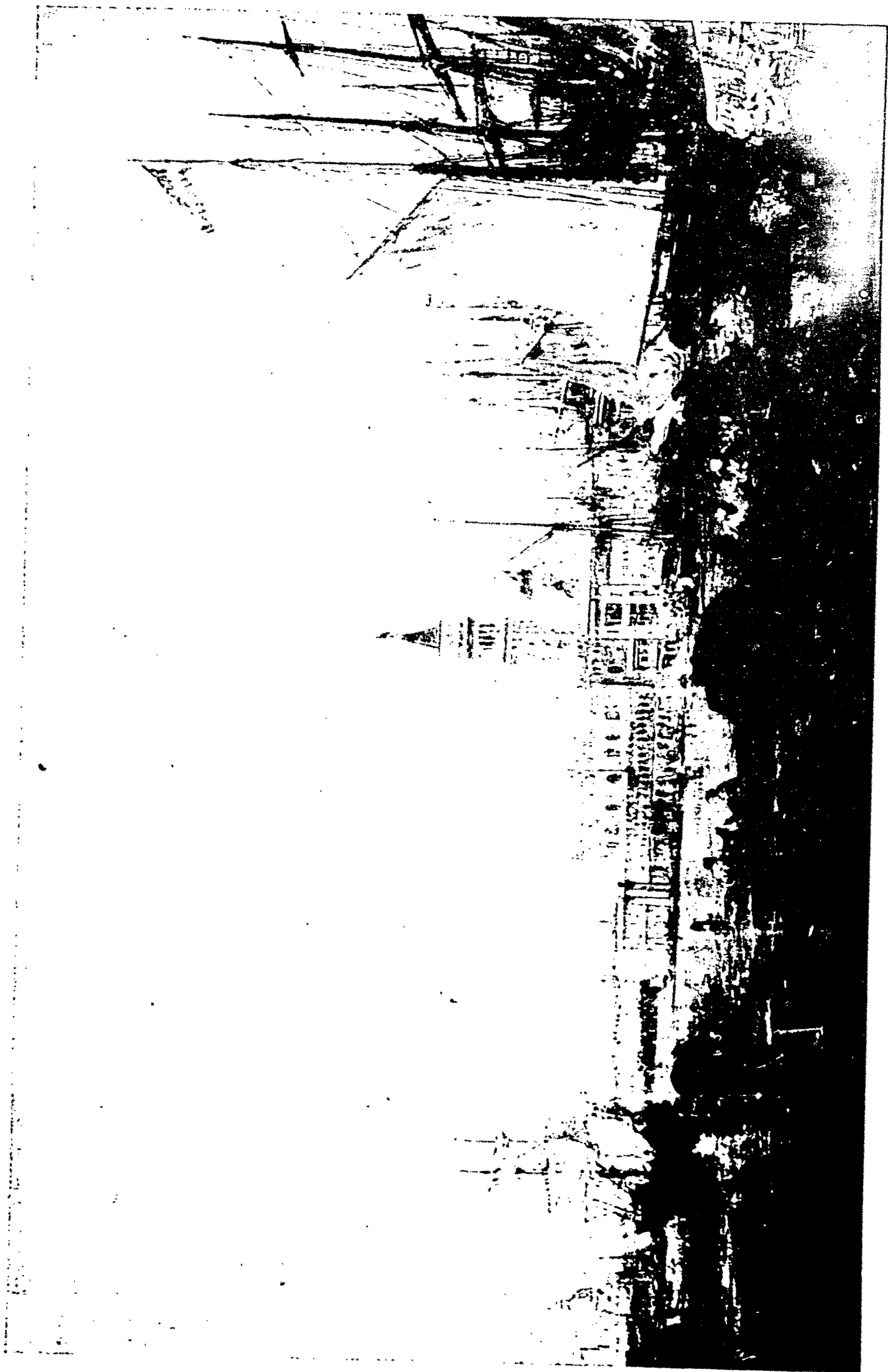
1. Купол. Высота м. б.
(Купол находится за углом).

6. Колонны. Высота м. б.
(Галерея находится за углом).



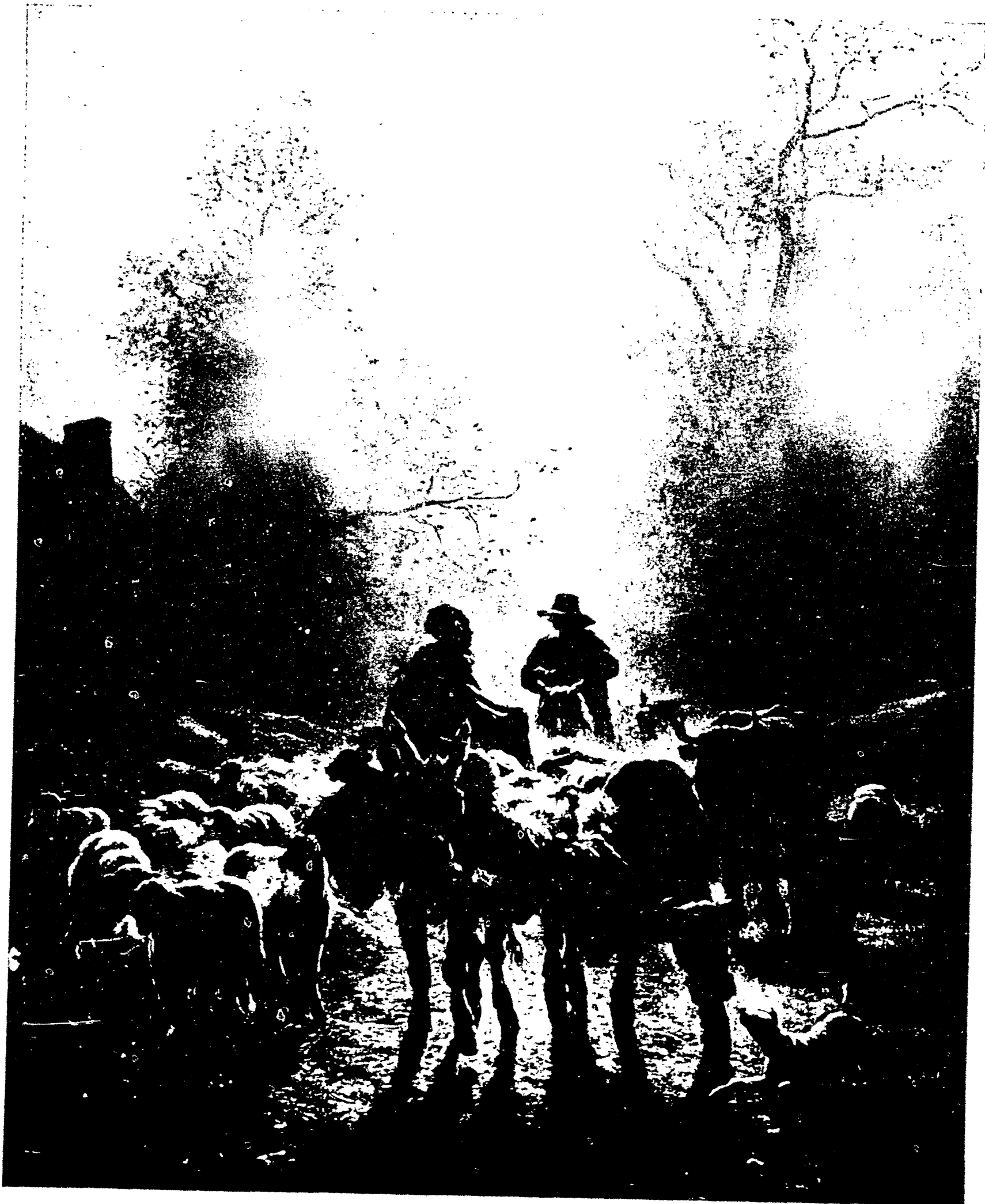
Ф. Замб. Берег моря.
(Куртисский заповедник).

Г. Заем. Борт де ла мер.
(Галерея Ковчегов).



Ф. Зубъ, Венеція,
(Купецкая галерея).

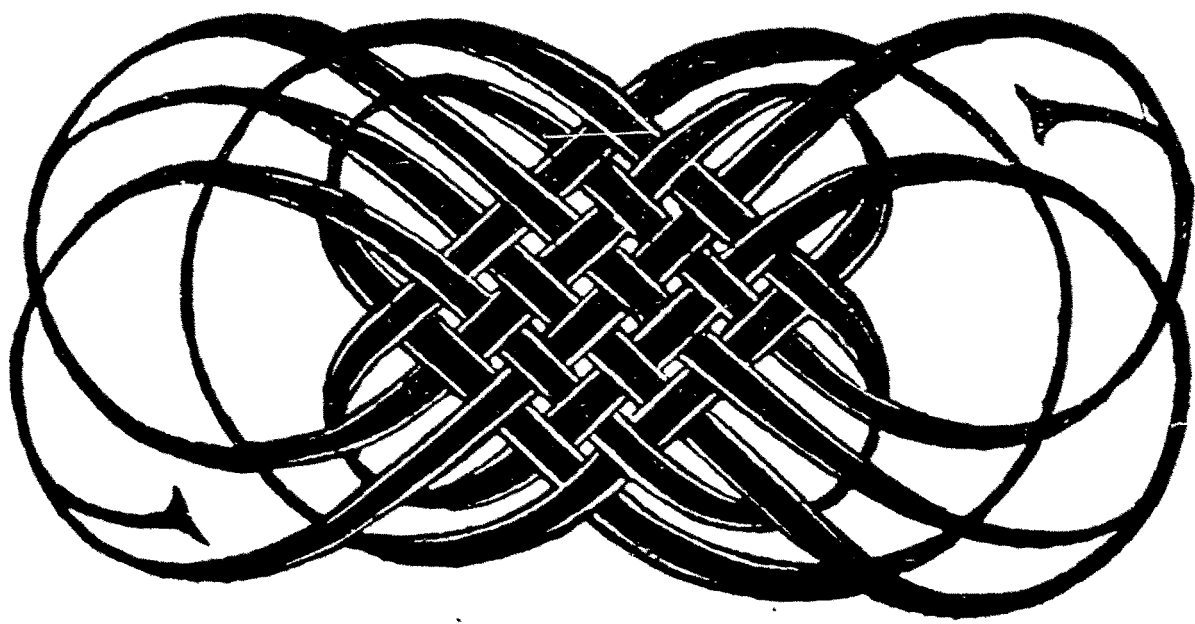
Г. Зубъ, Венеція,
(Галерея Куччиелли).



*Тройонъ. Последне, отправляющіеся на рынокъ.
(Кушелевская галерея).*

*Troyon. 'Paysans allant au marché'.
(Galerie Kouchéleff).*

ризуется ,Осенью² и отлично написаннымъ ,Скотомъ на пастбищѣ³ (1850 г.), выдержаннымъ въ сильной, энергичной и сочной гаммѣ. Рядомъ съ нимъ, Феликсъ Зимъ (родился въ 1821 г.), столь знаменитый своими видами Венеціи, кажется болѣе условнымъ и ,салоннымъ⁴. Иногда Зимъ неприятеиъ своей развязной небрежностью и нестрымъ ковромъ цвѣтовъ, но иногда онъ создавалъ подлинно прекрасныя картины. Таковъ его ,Берегъ моря⁵, весь въ цѣпелно-сѣрыхъ, блеклыхъ тонахъ, какъ бы подернутый дымкой тумана. Отметимъ еще четыре картины Тройона (1810 — 1865), изъ которыхъ наиболѣе удаченъ предгрозовой ,Нейзажъ⁶, банальное ,Морское сраженіе⁷ Т. Гюдена (1802 — 1880), работавшаго въ Петербургѣ при Императорѣ Николаѣ Павловичѣ, ,Прудъ⁸ Добиньи (1817 — 1878), и ,Овчарню⁹ Шарля Жака (1813 — 1894). Вотъ все немногое, что имѣется у насъ изъ французскихъ картинъ первой половины XIX вѣка.



РИСУНОКЪ (МАССА, ЛИНІЯ, ФОРМА) и ЖИВОПИСЬ

(Замѣтки художника)

Н. КИСЕЛЕВЪ



АСТОЯЩИЙ очеркъ — попытка опредѣлить пути въ кажущейся анархіи современнаго художества, выяснить сущность ихъ и дать оцѣнку мастерамъ, намѣтившимъ эти пути...

Искусство нашихъ дней декоративно. Впрочемъ, такимъ было художество и фресковое, и станковое во все времена расцвѣта, независимо отъ того, былъ въ немъ чисто декоративный элементъ, или нѣтъ. Ибо теперь, какъ и всегда въ эпохи художественныхъ прозрѣній, когда вещи становятся прозрачными и за ними встаетъ туманный символъ міра, работники на нивѣ искусства стремятся, въ своихъ произведеніяхъ, подчинить содержаніе-разсказъ содержанію углубленному, данному въ комбинаціяхъ массъ, линій и формъ; послѣднія же десятилѣтія принесли искусству еще новое средство не изобразительнаго, а декоративнаго выраженія: комбинаціи красокъ — самодовлѣющую живопись.

Характерно для современныхъ живописныхъ школъ — предпочтеніе живописи рисунку и раздробленіе этихъ двухъ главныхъ средствъ художества на составляющіе ихъ элементы. Дѣло въ томъ, что отдѣльные элементы рисунка, какъ масса и линія, служа средствомъ выраженія въ архаическія эпохи, когда рука художника чертила чистую проэкцію души, слились впоследствии съ формой, принесенной культурой, и были забыты. Нужно было вновь найти эти средства выраженія, найти каждое изъ нихъ въ отдѣльности.

Однако, эпоха аналитическая принесла съ собою и синтезъ, но синтезъ новый, неожиданный, а потому — пугающій и для толпы столь же непріемлемый, какъ и процессъ раздробленія.

Путь былъ тяжелый и длинный и полонъ онъ борьбы, страданій, упорной работы. Давно уже художники чувствовали, что тамъ, въ далекомъ прошломъ — правда, и не могли разгадать ее. Такъ, ложно-классики, надломившись въ исканіяхъ и смѣшавъ творчество грековъ съ ихъ изумительнымъ ремесломъ, впади въ грубое подражаніе послѣднему. Потомъ, уставъ отъ лжи, они боролись за право копировать грубую правду природы...

Утончившіяся зрительныя впечатлѣнія открыли новыя красочныя задачи, усложнили исканія, и художники благословляли солнце, отдыхали въ голубыхъ, зеленыхъ рефлексахъ. Струясь и колеблясь, эти взмѣчковые отсвѣты прикрывали повседневною природою и шептали имъ о забытой сказкѣ; свѣтъ вновь сблалъ предметы зыбкими и прозрачными, и имѣющіе глаза

увидѣли за явленіями тайну. Вновь живописцы вернулись къ искусству далекаго прошлаго, и въ экстазѣ безсознательно разбили его синтетическое очарованіе на составляющіе его элементы, очистили ихъ до конца и показали все средства, какими владѣло художество.

Исключительно французскимъ художникамъ принадлежитъ разрѣшеніе этой исторической задачи. Страшная вивисекція, произведенная ими надъ искусствомъ, до сихъ поръ ужасъ для Академіи. Но въ этомъ вина ея непроницательности и невоспримчивости. Невозможно, серьезно понимая грековъ, не понимать Гогэна...

Разсмотримъ вначалѣ рисунокъ. Мы сказали, что рисунокъ, т. е. — масса, линія и форма — средства выраженія въ декоративномъ художествѣ. Теперь, когда Академія еще жива, существуетъ два понятія массы. „Масса найдена“ въ академическомъ пониманіи — значитъ, что фигура нарисована пропорціонально и отдѣлка ногтеи обращаетъ вниманіе не большее, чѣмъ вся фигура. Мы же видимъ массу только тамъ, гдѣ силуэтъ фигуры значителенъ самъ по себѣ, живетъ какъ бы отдѣльно отъ формъ и отдѣльно отъ нихъ воспринимается.

Попробуемъ иначе. Желая выразить свою мысль, человѣкъ сдѣлалъ порывистый жестъ. Не найдя словъ, онъ замеръ, въ остротѣ движенія и, точно созерцая далекую правду, забывъ о насъ, взмѣнилъ отношеніе головы къ торсу, къ рукамъ... И вотъ — больше не надо словъ: мы поняли. Мы уловили моментъ, когда говорившій, застывъ въ движеніи, зазвучалъ въ униссонъ со своимъ представленіемъ, и силуэтъ его сталъ значительнѣе словъ и сказалъ недосказанное. Мы уловили массу, фотосферу души говорившаго, линію, скользнувшую вокругъ состоянія его тѣла. Мы не помнимъ, мы не видѣли, какъ улеглась эта линія, рисуя пальцы его руки, какъ очертила красоту или безобразіе его глазъ; искра правды во всемъ рассказѣ: она заставила насъ забыть, не зная, что на рукахъ сказавшаго кожа, подъ ней мускулы, кости, — чтобы эти плотскія, земныя подробности не отразились на озарившемъ насъ, сверхчувственномъ, словно прорвавшемъ міръ трехъ взмѣреній, образѣ, — на сказкѣ, на массѣ.

Замѣтимъ еще: выражая глубь художническаго созерцанія, масса какой либо фигуры становится болѣе значительной въ соотношеніи съ другими. И еще: отражая сущность, масса властна надъ послѣдней тишиной духа.

Вторымъ элементомъ выраженія въ искусствѣ является линія. Форма, находившаяся въ покоѣ, положимъ рука, сдѣлала движеніе, и мы уже не видимъ формы — устремленность движенія мы усвоили линіей. Расположеніе линій въ изображенной фигурѣ — путь къ выраженію остроты движенія.

Третьимъ элементомъ — форма. Исканіе формы или формъ тѣла сводится къ исканію мускулатуры, переплетенной сѣтью кровеносныхъ сосудовъ, костей и связывающихъ ихъ сухожилій, т. е. — плоти, крови. Комбинаціи формъ — путь къ выявленію тайны крови, плоти, матеріи. Много не въ силахъ отразить форма, и поэтому

во всѣ эпохи устремленія за предѣлы матеріи форма была въ загонѣ. Рисунокъ становится формой только тогда, когда и масса и линія подчинены формѣ.

Масса, линія, форма — вотъ самоцѣнные элементы въ рисункѣ. Французскіе художники послѣднихъ десятилѣтій, показавъ намъ эти средства художества, безсознательно, ярко разработали каждое изъ нихъ отдѣльно: одни стремились за предѣлы матеріи, улавливая то, что мы называли массой, другихъ волновалъ только одинъ вопросъ — что значитъ: человекъ былъ здѣсь, а теперь онъ тамъ?.. Ихъ поражала тайна движенія. И, наконецъ, третьихъ увлекъ трепеть плоти, матеріи, ожившей въ своемъ круговоротѣ.

И вотъ теперь, понявъ выявленные ими средства-цѣнности и подойдя къ задачамъ новаго синтеза, мы видимъ, что каждое изъ этихъ средствъ достигаетъ острого напряженія, убивая другія. Синтезъ всѣхъ средствъ выраженія — тайна совершеннаго творчества. Мы не знаемъ мѣру отношенія ихъ въ полномъ, вѣчномъ произведеніи искусства, однако знаемъ, что это отношеніе есть отношеніе подчиненія. Какъ бы напряженно ни жила форма (живая плоть, кровь) въ совершенномъ, синтетическомъ произведеніи, она должна подчиниться движенію-линіи, и линія — массѣ-духу. Если не выискана до конца это послѣдовательность подчиненія, произведеніе искусства (картина или статуя — все равно) неизмѣнно будетъ беспокоить, какъ бы совершенно оно ни было въ частяхъ.

Къ числу такихъ несовершенныхъ работъ принадлежитъ и Аполлонъ Бельведерскій, и Лаокоонъ, и Микеланжелевскій Моисей. Въ первыхъ двухъ — такъ спутаны средства выраженія (т. е. неясенъ замыселъ для самаго художника), что мы относимъ ихъ къ произведеніямъ ремесленнымъ. Масса въ этихъ скульптурахъ не только убита, но не выросла даже до понятія идеальной академической массы. Все время видишь то ногу, то животъ, то голову. Это мучительно. Нѣтъ фигуры, есть рядъ прекрасно выполненныхъ формъ. Моисей выросъ до монумента, но этотъ монументъ портитъ рука... Она не на мѣстѣ, она хочетъ сдвинуться! Творчество великаго скульптора горитъ на лицѣ бога-звѣря и гаснетъ въ фигурѣ. Масса не выявлена до конца, не подчинила движенія, и вотъ рука хочетъ сдвинуться! Въ Моисей нѣтъ покоя и нѣтъ движенія. И этой недовершенностью онъ тревожитъ.

Отъ Моисея Микеланжело хочется уйти въ музей Бань къ головѣ фуриі. И фуриі-буря страшнѣй, чемъ Моисей; въ тишинѣ она ярче. Здѣсь художникъ сдѣлалъ послѣднее преодолѣніе, синтезъ формы, линіи и массы увѣичалъ его символъ міра, и отъ всего произведенія струится послѣдняя тишина... Фуриі спитъ покойно. И — вся въ движеніи! Слово въ ея воспаленномъ мозгу бродятъ кошмары нечеловѣческихъ представленій. Двигутся, ищутъ зрачки закрытыхъ глазъ; адъ невообразимый, дѣйствительный адъ растворитъ съ ними двери... Нѣтъ, она спитъ покойно. У этой фуриі будто три лика: ликъ живой изъ плоти и крови, ликъ

движенія и ликъ духа, но первые два лика тонуть въ послѣднемъ. И наша душа, слѣдуя за измѣненіями лика фуріи, сбрасываетъ все временное, и мы слышимъ ея голосъ. Еще мигъ, и двери растворяются. Иѣтъ словъ, иѣтъ крика, жеста, чтобы сказаться. Напряженно застыли руки, и шепель безумными отъ радости глазами вѣчную правду...

Такое полное синтетическое творчество расколото современными французскими художниками на составляющіе его элементы; каждый изъ нихъ углубленъ до самостоятельной цѣлности и, наконецъ, найденъ еще одинъ новый путь къ выявленію переживаній — самодовѣющая живопись, столь же самостоятельное искусство, какъ музыка.

Эта новая живопись, отказавшаяся отъ раскраиванія рисунка и освободившаяся отъ подчиненности отношенію чернаго къ бѣлому, страшно усложнила соединеніе, синтезъ рисунка и живописи, и въ то же время дала ему совершенно неожиданное разрѣшеніе. Разставляя красочныя пятна, какъ звуки въ музыкѣ, какъ слова въ поэзіи, продвигая одни пятна между другими, мѣняя ихъ величину и форму, живописцы убили краску, какъ иѣчто постоянное, тяжелое, какъ краски Делакруа, и вызвали рядъ красочныхъ отношеній зыбкихъ и сказочныхъ, создали живописную мелодію, отразившую неуловимые символы. Иѣтъ больше красокъ, есть цѣлности (valeurs).

Если провести параллель между рисункомъ и живописью, мы увидимъ, что эти два главные пути художества обладаютъ одинаково сильными, но разнѣ воспринимаемыми средствами выраженія. Масса въ рисунокѣ — это мелодія въ живописи, глубь души творящей. Линіи — движенію въ рисунокѣ — соответствуетъ въ живописи продолжительность, съ которой можно воспринять данныя красочныя отношенія, ибо живописная мелодія, какъ и музыкальная, живетъ во времени и, выявивъ до конца свое содержаніе, возвращается къ началу (первое общее впечатлѣніе отъ картины — вступленіе живописной симфоніи). И, наконецъ, форма въ рисунокѣ — это гармонизація въ чистой живописи, и въ живописи, передающей предметность природы (nature morte), — красочная сила матеріала.

Обостряя пышность каждаго пятна, живописцы гармонизовали мелодіи, а вызвавъ всю напряженность красочной силы матеріала, замѣнили ею форму и убѣдили въ реальности данной матеріи.

Прежде чѣмъ современные художники подошли къ синтетическому рисунку, мы видимъ у нихъ законченныя по новому картины, гдѣ содержаніе дано въ синтезѣ отдѣльныхъ элементовъ рисунка и живописи. Такъ, Гогэнъ замѣнилъ живописную мелодію массой, гармонизовавъ ее небывалой пышностью красокъ. Для исторіи живописи Гогэнъ важенъ, какъ вернувшій насъ къ массѣ и научившій видѣть ее.

Ослѣпленный созерцаніемъ массъ, Гогэнъ совершенно не видѣлъ живого тѣла во времени и пространствѣ. Не видѣлъ или не хотѣлъ видѣть. Его никогда не заня-

мала мысль, что ноги его женщины должны служить для передвиженія тѣла, что глаза ихъ должны видѣть. Части тѣла важны для него, какъ возможность созерцать массу. Онъ очистилъ ее отъ земной формы и земного движенія.

Однако, научивъ насъ пониманію массъ, Гогэнь не только не исчерпалъ ихъ, но и не зналъ до конца ихъ глубины. Мы не видимъ конца пути, указаннаго Гогэномъ. Искать массу и напряженностью ея убивать форму и движеніе (линію), не значитъ слѣдовать за Гогэномъ. Онъ убѣждалъ брать фигуры въ состояніи покоя, не зная, что произведеніе, въ которомъ преобладаетъ масса, будетъ всегда въ состояніи покоя. Ищите массы — до стили, не какъ художественной традиціи, а какъ послѣдней искренности художника къ своему „я“, выявленному въ рисунокѣ, — ибо, отражая сущность, массы могутъ овладѣть послѣдней тишиной духа!

Мы уже знаемъ: лінія отражаетъ тайну движенія, форма — тайну крови, матеріи. Движеніе выявилъ намъ Дега разстановкой ліній. Когда написали, что Дега переѣхалъ жанръ, — рисовалъ лошадей и сталъ рисовать женщинъ, — онъ говорилъ, что ничего не мѣнялъ, всегда рисовалъ только ліній и никогда — женщинъ, театръ или всадниковъ. Переживанія свои Дега хотѣлъ выразить въ движеніи. Средствомъ служила лінія. Лініей рисунокъ бываетъ тогда, когда форма не живетъ самостоятельной жизнью, а подчинена движенію.

По поводу балеринъ Дега говорилъ о своихъ переживаніяхъ, вѣришь по поводу возможныхъ движеній балеринъ, которыя мерцали ему въ танцахъ. „Смотрите, — говорилъ онъ, — какъ трепещетъ она отъ приближенія любовника. О не думайте, что она въ силахъ замереть въ вашихъ объятіяхъ. Смотрите на нее, какъ на искусный механизмъ; она вся искусственна. Отъ улыбки до мишуры!“. Въ этой искусственности Дега нашелъ почву для своего искусства. Нарисовавъ поворотъ балерины и выразивъ въ немъ скользящія ліній, онъ вливалъ въ изображеніе движенія своей мятущейся души. Пѣтъ танцовщицы — есть сказка движенія, его тайна.

Движеніе захватываетъ также и Родэна, но движеніе его не поднимается надъ „повседневностью“. Попробуйте набросить современный костюмъ на „Юанна Крестителя“ Родэна, и провинціальный натурщикъ, по недоразумѣнію названный именемъ пророка, равнодушно уйдетъ на улицу, косолапя своей правой ногой. Вся изумительная трудоспособность Родэна уходитъ въ стремленія оживить камень. И камень ожилъ подъ его рукою! Выросъ до символа, но — символа реальной жизни, жизни крови... И вотъ, радуясь вначалѣ у ожившаго камня, незамѣтно, рассмотрѣвъ Родэна, вы уйдете отъ него грустнымъ. Вы, можетъ быть, не поймете, въ чемъ дѣло, но будете ясно ощущать, что вамъ не нужна его огромная работа. Почему? Показывая на одну изъ скульптуръ своего музея, Родэнь спрашиваетъ: „Что это?“

и скромно разъясняет замысел: „Я хотѣлъ сдѣлать: — страсть идетъ отъ сердца художника къ рукамъ и заставляетъ его творить“. Не отъ духа, а отъ сердца!

Родэнъ преклоняется передъ вѣчнымъ въ творествѣ прошлаго, но не понимаетъ его до конца. Борьба Академіи противъ Родэна имѣетъ почву; подходя безсознательно къ массамъ, онъ черезъ форму смутно воспринимаетъ ихъ въ синтетическихъ произведеніяхъ, но не можетъ ощутить ихъ сознательно. У Родэна есть много вещей, въ которыхъ явно запечатлѣна неудовлетворенность его своей работой, но вмѣсто того, чтобы распутаться въ средствахъ выраженія и уяснить содержаніе своего „я“, Родэнъ ломаетъ носы, срубаетъ то голову, то затылокъ созданной имъ статуи и не можетъ понять, какъ работали старики. „Они безподобны“, — говоритъ онъ. Два смертельныхъ врага въ борьбѣ за правду и одинаково далеки отъ нея — Академія и Родэнъ — сошлись въ одномъ признаніи. Академія будущаго широко раскростъ двери передъ Родэномъ, ибо онъ первый профессоръ, великій знатокъ ремесла скульптуры.

Онъ учитель ваянія, и только. Родэнъ не до конца художникъ. Не отъ массы понялъ онъ матеріалъ, а отъ воздуха. Въ лучшихъ работахъ Родэнъ оживилъ камень, чтобы растворить его въ воздухѣ. Онъ оживилъ мраморъ, бронзу, гипсъ и чугуны, чтобы убить ихъ. Мы можемъ забыть, изъ чего сдѣланъ тотъ или другой бюстъ у Родэна, но не забудемъ у великаго мастера средневѣковья, ибо, вырѣзая Христа изъ дерева, благословляя и любя матеріалъ, средневѣковый скульпторъ всегда рѣзалъ деревяннаго Христа, сына царства растительнаго столько же, какъ человѣческаго. Бога, воплотившагося и въ деревѣ.

Въ Халѣ, недалеко отъ Инсбрука, гибнетъ подъ столѣтней прогнившей крышей одно изъ такихъ изумительныхъ твореній прошлаго. Глубокія трещины прошли по священной фигурѣ, и, странно, онѣ придали ей какое то новое, тихое, тайное очарованіе... Возлюбя дерево, Онъ воплотился въ немъ и умираетъ, какъ дерево... Чтобы подняться до такого пониманія „содержанія матеріала“, нужно нести большое содержаніе въ себѣ и великую искренность. Нужно быть очень серіознымъ художникомъ.

