

АПОЛЛОНЪ

МСМХІ





*Ю. вант Сипскѡ.
(Мансмановскіи Духовникѡ)*

*J. van Streek.
(Ermitage. Imperial)*

ХУДОЖНИКИ ЗВЪРЕЙ И ,МЕРТВОЙ ПРИРОДЫ'

(Голландцы и фламандцы XVII вѣка)

А. А. Трубниковъ



В картинахъ старыхъ нидерландскихъ мастеровъ уже ясно замѣтны тѣ особенности, которыми славны стали впоследствии голландская и фламандская школы. У нихъ чувствуется любовное отношеніе ко всему окружающему: къ природѣ, къ звѣрямъ, къ неодушевленнымъ предметамъ. И дѣйствительно, пейзажная живопись могуче расцвѣла въ XVII вѣкѣ въ Голландіи; въ Голландіи же и во Фландріи явились лучшіе звѣрописцы. Рынки Артсена и Бейкэла послужили какъ бы прообразомъ для ,обжорныхъ' картинъ Снейдерса, а райскіе сады Брейгеля предвозвѣстили цвѣточные праздники де Хеемовъ и Хейзума. Во время апогея обѣихъ разъединившихся школъ это выраженное нидерландскими предшественниками влеченіе къ неодушевленнымъ предметамъ звучитъ могуче даже и не у специалистовъ по ,nature morte'.

На любой картинѣ этихъ школъ мертвая природа написана съ удивительнымъ пониманіемъ. Возьмемъ, на примѣръ, ,Караульню' Тенирса въ Эрмитажѣ, — мастерски взяты груды латъ, барабановъ, ружей. Или — цвѣты на ,Еврейской невѣстѣ' Рембрандта, или — его мертвыхъ павлиновъ, или взглянемъ на ,Рынокъ' Бартоломеуса ванъ деръ Хэльста въ томъ же Эрмитажѣ: овощи и припасы сибди не уступаютъ Снейдерсу.

Nature morte'омъ увлекались всѣ художники, даже такіе, отъ которыхъ нельзя бы этого ждать. Сюрпризомъ является, на примѣръ, nature morte въ творествѣ Саломона Рейсдаля, поэта дремлющихъ водъ и жемчужныхъ тумановъ.

Въ этихъ строкахъ я соединилъ художниковъ звѣрей съ художниками ,мертвой природы', потому что послѣдніе почти всегда были и звѣрописцами. Звѣри являются у нихъ ,мертвыми' на блюдахъ, на обѣденныхъ столахъ, въ лавкахъ, и живыми — среди плодовъ, цвѣтовъ, парковъ; живыми въ изображеніяхъ охоты и мертвыми на многочисленныхъ картинахъ ,трофеевъ'.

Терминъ nature morte — неудаченъ. Строго говоря, подъ него должны бы подходить лишь такъ называемые ,кунсткамеры', ,антикварныя лавки', ,тщеславія' и ,мертвые' въ буквальномъ смыслѣ слова звѣри: битая дичь, туша зарѣзаннаго животнаго. Подъ названіе же ,nature morte' подводятъ и роскошную пестроту букетовъ, и лавки всякой живности.

Но какая же ,мертвая природа', nature morte, — картина Снейдерса? Скорѣе она — торжество жизни, роскошный праздникъ благъ земныхъ, изобилія плодовъ. Ло-

сняты сочные фрукты и овощи, лопаются спелый виноград, серебрится чешуя жирных рыб, червонным золотом зажжены фазаны...

Или возьмемъ букетъ Хейзума. Въ нарядной вазѣ сплещаются яркой весной розы, тюльпаны и маки, и въ ихъ ароматѣ жужжать ошьященные пчелы. Все — жизнь въ такихъ *natures mortes*.

Цвѣты, звѣри, плоды, какъ самоувлѣющіе сюжеты, писанные художникомъ изъ желанія передать красоту ихъ формъ и окрасокъ и только этимъ вызвать эстетическое удовольствіе — появились въ концѣ XVI и началѣ XVII-го вѣковъ въ Нидерландахъ.*

Шлеяда мастеровъ, типичнымъ представителемъ которыхъ былъ Р. Саверей (1576—1639), любовно писала ‚Рай‘, ‚Орфея, чарующаго животныхъ‘, ‚Доевъ ковчегъ‘ лишь для того, чтобы среди сапфировыхъ далей и изумрудныхъ деревьевъ вывести всевозможныхъ звѣрей, мѣстныхъ и заморскихъ.