Родэнъ оставитъ послѣ себя большее наслѣдство для Академіи, для школьнаго изученія ремесла скульптуры, но его искусство — не будущая скульптура. Майоль идетъ не отъ Родэна. Тамъ, гдѣ Родэнъ пытается подойти къ полному творчеству, работы его несовершенны. Не удается ему, напримѣръ, связать два тѣла и посадить тѣло на камень такъ, чтобы оно, живое, срослось съ нимъ. Онъ можетъ вызвать жизнь изъ камня, но его попытки незаконченностью выработки слить части фигуры съ мраморомъ ему не удаются. Онъ не вѣрно подходитъ къ монументу и никогда не найдетъ его... Два тѣла въ прославленномъ „Поцѣлѣ“ Родэна совершенно не связаны. Незаконченная нога женщины беспокоитъ. Родэнъ говоритъ, что онъ не хочетъ компрометировать душу произведенія отдѣлкой ногтей, но оставляетъ недо-

дѣланной погу изъ явно литературныхъ соображеній нельзя, тѣмъ болѣе, что души въ этомъ произведеніи всетаки нѣтъ...

Однажды Родэнъ осторожно досталъ и показалъ мнѣ покрытую пылью маленькую женскую ручку. Это одна изъ лучшихъ его работъ; много лѣтъ лежала она схраненная въ углу высокой полки. Онъ досталъ ее, чтобы подарить другу. Я всматривался, пораженный. Рука была живая, казалось — вотъ-вотъ пальцы вздрогнутъ, раздвинутся. Эта рука звала и отталкивала своей почти пугающей... повседневностью (болѣе точнаго опредѣленія не могу найти). Такъ отталкиваютъ всѣ работы Родэна...

Я спросилъ его о Гогэнѣ. Онъ, молча, показалъ на коверъ. — И только? — Кивнулъ головой, улыбаясь. Родэнъ не понималъ, что не о явленіяхъ говоритъ художникъ, а — по поводу явленій. Первое — дѣло ремесленника. Содержаніе художественнаго произведенія — не явленіе, а сумма проникновеній творящаго духа въ сущность явленій, т. е. — символъ. Произведеніе будетъ вѣчнымъ, если твореніе ясно отразитъ символъ. Но завтра же художникъ можетъ быть недоволенъ твореніемъ, ибо символъ его можетъ обогатиться новымъ переживаніемъ, и свое ‚вчера‘ творящій забудетъ сегодня. Пламенно выявивъ живыя формы въ камнѣ, Родэнъ ни разу не пытался разставить ихъ иначе, чѣмъ у модели. И въ ‚Ночи‘ Микеланжело течетъ земная кровь, но не такъ... Не ‚повседневно‘. Потому что формы расположились не реально, но убѣдительно до высшей реальности.

Сказка ожила или земное стало сказкой. Масса, отразивъ проэкцію души художника, убила ‚повседневность‘ формы. И есть что то еще въ этихъ формахъ невидимое, но остро воспринимаемое — стиль. Тотъ тонкій характеръ формы, въ которомъ ‚я‘ художника стремится къ послѣдней искренности. Говорятъ, у Родэна нѣтъ стиля, но вѣдь онъ, бессмертный, явилъ намъ всю жизнь, а развѣ у жизни есть стиль? Такъ наивно оправдываютъ его, великаго. Если вспомнить безконечные списки Родэновскихъ мраморовъ, гипсовъ, бронзъ, то, можетъ быть, и можно рѣшить, что въ работахъ Родэна прошла вся жизнь. Но развѣ жизнь только — бѣненіе сердца, то ровное, какъ въ ‚Девкаліонѣ‘ или въ ‚Полѣлуѣ‘, то бурное, какъ кипящій потокъ?...

Одной изъ лучшихъ своихъ работъ Родэнъ считаетъ торсъ женщины безъ головы, съ завернутой за руку ногой и открытыми органами пола. Въ исторіи скульптурнаго мастерства нѣтъ равнаго этому трепещущему куску живого мяса. Кажется, что металлъ вздрагиваетъ отъ ударовъ артерій. Этотъ торсъ поражаетъ... Но уходишь грустный отъ его повседневности. Пламенные руки творили его, но душа оставалась молчаливой, бездѣтельной и не коснулась работы. Если допустить, что художникъ можетъ уяснить себѣ содержаніе своего ‚я‘ только въ опредѣленномъ матеріалѣ, то становятся понятны полные содержательности наброски Родэна карандашомъ, и возникаетъ дерзкій вопросъ: не значительнѣе-ли Родэнъ словыхъ работъ, и скульпторъ-ли онъ? Можетъ быть въ рисунокѣ, на бумагѣ, на холстѣ, набрасывая



*Діазь де ла Пенья. Пыгане.
(Кушелевская галерея).*

*Diaz de la Peña. 'Bohèmiens'.
(Galerie Kouchéleff).*



Т. Руссо. Парк в Нормандии.
(Кувачевская гора).

Т. Руссо. Парк в Нормандии.
(Кувачевская гора).

безсознательно массы, онъ понялъ бы послѣ долгой работы содержаніе своей души и далъ намъ большее. Уродливость современной школы, гдѣ живописцу не ставится въ обязанность лѣпить, а скульптору — писать, ведетъ къ трагедіи, ибо человѣкъ, больше чѣмъ съ средней чуткостью къ себѣ, не въ силахъ найти сразу матеріалъ. Вспомните неудачнаго живописца Менше и Врубеля-скульптора.

Живопись далъ намъ Сезаннъ. Столь самоцѣльной, какъ у Сезанна, мы не встрѣчаемъ ее, такъ долгожданную, въ предыдущія эпохи искусства. Всѣ живописцы прошлаго всетаки раскрашивали картины, подчиняя краски отношенію бѣлаго къ черному. Сезаннъ изгналъ черное съ палитры и научилъ насъ пониманію красочнаго пятна, научилъ думать красками. Въ разстановкѣ пятенъ онъ открылъ мелодіи и, обостряя звучность каждаго пятна, гармонизовалъ мелодію.

Съ гармоніей красокъ мы встрѣчаемся уже у японцевъ, но пышность пятна — элементъ второстепенный для живописи, такъ же какъ звучность эпитетовъ и метафоръ въ поэзіи. У японцевъ мы видимъ только краску, у Сезанна — отношеніе красокъ. Лучшія мелодіи Сезанна рѣдко хорошо гармонизованы, но не становятся бѣдны отъ этого. Только послѣ Сезанна поняли мы всю неисчерпаемую гибкость красокъ и содержательность ихъ комбинацій.

Теоретики искусства знали это въ XVIII-мъ вѣкѣ и забыли. Кирхеръ бросилъ въ „Музургіи“ замѣчанія о томъ, что если-бы мы могли видѣть звуковую симфонію въ краскахъ, передъ нами прошла бы разноцѣльная красочная симфонія. Книга Кастель, въ которой онъ обращалъ вниманіе художниковъ на перламутры, на плесень, на текучесть въ нихъ красокъ и просилъ людей, внимательныхъ къ рисунку, удѣлать вниманіе краскамъ, — прошла такъ же безслѣдно, какъ и его удивительный клавесинъ для глазъ. Этотъ Донъ-Кихоть математики, какъ называлъ его Вольтеръ, пытался играть на клавесинѣ для глазъ музыкальныя вещи, гдѣ послѣ удара по клавишѣ появлялась дощечка, покрытая опредѣленной для нея краской, и увѣрялъ удивленныхъ зрителей, что, ставъ болѣе воспримчивыми, ихъ глаза увидятъ то, что слышитъ ухо. Работая надъ теоріей живописи, онъ первый натолкнулся на непреодолимое пока препятствіе: цвѣтъ, какъ колебаніе чего то болѣе тонкаго, чѣмъ воздухъ, не досягаетъ математическому подсчету. Цифровыя отношенія для гаммы звуковъ Кастель не могъ примѣнить къ краскамъ, и живописная гамма его написана по чувству. Изъ отношенія живописи къ музыкѣ, какъ не матеріальнаго къ матеріальному, болѣе грубому, вытекаетъ увѣреніе, что живопись дастъ больше, чѣмъ музыка... Уистлеръ, гсворя, что живописецъ только тотъ, кто черпаетъ замыслы картинъ изъ созвучій красокъ, практически далъ или эффектъ, какъ старый Монтичелли (пытавшійся переложить цыганскую музыку на краски), или все тѣ же старыя отношенія чернаго къ бѣлому. Значеніе Беклина для современной живописи сводится къ тому, что онъ первый понялъ: лишнее выдавли-

вать на палитру звонкія, чистыя краски, если пишешь грязью, и... перевернуть палитру на холстъ. Лучше не вспоминать, что изъ этого вышло.

Чувствуя всю гибкость, измѣчивость красочнаго пятна отъ сосѣднихъ, не будешь суживать его до полоски, какъ дѣлалъ Сегантини. Комбинируя тонкіе мазки, онъ передалъ намъ пѣсни свѣта. Онъ ближе къ Рембрандту, чѣмъ къ Сезанну, а Сезаннъ скорѣе учился у Рембрандта, чѣмъ у Сегантини...

Сезаннъ первый изъ художниковъ далъ живопись, какъ искусство самодовлѣющее. Въ лучшихъ работахъ его рисунокъ всегда подчиненъ краскамъ. Линія, служа границей пятна и лежащая тамъ, гдѣ требуетъ его форма, помогаетъ кристаллизировать мелодію. Кромѣ того, линія приобрѣла у Сезанна совершенно новое, неожиданное значеніе, какъ техническій приемъ. Важность его до сихъ поръ не оцѣнена, потому что почти всѣ взяли его у Сезанна, не раздумывая. Мало искреннихъ до конца — тѣхъ, что вырвутъ скорѣе кусокъ своего горячаго сердца или потеряютъ рассудокъ, уставъ въ исканіяхъ, чѣмъ возьмутъ чужое. Эти немногіе и раньше нашли бы этотъ техническій приемъ Сезанна, еслибъ онъ не былъ имъ найденъ.

Работая надъ пейзажемъ, какъ надъ симфоніей красокъ, живописецъ сталкивается съ невозможностью совмѣстить сказку красочныхъ отношеній съ правдой воздушной перспективы. Развернувъ яркій коверъ на такъ называемомъ ,переднемъ планѣ', онъ хочетъ удалить горы, деревья и, чтобы заставить даль отойти, растаять на горизонтѣ, чтобы слить ее съ голубыми прозрачностями, онъ прибавляетъ къ краскамъ бѣлизу. Въ лучшемъ случаѣ этотъ старый приемъ дастъ двѣ картины: одну ,передняго', другую — ,задняго' плана. Въ худшемъ — страшную ложь, въ которой высшая реальность перепутается съ грубой правдой. Только съ помощью линіи можно распутать этотъ узелъ, замѣнивъ воздушную перспективу перспективой начерченной, линейной. Это дастъ возможность взять даль той же силой красокъ, какъ передній планъ, и она будетъ отодвинута; какъ бы сильно ни была написана вещь, послѣ того, какъ мы обчертимъ ее черной или иной линіей — она неминуемо провалится за линію. Слѣдуя этому методу, сначала мы получимъ вновь на картинѣ два пейзажа: одинъ графически начерченный и за нимъ другой — живописный. Нужно, теперь, не стирая линіи, уничтожить ее, найти такую красочную силу матеріала, чтобы пейзажъ начерченный поблекъ, утонуть въ живописномъ. Отразивъ матеріалъ, предметъ сразу продвинется впередъ, и линія отойдетъ за него, давая воздушную перспективу, т. е. то, для чего она вызвана.

Такъ линія вернула насъ къ забытому, къ матеріалу.

Въ лучшихъ работахъ Сезанна форма принимаетъ простѣйшій видъ — Сезаннъ пишетъ яблоки. Гогэнъ называлъ его Рембрандтомъ яблокъ. Творчество Рембрандта убѣждаетъ въ справедливости этого опредѣленія. Когда я увидѣлъ его мясную лавку въ Луврѣ, я понялъ Рембрандта-мистика, я понялъ значеніе того, что хотѣлъ сказать Гогэнъ, и то, что великая душа можетъ высказаться по незначительному поводу. Сезаннъ явилъ намъ ,душу' яблока, его мистическую сущность!

За временной оболочкой онъ прозрѣлъ вѣчное и, выявляя его, сдѣлалъ земную форму столь прозрачной, что мы уже не видимъ ее, но видимъ другое, за нею, Помню, какъ первый же разъ, увидя nature morte'ы Сезанна, я почувствовалъ запахъ земли, услышалъ пульсъ земного сердца... Однажды, на выставкѣ Сезанна, кто-то спросилъ меня: „Вы все еще смотрите яблоки?“. Я не понялъ. Я видѣлъ что то другое, по ту сторону яблокъ. Въ красочной симфоніи развертывалась тайна міра...

Что же ждемъ мы тогда возрожденія, если оно пришло? Почему стремимся къ новому синтезу? Не будетъ-ли это соединеніе рисунка и живописи одновременнымъ пребываніемъ въ двухъ средствахъ выраженій, но не углубленіемъ содержанія? Да и возможенъ ли полный синтезъ, въ которомъ содержаніе, доступное каждому изъ средствъ, было бы исчерпано до конца?

Мы уже сказали, что въ законченномъ синтетическомъ произведеніи форма (плоть, кровь) подчинена линіи-движенію, и движеніе — массѣ-духу. Но вотъ Леонардо-да-Винчи, ищущій на всемъ протяженіи долгой, разнообразной, упорной работы проникновенія въ тайну матеріи, находитъ разгадку въ портретѣ Монны Лизы и, выявляя символъ крови, не подчиняетъ формы, а совершенно вычеркиваетъ въ этомъ портретѣ и массу, и линіи-движенія, отдавъ три года своего творчества на углубленіе комбинацій формъ лица и рукъ. Джіоконда — не синтетическое произведеніе. Представьте Джіоконду въ движеніи, и цѣнность портрета исчезнетъ... Въ этомъ смыслѣ разница между Гогэномъ и Винчи въ томъ, что первый содержаніе своей души исчерпываетъ массой, послѣдній — комбинаціей формъ. Не потеряютъ ли картины Гогэна свое содержаніе, если мы введемъ въ нихъ форму? Ибо каждое изъ средствъ достигаетъ вершины содержанія, убивая другія. Неужели синтезъ необходимъ для того, чтобы, украсивъ массу земной формой (всѣмъ доступной), дать толпѣ подходъ къ художественному произведенію (ибо Гогэнъ и его школа надолго останутся для немногихъ)? Но не воспринявъ экстрактъ массы въ чистомъ видѣ, толпа не восприметъ ее до конца и въ синтезѣ и еще болѣе запутается, убѣдивъ себя, что понимаетъ искусство.

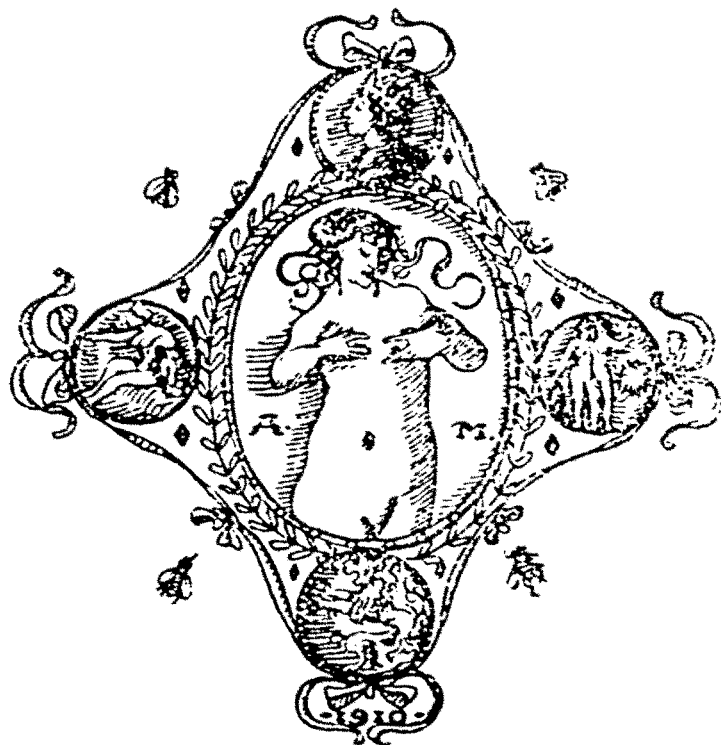
Не есть ли синтезъ — просто дѣло темперамента художника, такъ же какъ выборъ того или иного изъ средствъ выраженій, — если и масса, и комбинаціи формъ и линій такъ же, какъ синтезъ ихъ, служатъ одинаково гибкимъ средствомъ для выявленія души творца?

Это такъ по отношенію къ паломнику въ сферѣ искусства, но не по отношенію къ переживаніямъ творящаго. Смыслъ земли — онъ вновь слышитъ ея извѣчное желаніе стать виѣ времени и пространства. Вновь вернувшееся сознаніе святости крови толкаетъ художника перелить ее, забродившую, старую, въ новые мѣха. Какъ сверхчеловѣчески полубезумный творецъ Возрожденія, какъ Буанаротти съ растрепанными волосами, осыпанный мраморной пылью, въ послѣднемъ напряже-

нѣ всѣхъ силъ, — вновь поднимаетъ онъ молотъ на свое дѣтище, духъ отъ духа его, плоть можетъ быть неудачная отъ желанной плоти. ‚Встань, нагнись, ты живой‘, такъ кричалъ Микеланжело на бога-звѣря Моисея, когда его не могли пронести въ двери храма. Такъ никто не крикнетъ на пути Гогэна! Никто не заглянетъ такъ глубоко въ непроницаемые глаза чуда. Этотъ крикъ генія страшень, потусторонень, непредставляемъ, невыносимъ для насъ, но мы ждемъ его, ждемъ... Толпа ждетъ ‚возрожденія‘ — оно дастъ ей подходъ къ художественному произведенію. Художникъ ищетъ синтеза, ибо, приближая его къ абсолютному синтезу, онъ найдетъ въ творествѣ сверхчеловѣческія переживанія.

Сезаннъ, Гогэнь, Дегà и Родэнъ — четыре опредѣленныхъ пути въ современномъ искусствѣ. Родэнъ — школа, которую пройдетъ устремленный къ синтезу и каждый, ищущій передачи переживаній въ комбинаціяхъ формъ. Эта школа нужна также и на пути Дегà и совершенно не нужна идущимъ отъ Сезанна и Гогэна, т. е. ищущимъ чистой живописи и массъ.

Разрабатываясь и обостряясь отдѣльно, эти теченія все больше устремляются къ синтезу, къ соединенію, но пока только у геніальнаго швейцарца Фердинанда Ходлера мы находимъ приближеніе къ этому синтезу, по крайней мѣрѣ — въ рисунокѣ... О немъ скажемъ въ другой разъ.



СТИХОТВОРЕНИЯ

Н. Гумилевъ

*

Съ тусклымъ взоромъ, съ мертвымъ сердцемъ, въ море броситься со скалы
Въ часъ, когда, какъ знамя, въ небѣ дымно-розовая заря,
Иль въ темницѣ стать свободнымъ, какъ свободны одни орлы,
Иль найти покой неожиданный въ дымной хижинѣ дикаря!

...Да, я понялъ: образъ жизни — не жена, что всегда жива,
И не воинъ съ твердымъ сердцемъ, не работникъ влачащій плугъ,
— Съ иронической усмѣшкой царь-ребенокъ на шкурѣ льва,
Забывающій игрушки между бѣлыхъ усталыхъ рукъ.

*

Еще близъ порта кричали хоромъ
Матросы, требуя вина,
А надъ Стамбуломъ и надъ Босфоромъ
Сверкнула полная луна.

Сегодня ночью на дно залпва
Швырнуть невѣрную жену,
Жену, что слишкомъ была красива
И походила на луну.

Она любила свои мечтанья,
Тропинку въ чащѣ камыша;
Старухъ гадальщицъ, и ихъ гаданья,
И все, что не любило паша.

Отецъ печаленъ, но понимаетъ
И шепчетъ мужу: „что жъ, пора?“
Но глазъ упрямыхъ не поднимая,
Мечтаетъ младшая сестра:

— Такъ много, много въ глухихъ заливахъ
Лежатъ любовниковъ былыхъ,
Сплетенныхъ, томныхъ и молчаливыхъ...
...Какое счастье быть средь нихъ!

СТИХОТВОРЕНИЯ

Андрей Бѣлый

Б а р б а р у с с а

Въ вѣкахъ я спалъ... Но я ждалъ...
О, невѣста - Сѣверъ мой,
Я всталъ изъ подземныхъ залъ
Спасти — тебя, тебя!

Мы — рыцари дальнихъ странъ.
Я — рогъ, гудящій изъ тьмы.
Въ сырой, дождевой туманъ
Несемся на сѣверъ мы.

На крутыя груди коней
Кидается чахлый кустъ.
Какъ ливень, потоки дней!
Какъ буря, глаголы усть!

Плащъ — семицвѣтіемъ звѣздъ
Слетаетъ въ туманъ съ плеча,
Тяжелый, червонный крестъ —
Рукоять моего меча.

Его въ пустые края
Вознесла стальная рука;
Сѣкли мечей лезвія
Не вѣтеръ — года, вѣка.

Б л и з к о й

Мнѣ цвѣты и пчелы влюбленные
Разказали не сказку — быль.

А. Блокъ.

1

Въ окнахъ — мѣсяцъ млечный,
Дышетъ тѣнями нишъ.
Однообразно, извѣчно
Шепчетъ темная тишь.

Золотая свѣча дымится
Въ глухую мглу.
Королевиѣ не спится:
Королевна беретъ иглу...

Много въ лѣсу далекомъ,
Много погибло душъ!..
Рыцарь, разбитый рокомъ,
Канулъ въ лѣсную глушь...

Плачутъ въ соснахъ совы
(Поняла роковую вѣсть) —
Плачутъ въ соснахъ совы:
,Было, будетъ, есть!..'

Встала (дрогнули пальца),
Сосчитала бѣгъ облаковъ, —
И слышала зовъ скитальца
Изъ суровыхъ, сосновыхъ лѣсовъ.

Вспыхнулъ свѣтъ изъ оконца.
Въ звѣздоспиную ночь
Кинулись струи солнца:
Кинулись тѣни прочь.

Глянуть замокъ съ отвѣса.
 Рогъ въ замка гремитъ.
 Грозные гребни лѣса
 Утро пламенить.

Рыцарь въ развѣтнхъ тѣняхъ
 Скачетъ не въ сказку — въ быль;
 На груди, на мѣдныхъ колѣняхъ,
 На гребенчатомъ шлемѣ пыль.

Ждетъ его другъ далекий
 Съ глубиной голубою глазъ,
 Изъ которой бѣжитъ на щеки
 Сквозной слезой алмазь.

Поетъ глубина пафвно:
 „Было, будетъ, есть!..“
 Онъ нашелъ тебя, королева!..
 Онъ слышалъ свѣтлую вѣсть!

День въ Боголюбахъ

...И опять, и опять, и опять,
 Пламенѣя, гудятъ небеса...
 И опять, и опять, и опять —
 Меченосцевъ сѣдыхъ голоса.

Надъ громадой лѣсовъ, городовъ,
 Надъ провалами облачныхъ грядъ —
 Изъ вѣковъ, изъ вѣковъ, изъ вѣковъ —
 Полетѣлъ мѣднобронный отрядъ,

Выпадая громами изъ дней,
 Разбивая мечами гроба.
 Разрывается гдѣ то труба...
 На коней, на коней, на коней!

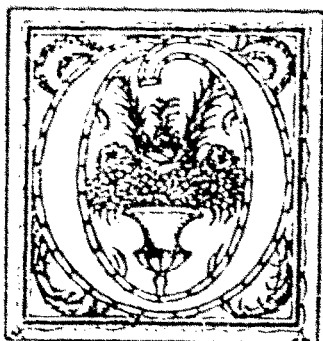
ЧЕЛОВѢКЪ И РИТМЪ

Система и Школа Жака Далькроза

Князь Сергѣй Волконскій

La danse peut révéler tout ce que
la musique recèle...

Beaudelaire.



КОЛО Дрездена, въ живописномъ мѣстечкѣ, посвящемъ сладкозвучное имя Hellaу⁶, возникаетъ учрежденіе, которому, конечно, суждено сыграть роль въ культурномъ развитіи будущихъ поколѣній. На лонѣ природы, вдали отъ городской суеты, воздвигается огромное зданіе-дворецъ для художественно-физическихъ упражненій — „Школа Ритмической Гимнастики“ Жака Далькроза (J. Dalcroze). Изобрѣтатель новой системы музыкальнаго воспитанія, этотъ удивительный педагогъ, послѣ двадцати лѣтъ скромнаго преподаательства въ Женевѣ, нашелъ въ Дрезденѣ людей, которые такъ фанатично увѣровали въ силу его принциповъ, что въ теченіе года собрано болѣе трехъ сотъ тысячъ марокъ, и теперь строится дворецъ съ залой въ 46 метровъ длины и 14½ метровъ высоты, съ выходами въ садъ, гдѣ площадь для упражненій — на открытомъ воздухѣ. Уже прокладывается электрическій трамвай для соединенія Hellaу съ городомъ; уже вокругъ будущаго дворца цѣлая колонія — частью новая, вызванная Школой Далькроза, * частью старая, состоящая изъ огромной мебельной фабрики съ пристройками и службами, въ которыхъ ютятся многочисленныя семьи рабочихъ. Эта фабрика съ рабочимъ населеніемъ больше всѣхъ другихъ условій прельстила Далькроза и заставила его предпочесть Hellaу Берлину, гдѣ онъ совсѣмъ было рѣшилъ основаться. Эти семьи, кишущія дѣтьми, представляли для него необходимый педагогическій матеріалъ, — никогда не переводящійся и всегда подъ рукой. Въ своемъ письмѣ къ устроителямъ Геллерауской колоніи онъ писалъ, что именно наличность этого рабочаго населенія заставляетъ его согласиться, такъ какъ благодаря этому онъ видитъ возможность „d'ériger le rythme en institution sociale“. Чтобы войти въ самую суть системы Далькроза, не вижу лучшаго пути, какъ изложеніе того, какъ онъ самъ до нея дошелъ.

* Въ ожиданіи Геллераускаго дворца занятія происходятъ въ городѣ, въ большомъ зданіи Дрезденской ратуши. Торжественная закладка этого дворца-школы состоялась 9/22 апрѣля, въ присутствіи комитета подъ предсѣдательствомъ директора королевской оперы, гр. Забахъ, учениковъ нынѣшнихъ и бывшихъ, представлявшихъ 14 народностей. Первые три удара молотка были сдѣланы самымъ младшимъ ученикомъ школы — пятилѣтнимъ мальчикомъ. Архитекторъ зданія — Генрихъ Тэссеновъ.

Далькрозь музыкантъ, и музыка была его исходной точкой. Онъ прежде всего пришелъ къ убѣжденію, что дѣтей начинаютъ учить музыкѣ слишкомъ рано; искусство—передача прочувствованнаго, дѣтей же начинаютъ учить передавать музыку раньше, чѣмъ они могли прочувствовать. Надо развить музыкальныя способности прежде, чѣмъ обучать владѣнію инструментомъ. Какъ же заставить ребенка прочувствовать музыку? Двумя главными элементами она запечатлѣвается — ритмомъ и мелодіей. Практика показала, что ребенокъ не можетъ заразъ схватить оба элемента — онъ долженъ ихъ усвоить порознь. Далькрозь начинается съ ритма, и вотъ, почему. Мелодія — есть нѣчто внѣ человека существующее, мы воспринимаемъ ее со стороны: заучивая мелодію, мы внѣдряемъ ее въ себя; ритмъ, напротивъ, — въ насъ самихъ, нашими движеніями мы сами его осуществляемъ и, заучивая ритмъ, не въ себя внѣдряемъ, а изъ себя выявляемъ. Полагаю, что понятіе ритма достаточно ясно для всѣхъ, но хочу сказать нѣсколько словъ о переходѣ временнаго ритма въ пространственный и о ихъ сліяннн, такъ какъ въ этомъ, собственно, корень разбираемой системы. Ритмъ это то дѣленіе времени, которое получается отъ звуковыхъ ударовъ, повторяющихся въ извѣстной установившейся правильности и раздѣленныхъ остановками, отдыхами; правильность эта безконечно разнообразна по скорости, тяжести и группировкѣ возвращающихся ударовъ.* Потребность въ дѣленнн времени такъ же врождена человеку, какъ и потребность въ дѣленнн пространства, и средства къ тому въ самой его природѣ: дыханіе — первый дѣлитель времени, походка — первый дѣлитель пространства. Физическимъ своимъ существомъ, значить, — мускулами своими мы осуществляемъ дѣленіе пространства и времени. Вотъ какъ говорить объ этой роли дыханія извѣстный исследователь ритма, Матисъ Люсси. Дыханіе — прототипъ музыкальнаго такта, родоначальникъ ритма. Въ дыханнн заключается способность измѣрять время и давать нашей душѣ ощущеніе отдыха, остановки во времени. Въ самомъ дѣлѣ, дыханіе состоитъ изъ двухъ фізіологическихъ моментовъ: вдыханіе и выдыханіе. Вдыханіе есть дѣйствіе; выдыханіе представляетъ отдыхъ, остановку. Вдыханіе соотвѣтствуетъ слабой части такта, выдыханіе символизируется сильной частью такта'. И съ тѣмъ яснымъ сознаніемъ міровой связи и единства всѣхъ проявленнн жизни, къ которому неминуемо приходятъ всѣ исследователи, каждый своимъ путемъ, Матисъ Люсси прибавляетъ: 'Брать и отдавать, такова фізіологическая функція человека. Первое, что дѣлаетъ новорожденный, — онъ вдыхаетъ, беретъ воздухъ. Последнее, что онъ дѣлаетъ, — онъ выдыхаетъ, отдаетъ послѣдннн вздохъ: это тоже остановка, конечный отдыхъ...'. Походка не съ такою необходимостью присуща человеку, какъ дыханіе, но она имѣетъ то преимущество, что заразъ дѣлнть и пространство, и время: когда мы идемъ ровной походкой, мы ша-

* Ритмъ для музыки — то же, что симетрія для архитектуры'. М. Lussy. 'Le Rythme musical Paris. 1884. p. 3.

гами своими дѣлимъ версты на аршины, но мы въ то же время дѣлимъ часы на секунды. Представьте, что вы слышите музыку и что вы палочкой отбиваете по столу каждую ,четверть': этими щелкающими ударами вы будете дѣлить время на равныя части. Теперь представьте, что вмѣсто палочки у васъ кисть, вымазанная черной краской, а вмѣсто стола — движущаяся предъ вами бумажная лента: каждый ударъ кисти, отмѣчающій музыкальную ,четверть', будетъ вмѣстѣ съ тѣмъ класть черныи слѣдъ на бумагѣ — будетъ дѣлить пространство на равныя части. Представьте, наконецъ, что передъ вами не бумажная движущаяся лента, а что сами вы бѣжите, скажемъ, по гладкому полу и отбиваете ,четверти' не палочкой, а собственными ногами: вы будете собственнымъ вашимъ существомъ дѣлить заразъ и время, и пространство, — тѣломъ своимъ вы будете осуществлять сліяніе ритма временнаго и пространственнаго. Этихъ указаній достаточно для дальнѣйшаго уразумѣнія значенія ритма. Скажу только еще, что изъ этого свойства походки — заразъ дѣлить пространство и время — истекаетъ неизмѣримая цѣнность ея, какъ выразительнаго средства, въ тѣхъ искусствахъ, которыя заразъ воспринимаются зрѣніемъ и слухомъ; о степени и разнообразіи этой выразительности мы поговоримъ дальше.

Ритмъ, слѣдовательно, присущъ природѣ человѣка. Были сдѣланы слѣдующіе опыты: ребенка заставляли пальцемъ приподнимать висящую на ниткѣ тяжесть; особый приборъ отмѣчалъ промежутки поднятія и потраченное усиліе. Оказывается, промежутки — сперва неравныя, беспорядочныя, и только понемножку вступаетъ порядокъ, устанавливается ритмъ, который уже не мѣняется. Интересно, что интервалы эти у разныхъ дѣтей не одинаковы, что, слѣдовательно, ритмъ есть величина каждому человѣку лично присущая; болѣе того, оказывается, что ритмъ каждаго человѣка есть величина постоянная, т. е., что тѣ интервалы, которыми онъ отмѣчалъ поднятіе тяжести, остаются неизмѣнно его природѣ присущими, когда онъ не подъ вліяніемъ какихъ-нибудь постороннихъ воздѣйствій. Другое важное наблюденіе, отмѣчаемое тѣмъ же приборомъ, это то, что, какъ только устанавливается ритмъ усилія, такъ наступаетъ уменьшеніе въ тратѣ силъ. Повятна мудрость народовъ, которая отъ вѣка сопровождала тѣлесную работу пѣніемъ.

Итакъ, у каждаго человѣка свой ритмъ. Однако, искусство не состоитъ только въ проявленіи собственнаго ритма; въ особенности искусства подражательныя, какъ всѣ сценическія, другими словами — всякое исполнительное искусство, можно сказать, есть воплощеніе нѣкотораго ,не я'. Музыкантъ-исполнитель, пѣвецъ, актеръ, танцоръ, слѣдящій за музыкой, — всѣ не свой собственный ритмъ выявляютъ, а себя заставляютъ вибрировать чужимъ ритмомъ. Вотъ здѣсь и кроется степень талантливости, — въ большей или меньшей способности вибрировать чужимъ ритмомъ. Кстати замѣтимъ, — установлено, что ребенокъ ранѣе восьмого года не способенъ согласоваться съ чужимъ ритмомъ; если, во время вышеописаннаго опыта подниманія тяжести пальцемъ, пустить метрономъ, то лишь на седьмомъ

году ребенокъ оказывается способнымъ бросить свой собственный ритмъ и пойти съ метрономомъ.

Перенять чужой ритмъ, — что въ голосѣ, что въ тѣлесныхъ движеніяхъ, что въ душевныхъ волненіяхъ, — вотъ, значитъ, первое условіе творчества въ искусствѣ. Но этого не довольно, надо не только умѣть перенять чужой ритмъ, надо его усвоить, сдѣлать своимъ. Это возможно лишь при той степени усвоенія движеній, когда сознательное движеніе переходитъ въ бессознательное: только тогда передача чужого ритма будетъ совершенна, когда будетъ достигнута полная бессознательность движеній, которыми онъ отмѣчается. Воля, которую мы такъ напрягали чтобы усвоить ритмъ, сознание, которое мы такъ напрягали, чтобы сообщить его нашимъ членамъ, должны совершенно освободиться отъ всякой ‚заботы‘ о тѣлесномъ движеніи: движеніе должно сдѣлаться автоматическимъ. ‚Автоматичность въ движеніяхъ, говоритъ французскій изслѣдователь тѣлесныхъ упражненій, такъ же берегаетъ работу мозга, какъ память берегаетъ работу ума‘. *

Только при совершенной автоматичности движеній воля и умъ возвращаютъ себѣ ту независимость и свободу, которой они лишены, пока духовный человѣкъ занятъ тѣлеснымъ. Посмотрите, въ какомъ рабствѣ находится нашъ умъ, когда мы проходимъ по загроможденному мѣсту, между камней, между бревнами; мы не можемъ говорить, мы едва можемъ думать, поглощенные направленіемъ нашихъ ногъ. И посмотрите, съ какой свободой вступаетъ умъ въ свои права, когда мы выходимъ на гладкую дорогу, и ноги возобновляютъ свое движеніе — автоматичнѣйшее изъ всѣхъ нашихъ движеній — походку. ** Умъ совершенно забываетъ о ногахъ, и только, когда надо перемѣнить ритмъ, когда надо прервать автоматичность, тогда опять нужно усиліе воли и внимательство ума (вспомните только, какъ трудно бываетъ не прервать теченіе рѣчи, когда вы припрыгиваете, чтобы попасть въ ногу съ вашимъ спутникомъ). Въ искусствѣ, гдѣ перерывы недопустимы, автоматичность, — какъ это ни странно можетъ показаться, — еще нужнѣе, чѣмъ въ жизни. Всякій піанистъ знаетъ, что такое память пальцевъ, такая же есть память ногъ, такая же должна быть память тѣла.

Какъ же достигнуть той автоматичности, которая освобождаетъ духъ отъ наблюденія за тѣломъ? ‚Чтобы упражненіе сдѣлалось автоматично и воспроизводилось безъ всякаго напряженія вниманія, говоритъ тотъ же французскій писатель, оно прежде всего должно быть вполне знакомо, и выучка его должна быть давнымъ давно закончена‘. *** Автоматичность въ пластикѣ это то же самое, что въ му-

* Le D-r Fernand Lagrange. ‚Physiologie des Exercices du Corps‘, 10-e édition. Paris. Alcan. 1908. p. 359.

** Дыханіе, можетъ быть, и болѣе автоматично, но, оно менѣе связано съ пластическимъ перемѣщеніемъ тѣла, сердцебиеніе же виѣ нашего контроля.

*** Ibid. 353.

зыкѣ знаніе наизусть. Сколько разъ я слышалъ: ,что, вы требуете, чтобы движенія были автоматичны? какая гадость! Но почему же никто не скажетъ: ,что, вы требуете, чтобы пѣвица пѣла наизусть, какая гадость! Никто этого не скажетъ, потому, что всякій знаетъ, что гадость обратное, т. е. — незнаніе своей партіи и что пѣть ничего утомительнѣе, какъ въ гостини барыня-пѣвица, которая черезъ каждые два-три такта съ лорнеткой, поднятой къ глазамъ, нагибается черезъ плечо аккомпаниатора, потому что ,не помнить! нотъ, или ,забыла! слова. Это то же самое, что въ драмѣ испуганный или умоляющій взглядъ въ суфлерскую будку. Все это выбиваетъ изъ искусства, и хотя артистъ льститъ себя обманчивой надеждой, что его контрабандная пантомима остается незамѣченной, онъ можетъ съ такимъ же усѣхомъ откровенно посмотрѣть въ публику и сказать: ,Что это, я, кажется, чепуху понесъ — давайте опять сначала! Отсутствие автоматичности вызываетъ въ исполнительѣ досаду, раздраженіе, стыдъ, и заставляетъ нетерпѣливо топтать ногой тамъ, гдѣ по смыслу, можетъ быть, нуженъ ясный взоръ, устремленный въ небо. Воля слаба, нервы натянуты, духъ въ шѣну. Художникъ безсиленъ; властвуетъ тѣло. *

Автоматичность ритмическихъ движеній, которая достигается въ школѣ Далькроза, превышаетъ все, что можно себѣ вообразить. Достаточно сказать, что двѣ двѣнадцати — четырнадцати лѣтъ отбиваютъ одновременно головой двѣ четверти, одной рукой три, другой рукой четыре и ногами пять четвертей. Когда Мотль увидѣлъ это, онъ только руками развелъ... Вспомните, что мы сказали о духовномъ рабствѣ чловѣка, проходящаго между бревенъ, и вы оцѣните свободу этихъ дѣтей. Вы поймете, какія возможности открываются — и въ жизни, и въ искусствѣ — такому тѣлу, проникнутому духомъ, и такому духу, освобожденному отъ тѣла. Впрочемъ, не будемъ забѣгать впередъ.

Мы сказали, что Далькрозъ начинаетъ обученіе музыкѣ съ ритма, не съ мелодіи. Отъ простаго факта, что отбиваніе такта рукой помогаетъ усвоенію ритма, онъ пришелъ къ мысли передать движеніе руки всему тѣлу. При этомъ не только ритмическое дѣленіе времени, такъ называемое отбиваніе такта, получало осуществленіе въ тѣлдвиженіяхъ, но характеръ ритма — медленность, быстрота, сила, слабость, легкость, тяжесть, получали осуществленіе въ характерѣ движенія. Существенная особенность системы та, что движеніе является не изображеніемъ такта, а изображеніемъ ноты, звука. Это станетъ ясно изъ примѣра. Когда солдаты маршируютъ, ихъ ноги отбиваютъ тактъ; если маршъ въ четыре четверти, — въ каждомъ тактѣ четыре удара ногою, по удару на четверть, независимо отъ того, есть ли движеніе въ мелодіи или нѣтъ: мелодія иной разъ можетъ держать

* И опять таки своего рода автоматичность же я разумѣлъ, когда по поводу актерскаго искусства писалъ, что ,чѣмъ естественнѣе игра, тѣмъ больше подъ нею труда! См. ,Въ защиту актерской техники! .Аполлонъ, 1911 г., № 2.

одну ноту въ теченіе цѣлаго такта, а солдаты все же будутъ отбивать „разъ, два, три, четыре“, какъ и въ томъ случаѣ, когда въ мелодическомъ рисункѣ будетъ восемь нотъ на одинъ тактъ, они все-таки будутъ отбивать четыре. Въ сущности, въ солдатскомъ маршѣ музыка можетъ быть сведена къ простымъ ударамъ барабана. Въ системѣ Далькроза основной принципъ — только новой нотѣ соответствуетъ новое движеніе, не удару, не счету, — этимъ достигается передача мелодическаго рисунка рисункомъ пластическимъ. Ясно, какъ это далеко отъ рубленой походки солдата, не стоящей ни въ какой связи съ музыкой и марша, и совпадающей лишь съ ударами счета.

Вотъ начала, лежащая въ основѣ Далькрозовской системы. Два приема удивительной художественной силы являются прямыми послѣдствіями системы: остановка движенія на длинной нотѣ и ускореніе или замедленіе движенія, въ соответствіи съ музыкальными *accelerando* и *ritardando*. Остановка въ движеніи есть то же, что молчаніе въ рѣчи. Только здѣсь, въ школѣ Далькроза, я понималъ что такое не движеніе, какая сила краснорѣчія въ тѣлѣ, которое вдругъ останавливается и застываетъ. Если движеніе краснорѣчиво тѣмъ, что замѣняетъ слово, то во сколько же разъ сильнѣе и разнообразнѣе краснорѣчіе остановки, которая замѣняетъ молчаніе, — непронесенное слово! Удивленіе, ужасъ, усталость, нерѣшительность, выжиданіе, рѣшимость, отвагу, восторгъ, очарованіе — все, что хотите, можетъ выразить остановка, потому что все, что хотите, можно умолчать, и въ особенности то, чего не выговорить словами. Второй эффектъ, какъ я сказалъ, — ускореніе и замедленіе. Чтобы вернуться къ знакомому примѣру, представьте, что идутъ солдаты по улицѣ подъ звуки марша; вдругъ темпъ музыки мѣняется, — они собьются, они потеряютъ ногу; понятно: они изображали данный темпъ, они не изображали музыку. У Далькроза походка никогда не покидаетъ измѣненій темпа, — отъ торжественно-тихой до радостно-скачущей, отъ угнетенно-волочащейся до беззаботно-скользящей, походка слѣдитъ за всѣми отбѣнками музыкальнаго движенія, и въ хороводахъ — дѣтей-ли, взрослыхъ-ли — проходятъ предъ вами картины всевозможныхъ душевныхъ настроеній.

О томъ, что неизмѣримая цѣнность походки, какъ выразительнаго средства въ зрительно-слуховыхъ искусствахъ протекаетъ отъ того, что она, — преимущественно предъ всѣми движеніями нашего тѣла, — заразъ дѣлитъ пространство и время, — мы уже упоминали. Если выразительна походка, то насколько же выразительнѣе руки. Въ смыслѣ выразительности ноги играютъ служебную роль, руки — самостоятельную; ноги привязываютъ насъ къ землѣ, руки насъ поднимаютъ отъ земли; черезъ ноги дѣйствуетъ неумолимый законъ тяготѣнія, черезъ руки проходитъ стремленіе въ высь; ноги пригвозждаютъ, руки отрѣшаютъ и возносятъ. Когда разъ понято ихъ значеніе въ тѣлесномъ языкѣ, то какъ обидно видѣть молчаливое бездѣйствіе, на которое руки обречены въ такъ называемомъ „классическомъ балетѣ“, гдѣ онѣ какъ будто не имѣютъ другого назначенія, какъ только, подобно шести

акробата, обезпечивать равновѣсіе тѣла. Въ основу движенія рукъ Далькрозь положи́лъ движеніе дирижера, отбивающаго ,четыре четверти‘; движенія эти не только въ ф и з и ч е с к о м ъ с м ы с л ѣ удачны, такъ какъ осуществляютъ направленія: внизъ (1), къ себѣ (2), отъ себя (3), и вверхъ (4); но они и ф и л о с о ф с к и содержательны: ,земля‘ (1), ,я‘ (2), ,все, кромѣ меня, вселенная‘ (3) и ,небо‘ (4). Полагаю, что всякій легко оцѣнитъ протекающую отсюда п с и х о л о г и ч е с к у ю содержательность этихъ движеній. Представьте себѣ только каждое изъ этихъ четырехъ движеній въ радостной музыкѣ, при торжественной походкѣ; подумайте, что можно вложить въ нихъ, что они могутъ вызвать въ торжественномъ чередованіи: ,земля, я, вселенная, небо‘. И подумайте, что дастъ тихое, тяжелое чередованіе тѣхъ же движеній, проникнутыхъ грустной музыкой. Ибо не было еще примѣра, чтобы ученикъ подъ грустную музыку сдѣлалъ веселый жестъ или наоборотъ. Это — жизнь съ музыкой, это — жизнь въ музыкѣ. Тѣло становится резонаторомъ непогрѣшимой чуткости и отзывчивости. И замѣчательно при этомъ, что въ то время, какъ мускульныя движенія, воспроизводящія музыку, способствуютъ усвоенію музыкальнаго ритма, — музыка въ свою очередь, проникнувъ въ тѣло, сообщаетъ его движеніямъ содержательность и выразительность неотразимой прелести въ жизни и неизмѣримой цѣнности для искусства. Только вотъ, — что передасть эту глубокую прелесть жизни, что дастъ почувствовать даль этихъ горизонтовъ искусства тому, кто самъ не видѣлъ?...

Я подхожу къ самому трудному моменту моей задачи. Вѣдь я могу рассказать, — какъ и сдѣлалъ, — главныя основанія системы Далькроза, могу рассказать нѣкоторыя упражненія, поразительные примѣры самостоятельности въ движеніяхъ различныхъ мускуловъ, еще болѣе поразительные примѣры музыкальнаго ясновидѣнія, — но что изъ этого? Я могу рассказать, что они дѣлаютъ и какъ они дѣлаютъ, но я не могу ,рассказать‘ тотъ духъ, который царитъ среди этого братства дѣтей и взрослыхъ и то впечатлѣніе, какое должны производить эти упражненія — праздники живой красоты среди пошлыхъ будней нашей повседневности. Если, напримѣръ, я вамъ скажу, что дѣтямъ ничего не стоитъ вертѣть правой рукой влѣво и въ то же время правой ногой вправо, я знаю, что это васъ поразитъ, но все же не приведетъ въ восторгъ, — хотя сами вы врядъ ли можете не только это, но даже качать ногой и въ это время подписать вашу фамилію. Если я вамъ скажу, что всѣ эти дѣти обладаютъ тѣмъ, что въ музыкѣ зовется абсолютнымъ слухомъ, т. е., что они безошибочно называютъ всякую ноту и тонъ піесы, которую имъ играютъ, я знаю, что господа преподаватели музыки насторожатъ уши; * если я прибавлю, что на доскѣ пишется цифровой басъ, что выйдутъ три дѣвочки и по этимъ цифрамъ сразу поютъ въ три голоса, то я знаю, что господа профессора консерваторіи остолбенѣютъ. Но, повторяю, — что это

* Далькрозь достигаетъ абсолютнаго слуха тѣмъ, что заставляетъ всѣ гаммы начинать съ до.

сравнительно съ впечатлѣніями художественными въ связи съ впечатлѣніями жизни, радости, здоровья? И я побывалъ въ Аркадіи⁶, такъ начинается свою статью о гастрольяхъ Далькросовской школы одинъ нѣмецкій критикъ, и далѣе пишетъ: „Въ теченіе десятилѣтней музыкально-критической дѣятельности въ Берлинѣ, къ которой еще можно прибавить нѣсколько лѣтъ усерднаго посѣщенія концертовъ, я видѣлъ всевозможныя формы одобренія; беззавѣтный восторгъ, ликование благодарности, нервно-истерическіе подъемы. Но я не могу припомнить, чтобы мнѣ когда-либо пришлось быть свидѣтелемъ такого взрыва радости и счастья густо собранной толпы, какъ въ тѣ вечера.“*

Радость и счастье — нѣтъ другихъ словъ для передачи впечатлѣнія. Прибавлю еще — благодарность за то, что земля, наша бѣдная, милая, знакомая земля, даритъ намъ такими формами существованія, что человѣчество, — наше усталое, истрепанное человѣчество, — способно на подобное цвѣтеніе. И, наконецъ, еще одно — чувство сожалѣнія объ утраченной молодости: хочется снова жить, чтобы жить такою жизнью. Я видѣлъ грубаго нѣмца-рабочаго, у котораго были слезы на глазахъ и мозолистыя руки тряслись отъ волненія, когда онъ смотрѣлъ на эти движущіяся картины радости и счастья. „Что намъ старикамъ, намъ только и думать о томъ, чтобы въ землю ложиться, но дѣтямъ нашимъ надо, надо узнать это и понять, что значитъ жить“. Повторяю, я могу рассказывать, но я не могу передать тѣхъ чувствъ, которые охватываютъ, и того духа, въ которомъ все это живетъ. Надо видѣть, надо испытать, и когда вы увидите, испытаете и поймете, вы склоните голову и скажете: „Я вѣрю, я вѣрю, я вѣрю“. Вѣроятно, многіе, слушая меня, уже мысленно сказали: это, значитъ, вродѣ Айседоры Дунканъ. Нѣтъ, это не то. Во 1-хъ метода Далькроза выходитъ далеко за предѣлы танцевальной школы; тѣлесное движеніе есть лишь одинъ изъ видовъ и одно изъ средствъ музыкальнаго воспитанія: его школа развиваетъ чувство ритма, слухъ, музыкальное чутье, тональную сознательность. Во 2-хъ — исходная точка другая. Не будемъ говорить о томъ, есть ли искусство Дунканъ намѣренная копія съ античныхъ позъ, или, можетъ быть, античныя позы являются результатомъ ея минутнаго вдохновенія, только ея одухотворяющая сила — психологія: она выливаетъ свою душу, она воплощаетъ свое настроеніе, она выявляетъ себя, Айседора — это пляшущее „я“. У Далькроза — это пляшущая музыка. Онъ выявляетъ ритмъ; не свое настроеніе, а смыслъ музыки; и то общее, что предъ нами развертывается, не есть картина души, вызываемая музыкой, а картина музыки, рисуемая тѣломъ. Ясна отсюда существенная разница обѣихъ системъ: у Айседоры — субъективная база, у Далькроза — объективная; ея пластика — темпераментъ танцующаго, его пластика — духъ музыки. Вотъ почему думаю, что системѣ Дунканъ

* D-r Karl Stork. „Der Türmer“. April, 1910.

не суждено создать школу: ее будущность зависит отъ единичныхъ характеровъ и темпераментовъ; система Далькроза — фундаментъ школы: ее жизнь въ разработкѣ собственнаго принципа.

Но не слѣдуетъ думать, что объективность налагаетъ у него оковы на личное творчество. Можно сказать, что, при всей объективности основъ, полный просторъ проявленію индивидуальности въ исполненіи и импровизаціи — такое же цѣнное начало системы, какъ и подчиненіе. Онъ самъ, сопровождая урокъ за фортеціано, все время импровизируетъ, а за нимъ ученики, — они всѣ выражаютъ ту же музыку, но каждый по своему, а вмѣстѣ выходитъ одно общее. Вотъ, между прочимъ, что я видѣлъ. „Отойдите всѣ къ окнамъ, сказалъ онъ, и идите къ печкѣ, какъ будто что-то васъ прекрасное зоветъ и манитъ, и когда подойдете, увидите, что это не то, и въ ужасѣ начнете отступать обратно къ окнамъ“. Я сказалъ, что я видѣлъ это, но нѣтъ, я именно не это видѣлъ, — я не видѣлъ ни оконъ, ни печки, ни залы, ни профессора, ни учениковъ, — я видѣлъ невиданныя и все же земныя существа, шествующія въ музыкѣ, серафическое шествіе изъ картины Блаженнаго Анджелико, гдѣ вереницы праведниковъ утопаютъ въ лазури и лучахъ... И потомъ я увидѣлъ возвращеніе, — таинственное, ползучее, недовѣрчивое, оборонительное, — свѣтъ, отступающій предъ мракомъ, потуханіе зарн... И музыка все время сопровождала, и каждый звукъ рисовался тѣломъ, и каждое движеніе пѣло музыку. И каждый дѣлалъ по иному, но всѣ выражали то же самое. Я понималъ античный хоръ, — этого многоязычнаго человѣка, эту единомыслящую толпу... На ступеняхъ, — мѣстахъ для зрителей, — мы замерли въ какомъ-то блаженномъ недоумѣніи. „Noch nie im Leben hab'ich was schöneres gesehen!“ сказалъ сидѣвшій рядомъ со мной старый профессоръ литературы и исторіи искусства...

И другую картину я помню, совсѣмъ въ другомъ родѣ. Всякій, кто играетъ на фортеціано, знаетъ, какъ трудно дается сочетаніе двухъ четвертей въ одной рукѣ и трехъ четвертей въ другой; и всякій знаетъ, что только, когда движеніе обѣихъ рукъ станетъ совершенно механическимъ, автоматическимъ, только тогда выступитъ вся красота музыкальнаго движенія, и только тогда прольется въ него чувство. Я видѣлъ осуществленіе этого въ человѣческомъ тѣлѣ. Ученики шли, потомъ при постепенномъ ускореніи музыки бѣжали, отбивая ногами три четверти, а руками двѣ; въ музыкѣ въ это время противъ трехъ басовыхъ шла мелодія въ двѣ четверти все скорѣе, все легче, — и все скорѣе, все легче бѣжали въ три темпа веселыя тѣла, а упрямые руки все скорѣе отбивали беззаботную мелодію въ два темпа; крутилась какъ рой, — какъ листья крутилась, — юная вереница, увлекаемая капризной правильностью „двухъ и трехъ“. Глаза радовались, глядя на эту живую мятежь, слухъ бѣжалъ за все ускоряющимся движеніемъ звуковъ, и вдругъ — глазами, слухомъ, всѣмъ существомъ своимъ, — я ощутилъ власть Шопеновскаго вальса *La Vesh. Majeur*... Радостью сіяла бѣгущая вереница, мелодія

дѣла въ рукахъ, въ ногахъ торопились басы, все бѣжало, стремилось, — послѣдній аккордъ: вальсъ кончился. Музыка умолкла, движеніе остановилось.

Кто близокъ къ практикѣ театральнаго дѣла, тотъ знаетъ, какъ трудно даже при вышколенномъ составѣ хора и кордебалета добиться массовыхъ эффектовъ, которые бы не производили ни солдатскаго, ни стаднаго впечатлѣнія, — чтобы единицы не поглощались массой, а масса не разстраивалась единицами. Кто знаетъ, какъ это трудно, тотъ одѣнитъ художественно-воспитательную силу системы, которая въ нѣсколько мѣсяцевъ создаетъ художественный матеріалъ изъ дѣтей, набранныхъ случайно, не готовящихся къ артистической карьерѣ, во всякомъ случаѣ не ограничивающихся этой спеціальной школой; вѣдь все это ученики, проходящіе свои разные общіе и спеціальныя курсы каждый въ своей школѣ: „ритмическая гимнастика“ — это между дѣломъ. Но не было примѣра, чтобы ученикъ добровольно пропустилъ урокъ; ни семейный праздникъ, ни театръ, ни игры, ничто не въ состояніи отвлечь его отъ „ритмической гимнастики“. Чувство семейной гордости и братскаго товарищества проникаетъ всѣхъ — отъ взрослыхъ и до самыхъ маленькихъ, а самому маленькому пять лѣтъ и четыре мѣсяца. Инспекторъ спрашиваетъ такого малыша: „Kannst du auch schon beten?“ — „Das nicht aber rhythmisch gehen!“ Вотъ въ этомъ огнѣ, не вложеніемъ въ человека, а въ человекѣ пробужденіемъ, зиждется жизнеспособность теоріи. Ничего извиѣ, ничего „съ голоса“, ничего изъ зеркала, ничего подражательнаго, — творчество изъ себя, и только два элемента творчества: музыка и мускуль, музыка диктуетъ, мускуль пишетъ. И когда ритмъ, напряженность и длительность движенія соответствуютъ ритму, напряженности и длительности звука, тогда является картина чувства безошибочная, и уже послѣ этого возжигается и самое чувство. Но да боится всякій пускать чувство раньше наступленія ритма, — тогда будетъ ложь, тогда будетъ не чувство, а чувствительность. Врагъ всего, что есть „представленіе“, а не сущность, далекозрѣе безощаденъ ко всякому проявленію чувствительности, жеманности; онъ такъ поднимаетъ на смѣхъ, что всякая охота пропадетъ къ какому-нибудь другому „изображенію“, кромѣ соответствующаго музыкѣ мускульнаго движенія. Въ этомъ мускульномъ фундаментѣ, обеспечивающемъ сліяніе временнаго и пространственнаго, слухового и зрительнаго, зиждется непреложность художественно-воспитательной теоріи, безконечность ея развиваемости, безграничность ея примѣнимости и подтверждаемость ея абсолютности каждымъ частнымъ случаемъ.

Я бы хотѣлъ обратить вниманіе на то, какъ этотъ зрительный интересъ помогаетъ слушать, а, слѣдовательно, и понимать музыку: глазъ становится органомъ музыкальнаго воспріятія. Кто задумывался надъ соотношеніями глаза и уха и ихъ функцій въ воспріятіи искусства, тотъ пойметъ, какое усиленіе музыкальнаго впечатлѣнія должно отъ этого произойти. Вы никогда не нюхали цвѣтокъ съ открытымъ ртомъ? — Ощущеніе запаха удваивается. То же самое — слушать музыку

слухомъ и зрѣніемъ. Глазъ обыкновенно разсѣиваетъ вниманіе слуха: кто хочетъ сосредоточиться въ музыкѣ — закрываетъ глаза. Съ другой стороны глазъ, гораздо болѣе жадный органъ, чѣмъ ухо: посмотрите, какъ публика, не слушающая увертюру, вся устремляется на сцену, когда поднимается занавѣсъ. Наконецъ, зрѣніе болѣе популярная способность, нежели слухъ: зрѣлищемъ можно заинтересовать всякаго, для радостей слуха уже нужно особенное расположеніе или развитіе. Понятно послѣ этого, какъ цѣнно въ музыкально-воспитательномъ смыслѣ пріобрѣщеніе глазъ къ воспріятію музыкальныхъ впечатлѣній, и какое новое подтвержденіе получаетъ принципъ сліянія, лежащій въ основѣ Ритмической Гимнастики. Упомянувъ о замѣчаніяхъ, которыми Далькрозъ призываетъ къ порядку тѣхъ, кто увлекается изображеніемъ чувства, не могу не вспомнить о характерѣ этихъ уроковъ вообще. Какое-то праздничное настроеніе царитъ въ этомъ классѣ. Подъемъ жизненной энергіи такой, что кажется, — дѣвать некуда; когда объявляется перерывъ, то дѣти, — которые, можно бы подумать, жаждутъ отдыха, — рѣзвятся, какъ агнята, на гладкомъ полу, обтянутомъ линолеумомъ. Я, кажется, не сказалъ, что всѣ — дѣти, взрослые, мужчины, женщины — одѣты одинаково, въ темно синіе кунальные костюмы, — голыя руки до локтей, голыя ноги до колѣнъ:

Impediunt teneras vincula nulla pedes.

Для упражненій почти всегда выстраиваются въ кругъ, когда много, — то въ два концентрическихъ круга, которые движутся на встрѣчу. Вотъ нѣсколько примѣровъ ритмическихъ музыкально-гимнастическихъ упражненій.

1. Ученики маршируютъ подъ музыку и по командѣ ,гопъ‘ останавливаются и мысленно продолжаютъ двигаться въ теченіе одного или нѣсколькихъ тактовъ, потомъ — дальше.