Но какъ съ измѣненіемъ эстетическихъ требованій пейзажъ сталъ изъ условно декоративнаго превращаться въ пейзажъ правды, какъ лѣсную сказку Брейгеля замѣнило ‚Болото‘ Рейсдаля, такъ и звѣри, нѣкогда зачарованные Орфеемъ или блаженствующіе въ земномъ Раю, стали болѣе правдивыми. ‚Историческія‘ животныя Ковчегъ — сдѣлались обитателями земныхъ птичниковъ и парковъ. Занятые встарь благороднымъ времяпрепровожденіемъ слушанія музыки, они теперь начали предаваться своимъ инстинктамъ въ земной обстановкѣ.

‚Райское блаженство‘ замѣнили охоты, бои и травли. Рубенсъ началъ серію декоративныхъ охотъ. Онъ написалъ охоту и на львовъ, и на кабана, и на волковъ. За нимъ его другъ и сотрудникъ, Франсъ Снейдерсъ, явилъ вереницу травлей и боевъ животныхъ между собою. Такъ, въ Гаагѣ находится его охота на оленя, въ Вѣнѣ на лисицу, въ Амстердамѣ на гиенопотама и крокодила, въ Берлинѣ на медвѣдя. Антверпенъ обладаетъ боемъ лебедей съ собаками. Эрмитажъ — боемъ между собаками, Берлинъ — пѣтушинымъ боемъ, Англія боемъ анета съ соколомъ и т. д. Къ Снейдерсу примыкаетъ Паувель де Воссъ (1590—1678); онъ также мастерски и съ увлеченіемъ передавалъ захватывающее движеніе охоты и дикую красоту нападающихъ и борющихся животныхъ. Къ ‚охотничьимъ‘ мастерамъ принадлежитъ и Абрагамъ Хондіусъ (1625?—1684), въ большихъ своихъ композиціяхъ, приближающійся къ П. де Вессу. Въ маленькихъ же — онъ создаетъ своеобразные картины собачьихъ своръ и псаренъ.

Кромѣ этихъ вольныхъ звѣрей, красивыхъ своею мощью въ бояхъ и охотахъ, въ искусство вторглись и болѣе обыкновенные. Какъ послѣ Олимповъ и Ветхаго Заваѣта голландцамъ захотѣлось веселья кабаковъ — такъ на картинахъ они пожелали

* Мы оставимъ въ сторонѣ самую старую извѣстную въ исторіи живописи *nature morte*, подписанную І. де Барбари и помѣченную 1504 г. (въ Мюнхенской Пинакотекѣ). Ея таинственный авторъ, *Le maître au Caducée* — совершенно единичное явленіе.



М. Хондекутеръ.
(Музей въ Амстердамъ).

M. Hondekoeter.
(Musée d'Amsterdam).

видѣть обыденныхъ животныхъ въ обыденности фермы. Кейпъ и Поттеръ гениально воплотили это желаніе. Съ удивительнымъ мастерствомъ написана послѣднимъ ‚Собака‘ Петербургскаго Эрмитажа. Создалась даже цѣлая группа ‚пейзажистовъ-анималистовъ‘ — художниковъ пастбищъ. Но мы не остановимся на ней, такъ какъ на картинахъ ея пейзажъ играетъ большею частью главенствующую роль и подчиняетъ себѣ стаффажъ.

Обратимся къ чистымъ ‚звѣрописцамъ‘. Эти художники поняли, какой богатѣйшей красочный кладъ представляютъ животныя, въ особенности экзотическія, какое чудесное мастерство, можно показать выписывая шерсть и опереніе, какое волшебство красокъ въ павлиньемъ хвостѣ, какой фейерверкъ въ попугаяхъ. И потому яркія птицы сдѣлались ихъ любимыми мотивами.

Въ этой области въ особенности блестящи Снейдерсъ, Янъ Фейтъ, П. Буль и Мельхіоръ Хондекутеръ, создавшіе настоящія декоративныя чудеса. Эстетическій взглядъ на красоту животного привелъ къ созданію особыхъ нарядныхъ картинъ: ‚Животныхъ въ паркѣ‘ и ‚Вольеровъ‘. Въ Эрмитажѣ хранится интересный паркъ, оживленный звѣрми, кисти антверпенскаго мастера Гейзельса (1621 — 1690). Тутъ яблоня, покрытая плодами, пестрая гирлянда изъ фруктовъ и овощей, огромная каменная ваза и бѣломраморный фонтанъ Дельфина. Тутъ многоцвѣтный попугай и красочный восточный коверъ, тутъ въ цвѣтникахъ павлины, въ воздухѣ красныя птицы и синія бабочки, и тутъ еще звѣрь, любимый звѣрописцами не за свою, конечно, окраску, а за смѣшныя проказы — обезьяна. Она часто является въ ихъ твореніяхъ: воруетъ фрукты, роняетъ синія дельфтскія вазы, дразнитъ какаду. Тениръсъ такъ полюбилъ ее, что создалъ цѣлую ‚обезьяню‘ серію, явивъ мартышекъ въ школѣ и кухнѣ.

Къ ‚вольернымъ‘ картинамъ принадлежитъ дивная вещь Снейдерса Гренобльскаго музея, ‚вкусная‘ по тонамъ: зеленые попугаи на абрикосовомъ деревѣ, увѣшенномъ этими плодами, цвѣта восходящей луны, и его же восхитительный ‚Птичій концертъ‘ нашего Эрмитажа. Этотъ чудесный холстъ прибылъ въ Россію изъ Англіи въ числѣ шедевровъ собранія Вальполя, купленнаго Екатериной II. Онъ — жемчужина среди ‚вольерныхъ‘ композицій. Каждая птица схвачена типично и характерно. Сочными мазками Снейдерсъ зажегъ чудесныя оперенія и подъ волшебствомъ его кисти загорѣлись краски, и ожили птицы. Тема ‚концерта пернатыхъ‘ должно быть понравилась публикѣ: ее изобразилъ и Хондекутеръ, повторилъ ее и самъ Снейдерсъ на картинѣ Ольденбургскаго музея. Но эрмитажный экземпляръ — самый блестящій изъ всѣхъ.

Мельхіоръ Хондекутеръ (1636 — 1695) — величайшій поэтъ птицъ. Если для кисти Снейдерса было безразлично, что изображать, — все животное царство онъ явилъ съ одинаковымъ брію, — то Хондекутеръ преимущественно художникъ послѣднихъ. Съ необыкновенной маэстріей, группируя чрезвычайно эффектно, писалъ онъ куръ

пѣтуховъ, лебедей, павлиновъ и утокъ. Воспроизводимыя здѣсь картины — прекрасное доказательство. Особенно хорошъ грандіозный холстъ изъ Зимняго дворца — роскошнѣйшій птичникъ. На яркихъ цвѣтахъ выгибается сапфировая шея павлина, зрѣлые фрукты рдѣютъ яхонтами, домашніе птицы соперничаютъ яркостью опереній. И вся картина является намъ какимъ то красочнымъ праздникомъ.

Рядомъ съ Хондекутеромъ нужно поставить его сверстника Яна Вэникса (1640 — 1719). Но прежде мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ о прелестномъ мастерѣ, котораго можно было бы назвать Хондекутеромъ и Вэниксомъ въ миниатюрѣ. Это — Маттіасъ Витхосъ (1627 — 1703). Онъ пользуется тѣми же, какъ и названные художники, элементами, но Витхосъ исключительно аристократиченъ, онъ не допускаетъ ни плебейскихъ утокъ, ни куръ въ свои картины. Только — нарядный павлинъ. Въ романтическихъ паркахъ, окутанныхъ сумерками, бѣлѣютъ статуи, античные барельефы, на которыхъ, спустивъ широкіе хвосты, сидятъ павлины, изумрудныя птицы.