2. Пока ученики подъ одну тему маршируютъ, учитель переходитъ въ другую, но ученики должны въ теченіе двухъ или четырехъ тактовъ идти по первой темѣ: устанавливается какъ бы канонъ между музыкой и тѣломъ.

3. Два ученика другъ передъ другомъ исполняютъ два разныхъ ритма; по командѣ ,гопъ‘ — мѣняются движеніями.

4. Одновременное отбиваніе одной рукой — $\frac{2}{4}$, другой — $\frac{3}{4}$.

5. Одновременное отбиваніе рукой — $\frac{2}{4}$, ногой — $\frac{3}{4}$.

6. Ноги отбиваютъ 6, правая рука — 3, лѣвая — 2; на ,гопъ‘ — перемѣна.

7. Маршировать на 3, на 4, отбивать рукой 4, 5.

8. Ладонями хлопать 2 и въ то же время производить три шага; на ,гопъ‘ — обратное.

9. Маршировать въ синкопахъ, руками отбивать тактъ; на ,гопъ‘ — обратное, тактъ въ ногахъ, синкопы въ рукахъ.

10. Исполненіе ритма; на ,гопъ‘ удвоенная, утроенная скорость.

11. Исполненіе одновременно одного ритма рукой, другого въ походкѣ.

12. Восемь тактовъ маршировать, при чемъ ноги начинаютъ piano и осуществляютъ crescendo, а ладони въ то же время начинаютъ forte и осуществляютъ diminuendo. Сложность и трудность подобныхъ упражненій всякій можетъ провѣрить на себѣ, но что удивительно, это съ какой легкостью все это производится: наитруднѣйшее превращается у нихъ въ игру. Въ равной степени поражаетъ отсутствіе напряженія въ осуществленіи труднѣйшихъ ритмическихъ задачъ и отсутствіе намѣренности въ осуществленіи эстетической задачи: никакого усилія въ движеніяхъ, никакой жеманности въ красотѣ; движеніе стало инстинктивно, красота выходитъ безсознательно; самое трудное и самое красивое въ равной степени естественны: трудное стало естественно, потому что музыка управляетъ тѣломъ, красивое стало естественно, потому что тѣло отвѣчаетъ музыкѣ. Понятны веселье и радость, когда одновременно ощущаются побѣда надъ трудностью и осуществленіе красоты. И все это не путемъ навязыванія чего-нибудь извнѣ, а путемъ раскрытія себя. Это не прививка, это — цвѣтеніе природы. Далькроузъ согрѣваетъ, развертываетъ, освобождаетъ, — это „культура“, въ настоящемъ, садовомъ, смыслѣ этого слова: человекъ — растение, и въ солнце Далькроузъ дастъ ему музыку. Это эллинское пониманіе музыки, не какъ слухового развлеченія, а какъ проникающей и двигательной силы. И въ этомъ смыслѣ его система есть возвращеніе къ античному, — только не путемъ восстановленія утраченныхъ въ жизни и сохранныхъ въ вазахъ и барельефахъ пластическихъ формъ, а путемъ воскрешенія угасшаго духа. Мы забыли, мы потеряли сознаніе того, что за инструментъ наше тѣло. Одной барышнѣ, робкой, чинной, которая продѣлывала движенія, вся связанная нѣмецкой благопристойностью, онъ крикнулъ: „Да развернитесь, разойдитесь, — на васъ посмотрѣть, подумаешь, что вы всю жизнь воспитывались съ чашкой чаю въ рукахъ!“

Наше тѣло изумительный инструментъ выразительности, но еще болѣе изумительно, какъ мало мы отдаемъ себѣ въ этомъ отчетъ. Пусть въ жизни наше тѣло не разработано, запущено, какъ богатая плодоносная земля, затоптанная и заросшая; пусть оно въ своихъ движеніяхъ не способно выразить ничего иного, какъ робость, которая ихъ связываетъ, или нахальство, которое ихъ развязываетъ, или благовоспитанность, которая ихъ ставитъ въ шоры; пусть въ жизни растерянность швыряетъ нашимъ тѣломъ, какъ волны швыряютъ безрульнымъ челнокомъ; пусть нервный безпорядокъ движетъ нашими членами и расплескиваетъ смыслъ языка тѣлодвиженій, — но въ искусствѣ, на сценѣ, какой грѣхъ, какое добровольное нищенство — заставлять молчать то, что можетъ говорить, или давать бормотать тому, что можетъ убѣждать. Разнообразіе языка тѣлодвиженій почти такое же, говоритъ Далькроузъ, какъ разнообразіе словесной рѣчи. * Вотъ наглядный примѣръ,

* Въ публичной лекціи, рукописный текстъ которой онъ любезно предоставилъ въ мое распоряженіе.

который онъ приводитъ. Поднимаемъ лѣвую руку вверхъ параллельно головѣ. Уже сразу двѣ разновидности въ этомъ движеніи: согнутый локоть и вытянутый локоть (оставляемъ въ сторонѣ степени согнутости). Въ обѣихъ разновидностяхъ — кисть прямая, отогнутая или висячая, значить — шесть. Въ каждой изъ шести — пальцы сжатые или растопыренные. Противъ каждого изъ этихъ двѣнадцати движеній лѣвой руки правая рука можетъ принять положеніе — внизъ, вверхъ, вправо, влево, впередъ, назадъ, при чемъ въ ней возможны каждый разъ тѣ же разновидности въ положеніи кисти и пальцевъ. Прибавимъ теперь взглядъ, который можетъ при каждой изъ этихъ позъ быть направленъ на локоть, на кисть или на пальцы одной или другой руки. Миѣ показалось любопытнымъ перемножить эти элементы, — знаете, сколько получается возможныхъ комбинацій? 5184. И мы не говорили ни о корпусѣ, ни о ногахъ, ни о большей или меньшей напряженности; мы не говорили о выраженіи глазъ, которое каждую изъ безчисленныхъ позъ способно разнообразить до бесконечности; мы, наконецъ, говорили объ однихъ позахъ, — безъ движенія, — а вѣдь каждая изъ позъ имѣетъ иной смыслъ смотря по тому, идемъ ли мы впередъ или назадъ. * Врядъ ли преувеличиваетъ Далькроузъ, когда признаетъ за языкомъ тѣлодвиженій не меньшее богатство, чѣмъ за словесной рѣчью.

Кто разъ понялъ силу выразительности языка движеній, на того современный театръ производитъ впечатлѣніе пластическаго косноязычія. И что думать о той беззастѣнчивости, съ которой напримѣръ, пѣвцы производятъ движенія на сценѣ, ничего общаго съ ролью, — а ужъ тѣмъ менѣе съ музыкой, — не имѣющія, — когда пѣвецъ ощупываетъ и поправляетъ шляпу на головѣ (забота объ удобствѣ), когда онъ расправляетъ свой костюмъ (забота о красотѣ), когда онъ покидаетъ собесѣдника, чтобы стать предъ рампой (забота о публикѣ), когда пѣвица ногой отбрасываетъ шлейфъ (забота объ эффектѣ)... Вѣдь все это то же самое, какъ введеніе въ текстъ не относящихся къ роли словъ. До какой степени у насъ мало сознаютъ, что пѣвецъ за свои движенія также отвѣтствененъ передъ музыкой, какъ и за свое пѣніе, — вотъ примѣръ. Одна очень чуткая къ ритму пѣвица имѣла нѣмую сцену; она прекрасно разработала ее и разучила свои движенія въ полномъ согласіи съ движеніемъ музыки. И что же? Критикъ, видѣвшій ее три раза въ этой роли, поставилъ ей въ вину, что она во всѣхъ трехъ спектакляхъ играла совершенно одинаково. Ей ставилось въ вину отсутствіе импровизаціи. ** Такъ мало понимаютъ, что импровизація движенія возможна лишь при

* По классификаціи Дельсарта одна только рука, помимо кисти и пальцевъ (*le bras*), имѣетъ 243 различныхъ положенія. (См. A. Géraudet. *Mimique. Physiologie et Geste*. Paris. 1895, pp. 57 — 77.)

** *L'artiste ne doit pas, ne peut pas être un improvisateur. L'art dramatique est un art de réflexion, d'observation, de recherche, d'analyse, dont la synthèse se traduit dans sa plus grande puissance par l'expression mimique*. (A. Géraudet. *op. cit.* p. 122). Если такъ въ драмѣ, гдѣ актеръ

импровизации музыки; но, когда музыка данная, заученная, то, очевидно, движение, чтобы согласоваться съ ней не можетъ быть иначе какъ данное, заученное, или оно уже не будетъ съ музыкой согласно, не будетъ наилучшимъ выраженіемъ, на которое способенъ данный артистъ. Такъ мало развито у насъ сознаніе соотношенія музыки и пластики, такъ мало чувствуемъ мы потребность ихъ совпаденія, такъ далеки отъ представленія о томъ, что извѣстный изслѣдователь оперной инсценировки, Аппиа, называетъ ‚музыкальнымъ пространствомъ‘.* А въ балетѣ,—когда, оттанцовавъ свой номеръ, вѣдъ раскланявшись съ публикой, танцовщица милой, удобной походкой въ перевалку возвращается къ товаркамъ, поправляя ‚тюникъ‘ или выбившійся локонъ. Музыка вѣдъ въ это время идетъ, поетъ, живетъ,—искусство продолжается. Зачѣмъ же человекъ его бросаетъ, уходитъ изъ него, возвращается въ жизнь? О, эти возвращенія въ жизнь, и послѣ нихъ вторичное возвращеніе въ роль! Какъ наша публика ихъ любитъ, какъ ими умиляется и какъ легко житейскимъ умиленіемъ возмѣщаетъ отсутствіе художественныхъ впечатлѣній. Какъ любитъ публика слушать, а ‚критика‘ какъ любитъ рассказывать,—что ‚дяденька‘ вѣтъ, какъ ‚дѣдушка‘ спитъ, гдѣ ‚тетенька‘ дѣто проводятъ... И вѣтъ, вошь изъ жизни,—вернемся въ искусство.

Мы говорили о балетѣ. Кто посмотритъ на балетные танцы не съ точки зрѣнія большей или меньшей изобразительности, тотъ не можетъ не признать крайнюю скудость въ разнообразіи выражаемыхъ ими чувствъ и воспроизводимыхъ ими формъ жизни. Легкость, грація, вѣжность, шаловливость,—вотъ общее впечатлѣніе, когда мы припоминаемъ балетное представленіе: только наименѣе глубокое, наименѣе значительное въ жизни человѣческой находитъ выраженіе въ современной живой пластикѣ, и прежде всего—жеманность. Все сильное, мужественное,—до послѣднихъ по крайней мѣрѣ дней,—не имѣло изображенія въ танцахъ. Идеаль мужнины въ балетѣ—гуттаперчевый мячъ, или бабочка. Красота тяжести и физической трудности не находитъ выраженія; а развѣ только легкость и воздушность имѣютъ эстетическую цѣнность въ жизни? Развѣ древній Атласъ, подъемлющій твердь небесную на согбенныхъ плечахъ, не одно изъ великолѣпнѣйшихъ осуществленій художественнаго воображенія? Далькрозъ ставитъ настойчивое требованіе введенія мужества въ пластику. Нашему Русскому балету тѣмъ легче ко всѣмъ своимъ достоинствамъ прибавить заслугу первенства въ этомъ дѣлѣ, такъ какъ у насъ не существуетъ безобразнаго обычая ‚травести‘. Слабость, мягкость, изиѣженность—вотъ формы жизни, которыя намъ предлагаетъ балетъ. Нужды вѣтъ, что онѣ унащены техническими трудностями, отъ этого онѣ не становятся содержательнѣе,—наоборотъ: эти верченія, эти головокружительные фокусы, во время

не стѣснены временемъ, то тѣмъ болѣе въ оперѣ, гдѣ онѣ движется въ рамкахъ музыкальнаго такта.

* Adolphe Appia. ‚Musik und Inszenierung‘. München. 1899.

которыхъ у балерины на мгновеніе улыбка смѣняется ужасомъ, „кавалеръ“ приспособляется, чтобы во время „поддержать“, а публика, замеревъ, спрашиваетъ себя: „выйдетъ или не выйдетъ“? — развѣ все это выраженіе какого-нибудь чувства? Развѣ, — говоря настоящимъ языкомъ изобразительнаго искусства, — развѣ это „относится къ роли“? Да не только къ роли, это даже къ танцу, въ настоящемъ смыслѣ этого слова, не относится, ибо не только ничего оно не выражаетъ, но оно даже не согласуется съ первѣйшимъ условіемъ танца — съ ритмомъ. Развѣ не видали вы танцора, который на послѣднемъ тактѣ своего „номера“ вертится два раза, а „на бисъ“ повторяетъ тотъ же самый номеръ съ тремя вращеніями, на ту же музыку! Но для чего тогда музыка, причемъ тутъ ритмъ, гдѣ искусство?

Вторженіе этой гимнастики въ текстъ классической рѣчи есть совершенно то же самое, что рюкляды, трели и иные горловые фокусы, которыми прерывался въ былое время музыкальный текстъ оперы и который превращалъ музыкальную драму въ костюмированный концертъ. А если вернуться къ нашему сравненію тѣлесной рѣчи со словесной, то эти побиванія рекордовъ не болѣе, какъ пластическія скороговорки. Допускаю, что труднѣе сдѣлать подъ рядъ тридцать два fouettés, чѣмъ сказать тридцать два раза подъ рядъ „гурокъ курить трубку, курка клюетъ крупку“, но не думаю, чтобы это имѣло большую силу художественной убѣдительности. Всякій знаетъ, какъ важно въ драмѣ молчаніе: такъ же важна въ пластикѣ недвижность. И какой же послѣ этого грѣхъ противъ искусства — заставлятъ тѣло производить движенія, которыя ничего не значатъ, ничего не выражаютъ.

Заставить молчать свое тѣло — такое же искусство, какъ и заставить говорить, — иногда даже болѣе трудное. На урокахъ у Далькроза я замѣтилъ, какъ трудно бываетъ среди ритмическаго хода вдругъ остановиться, какъ трудно тѣломъ, не двигаясь, выдержать длинную ноту. Балетные артисты и артистки Дрезденскаго королевскаго театра, способные на самые головоломные фокусы, оказались не способны согласовать походку съ ритмическими измѣненіями музыки и менѣе всего способны ходить въ тихомъ темпѣ и выдерживать круглую ноту въ четыре четверти въ *adagio*. Наши танцоры привыкли слѣдовать за ритмомъ одного какого-нибудь танца, который, если и содержитъ ритмическое измѣненіе, то развѣ обычное ускореніе передъ заключеніемъ. Наши танцы — это чередующіеся отрывки ритма, это не есть переливаніе изъ ритма въ ритмъ, это не та ритмическая лента, которая развертываетъ непрерывную смѣну въ скорости и настроеніи, и подъ звуки которой въ классѣ Далькроза проходили передъ нами не дѣти, а смотря по характеру ритма — воины, поэты, пророки, эльфы, триумфаторы...

Языкъ словесный состоитъ изъ чередованія слова и молчанія, языкъ тѣлесный — изъ чередованія движенія и позы. Но мы не только не умѣемъ вла-

дѣть этимъ тѣлеснымъ языкомъ, — мы даже не умѣемъ его читать. Если бы мы умѣли его читать и понимать, то мы бы не были такими благосклонными, нетребовательными зрителями того, что происходитъ на сценѣ; если бы мы понимали смыслъ тѣлеснаго языка, мы бы страдали при видѣ тѣлесной безсмыслицы; мы бы не восхищались волчкообразными дурачествами танцора и мы бы зажимали глаза, когда пѣвецъ на сценѣ движется вразрѣзъ съ движеніемъ музыки, подобно тому, какъ зажимаемъ уши, когда онъ поетъ вразрѣзъ съ оркестромъ. Въ смыслѣ воспитанія публики для пониманія сценическихъ нецѣнностей, система Далькроза должна сыграть роль огромной революціонной важности: она открываетъ горизонты, но она же открываетъ и провалы, куда должны будутъ рухнуть ложь и рутинна, на которыя „новые зрители“ не будутъ въ состояніи смотрѣть.

Таковы впечатлѣнія и мысли, пробужденныя школой Далькроза. Еще одинъ фактъ въ поясненіе характера этихъ впечатлѣній. Прошлой зимой появилась въ Римѣ, читала лекціи въ публичныхъ залахъ и частныхъ гостиныхъ, англичанка, пѣлка г-жа Уотсъ. Она разработала вопросъ о равновѣсіи человѣческаго тѣла и проводила принципъ соблюденія его на различныхъ статуяхъ, причемъ она принимала тѣ позы, изъ которыхъ эти статуи вышли и въ которыя онѣ переняли бы, если бы были живыя; это была одна изъ прелестнѣйшихъ демонстрацій логической красоты человѣческаго тѣла. Каждое ея движеніе было побѣдой равновѣсія надъ закономъ тяготѣнія и каждая поза — торжество этой побѣды. На одномъ изъ такихъ чтеній моею сосѣдкой была Элеонора Дузе. Чуткая, тонкая, понимающая, какъ никто, вопросы, о которыхъ мы здѣсь говоримъ, она прямо трепетала отъ восторга и послѣ одной изъ самыхъ восхительныхъ демонстрацій, — оживленія „Дискобола“, — она воскликнула: „Къ чему слова, — тѣло само говоритъ. Слова — лишній придатокъ“. „Да, сказалъ я, но подумайте, если такое впечатлѣніе производитъ на васъ тѣло, выражающее одно лишь чувство — торжество, то что же бы это было, если-бы при красотѣ своихъ движеній, она давала, какъ въ школѣ Далькроза, тѣлесное воплощеніе всѣхъ чувствъ, на какія способенъ человѣкъ“...

Полагаю, что послѣ всего сказаннаго о методѣ Далькроза художественная цѣнность этого воспитанія очевидна для всякаго. Миѣ скажутъ — „ну хорошо, а для жизни, для того, кто не готовится на сцену? Прежде всего, воспитательная сила всякаго гимнастическаго упражненія даетъ себя знать въ жизни; если Гизо говорилъ о древнихъ языкахъ: „Il suffit de les avoir oubliées“, то это еще больше примѣнимо къ гимнастикѣ: не для того мы дѣлаемъ движенія, чтобы именно ихъ въ жизни воспроизводить, но чтобы все нами въ жизни производимое, производилось легче и лучше. Такъ пѣвецъ упражняется въ сольфеджіо не для того, чтобы пѣть щеголять въ оперѣ, а для того, чтобы лучше пѣть. Если никто не сомнѣвается въ важности обыкновенной гимнастики для жизни, то какъ же подвергать сомнѣнію цѣнность такой гимнастики, которая одновременно воспитываетъ и тѣло, и духъ, и

связующую ихъ волю? Этой тройственностью обеспечивается воспитаніе не одной какой-нибудь способности въ человѣкѣ, а всего, цѣлаго человѣка. Всякое наше движеніе опредѣляется тройнымъ взаимодействіемъ: умъ рѣшаетъ, нервный центръ передаетъ приказаніе, мускуль исполняетъ; эта тройная передача не можетъ быть отъ природы безошибочна, но ее можно воспитать, и лучшаго средства нѣтъ, какъ превращеніе музыки въ тѣлесное движеніе, и вотъ почему. Наши ритмическія несовершенства въ музыкальномъ исполненіи — торопливость, замедленія, непослѣдованія и т. д. — результатъ тѣлесно-ритмическихъ несовершенствъ; очевидно, что музыкальная ритмика, осуществляясь въ тѣлѣ, обратнымъ образомъ воздѣйствуетъ и на ритмику тѣла, т. е. на гладкость и точность передачи отъ мозга чрезъ нервы къ мускуламъ. Такимъ образомъ, весь человѣкъ участвуетъ и ежеминутно ощущаетъ радостное сознаніе, что онъ осуществляетъ то, что захотѣлъ. Не можетъ не быть универсально значеніе методы, которая одинаково должна интересовать педагоговъ всѣхъ видовъ воспитанія: врачей, психіатровъ, гимнастовъ, танцоровъ, актеровъ, пѣвцовъ, музыкантовъ, живописцевъ, скульпторовъ, — всѣхъ, кто только съ какой-нибудь стороны интересуется человѣческимъ тѣломъ. Это метода, въ которой должны встрѣтиться всѣ противоположности, потому что она исходитъ изъ того, что у всѣхъ людей общее: тѣло и прирожденная ему, благодаря мускульной подвижности, способность къ осуществленію ритма. Отсюда объединительная сила ея. Кому не знакомы печальное предубѣжденіе, взаимное презрѣніе, съ которыми относятся другъ къ другу люди искусства и люди спорта? Здѣсь они встрѣчаются, ибо, какъ говоритъ Jean d'Udine, — это самое спортивное изъ всѣхъ искусствъ и самый артистическій изъ всѣхъ видовъ спорта. Поразительно, какъ въ каждомъ частномъ примѣрѣ, въ каждомъ опредѣленіи, въ каждомъ выводѣ, мы наталкиваемся все на то же: сліяніе духа и тѣла. Сейчасъ приведенный отзывъ — совмѣщеніе спорта и искусства — развѣ не новая форма все того же? Правда сіяетъ, и какой бы лучъ этого сіянія вы ни выбрали, — по немъ направивъ путь, вы придете къ общей точкѣ. Въ мірѣ много интереснаго, въ жизни много важнаго, но все интересное познается черезъ человѣка, все важное осуществляется посредствомъ человѣка. Что же можетъ быть интереснѣе, что можетъ быть важнѣе въ строительствѣ нашей земной жизни, какъ воспитаніе человѣка?

А въ человѣкѣ самомъ, что можетъ быть важнѣе, какъ способность воспріятія и средства выразительности. И это воспитывается Ритмической Гимнастикой. Само имя уже указываетъ: ритмъ воспитываетъ воспримчивость, гимнастика воспитываетъ выразительность. И удивительнѣе всего при этомъ то, что выразительность дѣйствуетъ на воспримчивость, что движеніе, точно выражающее музыку и тѣмъ самымъ являющееся правдивою картиной чувства, пробуждаетъ и самое чувство. Одной взрослой барышнѣ была поручена роль жрицы въ общей пантомимѣ. Ей были указаны мѣсто и движенія, — жертвенникъ,

на который она мысленно возлагала цвѣты. Она отнеслась къ ,роли‘ совершенно механически, ,мускульно‘, она только исполнила соотвѣтствующія музыкѣ движенія, но исполнила ихъ превосходно. По окончаніи пантомимы она сказала, что она въ первый разъ въ жизни поняла, что значитъ жертва. Кто знаетъ школу Далькроза, тотъ знаетъ, насколько дико допустить въ данномъ случаѣ какое-нибудь гримасничаніе; тотъ, напротивъ, увидитъ въ этомъ примѣрѣ лишь новое подтвержденіе Платоновскаго ученія, что эр и т м і я, — порядокъ духовный, — устанавливается при посредствѣ тѣла. Но мы можемъ изъ этого сдѣлать другой выводъ, уже не для жизни — для искусства: если искреннее чувство, такъ называемое переживаніе на сценѣ, ведетъ къ художественной правдѣ, то художественная правильность движенія должна вести въ искренности переживанія. И насколько такое пониманіе искусства чище, чѣмъ та теорія, которая требуетъ перенесенія на подмостки настоящихъ чувствъ; какъ противны тогда эти кишечно-патологическія проявленія знаменитаго ,нутра‘; какою нравственною болѣзнию представляется поступокъ древняго актера Пола, который, для подъема своихъ чувствъ, въ знаменитомъ монологѣ Электры надъ прахомъ брата — выносилъ урну съ цѣломъ собственнаго сына. * Школа Далькроза, это школа нравственнаго здоровья: все, что они чувствуютъ, они чувствуютъ глубже, все что они выражаютъ, они выражаютъ правдивѣе. Въ нихъ проникаетъ искусство, они проникаютъ въ природу, но и то, и другое съ такимъ богатствомъ обмѣна, съ такою широтой раскрытыхъ объѣмѣй, съ такимъ отсутствіемъ ,оглядки‘, что всѣ наши увлеченія представляются какими-то робкими выпышками не то ,на показь‘, не то ,изъ-подъ-тишка‘.

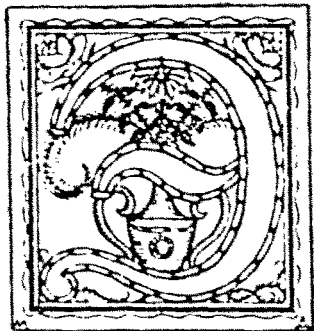
Одному изъ дѣятелей Геллерауской колоніи я выражалъ свой восторгъ по поводу видѣннаго. Съ той вѣрою, которая отличаетъ всѣхъ этихъ людей, работающихъ надъ дѣтскимъ бессознательнымъ матеріаломъ ради будущихъ сознательныхъ поколѣній, онъ сказалъ: ,Какой новый родъ людской отъ этого пойдетъ! Никогда не забуду это отсутствіе сомнѣнія въ голосѣ и ясность взора, предвидящаго то, что не дано будетъ увидѣть. И другіе глаза и другой голосъ я помню; я помню измученный и вмѣстѣ восхищенный взоръ и глубокой правдою своею голосъ Элеоноры Дузе передъ ,побѣдами‘ г-жи Уотсъ: ,Вы нашли средство быть счастливою‘. И слезы радости за другихъ блестями въ страдальческихъ глазахъ, и какое-то прощаніе и благословеніе звучало въ скорбномъ голосѣ, предсказывавшемъ счастье для другихъ...



* Gellius. ,Noctes Atticae‘. lib. 7, cap. 5.

ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?

ПОСМЕРТНАЯ СТАТЬЯ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКАГО *



ТОГО я не знаю. Но если-бы я и зналъ, что такое поэзія (ты простишь мнѣ, неясная тѣнь, этотъ плагиатъ!), то не съумѣлъ-бы выразить своего знанія, или, наконецъ, даже подобравъ и сложивъ подходящія слова, все равно никѣмъ-бы не былъ понятъ. Вообще есть реальности, которыя, повидимому, лучше вовсе не опредѣлять. Развѣ есть покрой одежды, достойный Милосской богини?

Изъ безчисленныхъ опредѣленій поэзіи, которыя я когда-то находилъ въ книгахъ и придумывалъ самъ (ничего не можетъ быть проще и бесполезнѣй этого занятія), въ настоящую минуту мнѣ вспоминаются два.

Кажется, въ „Солнцѣ мертвыхъ“ я читалъ чьи-то прекрасныя слова, что послѣднимъ изъ поэтовъ былъ Орфей, а одинъ очень ученый гибридъ сказалъ, что „поэзія есть пережитокъ мифологіи“. Этотъ несчастный уже умеръ... да и развѣ можно было жить съ такимъ сознаніемъ? Два удѣлнннхъ въ моей памяти опредѣленія, несмотря на ихъ разнорѣчивость, построены въ сущности на одномъ и томъ же постулатѣ „золотого вѣка въ прошломъ“. Эстетикъ считалъ, что этотъ вѣкъ былъ отмѣченъ творчествомъ боговъ, а для мифолога въ золотой вѣкъ люди сами творили боговъ. Я бы не называлъ этого различія особенно интереснымъ, но эстетически передъ нами: съ одной стороны — сумеречная красота Данте, съ другой — высокія фабричныя трубы и туманъ, насыщенный копотью.

Кажется, нѣтъ предмета въ мірѣ, о которомъ бы сказано было съ такой претенціозностью и столько банальныхъ гиперболъ, какъ о поэзіи.

Одинъ перечень метафоръ, которыми люди думали подойти къ этому явленію, столь для нихъ близкому и столь загадочному, можно бы было принять за документъ человѣческаго безумія.

Идеальный поэтъ поочередно, если не одновременно, являлся и пророкомъ (я уже не говорю о богахъ), и кузнецомъ, и гладиаторомъ, и Буддой, и пахаремъ, и демономъ и еще кѣмъ-то, помимо множества стихійныхъ и вещественныхъ удобленій. Цѣлые вѣка поэтъ только и дѣлалъ, что пировалъ, и непременно въ розовомъ вѣнкѣ, за то иногда его ставили и на поклоны, притомъ чуть ли не въ веригахъ.

Но капризу своихъ собратій, онъ то безсмѣшно брнчалъ на лирѣ, то непрестанно

* Написана въ 1903 году — набросокъ вступленія къ первой книгѣ стиховъ.

истекалъ кровью, вынося при этомъ такія пытки, которыя не снились, можетъ быть, даже директору музея восковыхъ фигуръ.

Этотъ пасынокъ челоѡчества вмѣстѣ съ Жераромъ-де-Нерваль отростилъ себѣ было волосы Меровинга и, закинувъ за лѣвое плечо синій бархатный плащъ, находилъ о чемъ по цѣлымъ часамъ бесѣдовать съ луною, немного позже его видѣли въ фойѣ французской комедіи, и на немъ былъ красный жилетъ, потомъ онъ образумился, говорятъ, даже остригся, надѣлъ гуттаперчевую куртку (бѣдный, какъ онъ страдалъ отъ ея запаха!) и сталъ тачать сапоги въ общественной мастерской, въ промежуткахъ позирова для Курбе и штудирова книгу Прудона объ искусствѣ. Но изъ этого ничего не вышло, и бѣднику заперли таки въ сумасшедшій домъ. Кто-кто не указывалъ поэту цѣлей и не рядилъ его въ собственные обноски? Коллекція идеальныхъ поэтовъ все растетъ, и я несколько не удивлюсь, если представители различныхъ видовъ спорта, демонизма и даже профессій (не исключая и воровской) обогатятъ ее когда-нибудь въ свою очередь.

Хотя я и написалъ въ заголовкѣ: Что такое поэзія? но вовсе не намѣренъ ни множить, ни разбирать опредѣлений этого искусства. Къ тому же мнѣ рѣшительно нечему учить, такъ какъ въ сферѣ поэтики у меня есть только наблюденія, желанія или сомнѣнія. Конечно, мысль, этотъ прилежный чертежникъ, вѣчно строитъ какія-нибудь схемы, но, къ счастью, она тутъ же и стираетъ ихъ безъ особаго сожалѣнія.

Прежде всего — о метафорѣ ,поэтической образъ‘.

Если не говорить о чисто психическихъ актахъ, то эту метафору надо прилагать къ поэтическимъ явленіямъ съ большими оговорками.

Хотя Гораций и сказалъ *Ut pictura poësis*, но образъ есть неотъемлемая и неизбежная (кажется) принадлежность живописи; онъ предполагаетъ нѣчто конкретное и ограниченное, о б р ѣ з а н н о е. Въ известной мѣрѣ всякій образъ безусловенъ, самостоятеленъ и имѣетъ самостоятельную цѣнность.

Откроемъ наудачу Пушкина:

Вокругъ лпейнаго чепа
Какъ туча локоны черпбютъ,
Звѣздой горять ея глаза,
Ея уста, какъ роза, рдбютъ.

Здѣсь цѣлый букетъ, цѣлый мелодическій дождь символовъ, но причемъ же тутъ живопись?

Вообще поэзіи приходится говорить словами, т. е. символами психическихъ актовъ, а между тѣми и другими можетъ быть установлено лишь весьма приближенное и, притомъ, чисто условное отношеніе. Откуда же возьмется въ поэзіи, какъ языкѣ по преимуществу, живописная опредѣленность? Сами по себѣ созданія поэзіи не только несвязнмѣримы съ такъ называемымъ реальнымъ міромъ, но даже

съ логическими, моральными и эстетическими отношеніями въ мірѣ идеальномъ. По моему, вся ихъ сила, цѣнность и красота лежитъ внѣ ихъ, она заключается въ поэтическомъ гипнозѣ. Причемъ гипнозъ этотъ, въ отличіе отъ медицинскаго, оставляетъ свободной мысль человѣка, и даже усиливаетъ въ ней ея творческій моментъ. Поэзія пріятна намъ тѣмъ, что заставляетъ насъ тоже быть немножко поэтами и тѣмъ разнообразить наше существованіе.

Музыка стиха или прозы, или той новой формы творчества, которая въ наши дни (Матерлиникъ, Клодель) рождается отъ таинственнаго союза стиха съ прозой, не идетъ далѣе аккомпанимента къ полету тѣхъ мистически окрашенныхъ и тающихъ облаковъ, которыя проносятся въ нашей душѣ подъ наплывомъ поэтическихъ звукосочетаній. Въ этихъ облакахъ есть, пожалуй, и слезы нашихъ воспоминаній, и лучи нашихъ грезъ, иногда въ нихъ мелькаютъ даже силуэты милыхъ намъ лицъ, но было бы непростительной грубостью принимать эти мистическія испаренія за сознательныя или даже ясныя отображенія тѣхъ явленій, которыя носятъ съ ними одинаковыя имена.

Открываю на удачу книгу поэта, стоящаго на грани двухъ міровъ — романтики и символизма, — Боделэра.

Вотъ 77-ой цвѣтокъ изъ его „мучительнаго букета“:

Pluviose irrité contre la vie entière
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la moralité sur faubourgs brumeux.
Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux.
L'ame d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.
Le bourdon se lamente et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,
Héritage fatal d'une vieille hyrdopique,
Le beau valet de cocur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts.

Если вы захотите видѣть въ этомъ сонетѣ галерею „образовъ“, то изъ поэтическаго перла онъ обратится въ какую то лавку au bric - à - bras.

„Месяцъ дождей, злой на все живое, бросаетъ съ неба воду цѣлыми шайками: до блѣдныхъ обитателей кладбища достигаетъ только черный холодъ, но въ туманѣ предмѣстья уже гнѣздятся эпидемія. На моемъ окнѣ кошка ищетъ улечься поудобиѣе и безъ отдыха движетъ своимъ худымъ и паршивымъ тѣломъ.

Душа стараго поэта блуждаетъ въ водосточной трубѣ, и у нея грустный голосъ зябкаго привидѣнія. Жалобно стонетъ колоколъ, а въ каминѣ головешка поддѣваетъ фальцетомъ стѣннымъ часамъ, у которыхъ насморкъ. Между тѣмъ въ ко-

лодѣ картъ, среди ароматовъ грязи — покойница страдала водянкой — красавецъ валетъ червей и дама пикъ зловѣщимъ шепотомъ перебираютъ эпизоды изъ своего погребениаго романа.

Я не знаю о чемъ думаете вы, читатель, перечитывая этотъ сонетъ. Для меня, онъ подслушанъ поэтомъ въ осенней капели. Достоевскій тоже слушалъ эту капель и не разъ: „Цѣлые часы, говоритъ онъ, проходили такимъ образомъ, дремотные, лѣнивые, сонливые, скучные, словно вода, стекавшая звучно и мѣрно въ кухнѣ съ залавка въ лахань“ (Господинъ Прохарчинъ. Соч. Дост. I, 174, изд. 1886 г.).

Сонетъ Боделэра есть отзвукъ души поэта на ту печаль бытія, которая открываетъ въ капели другую, созвучную себѣ мистическую печаль. Символы четырнадцати строкъ Боделэра это какъ бы маски или наскоро брошенные одежды, подъ которыми мелькаетъ тоскующая душа поэта, и желая, и боясь быть разгаданной, ища единенія со всѣмъ міромъ и вмѣстѣ съ тѣмъ невольно тоскуя о своемъ потревоженномъ одиночествѣ.

Но можетъ быть вы найдете мой примѣръ мало характернымъ.

Хотите, возьмемъ кого-нибудь постарше... можетъ быть Гомера.

Одинъ старый нѣмецкій ученый просилъ, чтобы его послѣднія минуты были скрашены чтеніемъ Илиады, хотя бы каталога кораблей. Этотъ сводъ легендъ о дружинникахъ Агамемнона, иногда просто ихъ перечень, кажется намъ теперь довольно скучнымъ; я не знаю, что любилъ въ немъ почтенный гелертеръ — свои мысли и труды, или, можетъ быть, романтизмъ своей строгой молодости, первую любовь, геттингенскую луну и капитановыя деревья? Но я вполне понимаю, что и каталогъ кораблей былъ настоящей поэзіей, пока онъ внушалъ. Имена наварховъ, плившихъ подъ Илионъ, теперь уже ничего не говорящія, самые звуки этихъ именъ, навсегда умолкшіе и погибшіе, въ торжественномъ кадансѣ строкъ, тоже болѣе для насъ непонятномъ, влекли за собою въ воспоминаніяхъ древняго Эллина живыя цѣпи цвѣтущихъ легендъ, которыя въ наши дни стали поблекшимъ достояніемъ синихъ словарей, напечатанныхъ въ Лейпцигѣ. Что-же мудренаго, если нѣкогда даже символы именъ подъ музыку стиха вызывали у слушателей цѣлый міръ ощущеній и воспоминаній, гдѣ клики битвы мѣшались со звономъ славы, а блескъ золотыхъ доспѣховъ и пурпуровыхъ парусовъ съ шумомъ темныхъ Эгейскихъ волнъ?

Удивленіе передъ героическими силуэтами Одиссеевъ и Ахилловъ еще связываетъ насъ кое-какъ съ древними почитателями Гомера, но было бы просто смѣшно сводить живую поэзію съ ея блескомъ и ароматомъ на академическія линіи во вкусѣ Корнеліуса и Овербека.

Итакъ, значитъ, символы, т. е. истинная поэзія Гомера погибла? О нѣтъ, это значитъ только, что мы читаемъ въ старыхъ строчкахъ новаго Гомера и „новаго“ можетъ быть въ смыслѣ разновидности „вѣчнаго“.

Когда люди перестали различать за невнятнымъ шорохомъ гекзаметра плескъ воды объ ахейскія весла, дыханіе гребцовъ, злобу настагающаго и трепеть настагаемаго, они стали искать у Гомера новыхъ символовъ, вкладывать въ его произведенія новое психическое содержаніе. ‚Одиссея‘ въ переводѣ Фосса тоже прекрасна, только античность точно преломилась у нѣмецкаго переводчика въ призмѣ нѣмецкой пасторали. Среди гекзаметровъ, говорящихъ о семьѣ Алкиноя, нѣтъ-нѣтъ да и послышатся гукіе звонки темно-красныхъ коровъ съ черными глазами, пахнѣтъ парнымъ молокомъ, мелькнутъ зеленыя шнуровки, большія красныя руки, честный Гансъ на его деревянныхъ подошвахъ; вотъ медленно раскуривается чья-то трубка, а вотъ и пасторъ въ черной шляпѣ и съ палкой, сгорбившись, проходитъ около церковной ограды.

Но тревожной душѣ человѣка 20-го столѣтія, добродѣтель пасторали едва-ли ближе бранной славы эпоса, и символы Гомера возбуждаютъ въ насъ уже совсѣмъ другія эстетическія эмоціи. Ахиллъ дразнитъ нашу фантазію своей таинственной и трагической красотой. Волшебница Кирка рисуется намъ съ кошачьей спиной, какъ у Бернъ-Джонса, а на Елену мы уже не можемъ смотрѣть иначе, какъ сквозь призму Гете или Леконта-де-Ляль.

Ни одно великое произведеніе поэзіи не остается досказаннымъ при жизни поэта, но за то въ его символахъ надолго остаются какъ бы вопросы, влекущіе къ себѣ человѣческую мысль. Не только поэтъ, критикъ или артистъ, но даже зритель и читатель вѣчно творятъ Гамлета.

Поэтъ не создаетъ образовъ, но онъ бросаетъ вѣками проблемы. Между Дантовской Беатриче и ‚Мадонной звѣзды‘ Фра-Беато, не смотря на родственность концепцій лежитъ цѣлая пропасть. — Задумывались ли вы когда-нибудь надъ безнадёжностью иллюстрацій поэзіи? Конечно, карандашные рисунки Боттичелли безмѣрно интереснѣе банальной роскоши Доре и его вѣчнаго грозowego фона. Но даже въ усиленно строгихъ штрихахъ нѣжнаго кватрочентиста мы видимъ не столько Данта, сколько любовь Боттичелли къ Данту. И если бы даже самъ Данте-Габріеле-Россетти попробовалъ кистью передать намъ Офелію, то неужто, безсильно подпадая ея очарованію, вы бы ни на минуту не оскорбились за ту вѣчную Офелію, которая можетъ существовать только символически, въ бессмертной иллюзіи словъ?

Созданія поэзіи проектируются въ безконечномъ. Души проникаютъ въ нихъ отовсюду, причудливо пролагая по этимъ облачнымъ дворцамъ вѣчно новыя галереи, и онѣ могутъ блуждать тамъ вѣками, встрѣчаясь только случайно.

Но вернемся къ первому изъ опредѣленій поэзіи, о которыхъ я говорилъ выше. Последнимъ изъ поэтовъ былъ Орфей. Отчего же былъ? Развѣ черное весло Орфея красивѣе въ золотистомъ туманѣ утра, чѣмъ въ алыхъ сумеркахъ? Золотой вѣкъ поэзіи въ прошломъ — это постулатъ, но даже не Эвклидовъ. Я вовсе не думаю васъ увѣрять, что Ренье болѣе поэтъ, чѣмъ Гюго, но зачѣмъ же

закрывать глаза на эволюцію, которая и въ поэзиі совершается столь же невзмѣннымъ образомъ, какъ во всѣхъ другихъ областяхъ человѣческаго духа?

Наслѣдіе поэтического стиля кажется намъ все болѣе и болѣе громоздкимъ. Хочется уйти куда-нибудь отъ этихъ банальныхъ метафоръ, наивныхъ гиперболей и отдѣлаться, наконецъ, отъ этихъ мѣткихъ общихъ мѣстъ.

Грубый фактъ, все, что не успѣло стать свободной мыслью, частью моего я, мало-по-малу теряетъ власть надъ поэзіей. Фактъ Диккенсовскаго героя, напрасно надѣвалъ маски то археологін, то медицины, то этнографін, то психологін, то исторіи — въ немъ не становилось отъ этого больше силы внушенія. Куда, въ самомъ дѣлѣ, дѣвалась пресловутая фотографія дѣйствительности, и гдѣ всѣ эти протоколы, собственные имена подобранныя изъ газетныхъ хроникъ и т. д.? Красота свободной человѣческой мысли въ ея торжествѣ надъ словомъ, чуткая боязнь грубаго плана банальности, безстрашіе анализа, мистическая музыка недосказаннаго и фиксированіе мимолетнаго — вотъ арсеналъ новой поэзиі.

Съ каждымъ днемъ въ искусствѣ слова все тоньше и все безпощадно-правдивѣе раскрывается индивидуальность съ ея капризными контурами, болѣзненными воротами, съ ея тайной и трагическимъ сознаніемъ нашего безнадежнаго одиночества и эфемерности. Но дѣлая бездна отдѣляетъ индивидуализмъ новой поэзиі отъ лиризма Байрона и романтизмъ отъ эготизма.

Съ одной стороны — я, какъ герой на скалѣ, какъ Манфредъ, демонъ; я политическаго борца; а другой я, т. е. каждый, я ученаго, я, какъ лучъ въ макрокосмѣ; я Гюи-де-Мопассана, и человѣческое я, которое не ищетъ одиночества, а, напротивъ, боится его; я, вѣчно ткающее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краемъ своей радужной сѣти другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей въ пустотѣ паутины; не то я, которое противопоставляло себя дѣлому міру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищетъ впиться въ себя этотъ міръ и стать имъ, дѣлая его собою.

Вмѣсто скучныхъ гиперболей, которыми въ старой поэзиі условно передавались сложныя и нерѣдко выдуманная чувства, новая поэзія ищетъ точныхъ символовъ для ощущеній, т. е. реальнаго субстрата жизни и для настроеній, т. е. той формы душевной жизни, которая болѣе всего роднитъ людей между собой, входя въ психологію толпы съ такимъ же правомъ, какъ въ индивидуальную психологію.

Стихи и проза вступаютъ въ таинственный союзъ.

Символика звуковъ и музыка фразы занимаютъ не однихъ техниковъ поэзиі. Синкретизмъ ощущеній, проектируясь въ поэзиі затѣйливыми арабесками, создаетъ для нея проблему не менѣе заманчивую, чѣмъ для науки и, можетъ быть, болѣе назрѣвшую. Не думаю, чтобы кого-нибудь еще дурачили 'фолады' Макса Нордау или обижали его жирный смѣхъ.

Растетъ словарь. Слова получаютъ новые отбѣнки, и въ этомъ отношеніи погоня

за новымъ и необычнымъ часто приносятъ добрые плоды. Создаются новыя слова и уже не сложеніемъ, а взаимо-проникновеніемъ старыхъ.

Вспомните хоть слово Лафорга *violupté* (изъ *violer* и *volupté* — иѣчто вродѣ ,Карамазовщины').

Поэтъ вслѣдъ за живописцемъ входитъ въ новое, чисто эстетическое общеніе съ природой (за Тернеромъ, Бернъ-Джонсомъ, Рескиномъ) — Леконтъ-де-Лиль, Лоти, Поль Клодель — уже не дѣти счастливыхъ Лэинъ и не обитатели ,индійской хижины', и они идутъ не по стопамъ божественнаго Гете.

Наконецъ, строгая богиня красоты уже не боится склонять свой розовый факель надъ уродствомъ и разложеніемъ.

Міръ, освѣщаемый правдивымъ и тонкимъ самоанализомъ поэта не можетъ не быть страшенъ, но онъ не будетъ миѣ отвратителенъ, потому что онъ — я.

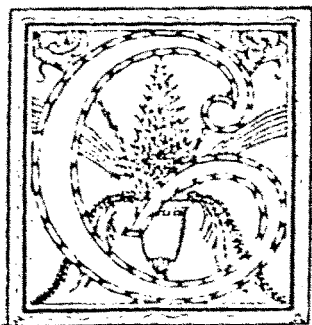
Я не пишу панегирика поэзіи, которая дѣлается въ наши дни, и знаю, что ей не достаетъ многого. Она — дитя смерти и отчаянія, потому что хотя Полифемъ уже давно слѣпъ, но его вкусы не измѣнились, а у его эфемерныхъ гостей болятъ зубы отъ одной мысли о томъ камнѣ, которымъ онъ задвигается на ночь.



КАВАЛЕРЪ РОЗЫ

(Дрезденская постановка музыкальной комедіи Рихарда Штрауса, съ текстомъ Г. фонъ-Гофманнсталя)

ЕВГЕНІЙ БРАУДО



КОРЪЕ злой, чѣмъ талантливый, нѣмецкій юмористъ Сафиръ сказалъ о Дрезденѣ, что если онъ узнаетъ о приближеніи дня свѣтопреставленія, то посѣдитъ въ столицу Саксоніи, ибо тамъ, какъ извѣстно, всѣ событія наступаютъ на тридцать лѣтъ позже, чѣмъ въ другихъ странахъ Европы. Когда то изъ Дрездена съ позоромъ былъ изгнанъ Рихардъ Вагнеръ, и королевскій придворный театръ только послѣ долгихъ колебаній рѣшился поставить на своей сценѣ произведенія опальнаго генія... Зато теперь театральные владыки Дрездена прониклись такой любовью къ музыкальному модернизму, что музыканту, интересующемуся новинками нѣмецкаго композиторства, приходится чуть ли не ежегодно совершать паломничество къ берегамъ Эльбы.

„Кавалеръ Розы“ является третьей оперой наиболѣе крупнаго изъ современныхъ музыкальных драматурговъ Германіи, увидѣвшей впервые свѣтъ ramпы на подмосткахъ дрезденскаго театра. Здѣсь Рихардъ Штраусъ обрѣлъ свой Байрейтъ. Трудно представить себѣ нѣчто болѣе совершенное въ области музыкально драматическаго искусства, чѣмъ дрезденскія постановки штраусовскихъ оперъ. Репетиціи „Кавалера Розы“ велись столь же обдуманно, какъ репетиціи въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ. Мельчайшія детали драматической игры, нѣжнѣйшіе оттѣнки инструментовки — все сочеталось въ одно стройное цѣлое, свидѣтельствующее о глубокой художественной культурѣ исполнителей лучшей въ Германіи оперной сцены. Они дѣйствительно проявили подлинно художественный аристократизмъ, удивительную чуткость музыкальнаго слуха и тонкость при передачѣ самаго текста партій, написанныхъ очень неблагоприятно съ декламационной стороны. Дивно игралъ также великолѣпный оркестръ подъ управленіемъ ф. Шуха, который прямо съ волшебной силой сдерживалъ его набѣгающія волны и тончайшимъ видоизмѣненіемъ темповъ давалъ артистамъ возможность легко и просто произносить слова текста. Послѣ премьеры *Rosenkavalier*'а Штраусъ повѣдалъ міру, что послѣ мрачной *Электри*, своей „Изольды“ ненависти и гнѣва, ему хотѣлось создать нѣчто менѣе утомительное для слушателей, болѣе подходящее къ задачамъ современной нѣмецкой оперной сцены, пойти тѣмъ путемъ, который ведетъ отъ Мейстерзингеровъ къ радостнымъ берегамъ возрожденной музыкальной комедіи. Мы должны, однако, признать, что если просвѣтленый юморъ Вагнера находится въ тѣсной связи

съ трагической проблемой Тристана, то переходъ отъ „Электры“ къ „Кавалеру Розы“ не обусловленъ внутренней необходимостью. Было бы излишнимъ распространяться о томъ, что композиторъ „Feuersnot“ и „Eulenspiegel“ доказалъ, что юморъ, пародія, остроуміе органически связаны съ его художественнымъ творчествомъ, но юморъ этотъ совсѣмъ иного характера, чѣмъ тотъ, которымъ проникнутъ текстъ Гофманшталя. Нѣсколько тучный, мужицкій юморъ жизнерадостнаго баварца Штрауса гораздо болѣе подходилъ бы къ какой либо распущенной „Eulenspiegel“, или пародіи на простонародныя легенды, чѣмъ къ тонкостямъ языка эпохи просвѣщенія. По существу своему текстъ Гофманшталя даже анти-музыкаленъ. Это шаловливая стилизація галантной разговорной рѣчи XVIII вѣка, перемѣшанной задорно съ тѣмъ архи-вѣскимъ діалектомъ, на какомъ говорятъ еще и понынѣ въ Леопольдштадтѣ или въ Пратерѣ. Къ тому же съ точки зрѣнія чисто виѣшняго дѣйствія комедія сдѣлана очень легкомысленно, ни чуть не лучше, чѣмъ, напримѣръ, либретто „così fan tutti“, этотъ образецъ неслѣпаго опернаго текста... Только глубокое проникновеніе въ міръ чувства дѣйствующихъ лицъ, претвореніе текста въ духъ музыки (какъ у Моцарта, въ творествѣ котораго дѣйствительно совершается рожденіе драмы, несуществующей въ текстѣ, изъ духа музыки), или же ловкое жонглированіе на безконечныхъ секко-речитативахъ и игрѣ мотивами, можетъ придать такому тексту извѣстную цѣльность и внутреннее единство. Штраусъ явно несерьезно отнесся къ тексту. Его интересовала лишь артистическая проблема: нанести на одну музыкальную ленту цѣлый рядъ отдѣльныхъ комическихъ моментовъ и на экранѣ сцены, путемъ быстрой смѣны отдѣльныхъ элементовъ драмы въ оркестрѣ, создать иллюзію живой музыкальной дѣйствительности. Само собой разумѣется, что мастеръ, обладающій умѣніемъ писать полифонически, какъ немногіе, далъ въ послѣднемъ своемъ произведеніи образецъ того, что можно сдѣлать въ области музыкальнаго юмора съ помощью контрапунктическихъ сплетеній. Но все же тамъ, гдѣ нѣтъ новыхъ идей и новыхъ чувствъ, ему такъ же, какъ и всякому другому, пришлось прибѣгнуть къ подражанію тому, что есть подлиннаго въ лучшихъ образцахъ чужого музыкально-комедійнаго творчества. Компіляціи въ музыкѣ такъ же возможны, какъ въ области литературы или науки, и партитура „Кавалера Розы“, въ которой встрѣчаются цѣлыя строки „Моцарта“, „Мендельсона“ и даже „Гумпердинка“, не можетъ ужъ вызвать такого же искренняго восхищенія, какъ произведенія „настоящаго“ Штрауса, несмотря на то, что мастеръ спаялъ эти пестрые куски въ одно цѣлое, носящее печать его яркой индивидуальности. Къ тому же есть и нѣчто гораздо худшее въ психологіи творчества Штрауса, автора „Кавалера Розы“. Это безмѣрная жажда успѣха, руководившая имъ, когда онъ писалъ страницы своихъ вальсовъ, получившихъ такое значеніе въ новой музыкальной комедіи. Что мое предположеніе не такъ ужъ произвольно, подтверждаетъ... издатель партитуры, поспѣшившій немедленно послѣ премьеры пустить въ продажу вальсъ изъ „Кавалера Розы“. Этотъ вальсъ раску-

пается теперь у Вертгейма такъ же бойко, какъ двадцатипфенинговья репродукціи съ картинъ Беклина, любимые атрибуты мѣщанскаго ‚schmücke dein Heim‘. И когда, при развѣздѣ, публика съ умиленнымъ видомъ насвистывала нехитрый мотивъ штраусовскаго вальса, это говорило о такой же пошлости, какъ дрянныя репродукціи ‚Острова мертвыхъ‘; стало обидно, что наряду со сценами, написанными со вкусомъ и увлеченіемъ, Штраусъ постарался, съ помощью дешевыхъ эффектовъ, заручиться благорасположеніемъ театральнаго плебса.

Небольшое вступленіе переходитъ въ ярко написанный любовный дуэтъ, скорѣе въ духѣ Рубенса, чѣмъ въ стилѣ Ланкрэ, между немолодой уже, но все еще прекрасной княгиней Верденбергъ и семнадцатилѣтнимъ графомъ Октавіаномъ. Текстъ играетъ тристановскими мотивами, музыка увлекается ими серіозно и вскорѣ ея нетерпѣливый, страстный языкъ начинаетъ заглушать граціозныя слова Гофманнсталя. Партитура быстро разрастается до размѣровъ любовной сцены въ ‚Доместикѣ‘... Вдали раздается странный звенящій шумъ, который въ оркестрѣ передается очень осторожнымъ примѣненіемъ ударныхъ. Сразу обрываются страстные мотивы Октавіана. Растворяется маскированная обоями дверь, и въ комнату входитъ негритенокъ съ подносомъ и чашками шоколада. Игра символами дня и ночи смѣняется граціозной болтовней влюбленныхъ за шоколадомъ, которую композиторъ претворяетъ въ небольшой, формально совершенно законченный, менуэтъ (A — dur). Но уже къ послѣднимъ тактамъ тріо примѣшивается тяжелая мужская поступь, и беспокойное движеніе басовъ приводитъ въ ужасъ княгиню. Пути для спасенія Октавіана отрѣзаны. Единственный исходъ — это переодѣться въ женское платье (тутъ же заботливо припасенное авторомъ) и попробовать въ такомъ условно оперномъ видѣ выбраться изъ спальни. Однако, часъ возмездія еще не насталъ. Шумъ за дверями переходитъ въ отчетливо слышную перебранку между слугами княгини и грубымъ мужскимъ голосомъ. Къ великому своему облегченію княгиня узнаетъ голосъ своего кузена, барона Окса ауфъ Лерхенау. Трагическое выраженіе ея лица смѣняется... самымъ зауряднымъ вѣскимъ вальсомъ въ оркестрѣ, характеризующимъ барона, типичнаго ландъ-юнкера, грубаго волокиту, не лишеннаго однако же умѣнія съ достоинствомъ держать себя въ обществѣ людей благородныхъ. Эта лейтъ-пошлость не имѣетъ ничего общаго съ особенностями эпохи, въ которую переносятъ насъ текстъ комедіи. Какъ ни мало отесана сама по себѣ фигура барона у Гофманнсталя, послѣдній все же вложилъ въ нее черты прирожденной дворянской галантности, очень мило согласующейся съ утонченнымъ языкомъ придворныхъ круговъ его времени. Штраусовскій же вальсъ такъ же плохо вяжется съ музыкальнымъ рококо, насколько фигуры подозрительныхъ моделей, которые видишь на дешевыхъ картинкахъ ‚въ стилѣ восемнадцатаго вѣка‘, напоминаютъ женщинъ Ватто или Буше.

Вслѣдъ за барономъ входитъ его ‚livrée‘, и графъ Октавіанъ принужденъ отойти отъ

двери, въ ожиданіи болѣе благопріятнаго момента, чтобы скрыться изъ спальни. Баронъ Оксъ, никогда не упускающій того, что ему подвернется подъ руку, сразу обращаетъ свое благосклонное вниманіе на красивую „каммеристку“. Ея присутствіе всецѣло занимаетъ барона и во время послѣдующаго своего разговора съ княгиней онъ старается не выпустить „молодой дѣвушки“ изъ предѣловъ досягаемости. Съ умѣlostью ловкаго контрапунктиста ведетъ онъ двѣ темы разговора: съ княгиней о предстоящей женитьбѣ на дочери богатаго купца Фаиналя, а съ камеристкой — о любовномъ свиданіи. Весь этотъ забавный разговоръ комментируется рядомъ темъ, маленькихъ мотивовъ, музыкальныхъ союзовъ и междометій, которые у Штрауса пріобрѣтаютъ значеніе описательныхъ элементовъ оркестровой рѣчи на фонѣ послѣдовательныхъ измѣненій лейтъ-мотива Октавіана. Постепенно безпорядочныя нити любовныхъ мечтаній Октавіана, барона и княгини скрещиваются въ терцетѣ. Достигнувъ, такимъ образомъ, по старому реценту италіанской оперы, своей высшей точки, музыка теряетъ самостоятельный характеръ: княгиня, которой надоѣло грубое приставаніе барона къ ея „милому мальчику“, отсылаетъ его съ порученіемъ призвать „die gewöhnliche Bagagi“, которые толпятся въ ея прихожей въ ожиданіи пріема.

Сцена утренняго пріема у княгини сдѣлана Штраусомъ очень искусно. Математически точно привладилъ авторъ другъ къ другу десятки колесиковъ, приводящихъ въ движеніе рядъ маленькихъ фигурокъ — ученый, продавецъ птицъ, модистка, три благородныхъ сироты, ихъ мать, парикмахеръ, два интригана, флейтистъ, пѣвецъ, нотаріусъ, дворецкій, лакеи княгини и Окса, негритенокъ, поварята — и эти фигурки движутся съ чисто кукольной аккуратностью. Весь говоръ и пѣніе на сценѣ группируется вокругъ аріи италіанскаго пѣвца, служащей *canto firmo* ко всему тому музыкальному, что происходитъ въ этой картинѣ. Подобнаго рода точности въ звуковой инсценировкѣ возможно достигнуть лишь виртуозной инструментовкой, умѣніемъ соразмѣрять силу звуковыхъ эффектовъ отдѣльныхъ инструментовъ со сценической валентностью каждаго изъ многочисленныхъ персонажей. Инструментовка „Кавалера Розы“ представляетъ собою, вообще говоря, продолженіе завѣтовъ музыкальной комедіи Вагнера. Оркестръ звучитъ здѣсь гораздо прозрачнѣе, свѣжѣе, чѣмъ въ другихъ произведеніяхъ Штрауса; нѣтъ прежнихъ неприятныхъ дублировокъ, и по манерѣ письма Штраусъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ приближается къ партитурѣ Мейстерзингеровъ... Оживленіе, вызванное на сценѣ картиной пріема, смѣняется меланхолическимъ монологомъ княгини, когда она опять остается одна. Вся ея фигура очень мягко обрисована композиторомъ, и та душевная тонкость, съ которой отъ беззаботныхъ воспоминаній о дняхъ молодости музыка переходитъ къ рѣшенію княгини пожертвовать своимъ счастьемъ для молодого графа, раскрываетъ трагедію старѣющей женщины. И именно благодаря музыкѣ мы начинаемъ понимать, какое важное значеніе имѣетъ этотъ мотивъ самоотреченія для дальнѣйшаго хода дѣйствія; благодаря этому драматическому мотиву музыкальная комедія

приобрѣтаетъ извѣстное внутреннее единство, о которомъ нельзя и догадаться, читая текстъ Гофманшталя.