Возвращаюсь къ Вэниксу. Его творчество разнится отъ творчества Хондекутера. Вэниксъ неподражаемъ въ изображеніяхъ мертвыхъ зайцевъ. Заяцъ — какъ охотничій трофей, входитъ почти во всѣ его *nature morte's*. Композиція вэниксовскихъ картинъ, это — на фонѣ грозоваго неба темный садъ или паркъ, украшенный дворцами, балюстрада, часто огромная ваза, и непременно мертвый заяцъ.

Такимъ же мастеромъ ‚охотничьихъ трофеевъ‘ нужно считать В. ванъ Альста (1620 — 1679), но у него большею частью трофеемъ является застрѣленная птица. Битыхъ пернатыхъ огромныхъ размѣровъ, въ особенности лебедей, прекрасно писалъ Матейсъ Блумъ, работавшій въ Антверпенѣ въ серединѣ XVII вѣка, а мертвыхъ пестрыхъ шташекъ — малиновыхъ, желтыхъ, бирюзовыхъ — Эліасъ Вонкъ (1605 — 1652). Мастерами въ этой области были также: Корнелисъ Леліенбергъ, трудившійся въ Гаагѣ въ 1650—60 годахъ, Вильямъ Фергюсонъ (1633 — 1695), стиль котораго — среднее между Вэниксомъ и ванъ Альстомъ, и Филиппъ де Гамильтонъ (1666 — 1740), отличающійся тщательнѣйшей отдѣлкой своихъ картинъ. Двѣ изъ нихъ украшаютъ эрмитажную галерею. Наконецъ, нельзя не назвать очень популярнаго, но часто скучнаго Адриана Грейфа (1670 — 1715), мастера маленькихъ ‚Охотничьихъ добычъ‘ и ‚Птичьихъ дворовъ‘.

Отъ птицъ въ паркахъ, вольерахъ, курятникахъ, отъ звѣрей на охотѣ и на свободѣ перейдемъ къ животнымъ на рынкахъ и въ кухнѣ, къ ‚лавочнымъ‘ и ‚кухоннымъ‘ картинамъ. Здѣсь ‚пальма первенства‘, какъ и среди изобразителей ‚живыхъ‘ животныхъ, принадлежитъ опять Снейдерсу. Описывая картины этого мастера въ музеѣ Эрмитажа, Александръ Н. Бенуа прекрасно его характеризуетъ: ‚Снейдерсъ спеціализировался на животныхъ и живнностяхъ, и это явленіе вполне естественно въ такой средѣ, какъ Фландрія, обрацавшей едва ли не главное свое вниманіе на удовлетвореніе желудка. Снейдерсъ и былъ такимъ геніальнымъ



Ф. Снейдерсъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

F. Snyders.
(Ermitage Impérial).



Ф. Сачидеяч.
(Известия Импер. Акад. Наук)



И. Гейдешев.
(Императорскій Эрмитажъ).

P. Gyzels.
(Ermitage Imperial).



М. Ходоскупецъ.
Самый красивый.

М. Ходоскупецъ.
Полный и красивый.



Ф. Свистоплос.
(Императорский Эрмитаж).

Л. Свицкая.
(Императорский Эрмитаж).



*Янъ Вэниксъ.
(Музей въ Амстердамъ).*

*Jan Weenix.
(Musée d'Amsterdam).*

метръ д'отелемъ фламандскаго общества, какимъ то волшебникомъ, обладавшимъ даромъ будить невоздержанные аппетиты. Его творчество — грандіозное искушеніе, направленное на дразненіе обжорства. Въ залахъ Эрмитажа, въ которыхъ собраны картины Снейдерса, точно готовится лукулловское пиршество. Писалъ Снейдерсъ свои картины въ какомъ то подлинномъ вдохновеніи — подобно тому, какъ Тиціанъ писалъ Венеру, или Рембрандтъ библейскихъ патриарховъ.