Шумная суতোлка перваго акта, комедійное аллегро, смѣняется *andante amoroso* въ началѣ второго дѣйствія. Октавіанъ, по порученію барона Окса, или, вѣрнѣе, княгини, передаетъ отъ имени жениха, въ день свадьбы, серебряную розу невѣстѣ. Но стоило только молодой дѣвушкѣ и юношѣ увидѣть другъ друга, какъ вычурный мотивъ серебряной розы, построенный на прихотливо смѣняющихся диссонирующихъ трезвучіяхъ, обращается для нихъ въ тристановскій мотивъ наипткѣ любви. Чтобы сдѣлать психологически понятнымъ этотъ быстрый поворотъ чувства Октавіана, Штраусъ пользуется для любовныхъ діалоговъ молодого графа и невѣсты барона, Софіи, почти дѣтскими наивными темами, желая этимъ характеризовать, вѣроятно, юношескую непосредственность кавалера розы. Но эти простыя мелодіи, пропитанныя сложнѣйшими ароматными эссенціями современной инструментовки, вовсе не дѣйствуютъ элементарно на воспріятіе слушателей...

Однако, очарованіе нѣсколько холодной, надуманной эротики лозигринизирующей музыки Штрауса быстро разсѣивается при первыхъ звукахъ тупого вальса, сопровождающаго повсюду барона Окса ауфъ Лерхенау. Софія приходитъ въ отчаяніе отъ грубости и неблагозвучности лейтъ-мотивовъ барона, а Октавіанъ, который тоже, повидимому, обладаетъ музыкально развитымъ вкусомъ, въ ярости вызываетъ его на поединокъ. Черезъ мгновеніе баронъ, раненый въ руку, воиетъ благимъ матомъ, его челядь наступаетъ на Октавіана, который ловко отбивается отъ лерхенаускихъ лакеевъ, отовсюду сбѣгаются слуги Фаниналя, чтобы подать помощь 'блессированному' Оксу. Софія рѣшительно заявляетъ отцу, что ни за что не выйдетъ за барона. Старикъ Фаниналь въ гнѣвѣ набрасывается на нее. На сценѣ полнѣйшій скандалъ...

Но вскорѣ настроеніе опять мѣняется къ лучшему. Рана, полученная барономъ, оказывается совсѣмъ пустяшной и, подкрѣпившись нѣсколькими стаканами токайскаго, онъ предается опять пріятнымъ размышленіямъ о богатомъ приданомъ невѣсты, а когда, вдобавокъ, ему подають записку съ приглашеніемъ на свиданіе отъ камеристки, за которой онъ приволокнулся вчера на утреннемъ пріемѣ княгини, онъ чувствуетъ себя счастливѣйшимъ изъ высокоблагородныхъ бароновъ ауфъ Лерхенау, и занавѣсъ падаетъ при звукахъ любимаго мотива его лейбъ-вальцера.

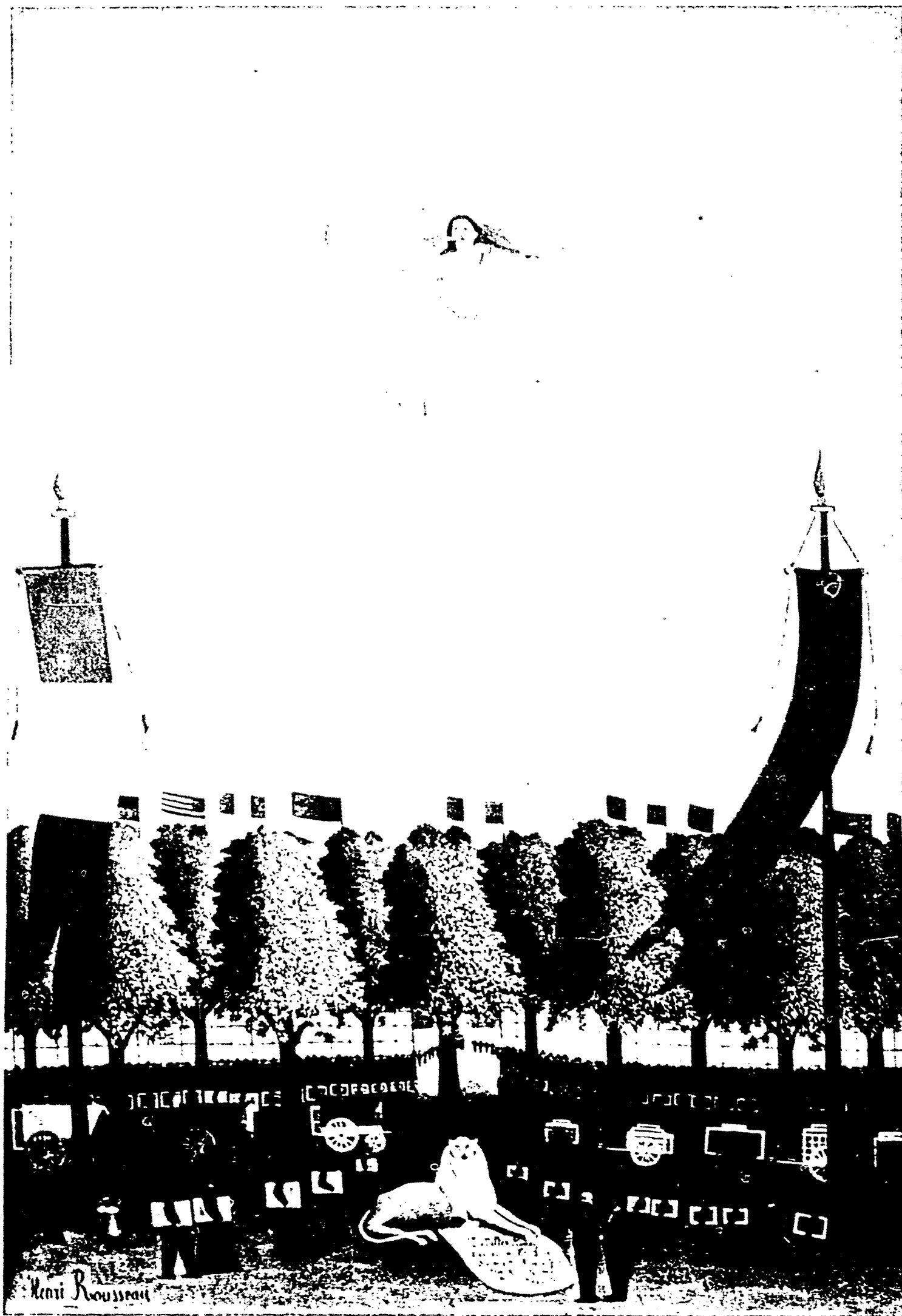
Развязка всей комедіи происходитъ при чрезвычайно странной обстановкѣ. Мастерски сдѣланное фугато, рисующее полифонически интриги Октавіана, вводитъ насъ въ экстра-кабинетъ трактира въ предмѣстіи Вѣны, подозрительнаго вида — съ подъемными люками, маскированными обоями дверьми и нѣмыми свидѣтелями за окнами, нанятыми Октавіаномъ для того, чтобы въ рѣшительный моментъ изобличить обманутаго ловеласа. И катастрофа наступаетъ съ чисто опереточной послѣдовательностью и быстротой. Какъ только Оксъ — послѣ цѣлаго ряда вальсовъ, исполняемыхъ оркестромъ за сценой, оркестромъ подъ управленіемъ Шука,

Октавіаномъ и самимъ барономъ — переходитъ въ рѣшительную атаку на юношу, переодѣтаго камеристкой, надъ альковомъ, у окна, гдѣ сидитъ баронъ, появляются какіе то люди съ фізіономіями, отнюдь не внушающими довѣрія. Сначала Оксъ старается сообразить въ чемъ дѣло, но когда въ компанію врывается какая то незнакомая женщина, окруженная ватагой ребятъ въ возрастѣ отъ 4 до 8 лѣтъ, и начинаетъ, громко причитая, призывать въ свидѣтели Бога, что баронъ ея законный мужъ и что онъ безсовѣстно обманываетъ ее съ камеристкой, а дѣти, какъ автоматическія куклы, аккомпанируютъ ея воплямъ криками ,папà, папà', баронъ теряетъ совершенно свое самообладаніе, бросается къ окну и громко зоветъ на помощь полицію. На его крики сбѣгаются хозяинъ и прислуга трактира, музыканты, улажившіе за сценой слухъ барона вальсами, и, наконецъ, самъ господинъ комиссаръ, сопровождаемый двумя ночными сторожами. Баронъ съ подвязанной рукой, безъ парика, который кто-то успѣлъ стащить у него во время суматохи, полураздѣтый, настолько непрезентабеленъ, что господинъ комиссаръ сразу переходитъ на грубый тонъ, къ немалому удивленію Окса. Надо замѣтить, что все дѣйствіе комедіи происходитъ въ царствованіе Маріи Терезіи, когда бигамія и всѣ проступки противъ нравственности карались особенно строго. Комиссаръ приступаетъ къ подробному допросу барона. Онъ показываетъ, что дѣвушка, сопровождающая его, — его невѣста, дочь Фаниналя, лица почтеннаго и уважаемаго. Но къ ужасу барона на сценѣ вдругъ появляется самъ Фаниналь, котораго вызвалъ въ трактиръ, подложной запиской отъ имени Окса, Октавіанъ. Фаниналь, конечно съ негодованіемъ отказывается признать камеристку своей дочерью, несмотря на всѣ дипломатическія ухищренія барона. Ламентаціи незнакомки и крики дѣтей не прекращаются ни на минуту, и Фаниналь, узнавъ о существованіи мнимой семьи Окса, падаетъ отъ ужаса въ обморокъ. Ангеломъ спасителемъ въ этой адской путаницѣ является княгиня Верденбергъ. Ея появленіе успокаиваетъ административную ревность комиссара, и баронъ вновь чувствуетъ подъ собой твердую почву. Когда вмѣсто камеристки на свѣтъ Божій появляется снова Октавіанъ, баронъ понимаетъ, что вся исторія была затѣяна съ цѣлью скомпрометировать его, и безропотно сдается на милость и немилость побѣдителя. Какъ ни соблазнительно приданое Софіи, ему приходится покинуть поле сраженія подъ невѣроятный шумъ и крики столпившихся въ дверяхъ кельнеровъ, музыкантовъ, хозяина гостиницы, требующихъ уплаты за услуги, кушанія и вина. Съ уходомъ барона, на сценѣ остаются только Октавіанъ, княгиня и Софія. Княгиня съ мудрымъ самоотверженіемъ отдаетъ своего милаго мальчика Софіи и, какъ Гансъ Саксъ въ третьемъ актѣ Мейстерзингеровъ, соединяетъ руки любящихъ. Фаниналь даетъ свое благословленіе и вся комедія заканчивается сентиментальнымъ дуэтомъ Октавіана, тема котораго взята Штраусомъ у Моцарта.

Еще задолго до окончанія партитуры ‚Кавалера Розы‘ въ прессу проникли самыя фантастическія слухи о новомъ произведеніи Штрауса, о томъ, что здѣсь совер-

шится передъ нами живое чудо возрожденія новаго комедійнаго стиля, казалось-бы окончательно похороненнаго послѣ Вагнера. И все это настраивало и волновало людей, любящихъ музыку. Вѣдь все мы знали, что въ „Электрѣ“ и „Саломеѣ“ Штраусу удалось, совершенно самостоятельно, сдѣлать шагъ впередъ по сравненію съ вагнеровской музыкальной драмой и потому представлялось вполне вѣроятнымъ, что его комедія раскроетъ намъ невѣдомые еще пути. Но создать хорошую комическую оперу оказалось для Штрауса гораздо труднѣе, чѣмъ написать партитуры своихъ музыкальныхъ драмъ. И не трудно понять, почему. Музыкально-драматическое искусство Штрауса по существу своему нигдѣ не возвышается надъ уровнемъ музыкальныхъ иллюстрацій. Вся особенность новаго стиля Штрауса въ томъ, что онъ умѣетъ путемъ какихъ то чисто внѣшнихъ ассоціацій связывать слово съ музыкальнымъ сопровожденіемъ и, такимъ образомъ, создавать иллюзію внѣшняго драматизма, который все же можетъ увлечь слушателя. Но тамъ, гдѣ матеріаломъ для него служатъ текстъ, драматическіе мотивы котораго скрыты за поверхностью словъ, Штраусъ, какъ драматургъ, совершенно безпомощенъ; когда надо заставить слушателя „познать черезъ чувство“, онъ безсиленъ. А между тѣмъ текстъ Гофмансталя содержитъ скрытые мотивы подлинной комедіи, а не только того веселаго фарса, какимъ онъ представился Штраусу; въ этомъ текстѣ безспорно кроются контрасты между чистыми общечеловѣческими переживаніями однихъ и мелкой эгоистической пошлостью другихъ, въ которыхъ только и возможно найти основу комедійнаго творчества. Проблема стиля музыкальной комедіи заключается въ томъ, чтобы раскрыть внутреннюю гармонию между тенденціями драматическаго текста и эмоціональнымъ содержаніемъ музыки. Увы!.. У Штрауса не оказалось поэтической чуткости, и потому его опера не имѣетъ художественнаго единства. Впрочемъ у Штрауса не было, повидимому, иныхъ желаній, какъ создать рядъ эффектныхъ отдѣльныхъ сценъ, связанныхъ между собой настолько, насколько этого требуютъ приличія въ области современной музыкальной драматургіи. И въ этомъ смыслѣ онъ дѣйствительно великолѣпно разрѣшилъ свою задачу: нѣкоторые номера „Кавалера Розы“ очень красивы, а въ инструментальномъ отношеніи новая партитура Штрауса написана мѣстами классически хорошо. Оркестръ „Кавалера Розы“ только немногимъ больше оркестра Мейстерзингеровъ (на одну арфу, челесту и кларнетъ), но нѣтъ ни одного отбѣнка современной звуковой краски, котораго Штраусъ не сумѣлъ бы извлечь изъ этого несложнаго аппарата.





Анри Руссо. Тривмаць художниковъ.
(Салонъ Независимыхъ, 1911).

Henri Rousseau. La liberté invite les artistes.
(Salon des Independants, 1911).



Анри Руссо. Пейзажъ.
(Салонъ Независимыхъ, 1911).

Henri Rousseau. Paysage.
(Salon des Independants, 1911).

Хроножёлка

ИТОГИ СЕЗОНА

(Письмо изъ Парижа)

Съ дуновениемъ весны художественная жизнь Парижа быстрымъ ключомъ забила во всѣхъ направленіяхъ: открылись три большихъ Салона и цѣлый рядъ частныхъ выставокъ, театры предоставили свои подмостки новымъ и парижскимъ, и иностраннымъ постановкамъ. Посмотримъ, что осталось отъ этого плодороднаго сезона въ житницѣ искусства.

Въ области пластическаго искусства урожай подавляюще обиленъ — въ трехъ Салонахъ было выставлено 13.313 экспонатомъ; что же касается качества ихъ, то здѣсь необходима градация. О Салонѣ Artistes Français не хотѣлось бы говорить вовсе: „129 официальная выставка“ этого старѣйшаго изъ французскихъ салоновъ ничѣмъ не лучше 128 и — навѣрное — 130-ой... Но бѣда въ томъ, что 4.000 полотняныхъ и гипсовыхъ издѣлій, загромаждающихъ ее, представляютъ собой предпріятіе государственное, а поэтому являются общественнымъ бѣдствіемъ, мимо котораго нельзя пройти равнодушно. Всѣ эти саженыя и многопудовыя вещи заказываются, покупаются и награждаются официальными учрежденіями. Разумѣется, въ принципѣ можно только позавидовать тому, что государство и общество во Франціи тратятъ такія суммы на искусство. Но фактически, въ то время какъ Аѳинская демократія и Венеціанская республика, поощряя

искусство, окрыляли его, — французская бюрократія превращаетъ его въ какую то художественную промышленность, регламентированную, какъ всякая монополія государства. Палата депутатовъ принимаетъ законы, военные авіаторы летаютъ и падаютъ, колониальные офицеры гибнутъ въ колоніяхъ, а „Les Artistes Français“ иллюстрируютъ все это красками и гипсомъ или же — такъ какъ законопроектотъ и катастрофъ не хватаетъ на всѣхъ художниковъ — изготовляютъ все новые и новые сладенькіе nus... Публика еле охватываетъ взоромъ необозримыя полотна, вздыхаетъ отъ излишества экспонатомъ, но почитываетъ въ каталогѣ разъясненія сюжетотъ и покупаетъ альбомъ „Le nu aux salons“, — и все это вмѣстѣ называется покровительствомъ искусству!

Изъ маститыхъ членотъ Института, украсившихъ собою этотъ Салонъ, упомяну лишь Кормона, да и то для того, чтобы сказать какъ не слѣдуетъ работать. Его плафоны и панно для Petit-Palais, изображающіе Исторію Франціи, считались „гвоздемъ“ выставки — но Боже мой, съ какимъ дурнымъ вкусомъ исполненъ этотъ гвоздь! Дѣйствіе развертывается въ грязно-желтыхъ облакахъ — въ облакахъ проходятъ историческія процессіи съ конницей и пушками (Histoire Ancienne), въ облакахъ надъ желтымъ сплутотомъ Парижа и коричневыми фотографіями великихъ ученыхъ, проходятъ поѣзды и автомобили и откуда то вздымается телеграфный

столбъ. Панно для сводовъ написаны Кормономъ подъ Пювись де Шаванна, но замѣствованная у послѣдняго общая сѣрость тона не излечиваетъ ихъ отъ нестроты и слащавости. Кормонъ долженъ былъ бы поучиться у своего ученика Борисова-Мусатова тому, какъ надо исходить отъ Пювись де Шаванна...

Множество стѣнныхъ панно — и въ другомъ Салонѣ, Société Nationale, гдѣ участвуютъ имена, съ которыми — *faute de mieux* — приходится считаться. Но и здѣсь декоративныя стремленія довольно жалки по результатамъ. Ролль (президентъ Общества) выставилъ большое „военное“ полотно по заказу Мануфактуры Гобеленовъ, выдержанное въ обычной для него какофоніи синеватыхъ и пунцовыхъ красокъ. Альбертъ Бэнаръ, прежняя солнечная живопись котораго имѣетъ такъ много поклонниковъ, далъ на этотъ разъ также плохую вещь — фрагментъ плафона для Théâtre Français. Очень неприятны его грязно-сѣро-розовые облака, среди которыхъ возсѣдаютъ Мольеръ, Расинъ, Корнель, а также синее дерево рядомъ съ краснымъ одѣяніемъ женщины. Но помимо этихъ рѣзко-холодныхъ тоновъ очень неудачны и напряженные ракурсы его тѣлъ, которые Бэнаръ считаетъ очевидно обязательными для плафона, ибо они есть у Ж. Ромэна и Микеланджело. Но послѣдній былъ гениемъ... Въ ракурсы, да еще утрированные, почти всегда свидѣтельствовали о декадансѣ стѣнной живописи: недаромъ ихъ избѣгалъ Пювись де Шаваннъ.

Очень плохо панно Анкетена (для Мануфактуры Гобеленовъ) въ духѣ... Макарта; очень слащаво панно Каро-Дельвайля „Приниженіе влюбленныхъ“ съ расслабленнымъ рисункомъ и въ стилѣ Альма-Тадемы. Еще расслабленнѣе работы Аманъ-Жана (панно для Musée des Arts Décoratifs), но въ его избѣженной голубовато-лиловой гармоніи, въ его розовыхъ гирляндахъ есть какая-то благородная женственность. Этого чувства мѣры абсолютно лишены Гастонъ Латушъ, декоративныя полотна котораго, съ неизбежными лебедями, съ женскими тѣлами какого-то мармеладно-апельсиноваго цвѣта, побиваютъ рекордъ салонной слащавости. Веселый Латушъ мыслитъ себя наследникомъ Ватто,

но то, что онъ дѣлаетъ, кажется, лишь дешевой шумихой въ сравненіи съ элегантными фейерверками рококо... Печальное впечатлѣніе производитъ также неряшливое панно Девальера и почти порнографическая, ибо недостаточно художественная, вещь старика Виллетта — „Искушеніе св. Антонія“...

Въ общемъ изъ всѣхъ декоративныхъ работъ въ Société Nationale заслуживаютъ вниманія лишь — „Легенда“ Пешнона, „Нагорная проповѣдь“ Бюрнара (картоны для церковныхъ витражей), „Трудъ“ Мэнара (для сберег. кассы въ Марсели) и произведенія М. Дени. Огромное панно Мэнара, открывающее широкую панораму горнаго озера, замкнутого могучими вершинами и грозвыми облаками, съ нагимъ землешцемъ и парой воловъ на переднемъ планѣ, — не лишено своеобразной величавости. У Мэнара безусловно есть свой стиль и рѣкій для нашего времени широкій обхватъ глаза, но именно въ этой панорамности Мэнаровскихъ полотенъ есть какой-то досадный холодокъ, что-то паномнающее географическіе ландшафты. Сегантини не меньше Мэнара чувствовалъ космическое величіе горныхъ высотъ, но это не мѣшало ему оставаться лирикомъ; кромѣ того Мэнаръ — средній колористъ и нѣкоторыя мѣста на его картинахъ кажутся не написанными, а раскрашенными. Кстати, чтобы покончить съ горнымъ пейзажемъ, упомяну еще превосходную небольшую вещь Фландрэна — „Возраженіе стада“ (Савойя). Молодой художникъ ищетъ въ горной природѣ не эпическую грандіозность, подобно Мэнару, и не свѣтлыя гармоніи, какъ Сегантини, но чисто декоративную красоту зеленыхъ ковровъ, бѣлѣющихъ стадъ, оливковыхъ деревьевъ и синихъ вершинъ.

Морисъ Дени попрежнему влюбленъ въ морскіе пляжи, залитые сіяніемъ утръ и озаренія закатовъ. Три работы, выставленныя имъ, составляютъ какъ бы одно цѣлое. На фонѣ морской бирюзы, прозрачно-золотыя, рѣбютъ женскія тѣла (La Plage ensoleillée); на мягкой отмели молодыя купальщицы учатъ ребенка ходить — первый удачный изъ видѣнныхъ мною опытовъ изображенія современной женщины въ современномъ уродливомъ купальномъ ко-

стиумъ (Les premiers pas); подь сѣнью розовѣющаго вечера молодыя матери кормятъ младенцевъ (Soir de septembre). Последняя картина — самая неудачная по слащавому сочетанію розоваго неба и голубого песка, но отдѣльныя женскія фигуры снова обрадовали меня здѣсь прежними чарами Дени — той своеобразной готической полнотѣю, которую воспринимать онъ отъ Фуке...

Изъ другихъ работъ въ Société Nationale упомяну полные воздуха пейзажи бельгійца Клауса, сумеречные морскіе виды американца Морриса, продолжающаго традицію Уистлера, и голубыя, лунныя видѣнія Ле-Сидана. Въ области же портретной живописи, рядомъ съ салонными пошлостями Больдини, мастерскими модными картинками Ла-Гандары и достойной уваженія, но совершенно безсильной попыткой Ж. Э. Бланша воплотить въ фигурѣ Нижинскаго роскошь русскаго балета, — обращаютъ на себя вниманіе лишь дамскіе портреты Шарля Герэна и Аманъ Жана.

Въ отдѣлахъ скульптуры поражаетъ, прежде всего, угрожающее обиліе авіаціонныхъ сюжетовъ; такъ, въ Салонѣ Artistes Français Роже Блохъ выставилъ памятникъ авіаторамъ, изображающій ни болѣе, ни менѣе, какъ цѣлый аэропланъ со всѣмъ его мелкимъ механизмомъ, а подь нимъ — разбившагося пилота. Лагаръ, въ Société Nationale, изобразилъ въ натуральную величину Икара, падающаго въ бушующія волны внизъ головой съ разинутымъ ртомъ и распростертыми руками (гипсъ!)... Правда Икаръ былъ сыномъ перваго ваятеля Дедала, но тѣмъ не менѣе между современной скульптурой и современной авіаціей нельзя провести никакого моста — пусть ужъ лучше пластика остается на бѣдой землѣ... Эту прекрасную, плодоносную землю символизируетъ Бурдель своей чудесной зеленой бронзой 'Le Fruit', — молодой дѣвушкой съ стройно-тонкимъ тѣломъ и пѣвучей изогнутостью линий. Это — лучшій экспонатъ всего дѣтняго сезона, наибачающій

* Недавно у Druet была выставка восхитительныхъ гуашей М. Дени къ 'Fugetti' въ переводѣ Pereté. Если бы М. Дени писалъ и свои большія полотна въ такомъ же стилѣ — онъ былъ бы куда болѣе крупнымъ художникомъ!

тотъ путь, которымъ, минуя авіаціонную опасность, идетъ молодая французская скульптура — отъ реализма Родэна къ монументально-декоративному ваянію. Самъ Родэнъ, всегда вѣрный себѣ, выставилъ надгробный памятникъ (горельефъ), изображающій молодую разбившуюся и распростертую на скалѣ женщину. Прекрасно ея одухотворенное лицо и только что зацѣпенѣвшее тѣло, но... Это все же — лишь фрагментъ памятника, а не памятникъ въ подлинномъ смыслѣ слова...

Что сказать объ остальной скульптурѣ Société Nationale? Одни какъ бы идутъ за Бурделлемъ и Майоломъ — италіанецъ Бугатти и нѣмецъ Ледереръ (огромные 'Атлеты') и Лембрукъ (женскій торсъ). Другіе какъ будто идутъ за Родэномъ — италіанецъ Андреотти, выставившій безголовый и безрукій торсъ, и Родо-Нидерхаузенъ (Берия) и нашъ русскій Судьбининъ со своимъ бюстомъ мэтра Родэна — въ стилѣ Микеланджеловскаго 'Моисей'. Изъ другихъ русскихъ отмѣчу: Аронсона, выставившаго совершенно незначительную статуэтку дамы, почему-то снабженную головкой сфинкса, и женскій бюстъ, Эрзю, Коорта, Лучанскаго (съ его экспрессивными портретными бюстами) и, наконецъ, Льва Толстого - сына. Злого бородатаго мужика изъ бурога воска, названнаго въ каталогѣ 'Buste de mon père', котораго выставилъ этотъ 'скульпторъ' — можно квалифицировать лишь какъ святотатственное покушеніе противъ памяти Толстого и противъ скульптуры.

Перехожу къ выставкѣ Независимыхъ, наиболѣе обильной по количеству экспонатовъ (6.745). Общій фонъ ея — даже не художественная промышленность, а какое то художественное кустарничество, рассчитанное не на государство и муниципалитеты, а на средняго обывателя, для котораго доступны по цѣнѣ всѣ эти прилизанныя головки и натюрморты. Правда, именно изъ среды этихъ дилетантовъ живописи вышелъ и недавно умершій Руссо, посмертной выставкѣ котораго удѣлена одна изъ залъ Салона Независимыхъ. Но старикъ Руссо никому не потрафлялъ — наоборотъ, надъ нимъ всѣ смѣялись. Во время судебного процесса, когда бѣдному Руссо угрожала

тюрма за какую-то наивную операцию с чем-то, его адвокат приглашал судей взглянуть на произведение своего клиента, дабы удостовериться в его невмѣляемости. А теперь молодая французская критика готова приобщить его к ланку великих національных мастеров!

Апри-Жюльенъ - Феликсъ Руссо родился въ 1844 году, долгое время служилъ чиновникомъ на таможнѣ, совершилъ путешествіе въ Мексику, былъ дважды женатъ и все мечталъ жениться въ третій разъ, накануне смерти. Любилъ общество лавочниковъ и лавочницъ, писалъ ихъ портреты, читалъ имъ свои стихи, игралъ передъ ними собственныя произведенія на скринкѣ, игрѣ на которой ни у кого не обучался. Въ жизни былъ большимъ ребенкомъ и оставилъ по себѣ множество легендарныхъ анекдотовъ. Въ живописи, помимо портретовъ, любилъ пейзажи Парижа и пейзажи 'экзотическихъ' лѣсовъ, киншасіе тиграми и обезьянами. Что же представляетъ собой для потомства искусство этого enfant terrible — только ли курьезъ, подобный 'экзотическимъ' устремленіямъ андреевскаго чиновника, возлюбившаго негрятюнкъ, или же — объективную цѣнность, которая переживетъ дифирамбы снобовъ?

Да, несомнѣнно, сквозь курьезную, неуклюжую виѣнность живописи Руссо просвѣчиваетъ душа подлиннаго художника, но художника не современнаго. Руссо — живой анахронизмъ, выходецъ изъ давно минувшихъ временъ. Другіе благополучно оканчиваютъ Ecole des Beaux Arts и даже университетъ, а потомъ начинаютъ 'опроштариться'. Искусство Руссо можетъ не нравиться, но нельзя отрицать того, что это не арханизированіе, а иѣ что подлинно архайческое. Онъ созерцаетъ парижскія улицы, киншасію экинажами и парходами, съ такой же величавой наивностью, съ какой изобразилъ бы ихъ любой персидскій или ранне-готическій миниатюристъ, чудесно воскресшій отъ тысячелѣтняго сна.

Подобно примитивамъ, соединяетъ Руссо въ одной работѣ всѣ доступные его представленію (хотя бы и не видимые глазомъ сразу) элементы окружающаго міра. Такъ, на его

автопортретѣ передъ нами самъ Руссо съ палитрой на мосту, а вокругъ — и дома, и прохожіе, и парходныя мачты, и воздушные шары, и Эйфелева башня. Какъ примитивъ, не знаетъ онъ перспективы, не чувствуетъ пропорцій — его люди часто кажутся Гулливерами сравнительно съ домами. Какъ персидскій миниатюристъ, вырисовываетъ и стилизуетъ онъ каждую вѣтку дерева, и каждый лепестокъ цвѣтка, и каждый кирпичикъ стѣны, и каждую проволоку телеграфа. Но эти детали не нарушаютъ цѣлаго. Напротивъ — если многое въ живописи Руссо вызываетъ въ насъ снисходительную улыбку, то величавая, иногда прямо-таки классически строгая композиція не можетъ не внушить почтенія къ этому недоучкѣ. До курьеза доходитъ архитектурная тенденція у Руссо въ его произведеніи 'Les Indépendants', гдѣ все — и деревья, и плакаты, и повозки съ картинами, и художники, и флаги размѣщены съ какой то торжественной ритмичностью. Рассказываютъ, что когда какой то épicier, удивленный тѣмъ, что на заказанномъ Руссо фамильномъ портретѣ изображены были не четыре лица, изъ коихъ состояло это почтенное семейство, а цѣлыхъ пять, потребовалъ у Руссо отчета — послѣдній признался, что добавилъ пятую фигуру для... симметріи! Именно въ портретныхъ сюжетахъ ярче всего сказывается монументальность рисунка Руссо. Правда, мужскія лица почти всегда выходятъ у него карикатурно пошлыми, пересѣченными какими то жандармскими усами — это какъ разъ то, что Руссо взялъ отъ окружавшей его мѣщанской среды. Но за то портреты его 'Первой жены' и 'Учительницы' по изумительной экспрессивности общаго силуэта (таковы напр. эти утрированно-широкія плечи), по строгой монументальности линий — кажутся вышедшими изъ подъ кисти какого нибудь ученика Фуке или Крапаха...

Въ парижскихъ и деревенскихъ пейзажахъ Руссо эта патетичность композиціи умѣряется наивнымъ, интимнымъ отношеніемъ къ природѣ. Нѣжная, мѣловато-сѣрая гамма красокъ, крошечные людикки, игрушечныя коровки смягчаютъ сухую стилизованность грандіозныхъ деревьевъ.

Но особенно любопытны его «экзотические» пейзажи, навеянные воспоминаниями о Мексикѣ.

Это какая то странная смѣсь ботаническаго атласа съ персидскимъ ковромъ. Среди зеленыхъ сплетеній двѣтвенной чащи качаются гирлянды обезьянъ, бродятъ страшные львы и тигры, прислушиваясь къ зовамъ черной флейтистки, на деревьяхъ сидятъ двовишныя розовыя птицы, высокія травы расцвѣтають махровыми голубыми и желтыми цвѣтами.. Все это очень любочно и «самодѣльно», по скольку во всемъ наивной фантастики и неподдѣльной любви къ міру звѣрей и растений, и насколько здѣсь больше экзотики, чѣмъ въ раззолоченной живописи высоко-культурнаго Манцана-Писарро!

Какъ ребенокъ, любить Руссо все фантастическое и нарядное; изображая на своихъ портретахъ самыхъ ужасныхъ мѣщанъ, свѣтъ у ихъ ногъ причудливые цвѣты, а рисуя парижскіе сѣрые дома непременно расцвѣчиваетъ ихъ десятками флаговъ...

Говорятъ, что Руссо любилъ разсматривать въ музеяхъ восточныя миниатюры. Но его работы — не рабская стилизація подъ Персовъ. Восточное искусство лишь оформило ту безсознательную страсть къ орнаментальности, то чувство синтеза (въ изображеніи животныхъ, напр.), которыя жили въ душѣ Руссо, какъ онѣ живутъ и въ душѣ всякаго художника изъ народа. Именно такъ воспринимають міръ дѣти и самоучки-крестьяне — пока школа не лишитъ ихъ наивности. Сколько такихъ же Руссо угадывается среди любовной отсебятины нашихъ русскихъ живописцевъ вывѣсокъ и сколько ихъ гибнетъ въ самомъ зародышѣ! Искусство Руссо врядъ-ли попадетъ въ исторію живописи XX вѣка — для этого оно слишкомъ анахронично, но оно останется, какъ бодрое напоминаніе о вѣчно-живомъ, творческомъ духѣ народа, — живомъ даже наперекоръ нивелирующей же-культурѣ современности...

Таковъ Руссо со всеѣми его забавными и великими сторонами; обратимся теперь къ тѣмъ художникамъ, которые стремятся умомъ къ тому, что Руссо давалось инстинктомъ. Ибо

подъ знакомъ архаизма идетъ, въ сущности, большинство той группы художниковъ, которая составляетъ ядро Общества Независимыхъ (за исключеніемъ, конечно, его основателей — нео-импрессионистовъ). Въ противоположность слащаво-извѣженной гаммѣ, доминирующей въ двухъ другихъ Салонахъ, здѣсь зрителю преподносится на каждомъ шагѣ сыръя, кричаще-яркія или нарочито-землистыя краски и испытывается такое ощущеніе, будто попалъ въ какую то огромную кухню, полную вкуснаго сыръя, гдѣ ретивый поваръ пытается скомбинировать для пресыщеннаго барина какое то живительное старинное блюдо, но пока даетъ лишь безчисленныя пробы — рецептъ стародавній не такъ то легко найти! Отсюда — невообразимый эклектизмъ. Лотъ пишетъ виды Бордо въ духѣ народныхъ гравюръ; Разетти изучаетъ Бретонцевъ сквозь призму народныхъ игрушекъ; Руо компонируетъ картины подъ старинный фаянсъ; нѣмецъ Пауенъ дебютируетъ огромнымъ панно «Жнецы» въ духѣ Ванъ-Гога, Ажеро выставляетъ деревянную скульптуру, навеянную мексиканскими идолами; молодой и даровитый польскій художникъ Закъ сочетаетъ въ своемъ панно (Первые шаги) японскій пейзажъ съ польскимъ мистицизмомъ, а голландецъ Верховенъ — огненную цвѣтнотость Индо-Китая съ остротою современнаго психологизма. Даже «кубисты», заподнившие своими произведеніями на этотъ разъ цѣлую залу, мечтають о «великой простотѣ» прошлаго, не понимая того, что ихъ аналитическое схематизированіе не имѣетъ ничего общаго съ такъ называемой «геометричностью» египетскаго искусства. (Въ этой залѣ «кубистовъ» лучше всего — дѣйствительно наивныя работы г-жи Маруси)...

Но дальше всеѣхъ въ смыслѣ архаизированія идутъ, конечно, русскіе, какъ всегда доходящіе до конца. Еще Иванъ Карамазовъ отмѣтилъ эту способность русскаго челоѣка превращать въ аксіому то, что на Западѣ является гипотезой.. Я разумѣю произведенія г-жи Жеребцовой, Кандинскаго, Машкова, Кончаловскаго и нѣкоторыхъ другихъ. Первая, очень образованная и даровитая художница съ боль-

шимъ декоративнымъ чутьемъ, старается совмѣстить такія, едва ли совмѣстимыя, вещи, какъ современныя психологическія темы („Смерть отъ угара“ или „Размышленіе о смерти“) съ... геометрическимъ стилемъ каменнаго вѣка и древне-американской скульптуры!... Но, несмотря на свою виѣшнюю ирраціональность, аскетическая, сѣро-бронзовая живопись г-жи Жеребцовой — явленіе глубоко русское. Это какое то добровольное нисхождение въ „тѣму“ доисторичности, какая то свитотатственная и сладострастная игра съ крайними „безднами“ человѣческаго духа... Другую разновидность этого безстрашнаго русскаго экспериментализма являетъ собой живопись г. Кандинскаго. Художникъ — чрезвычайно образованный и превосходный педагогъ — добровольно отказывается отъ всѣхъ художественныхъ традицій во имя наиболѣе непосредственнаго, наиболѣе краткаго формулированія и обобщенія природы. Нѣсколькими яркими и зигзагообразными пятнами хочетъ дать онъ синтезъ „Москвы“, „Зимы“, „Св. Георгія“. Но тутъ то и возникаетъ трагедія — быть можетъ, та самая, которую не преодолевъ даже Маллармэ. То, что удастся наивному Руссо, безсознательному посетителю коллективнаго синтетическаго духа народа, — не удастся образованному интеллигенту. Пейзажи Руссо — дѣйствительно синтезъ Парижа, пейзажи Кандинскаго — лишь телеграммы о „Москвѣ“ и о „Зимѣ“, телеграммы, правда, очень сжатые и до предѣльности — короткія, но неразборчивыя, какъ ребусы! Болѣе другихъ — понятно его полотно, изображающее нѣсколькими удачно схваченными трепещущими пятнами скачущаго всадника, и „Москва“ — пестрая неразбериха тѣснаго, стараго русскаго города...

Машковъ выставилъ нѣсколько натюрмортовъ и портретъ поэта; Канчаловскій — портреты, натюрморты и пейзажи. Спора нѣтъ, все это очень талантливо, ярко и сильно и по русски размашисто — какъ напр., у Машкова: если дыня, такъ ужъ въ нѣсколько разъ больше натуральной величины. Но, строго говоря, только этимъ размахомъ и отлпчаются экспонаты московскихъ „Валетовъ“ отъ *degniers cгіs* французскаго искусства. И возникаетъ вопросъ:

если они добиваются острой экспрессивности, то почему бесконечно-разнообразный человѣческій ликъ воспринимается ими сквозь призму ванъ-Гога и Сезанна? Въль послѣдніе часто мѣняли свою манеру въ зависимости отъ данной модели. Если же они стремятся къ декоратизму и мечтаютъ создать нео-архаическую школу, то гдѣ основа этой школы? Помимо ретивости темперамента, въ ихъ живописи не угадывается объективной, расовой основы — она настолько въ сущности космополитична, что кажется только подражаніемъ французамъ. Пародоксально работать въ Москвѣ и исходить не изъ дубка, а отъ „лашидарности“ Маттисса. Нелѣпно изображать русскихъ крестьянокъ въ стилѣ... таптянокъ, какъ это сдѣлала г-жа Гончарова. Талантливый Машковъ ставитъ себѣ очень интересную задачу — превратить натюрмортъ въ декоративное панно; онъ выхватываетъ плоды изъ воздушной среды и выращиваетъ ихъ на виѣ-реальномъ, темномъ фонѣ. Но въ то время какъ полу-грамотный Руссо претворяетъ ботаническій атласъ въ панно, Машковъ, наоборотъ, дѣлаетъ изъ панно — кричащій плакатъ. Не дубочную картину, а именно американскій плакатъ. Между тѣмъ, чѣмъ больше размахъ картины, чѣмъ болѣе приближается она къ фрескѣ или панно — тѣмъ менѣе достаточно для художника одинъ лишь талантъ, тѣмъ болѣе нужна ему культурная преемственность...

Что же касается скульптуры Общества Независимыхъ, то и здѣсь наиболѣе „дѣвыми“ являются, отмѣченные и французской критикой, экспонаты А. Архипенко. Это, конечно, не законченныя произведенія, но даровитые и дерзкіе *essais*. Молодой скульпторъ стремится къ экспрессіи, граничащей съ сатирой — въ своихъ бюстахъ, къ максимальной упрощенности плановъ и ритмической композиціи — въ своихъ статуяхъ. Онъ черпаетъ стиль во всѣхъ стиляхъ восточной пластики и любитъ тонкую талію и утрированную округлость индійскихъ богинь. Его искусству хочется пожелать болѣе вдумчивости: косность ваинія преодолевается не столько „безумствомъ храбрыхъ“, сколько систематическимъ трудомъ. Жутко подумать, сколько работали Родэнь и Бурделль...

Но и помимо указанных мною „бунтарей“, славянскіе экспоненты очень многочисленны — Тарховъ, Доичевъ, Зиновьевъ, Альтманъ, Шапшалъ, Якимченко, К. Кузнецовъ, Кузьминъ, Штюкгольдъ, Левитская, Ольга Меерсонъ, Васильева, З. Веселовская и др.

Таково въ общемъ то немногое, что заслуживаетъ вниманія среди 13 тысячъ экспонатовъ въ трехъ Салонахъ. Помнится, когда то Якуничкова, констатируя это же печальное явленіе, писала: „У насъ въ Россіи только давай больше — все равно что, только бы раскачать искусство и любовь къ нему“. Миѣ же хочется сказать обратное — пусть ужъ лучше будетъ и наша русская кружковщина, и наши миниатюрныя выставки, только не это ужасающее перепроизводство „художественной“ промышленности...

Изъ такихъ маленькихъ выставокъ лѣтняго сезона остановлюсь на двухъ — Коттэ и ванъ-Донгена. Это — два полюса художественныхъ темпераментовъ и вдохновеній. Живопись перваго — смиренная поэзія суровой Бретани, живопись второго — острья, субъективныя наблюденія Испаніи, Марокко, Парижа. Коттэ изображаетъ величавую жизнь моряковъ, ванъ-Донгенъ — жгучія радости восточныхъ очей, искусственную экзотику Парижа. Когда въ галереѣ George Petit видишь произведенія 25-лѣтняго труда Шарля Коттэ, изумляется не однообразію его темной живописи, а упорностью его усилій. Это — однолюбіе въ живописи; всю жизнь онъ посвятилъ Бретани и почти всегда видѣлъ ее по-своему, — вѣдь и Гогэнъ писалъ Бретань, но подходилъ онъ къ ней иначе. Коттэ — колористъ скромный; его теплая, сумеречная гамма даже въ тѣхъ картинахъ, гдѣ она расцвѣтаетъ золотомъ заката, зеленью травы или бѣлизною бретонскихъ головныхъ уборовъ, — никогда не переходитъ за грани задумчивой сдержанности. Его рисунокъ — не силенъ и часто замученъ, но всѣ эти формальные недостатки его живописи искупаются глубокимъ внутреннимъ чувствомъ, искренностью проникновенія въ поэзію Бретонской жизни, — чего совершенно нѣтъ у другого художника Бретани, Л. Симоа. Луч-

шія вещи Коттэ — триптихъ „L'Adieu“ и „Doulleur au pays de la mer“, — своего рода Pietà изъ рыбацкой жизни, не лишенная евангельскаго величія. За то совершенно не удачны его Алжирскіе и Египетскіе пейзажи. Ориентализмъ настолько же чуждъ темпераменту Коттэ, насколько онъ ближе голландской натурѣ ванъ-Донгена.

Уроженецъ Роттердама, куда стекаются моряки со всего свѣта въ своихъ національныхъ костюмахъ и со своими національными пороками „autour de femmes rouges qui les affolent“ (Верхаринъ: L'Étal), Кеесъ ванъ Донгенъ издавна полюбилъ пышную цвѣтноту, атмосферу чувственной экзотики. Въ 1897 году онъ попалъ въ Парижъ и отнынѣ, поселившись рядомъ съ Folies Bergères, посвятилъ свою живопись ядовитымъ чарамъ парижскихъ Fleurs du mal. Еще недавно, встрѣтившись съ художникомъ, я спросилъ его, былъ ли онъ на одной выставкѣ. Нѣтъ — отвѣтилъ онъ — я посѣщаю лишь выставки большихъ магазиновъ: „pour voir les belles femmes et les belles robes“... Отсюда — та характерная вульгарность его творчества, которая отталкиваетъ многихъ, но отсюда — и жуткая, острая правда его богатой палитры. Испанецъ Ангада, также замороженный Парижемъ, опортпзировавъ эротику бульвара, превратилъ электрическій свѣтъ въ лунную голубизну, парижскую прелестницу — въ изысканное красочное видѣніе. Въ ванъ-Донгенѣ, въ истомъ голландцѣ, фантастика соприкасается съ реализмомъ. И если Дега и Тулузъ-Лотрекъ, эти французы, а потому и натуралисты съ головы до пятъ, повѣдали правду о современной парижанкѣ на языкѣ линіи, — то ванъ-Донгенъ, гораздо слабѣ ихъ какъ рисовальщикъ, но одаренный большимъ талантомъ живописца, понялъ, какъ никто еще, пышно-зловѣщую гамму порочнаго грима столицы. Его женщины съ ихъ синими безднами глазъ, мертво-зеленымъ цвѣтомъ лица, кровавостью губъ и чернымъ дурманомъ ажурныхъ чулокъ — болѣе чѣмъ реальны; это Верхарновское „alcool pour les regards, alcool pour les pensées“ (les Spectacles). Даже въ самой манерѣ его плакатно-цвѣтистой живописи, въ этихъ красныхъ и синихъ нпмбахъ, которыми

онъ такъ безстыдно-назойливо отбѣняетъ и выявляетъ четкость тѣлъ — есть нѣчто убѣдительное, и ‚вulgарность‘ его искусства кажется какой то внутренней неизбежностью...

Въ циклѣ работъ, привезенныхъ недавно изъ Испаніи и Марокко, * художникъ пытается перейти отъ экзотической мишуры Парижа къ естественной яркости Востока. Съ вѣншей стороны это ему удается и его матово-бронзовыя синевласы испанки и мароканки красивыми узорными пятнами встаютъ на густо-синемъ фонѣ неба; но чего-то не хватаетъ имъ. Не всегда удается ему передать благородную, дикую, непродажную страстность Востока. Какъ голландецъ, онъ видитъ знойную экзотику Испаніи и радуется ей, но — какъ парижанинъ — онъ не достаточно чувствуетъ первобытную глубину южной женщины...

Счастливъ художникъ, который сумѣлъ вобрать въ себя Парижъ, но еще счастливѣе тотъ, кто сумѣетъ, вобравъ, преодолѣть его колдовство!..

Не менѣе богатъ по количеству новинокъ былъ и театральнѣй сезонъ. О доморощенной постановкѣ русской оперы въ театрѣ Сарры Бернаръ, о музыкальной драмѣ ‚Siberia‘ Giordano (недурной по костюмамъ Николаевскихъ временъ) въ Opéra, о постановкѣ ‚Ню‘ О. Дымова и ‚Le chagrin dans le Palais de Nan‘ — китайской драмы, декорированной Ренэ Пю, въ Théâtre des Arts, къ сожалѣнію не оправданнаго пока еще возлагавшихся на него надеждъ, наконецъ о Лондонскомъ ‚The Quaker Girl‘ — говорить не стану. Все это потонуло въ художественномъ успѣхѣ ‚Мученія Св. Себастіана‘ Габріеля Д’Аннунціо и русскаго балета. Удача антрепризы Астриока настолько велика, что имъ уже строится новый театръ (Champs-Élysées), скульптурныя украшенія котораго поручены Бурделлю.

Рѣдко выпадаетъ на долю драматическихъ

произведеній столько шума, какимъ была окружена постановка ‚Св. Себастіана‘. Репрессіи со стороны италіанскаго духовенства, честолюбивыя бесѣды самаго д’Аннунціо съ представителями прессы, появленіе Иды Рубинштейнъ въ роли христіанскаго мученика, музыка Дебюсси, декорации Бакета — все это подготовляло къ зрѣлищу необычайному. Италіанецъ готовился къ завоеванію Парижа и со стороны формальной это ему удалось — французы изумились, прежде всего, тому tour de force, тому знанію языка и колоссальной эрудиціи, которые понадобились италіанскому писателю, чтобы написать ‚мистерію‘ въ стихахъ на французскомъ языкѣ. Въ этомъ смыслѣ честолюбивая мечта д’Аннунціо — стать общелатинскимъ поэтомъ — исполнилась. Но самая драма не произвела ожидаемаго впечатлѣнія ни на кого. Слишкомъ она тяжела, громоздка, рафинирована и эклектична — слишкомъ чувствуется желаніе подавить грандіозностью замысла и эрудиціи. Въ самомъ дѣлѣ, чего только нѣтъ въ этой ‚мистеріи‘ — и слова, и ритмы всѣхъ эпохъ французскаго языка, и христіанская легенда, и греко-римскіе мифы, и толкованіе христіанскаго мученичества какъ истеріи (La Fille malade des Fièvres), и даже — какъ мазохизма (умираніе Св. Себастіана), и эстетическій эротизмъ О. Уальда (чувство цезаря къ Св. Себастіану), и музыка, и танцы, и 500 костюмовъ, и пять длиннѣйшихъ актовъ, къ счастью сведенныхъ, благодаря Бакету, къ четыремъ! Д’Аннунціо совершенно не умѣетъ экономять драматизма и впечатлительности зрителя. Такъ, за первымъ и лучшимъ актомъ, представляющемъ собою уже цѣлую потрясающую и замѣнутую драму, слѣдуетъ чрезвычайно монотонный и истеричный второй актъ, совершенно расхлаживающій зрителя и совершенно не соответствующій стилю мистеріи, а въ самомъ концѣ драмы послѣ трагической смерти Св. Себастіана (сопровождаемой — изумительной по своей нервной напряженности — музыкой Дебюсси) и величественнаго мужскаго хора, появляются ангелы, отдающіе дешевымъ эффектомъ...

Самъ д’Аннунціо говорилъ, что драма ‚Мученіе Св. Себастіана‘ задумана имъ, à la manière

* Выставка въ галереѣ Bernheim Jeune.



Анри Руссо. „Экзотический пейзаж“.
(Салонъ Независимыхъ, 1911).

Henri Rousseau. „Paysage exotique“.
(Salon des Indépendants, 1911).



Анри Руссо.
„Портрет первой жены художника“.
(Салон Независимых, 1911).

Henri Rousseau.
„Portrait de la première femme de l'artiste“.
(Salon des Indépendants, 1911).

d'un vitrail', въ стилѣ готическихъ примитивовъ и мистерій XIV — XV в.в. Правда, по богатству постановки, количеству стиховъ и исполнителей 'Св. Себастьянъ' не уступаетъ всенароднымъ представленіямъ этой эпохи. Но духа мистерій, ея наивной простоты и наивной символики не было ни въ драматическомъ дѣйствіи, ни даже въ постановкѣ. Объясняется это опять таки громоздкостью 'Мученія Св. Себастьяна'. Сцена средневѣковой мистеріи состояла изъ ряда tableaux, задранированныхъ занавѣсями, среди которыхъ дробилась огромная толпа 'всенародныхъ' участниковъ — такой рисуетъ намъ мистерію чудесная миниатюра Жеана Фуке ('Martyre de Saint-Apolline'); отсюда та дивная простота мистеріи, при которой одна стѣна символизировала собой цѣлый Назаретъ, нѣсколько человекъ — цѣлую толпу. Все это разумѣется трудно было инсценировать въ огромномъ Chatelet, но все же можно было уменьшить толпу римскихъ плебеевъ и рабовъ — въ первомъ актѣ, больныхъ и калѣкъ — во второмъ актѣ и свиты цезаря — въ третьемъ, ибо вся эта слишкомъ шумливая и дѣйственная стихія толпы — какое то вторженіе современнаго реализма à la Мусоргскій, роющее пропасть между драмой д'Аннуцио и той живописью примитивовъ, о приближеніи къ которой онъ мечталъ. Но все эти дефекты приходится отнести на счетъ самого д'Аннуцио и режиссера Армана Бура; что же касается декораций Бакета, то при оцѣнкѣ ихъ, прежде всего, приходится принять во вниманіе именно то, что онъ былъ связанъ назойливо точными директивами драматурга. пышная, изумрудно-синяя декорация I-го акта — если примириться съ тѣмъ отсутствіемъ средневѣковой театральной символики, о которомъ я только что говорилъ — великолѣпна и вѣрна колориту Фуке. Во II-мъ актѣ (La Chambre magique) шипитъ игрушечный кругъ зодіака и материнковская 'мистика' сводовъ. III-ий актъ (Дворецъ Августа) съ его мрачной черной колоннадой — превосходное сочетаніе монументальности съ экзотикой. Наименѣе удачна декорация послѣдняго дѣйствія — этотъ уголокъ темнаго лѣса (надъ которымъ подъ конецъ расцвѣтаетъ какъ то сбоку, по-японски, золо-

тое сіяніе) слишкомъ прихотливо-интименъ для величаваго стиля мистеріи. За то съ изумительной силой вылился декоративный талантъ Бакета въ тѣхъ специальныхъ занавѣсяхъ, беспощенныхъ готическими арабесками, которые онъ написалъ для каждаго дѣйствія: эти драпировки внушаютъ иллюзію мистеріи гораздо ярче, чѣмъ сами декорации! Но подлинными шедеврами вкуса, колоризма и проникновенія въ миниатюру являются костюмы Бакета — роскошные и цвѣтисто-узорные, какъ пятна витражей и строго выдержанные въ стилѣ анахронизмовъ средневѣковой живописи. Это поистинѣ — праздникъ для глазъ.

Еще нѣсколько словъ о русскомъ балетѣ, въ шестой разъ привезенномъ Дягилевымъ въ Парижъ, но съ болѣе слабымъ личнымъ составомъ, чѣмъ въ прошлые годы.

'Шехеразада' предвзялась новинкой — занавѣсомъ Сѣрова, превосходно выдержанномъ въ матовыхъ тонахъ и декоративномъ стилѣ пидѣйской миниатюры. Другое нововведеніе въ этомъ же родѣ, нано Рериха для симфоническаго антракта 'Битва при Керженцѣ', показалось мнѣ слишкомъ упрощеннымъ по колориту (пунцовое и зеленое) — для того, чтобы заслужить названіе симфоніи красокъ; кромѣ того администраторы русскаго сезона почему то сдѣлали распоряженіе о тушеніи люстры во время этого 'антракта', а отъ этого огромный Рериховскій холстъ казался еще болѣе плакатнымъ.

Неудовлетворяла постановка морскаго балета изъ 'Садко' — я говорю впрочемъ не о хореографической сторонѣ его, въ области которой Фокинъ проявилъ массу изобрѣтательности и наблюдательности (почти для каждаго выхода морскихъ плясуновъ были придуманы свои особенныя, имитативно-рыбья тѣлодвиженія), а о декоративной. Тепло-зеленая декорация Анисфельда очень колоритна, но въ ней нѣтъ русскої фантастики — это скорѣе уютный домашній аквариумъ, чѣмъ морское дно народной сказки. Изъ костюмовъ превосходны раковины-трубачи и огненные морскіе коньки; костюмы женщинъ и морскаго царя нѣсколько мншурны.

Декорация Бакста къ ‚Призраку Розы‘ показала мнѣ недостаточно интимной благодаря своимъ ‚ландарнымъ‘ обоямъ — для intérieur'a 30-хъ годовъ и вѣжной музыки Вебера: но прекрасны чары лунной ночи, льющіяся изъ оконъ, и костюмъ Нижинскаго vieux rose. ‚Нарциссъ‘ (замыселъ и декорация Бакста, музыка Черепнина) не произвелъ на меня такого цѣльнаго и философическаго впечатлѣнія, какое онъ вызвалъ у Минскаго (см. ‚Утро Россіи‘). Правда, восхитительна музыка (особенно — шифернальныя мелодіи, аккомпанирующія звѣриную пляску зеленыхъ существъ), красивы костюмы греческихъ юношей и дѣвъ, а въ особенности печально-лиловый хитонъ нимфы ‚Эхо‘, красива и декорация первобытнаго лѣса (неудаченъ былъ лишь ручей, напоминавшій опрокинутой зеркальной шкафы), — но что-то тутъ было... отъ Беклина. Нарушалъ впечатлѣніе и самъ Нижинскій съ его очень неприятной ‚рубашечкой‘ и черзчуръ сладострастной игрой, подчеркивавшей какъ разъ не философское, а именно узко-эротическое пониманіе греческаго мифа авторами балета. Но за то никогда еще такъ хороша не была Карсавина какъ въ роли ‚Эхо‘ — она явила незабываемый пластическій образъ кроткой, обреченной красоты...

Но подлиннымъ шедевромъ всего русскаго сезона является ‚Петрушка‘ Бенуа-Стравинскаго. Можно придратъся къ тому, что декорация площади не достаточно ‚глубочна‘ и поэтому не вполне соответствуетъ чудесному и архаическому занавѣсу съ желтой фигурой волшебника въ небесахъ: можно упрекнуть за излишній психологизмъ заключительнаго момента (воскресеніе убитаго Петрушки, какъ намекъ на существованіе ‚двойника‘), — но все это мелочи въ сравненіи съ изумительной цѣльностью всей постановки. Именно цѣльностью, ибо несмотря на все варварское разноголосіе оркестра, на всю цвѣтистую и дикую нестроту костюмовъ, на кажущійся диссонансъ интимной ‚Блоковской‘ драмы марионетокъ съ грубымъ фономъ пьяной масляницы, — здѣсь чувствуется какая то безконечно-родная, глубоко-русская гармонія, какая то лишь намъ однимъ свойственная

смѣсь наивнаго варварства съ утонченностью. C'est très à la Dostoïevsky — сказалъ какой то французъ, очевидно не знавшій, что сказать, и онъ не ошибся. Дѣйствительно, — здѣсь и Гоголь, и Достоевскій, и Блокъ, но ‚Петрушка‘ не литература, а прежде всего — живопись, музыка и пластика. Александръ Бенуа тонко справился со своею задачею (чего стоить экзотическая ‚каморка дарага‘ или игрушечный костюмъ Карсавиной!); исполнители (Нижинскій, Орловъ и Карсавина) настолько прониклись серьезностью этой ‚кукольной‘ драмы, что имъ удалось не только позабавить зрителя курьезностью ‚картонныхъ‘ ритмовъ, но и заставить его сочувствовать любовной трагедіи Петрушки-Пьерро.

А музыка Стравинскаго? — Для того чтобы создать эту неслыханную по своей дерзости, оглушающую своей яркой жизненностью, стремительную и стозвучную музыку, то переходящую въ вѣжннй лиризмъ, то разливающуюся раздольными народными мотивами — не достаточно было быть талантливымъ ученикомъ Дебюсси. Для этого надо было претворить въ себѣ коллективную душу русскаго народа, — того народа, изъ котораго вѣковая ‚сердечная тоска‘ не вытравила ‚разгула удалого‘...

Я. Тугендхольдъ.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Для критика, желающаго быть доказательнымъ, а если возможно и полезнымъ своимъ читателямъ, слѣдовало бы придерживаться многихъ ‚рабочихъ гипотезъ‘. Одна изъ нихъ въ особенности удобна, это — раздѣленіе пишущихъ, по ихъ творческимъ качествамъ, на способныхъ, одаренныхъ и талантливыхъ.

Способныхъ много, очень много. Они рѣдко попадаютъ въ журналы, зато въ гостинныхъ читаютъ свои стихи, оставляющіе впечатлѣніе какой то особой пустоты, и говорятъ, что не хотятъ печататься и пишутъ для себя. Зато, разъ издавъ книгу, они обыкновенно становятся неприятнѣе и говорятъ о зависти и писательскихъ интригахъ.

Одаренные — заполняютъ своими произведеніями свободныя страницы журналовъ, высту-

наютъ на благотворительныхъ вечерахъ и среди своихъ знакомыхъ (иногда и критиковъ) считаются многообъщающими молодыми поэтами хотя бы имъ было уже за сорокъ. О талантливыхъ не стоитъ говорить: они всегда индивидуальны и каждый заслуживаетъ себѣ разбора.