И дѣйствительно, Снейдерсъ — апофеозъ ‚обжорныхъ‘ живописцевъ. Его лавки въ Эрмитажѣ: рыбная, фруктовая, овощная и лавка дичи, вызвали бы улыбку одобренія у ‚славнаго объѣдала‘, Гаргантюа. На первой изъ нихъ богатства моря навалены горами. Цвѣтисто переплелись выброшенные на столъ всевозможныя рыбы и морскіе раки, тутъ же стоитъ кадка съ устрицами, въ мѣдномъ тазу горятъ бронзовые карпы, тюлень выползаетъ изъ подъ стола, барахтаются черепахи, выдры, дельфины. Самый строгій ихтіологъ не могъ бы пожелать лучшаго зрѣлища для изученія морскихъ обитателей. Упомянемъ, разъ представился случай, о существованіи особаго спеціалиста по части водной фауны, котораго, въ шутку, даже называли ‚Рафаэлемъ рыбъ‘. Это — ванъ Бейеренъ (1626 — 1674), ученикъ очень интереснаго ‚рыбьяго‘ мастера П. Путтера (1600 — 1659). Мы воспроизводимъ три его холста разнаго настроенія. Тутъ и цвѣточная, и десертная, и рыбная картины. Послѣдняя — его спеціальность. Но разнообразіе сюжетовъ не должно насъ удивлять. Всѣ натюр-мортисты умѣли писать и цвѣты, и фрукты, и неодушевленные предметы. Мастеровъ этой категоріи обыкновенно и называли ‚*Florum avium et piscium pictor*‘. Такимъ былъ и Александръ Адриансенъ (1587 — 1661), отличный художникъ изъ Антверпена.

Рядомъ со Снейдерсомъ нужно поставить родственниковъ ему Фейта (1611 — 1661), Питера Буля (1622 — 1674) и Адриана ванъ Утрехта (1599 — 1652). Фейтъ близко подходитъ къ своему учителю Снейдерсу — онъ писалъ одинаковые сюжеты: охоты, бои звѣрей, овощи и яства. Миѣ думается, что лучшее его твореніе находится въ Дессау. Колоссальная картина представляетъ приготовленіе къ роскошному банкету. Дѣйствіе происходитъ подъ открытымъ небомъ. Двое разряженныхъ слугъ, изъ которыхъ одинъ негръ, несутъ къ столу яства. На полу — гора битыхъ павлиновъ, дикихъ козъ, фазановъ и всякихъ пестрыхъ птицъ; тутъ же валяются и музыкальные инструменты; тяжелая драпировка огромными складками спускается надъ столомъ, который гнется подъ наваленными на него фруктами, драгоценными бокалами и вазами. Огромный павлинъ склонился надъ янтaremъ винограда, у серебряной чаши сидитъ какаду, на балюстрадѣ корчится мартышка. Собственно это ‚приготовленіе къ банкету‘ — синтезъ всего искусства *nature morte*'а. Здѣсь Фейтъ, какъ тонкій эклектикъ, выбралъ самые звучные мотивы и соединилъ ихъ всѣхъ въ геніальной по колориту и декоративности гармоніи.

Адрианъ ванъ Утрехтъ въ Эрмитажѣ представленъ не вполне типично, произведеній П. Буля въ Россіи миѣ почти не случалось видѣть. Оба мастера прекрасно

показаны въ Кассельской галереѣ. Они пишутъ въ духѣ Снейдерса, при чемъ у ванъ Утрехта часто загораются неожиданно пріятные контрасты.

Изъ лавки и кухни пойдѣмъ въ столовую, гдѣ на блюдахъ разложена уже поистинѣ мертвая природа. Отъ лукулловскихъ приготовленій обратимся къ самому обѣду, къ изображеніямъ накрытыхъ столовъ, къ художникамъ сервированныхъ ‚Банкетовъ‘, ‚Завтраковъ‘, ‚Дессертовъ‘.

Главными мастерами этой отрасли были Францъ Хальсъ младшій и В. Кальфъ. Кальфъ — чрезвычайно интересный мастеръ. Его картины писаны въ гаммѣ рембрандтовской свѣтотѣни. Большею частью — это столъ, уставленный хрустальными бокалами, въ которыхъ теплится дорогое вино, диковинными вазами, раковинами, служащими кубками и оправленными въ золото; въ темнотѣ его картинъ, въ жемчужной гармоніи, чудесно, бликами свѣтится край серебрянаго сосуда, мерцаетъ перламутръ, вспыхиваетъ грань стакана. Въ этой серебристо-темной, лунно-ночной симфоніи кое гдѣ болѣе рѣзкимъ пятномъ выступаетъ изъ полумрака золотой лимонъ, душистый апельсинъ или красный омаръ.