Владиміръ Кульчинскій едва ли даже просто способенъ: онъ только вялъ. Въ своей вялости онъ пользуется самыми заѣзженными мыслями, чувствами и образами; начавъ рисовать какую нибудь картину, онъ никогда не доводитъ ее до конца, никогда у него не было желанія употребить новую рѣму, новый размѣръ. Его книга — современная Телемахида: ее тоже можно заставлять читать въ видѣ наказанія. Миѣ кажется, только неопытность и неуѣренность критически относиться къ своимъ произведеніямъ мѣшаетъ К. Большакову, автору книги „Мозаика“, перейти изъ разряда способныхъ въ разрядъ одаренныхъ. Рѣшительно дурны только первые стихи, отъ всѣхъ этихъ былинковъ и вѣтерочковъ, воспоминаній и мечтаній вѣетъ тяжелой скукой; но зато слѣдующія, подражанія Бальмонту, иногда даже слишкомъ рабскія, радуютъ подлинной непосредственностью и какой то особой, юношеской восторженностью. Прозаическіе отрывки въ книгѣ болѣе, чѣмъ слабы.

Діесперовъ — одаренный. Онъ сотрудничалъ въ „Золотомъ Руинѣ“, кажется и въ „Перезагѣ“, его книгу издалъ „Грифъ“. Въ каждомъ стихотвореніи есть что нибудь, оправдывающее его существованіе — мысль, чувство... Но и мысли, и чувства эти такъ же бѣдны, какъ бѣдны ритмы и слова. Поэзія Діесперова — словно модель настоящей поэзіи, все есть, все на мѣстѣ, но все въ дѣло настоящей величины. Слишкомъ большое напряженіе пужно со стороны читателя, чтобы его образы стали живыми, краски — сверкающими. Всякій ли захочетъ раскалывать скорлупу кокосоваго орѣха, чтобы добыть зерно подсолнечника. Діесперовъ — рядовой и безъ надежды сдѣлаться полководцемъ.

Не плохое впечатлѣніе производитъ книга стиховъ Нарбута: въ противоположность книгѣ Діесперова, она ярка. Въ ней есть техническіе приемы, которые увлекаютъ читателя (хотя

есть и такіе, которые расхолаживаютъ), есть мѣткія характеристики (хотя есть и фальшивыя), есть интимность (иногда и ломаніе). Но какъ не простить срывовъ при наличности достижений? Хорошее впечатлѣніе, но почему пробуждаетъ эта книга печальныя размышленія? Въ ней нѣтъ ничего, кромѣ картинъ природы: конечно, и въ нихъ можно выразить свое міросозерцаніе, свою индивидуальную печаль и индивидуальную радость, все, что дорого въ поэзіи, но какъ разъ этого то Нарбутъ и не сдѣлалъ. Что это? Неужели поэтъ пересталъ быть микрокосмомъ? Неужели время вульгарной спеціализаціи по темамъ наступило и для поэзіи? или это только своеобразный приемъ сильнаго таланта, развивающаго свои способности по одиночкѣ? Давай Богъ! Въ этомъ случаѣ странно только за него, а не за всю поэзію.

Нѣтъ лучшаго средства отравить въ себѣ вѣру въ молодыхъ поэтовъ, пожалуй даже въ молодую поэзію, какъ прочесть „стихотворенія“ Льва Зилова. Все, мысли и приемы, взято имъ у одного... Бориса Зайцева. Не въ укоръ будь сказано послѣднему, то, что хорошо въ прозѣ, нестерпимо нудно въ поэзіи. Да и вообще, что за безвкусіе, — поэту подражать прозаикамъ! Каждая мысль заранѣе обуславливаетъ свою форму: поэтическую, прозаическую, живописную или музыкальную, иначе она не мысль, а недомысліе.

И. Гумилевъ.

ROSSICA

По случаю пятидесятилѣтія кончины выдающагося польскаго историка и политическаго дѣятеля Юахима Лелевеля (1786 — 1861) Янъ Шиманскій — сынъ Адама Шиманскаго, знакомаго русской читающей публикѣ своимъ „Сибирскими разсказами“ — помѣстилъ въ литературномъ приложеніи львовской газеты „Kujter Lwowski“ любопытную статью, указывающую на нѣкоторую аналогию между Лелевелемъ и Львомъ Толстымъ. Въ жизни и личности обоихъ, въ ихъ стремленіяхъ и отношеніи къ своимъ соотечественникамъ много точекъ соприкосновенія, несмотря на всю

разницу въшней обстановки и условій времени. Шиманскій, между прочимъ, останавливается на личномъ знакомствѣ Толстого съ Лелевелемъ, состоявшемся въ 1860 г. въ Брюсселѣ, гдѣ послѣдній въ продолженіи тридцати лѣтъ жилъ изгнанникомъ. Юный Толстой посѣтилъ тогда старика Лелевеля и ближе съ нимъ познакомился. Очень любопытно, найдутся-ли въ воспоминаніяхъ и бумагахъ Льва Николаевича какіе нибудь слѣды этой встрѣчи.

Недавно появилось посмертное изданіе воспоминаній о Софіи Ковалевской — *Wspomnienia o Zofji Kowalewskiej* — покойной Маріи Мендельсонъ, урожденной Залеской, извѣстной въ восьмидесятихъ годахъ прошлаго столѣтія польской политической дѣятельницы. Какъ Ковалевская, Марія Залеска бросила богатый отчий домъ и уѣхала за границу въ поискахъ новой жизни. Въ Парижѣ выдающіяся женщины познакомились и подружались, и переписка между ними длилась до кончины Ковалевской. Воспоминанія Маріи Мендельсонъ бросаютъ новый свѣтъ на личность знаменитаго математика: вѣчно мечущаяся и ищущая Софія Ковалевская обрисована здѣсь совсѣмъ иной, чѣмъ въ воспоминаніяхъ Эдгренъ-Лефлеръ и въ очеркѣ Лауры Мархольмъ.

Въ майскомъ выпускѣ популярнаго нѣмецкаго ежемѣсячника *Westermans Monatshefte* помѣщена обширная и горячо написанная статья о творчествѣ Виктора Васнецова пера проживающаго въ Москвѣ нѣмецкаго литератора Фердинанда Мюльбаумъ. Статья, въ которой особенно много мѣста удѣлено религиозной живописи Васнецова, украшена полтора десятками прекрасно исполненныхъ воспроизведеній съ картинъ художника.

Майскій номеръ *Figaro Illustré* всецѣло посвященъ исторіи современнаго балета, составленной г. Роберомъ Брюссель. Авторъ довольно подробно останавливается и на русскомъ балетѣ, звѣзды котораго представлены въ многочисленныхъ фотографіяхъ, начиная

съ Петина и кончая Карсавиной, Павловой и т. д. Кромѣ фотографій, воспроизведенъ рисунокъ В. А. Сѣрова съ М. Фокина.

Американскій миллиардеръ Пиррионъ Морганъ, приобрѣвшій недавно все знаменитое собраніе византійскихъ эмалей Звенигородскаго, пожертвовалъ парижскому Лувру одну изъ наибольше среди нихъ цѣнную — образъ святаго Дмитрія, проконсула Фессалоній и великомученика, погибшаго въ 303 г.

Царь Федоръ Иоанновичъ графа Алексѣя Толстого вывелъ въ нѣмецкомъ переводѣ Д-ра Максима Гольдберга. Переводъ, изданный Ладъжниковымъ въ Берлинѣ, снабженъ предисловіемъ Августа Шольца.

Въ августовскомъ № журнала *L'Art décoratif* помѣщена богато иллюстрированная статья о Бакетѣ, подписанная Пеладаномъ. Это уже вторая статья о немъ, которая выходитъ въ самое короткое время въ Парижѣ: она доказываетъ, какимъ большимъ успѣхомъ пользуется нашъ соотечественникъ во Франціи.

Р. Е.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Испанія

Съ начала нынѣшняго года началъ выходить современнаго типа художественный журналъ подъ заглавіемъ *Museum*, посвященный въ равныхъ частяхъ старому и новому искусству Испаніи. Новый журналъ, выходящій ежемѣсячно, очень интересенъ по содержанию и оставляетъ прекрасное впечатлѣніе со стороны репродукцій. Характерно, что *Museum* издается не въ Мадридѣ, а въ Барселонѣ (графическимъ заведеніемъ Thomas, сыгравшимъ крупную роль въ исторіи новѣйшей графики и въ развитіи репродукціонной техники въ Испаніи).

Швейцарія

Извѣстная картинная галерея Геннеберга въ Цюрихѣ, распроданная нѣсколько лѣтъ тому назадъ, вновь возрождается и скоро

онять станетъ доступной для публики. Въ новой коллекціи картинъ Геннеберга особенно хорошо представлены Холдеръ и менѣе извѣстный швейцарскій пейзажистъ Стебли; рядомъ съ ними имѣются произведенія Сегантини, Менцеля, Курба, Либермана, Трюбнера и др.

Ш в е ц і я

На устроенной въ Стокгольмѣ выставкѣ имени Стриндберга, гдѣ были собраны рукописи всѣхъ его сочиненій, изданія послѣднихъ въ подлинникѣ и переводахъ, портреты и бюсты, — этотъ извѣстный писатель выступилъ передъ публикой и въ качествѣ.. живописца. Картины Стриндберга, преимущественно морскіе мотивы, не лишены извѣстной даровитости и во всякомъ случаѣ заслуживаютъ вниманія.

Г е р м а н і я

Позднѣе осенью предстоитъ въ Берлинѣ (у Рудольфа Ленке) аукціонъ наиболѣе значительнаго въ Германіи частнаго собранія картинъ старыхъ мастеровъ — коллекціи покойнаго консула Е. Ф. Вебера въ Гамбургѣ. Веберовское собраніе, насчитывающее до 350 номеровъ, среди которыхъ большинство громкихъ именъ исторіи живописи съ 15 по 17 вѣкъ, было составлено съ большимъ умѣніемъ и вкусомъ, благодаря личнымъ связямъ владѣльца со многими извѣстными историками искусства и наиболѣе крупными фирмами европейскихъ художественныхъ рынковъ. Цѣнное собраніе позднѣе живописи консула Вебера остается у его наследниковъ и пока не будетъ продаваться.

Живая дѣятельность фонъ Чуди, въ качествѣ директора мюнхенской второй Пинакотекы, вновь ознаменовалась художественнымъ событіемъ — привлеченіемъ въ галерею части замѣчательнаго собранія Марцелія фонъ Немеса въ Будапештѣ срокомъ на полгода. Гвоздемъ этого собранія, связывающаго соединительной нитью позднѣе импрессионизмъ съ его первыми представителями въ прои-

ломъ, считаются восемь первоклассныхъ полотенъ Греко (отмѣтимъ, что въ маѣ Старая Пинакотекка приобрѣла 5 прекрасныхъ картинъ Гоіи) съ портретомъ кардинала-инквизитора Гевараво главѣ.. Далѣе въ этомъ собраніи имѣются произведенія Тинторетто, Гоіи, голландцевъ и великихъ французовъ XIX вѣка вплоть до Манэ, Ренуара и Дега. Въ знаменательномъ предисловіи къ каталогу „Коллекціи Немеса“ въ Пинакотекѣ — Чуди набросалъ картину, чѣмъ долженъ быть директоръ художественной галереи въ современномъ его значеніи и каковы его задачи.

Одновременно съ коллекціей Немеса, Чуди удалось получить для временнаго помѣщенія въ Пинакотекѣ знаменитый мужской портретъ Яна ванъ Эйка изъ брукентальской галереи въ Германштадтѣ, въ Венгріи.

И невольно напрашивается сравненіе съ директорами русскихъ художественныхъ музеевъ, для которыхъ подобныя Leihausstellungen являются совершенной terra incognita. А какой богатѣйшій матеріалъ въ этомъ направленіи могутъ доставить одиѣ частныя коллекціи Петербурга и Москвы!

Р. Е.

Ф р а н ц і я

Почитатели Сезанна организовали комитетъ для постановки памятника покойному мастеру въ его родномъ городѣ въ Aix-en-Provence. Исполненіе памятника поручено Аристиду Майюлю.

Лѣтомъ, во время сезона, въ Парижѣ состоялся рядъ выставокъ. Одна изъ нихъ, устроенная художественнымъ журналомъ „L'art et les Artistes“ — была посвящена голландскимъ мастерамъ XVII вѣка.

На ней нѣкоторые художники, какъ на примѣръ ванъ Гоіенъ, были прекрасно и полно представлены. Отмѣтимъ, что одними изъ лучшихъ картинъ были присланныя нашимъ соотечественникомъ В. В. Шлихтингомъ изъ его прекраснаго собранія въ Парижѣ.

Интересна была и выставка въ галереѣ Вуппер. На ней было собрано свыше ста пятидесяти англійскихъ пастелей XVIII вѣка, которыя

давали довольно полную картину развития этого важного искусства в Англии.

Как бы продолжением или дополнением к прошлогодней выставке „La chinoiserie au XVIII siècle“, явилась в этом году в том же помещении „Musée des Arts Décoratifs“ выставка „La Turquie au XVIII siècle“. Очень разнообразно — и картинами, и рисунками, и фарфором, и гравюрами — был представлен этот экзотический элемент, вторгнувшийся в XVIII век в европейское искусство, и прибавивший несколько неожиданных и прямых мотивов в орнаментик рококо. Сюжеты картин были все турецкие: „Прием у султани“, „Влюбленный турок“, „Отдых в гареме“, „Танцы в Серайе“. Был выставлен ряд рисунков Лотара, этого чудного мастера, о котором на страницах „Аполлона“ появится вскоре монография.

В том же музее, рядом с Турцией фантазии мастеров XVIII-го века, открыта была другая, то же восточно-сказочная, „шехеразадовская“, выставка Бакста. Усилах ее был огромный: в первый же день были распроданы почти все его рисунки — Париж очаровало это яркое, сладострастное, яркое, как ткани востока и самоцветные камни, раздушенное ароматами Востока творчество Бакста. По примеру прошлых лет Библиотека города Парижа устроила выставку „Старого Парижа“ эпохи XVIII-го века в эстампах, планах и гравюрах того времени.

Луврский музей обогатился несколькими интересными новинками. Поступили: две парные семейные группы Б. Брюна, Портрет юности Я. Д. Брайя, два портрета Ф. Д. Шампэна, два рисунка Крауса; а из более новых: женская голова кисти Давида, красивая вещь Энгера — „Женская турецкая баня“ и пейзаж Монтичелли. Большой сенсацией был, состоявшийся 9 июня в галереи Пети, аукцион собрания М. Кана. Картины достигли очень высоких цен, даже несколько преувеличенных. На этой распродаже прошли: портрет еврейского философа кисти Рембрандта (1646 г.), большой пейзаж Поттера и несколько нарядных английских портретов XVIII века.

С. Т.

† Ф. МОТТЛЬ

Новая невознаградимая утрата для искусства! Только что ушел от нас гениальный толкователь Бетховенских вдохновений. Магерь. — как мы стоим уже перед сверженной могилой, принявшей в себя прах гениального исполнителя твердений Вагнера, Феликса Моттля.. Это было еще так недавно, — что мы наслаждались изумительной высотой и глубиной дирижерского творчества Моттля, когда спокойный, точный, уравновешенный в своей вышней жестуляции он, однако, извлекал из оркестра Мариинского театра все внутреннее неистовство музыкального пафоса, пылающего с каждой страницы вагнеровского „Тристана“.. И не даром Моттль считал „Тристана и Изольду“ наиболее своей музыкальной драмой. Музыка Байрейтского маэстро и в особенности его „Тристан“ есть краеугольный камень дирижерской известности Моттля. В „Тристан“ — наиболее яркое выражение наша себе художественная личность Моттля. И через „Тристана“ же обрел Моттль свой преждевременный конец. Он простудился во время своих зимних гастролов в Петербурге, дирижируя в Мариинском театре (в конце января и начале февраля) „Лоэнгрином“ и „Тристаном“. Еще не оправившись от серьезной простуды, Моттль принял в Мюнхене за управление полным циклом вагнеровских музыкальных драм. Во время представления „Тристана“ 14-27 июня Моттль, почувствовав себя очень плохо, передал дирижирование концертмейстеру. Запущенная „инфлуэнца“ перешла в опасную болезнь, вскоре совершенно сломившую крепкий организм Моттля и приведшую 19 июля (2-го августа) к роковой финальной развязке. Германия богата первоклассными дирижерами. И смерть, одного за другим, двух лучших представителей дирижерского искусства, конечно, не вызовет никакого „кризиса“, никакого серьезного расстройства в славных рядах германской музыкально-исполнительской армии. Но что имя Феликса Моттля, как одного из талантливейших полководцев ее, будет предметом подлинной, вечной памяти!

потомства, что искренній піэтетъ къ его великолѣпному интерпретаторскому таланту будутъ непрестанно питать къ памяти покойнаго всѣ люди, умѣющіе цѣнить грандіозныя манифестаціи трагической красоты, на которыя такъ расточителенъ былъ художественный духъ Моттля, — за это ручаются намъ не только великое умѣніе пѣмцевъ чтить своихъ великихъ покойниковъ, но и нашъ собственный недавній энтузіазмъ, когда мы слушали Моттля въ петербургскихъ театрахъ и концертахъ. Иногда и посредственному дирижеру удается увлечь слушателей, но чтобы достигать этого постоянно и въ такой мѣрѣ, что увлеченіе граничить съ экстазомъ, — чтобы на время спектакля обратить публику въ „геніальную“ соучастицу „сотворчества“ композитора и дирижера, чтобы такъ вплотную приблизить публику къ божественнымъ откровеніямъ вагнеровской музыки, — для этого надо быть артистомъ геніальнымъ. Моттль достигалъ этого. Его надочка спавала тѣснѣйшимъ образомъ Вагнера... съ вами, со мной. Потому, когда вещь сыграна, когда проснешься отъ гипноза сладостнаго саморастворенія въ объятіяхъ, такъ ярко ликарированной въ звуковыхъ образахъ, тѣни знаменитаго композитора, — возникаетъ еще болѣе рѣзкое, чѣмъ прежде, сознаніе всей таинственности воздѣйствія на насъ искусства, всей мистичности его внутреннего существа, всей пронасти, раздѣляющей обыкновеннаго смертнаго слушателя отъ безсмертныхъ творцовъ-художниковъ. Но самое чудо полной „ликариаціи“ авторской личности въ порожденія его музыкальной фантазіи, чудо интимнѣйшаго сближенія меня съ авторомъ доступно ли кому, кромѣ артистовъ прирожденныхъ, музыкантовъ „Милостью Божьей“

Кар.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

К. Д. Бальмонтъ. — Любовь и ненависть. Испанскія народныя пѣсни. Изд. Т-ва Н. Д. Сытина. М. 1911. Ц. 40 к.
К. Большаковъ. — Мозаика. Стихи и проза. М. 1911. Ц. 60 к.
Валерій Брюсовъ. — Великій риторъ.

Жизнь и сочиненія Децима Магна Абсонія. Отд. оттискъ журн. „Русск. Мысль“. М. 1911.
М. Врубель. — Изъ серіи пл. моногр. „Совр. Искусство“, вып. 2, текстъ А. Иванова, изд. Н. Н. Бутковской, Сиб. 1911. Ц. 1 р. 75 к.
„Современное Искусство“. Серія иллюстрированныхъ монографій, вып. 3. Н. Левитанъ, очеркъ А. Ростиславова. Изд. Н. Н. Бутковской, Сиб. 1911. Ц. 1 р.
Николай Мѣшковъ. — Сибѣльня буря. Книга стиховъ. Изд. „Порывы“, М. 1911. Ц. 75 к.
Иностранные художники. Повесть де Шаваннъ. — Текстъ Я. А. Тугендхольда. Изд. „Огни“, Сиб. 1911. Ц. 1 р.
Романъ Ролланъ. — Жанъ Кристофъ. I. Заря, перев. А. С. Соколовой. Изд. „Вечерній звонъ“, М. 1911. Ц. 80 к.
Игорь Сѣверянинъ. — Ручьи въ лиліяхъ. Поэзы. 31-ая брошюра. Сиб. 1911. Ц. 50 к.
Вас. П. Немировичъ-Данченко. — Въ морѣ. Изд. 3-е, Н. Д. Сытина. Ц. 1 р. — Моихъ, романъ. Изд. 5-е, Н. Д. Сытина. Ц. 1 р.
Александръ Амфитеатовъ. — Марья Луэева за границей. Романъ. Изд. „Прометей“, Сиб. 1911. Ц. 1 р. 25.
André Gide. — Isabelle, recit. Ed. de la „Nouvelle Revue Française“, Paris. 1911. Pr. 3 fr. 50 c.
André Gide. — Charles-Louis Philippe. Conférence. Paris. Eugène Figuière, éd. 1911. Pr. 1 fr.
Александръ Галуновъ. — Книга мертвыхъ. Изд. „Порывы“, М. 1911. Ц. 50 к.
Алексѣй Быковъ. — Чертополохъ, кн. I. Paul Claudel. — L'Orage. Drame. Ed. „Nouvelle Revue Française“, Paris. 1911, Pr. 3 fr. 50 c.
Charles-Louis Philippe. — La mère et l'enfant. Ed. 2-e de „La Nouvelle Revue Française“, Paris. 1911. Pr. 3 fr. 50 c.
Изд. Т-ва Просвѣщеніе, Сиб. 1911.:
Д. Я. Айзманъ. — Собраніе сочин., т. I. Ц. 1 р. 25 к.
А. В. Амфитеатовъ. — Собраніе сочин., т. II. Ц. 1 р. 50.
А. Н. Левитовъ. — Собр. сочин., т. I. Ц. 1 р.
В. В. Муйжель. — Собр. Сочин., т. II. 1 р.
Вас. П. Немировичъ-Данченко. — Собр. сочин.: „Сторожевые огни“, романъ, ч. III. Ц. 1 р. 25 к.

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

Редакторы: Сергѣй Маковскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Максимиліанъ Волошинъ — ,А. С. Голубкина‘	5
Бар. Н. Н. Врангель — ,Французскія картины въ Кунстлерской галереѣ‘ . . .	13
Н. Киселевъ — ,Рисунокъ (масса, линія, форма) и живопись‘	18
Н. Гумилевъ — ,Стихотворенія‘	29
Андрей Бѣлый — ,Стихотворенія‘	39
Кн. Сергѣй Волконскій — ,Человѣкъ и ритмъ‘	33
Инокентій Анненскій — ,Что такое поэзія?‘	51
Евг. Браудо — ,Кавалеръ Розы‘	58

ХРОНИКА

Я. Тугендхольдъ — ,Итоги сезона‘ (письмо изъ Парижа)	65
Н. Гумилевъ — ,Письма о русской поэзіи‘	74
Р. Е. — ,Rossica‘	75
Р. Е., С. Т. — ,Художественныя вѣсти съ Запада‘	76
Кар. — Ф. Моттль	78
Книги, поступившія въ редакцію	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

Е. Делакруа — Львиная охота.

ФОТОТИПИЯ:

А. С. Голубкина — Мраморъ.

АВТОТИПИИ:

А. С. Голубкина — Портретъ, Бронза (2), Голова старухи, Дѣвочка, Эскизъ деревяннаго украшенія камня (2), Портретъ, Дѣвушка, Задумчивость, Дѣти, Портретъ А. М. Ремизова.

Е. Делакруа — Мароканецъ, сѣдлающій коня; Т. Руссо — Пейзажъ, Рынокъ въ Нормандіи; Ж. Б. Коро — Утро, Вечеръ; Тройонъ — Передъ бурей, Поселяне, отправляющіеся на рынокъ; Ж. Дюпрè — Скотъ на пастбищѣ; Г. Курбэ — Пейзажъ; Ф. Зимъ — Берегъ моря, Венеція; Діазъ-де-ла-Пенья — Турецкое семейство, Цыгане; А. Шефферъ — Смерть Гастона де Фуа; Анри Руссо — Триумфъ художниковъ, Пейзажъ, Портретъ первой жены художника, Экзотическій пейзажъ.

Репродукціи исполнены фирмой Р. Голикъ и А. Вильборгъ.

Вишѣтки: на стр. 12, 28 — Д. Митрохина, на стр. 57 — С. Судейкина.

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.

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

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 автотинной и т. д.) съ произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40—45 репродукцій въ каждомъ выпускѣ), при чемъ эти иллюстраціи будутъ сопровождаться статьями (монографіями) и всесторонне представлять или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или цѣлое художественное направленіе, или выставку, театральную постановку и т. п. Кромѣ того, въ журналъ будутъ помѣщаться статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, въ особенности же — иллюстрированные статьи, освѣщающія современные исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная хроника „Аполлона“ будетъ давать по возможности полную и своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь—апрѣль и сентябрь—декабрь подписчикамъ русская хроника будетъ разсылаться два раза въ мѣсяць—каждое 1-е и 15-е число—отдѣльно отъ журнала. Въ журналъ 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. Алексея Н. Толстого и др. Подписчикамъ „Аполлона“ Альманахи будутъ высылаться со значительной скидкой.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ.

(на журналъ „Аполлонъ“ вмѣстѣ съ „Русской Художественной Лѣтописью“):
На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк., 9 р. безъ доставки; за границу — 12 р.
На 1/2 — 6 » » » » 5 » » » » — 7 »

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

Плата за перемену 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. кн. Гагариной; Кіевъ, книжн. магаз. Пидкиовскаго, Крещатикъ, 29; Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. 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.

Х У Д О Ж Е С Т В Е Н Н Ы Я И З Д А Н И Я
О Б Щ И Н Ы С В. Е В Г Е Н И И
К Р А С Н А Г О К Р Е С Т А .

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ОТКРЫТЫЯ ПИСЬМА: портреты Высочайшихъ Особъ, Императорскій Эрмитажъ. ежемѣсячно новые выпуски. Третьяковская галерея. Румянцевскій музей. Музей Императора Александра III. Куншелевская галерея. Оружейная палата въ Москвѣ. Императорскіе и великокняжескіе дворцы: внутреннее убранство и наружные виды. Историческая выставка портретовъ въ Таврическомъ дворцѣ. Архитектурные памятники Россіи (церкви, дворцы, детали старинныхъ построекъ и проч.), современные виды городовъ и замѣчательныхъ мѣстностей Россіи. Великій сибирскій путь. Картины, рисунки и эскизы извѣстныхъ русскихъ художниковъ.

ПАВЛОВСКЪ — художественно-историч. очеркъ и путеводитель, сост. В. Я. Курбатовымъ. 2-е изд., значительно измѣн. и дополн., около 100 видовъ Павловска въ текстѣ; приложеніе: планъ Павловска. Цѣна 2 р., безъ перес.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТАБЕЛЬ-КАЛЕНДАРЬ по рисунку худож. Н. Я. Билибина. Отпечатанъ хромофотографіей въ 14 крас. Цѣна 1 р., безъ перес.

ЭСКИЗЪ ОРИГИНАЛЪ запрестольнаго образа Божіей Матери въ Кіевскомъ Владимірскомъ Соборѣ В. М. Васнецова. Исполненъ трехцвѣтной фототипіей, наклеенъ на оригинальномъ картонѣ (размѣръ 23 × 36 сант.). Цѣна 1 р. 25 к., безъ пересылки.

АЛЬБОМЫ КАРТИНЪ, находящихся въ галереѣ Импер. Эрмитажа. Итальянская и Французская школы, Древняя и Новая скульптура; въ каждомъ альбомѣ 12 фототипій. Къ каждому альбому приложенъ худож.-истор. очеркъ, составленный В. Я. Курбатовымъ. Цѣна каждого альбома 75 к., безъ пересылки.

АЛЬБОМЪ КАРТИНЪ, находящихся въ Музеѣ Импер. Александра III, въ 12 фототипій. Къ альбому приложенъ художественно-историческій очеркъ, составленный В. Я. Курбатовымъ. Цѣна 75 к., безъ пересылки.

ПОРТРЕТЪ ГРАФА Л. Н. ТОЛСТОГО facsimile акварели проф. П. Е. Рѣпина. Исполненъ хромофотографіей въ 14 краскахъ на цвѣтномъ картонѣ (разм. 25 × 48 сант.). Цѣна 80 к., безъ пересылки.

ОБЗОРЪ художественныхъ изданій Общины Св. Евгенія со снимками въ краскахъ съ картинъ художниковъ: А. Бакста, Н. Билибина, В. Васнецова, М. Нестерова, П. Рѣпина, К. Сомова, А. П. Остроумовой и друг. Цѣна 75 к. безъ пересылки.

НОВЫЙ ТРУДЪ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВЪ АЛЕКСАНДРА Н. БЕНУА:

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕѢ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА:

Изданіе Общины Св. Евгенія.

Цѣна книги въ переплетѣ 2 руб., безъ пересылки.

ГОТОВЯТСЯ КЪ ПЕЧАТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПУТЕВОДИТЕЛИ: ПО ПЕТЕРБУРГУ, ПО МУЗЕЮ АЛЕКСАНДРА III И ДРУГ.

СКЛАДЫ ИЗДАНИЙ ОБЩИНЫ СВ. ЕВГЕНІИ: ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ: Главный и для иногороднихъ — Пески, Старорусская, 3. Городской — Морская, 38. ВЪ МОСКВѢ — Б. Златоустинскій, 6. Во всѣхъ желѣзнодорожныхъ кіоскахъ Краснаго Креста и въ салонъ-вагонахъ скорыхъ Сибирскихъ поѣздовъ.

ИМѢЮТСЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ КАТАЛОГИ.

Продаются въ книжныхъ магазинахъ «Новаго Времени» Спб., Москва, Харьковъ, Одесса, Ростовъ н Д. и Саратовъ, и въ книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ, Спб., Москва.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛИОГРАФІИ

И

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

Всякій, кто любитъ книги и интересуется тѣмъ, что имѣетъ къ нимъ хотя малѣйшее отношеніе, кто желаетъ знать что творится въ литературномъ мірѣ въ Россіи и за границею, хочетъ слѣдить за текущею литературою по всеѣмъ 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 — п. з. '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 технике чтенія и пр., и пр.; во второмъ же отдѣлѣ — 'Извѣстіяхъ' — помѣщается: 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 всеѣхъ 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.

Журналъ 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 линія, 5—7, с. 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. Дзамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22, д. Чижова и Курьиндиной (противъ университета).

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. Блибинъ, Wilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. П. 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. К. фонъ-Липгартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергій 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. Симони, 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, И. 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.

Пре 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 (Рыночная, 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Либанова и Веркемейстера.

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦІИ ИМѢЕТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛІЧЕСТВѢ:

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, Г. Г. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.