Въ стилѣ Кальфа писалъ и другой рѣдкій мастеръ, Барендъ ванъ деръ Мееръ. Его двѣ *nature morte*ы Вюрцбургскаго дворца до того чарующи по композиціи и по колориту, что автора нужно поставить на ряду съ самыми крупными изобразителями ‚Завтраковъ‘. Онѣ — большія, темныя. Лишь переливаются опаловыя искры стекла, хрусталя, серебра, перламутра. На одной, утопая въ полумракѣ, около нагроможденной рѣдкой посуды стоитъ улыбающійся негръ и въ сумракахъ вспыхиваютъ лишь бѣлки его глазъ и огромныя грушевидныя жемчужныя зерна его серегъ. На парной картинѣ — у стола разбросаны фрукты и огненно въ сумракахъ выступаетъ тоже негръ, въ пурпурѣ съ блюдомъ золотыхъ лимоновъ.

Рядомъ съ пышными завтраками, подаваемыми чернокожими слугами, гдѣ разложены на чеканныхъ подносахъ гастрономическія лакомства, гдѣ вермиліонный омаръ краснѣетъ на голубомъ дельфтскомъ блюдѣ и гдѣ блеститъ венеційскій хрусталь, въ Голландіи существовали и болѣе ‚бѣдные‘ завтраки, завтраки крестьянскіе. Лимонъ, селедка, кусокъ ветчины составляли все ихъ меню. Эти простые завтраки относятся къ завтракамъ Кальфа, какъ крестьянскія картины Брауэра, Остаде, Брежеленкама къ шелковымъ сценамъ Тербурга. В. Хеда (1594 — 1678) и Питеръ Класъ (1590 — 1660), произведенія которыхъ чрезвычайно трудно отличить одни отъ другихъ — главные изобразители интимной и бѣдной трапезы.

Оба мастера — очень типичны. Обыкновенно — это уголъ стола, покрытый бѣлой скатертью, на которомъ разложена скромная закуска: на оловянномъ блюдѣ лежитъ крабъ или селедка, кожа съ очищеннаго лимона золотой спиралью ниспадаетъ въ тарелки, рядомъ стоитъ жбанъ пива или оловянная кружка. Колоритъ этихъ ху-



*Ян Вэникс.
(Дрезденская галерея).*

*Jan Weenix.
(Galerie de Dresde).*



*М. Блумъ.
(Императорскій Эрмитажъ).*

*M. Bloem.
(Ermitage Impérial).*

дожниковъ — пасмурный, зеленовато-сѣрый, какъ будто всѣ эти разложенныя закуски написаны въ полутемной комнатѣ. Къ такимъ же мастерамъ скромныхъ угощений принадлежитъ и ванъ Эсса. Его картины — всегда небольшихъ размѣровъ. Его любимыя гармоніи — красное и желтое; любимыя элементы — лимоны и креветки. Бѣлая скатерть, желтый лимонъ, красная креветка, хрупкій стаканъ рейнвейна, пурпуровая ягода — вотъ вся картина ванъ Эсса.

Въ *nature morte*'ахъ на банкетныхъ, на лавочныхъ, на парковыхъ картинахъ большую роль играли фрукты и цвѣты; известно увлеченіе голландцевъ послѣдними, въ особенности тюльпанами. И вотъ, среди натюрмортистовъ выдѣлилась особая группа, которая специализировалась на изображеніяхъ цвѣтовъ и плодовъ. Подобно звѣрописцамъ, первые опыты ‚цвѣтописцевъ‘ были лишены жизненной правды. Красота ихъ была чисто декоративная; стилизованные пвѣты являлись нѣсколько условными, ‚волшебными‘ по краскамъ и формамъ. Цвѣточная живопись конца XVI вѣка изображала яркіе ‚раскрашенные‘ букеты. Они столь же походили на живые цвѣты, какъ тѣ цвѣты, которые въ XVIII-омъ вѣкѣ изъ яхонтовъ выдѣлывали для принцессъ придворные ювелиры. Обыкновенно изъ маленькой вазы вылѣзала непомѣрно большая оханка узорчатыхъ цвѣтовъ. На черномъ фонѣ они казались радугами или фейерверкомъ въ ночи. Но въ началѣ XVII вѣка, у болѣе позднихъ мастеровъ, какъ, на примѣръ, у Бальтазара ванъ Аста (1601—1656) — цвѣты оживаютъ. Изъ сказочныхъ и райскихъ они становятся цвѣтами парковъ, виллъ, садовъ окрестностей Утрехта или Гаарлема.

Самый старшій мастеръ группы правдивыхъ ‚цвѣтописцевъ‘ — Давидъ де Хэмъ (1570 — 1633). Онъ писалъ, какъ говорятъ старыя біографы, цвѣты и фрукты. ‚Весьма вѣроятно‘, замѣчаетъ Химансъ, ‚что де Хэмъ былъ просто живописцемъ вывѣсокъ‘. Дѣйствительно, первыя *nature morte*'ы въ Голландіи не преслѣдовали иной цѣли. Содержатели харчевень, торговцы книгами заказывали надъ своими дверьми настоящія картины. И назначеніемъ *natures mortes*, прежде чѣмъ онѣ съ честью стали украшать столовыя и лѣстницы любителей живописи, было, зазывая покупателей, болтаться вывѣсками, раскачиваемыми вѣтромъ. Давидъ де Хэмъ сдѣлался родоначальникомъ цѣлой художественной семьи. Въ исторіи искусства известны его сыновья: Янъ Давидсъ и Давидъ Давидсъ, а также внуки Корнелисъ, Давидъ младшій и Янъ 2-ой де Хэмы.

Самымъ выдающимся былъ Янъ Давидсъ старшій (1606—1683). Въ Эрмитажѣ имѣются двѣ характерныя его работы: ‚Плоды‘ и ‚Цвѣты въ вазѣ‘. Стеклянная ваза наполнена бѣлыми и алыми розами, тюльпанами, присами и махровымъ макомъ; на лепесткахъ — кое-гдѣ, какъ алмазы, роса. Написана она съ чарующимъ мастерствомъ: такъ и чувствуется и прозрачность розъ, и атласъ приса, и свѣжая рассыпчатость мака. Сочно написаны и плоды. На эрмитажной картинѣ — и разрѣзанная дыня — нѣжное оранжевое пятно — и разломанный персикъ, и грозди винограда,

и абрикосы, и яблоки, и колосья ячменя и кукуруза, и опять ваза съ розами. Де Хэмъ проливаетъ на свои картины золотой свѣтъ; устраивая темный фонъ, онъ заставляетъ какъ бы выбрасываться впередъ и пеструю свѣлость плодовъ и ароматную свѣжесть цвѣтовъ.

Изъ учениковъ де Хэма особенно примѣчательнъ Абрагамъ Миньонъ (1640 — 1679). Въ свои картины онъ ввелъ своеобразную нотку. ‚Цвѣточный праздникъ‘ де Хэма оживляютъ осы, пчелы, бабочки, которыя кружатся, опьяненные благовои́ями, а также жучки и мурашки, ползущіе по вазамъ. Но Миньонъ прибавилъ новыхъ и часто уродливыхъ гостей въ свои ‚букеты‘. У него подъ огромными листьями лопуха или подъ лепестками маковъ пресмыкаются и копошатся лягушки, ящеры, змѣи. Но что особенно непріятно, такъ это присутствіе мертвыхъ гадовъ: убитой ящерицы, раздавленной жабы, которые очень часто встрѣчаются на его картинахъ. Рядомъ съ Миньономъ, по любви къ гадамъ, нужно назвать очень оригинальнаго художника — Марсеуса, который съ особеннымъ удовольствіемъ выписывалъ среди колючихъ травъ мертвыхъ жабъ и ядовитыя поганки.

Говоря о Миньонѣ, не слѣдуетъ забывать А. де Луста. Всѣ качества Миньона встрѣчаемъ мы у этого малоизвѣстнаго мастера. Миньонъ былъ сильнымъ колористомъ; слишкомъ пестрые, иногда, цвѣточные аккорды искупались его чудеснымъ вкусомъ устраивать цвѣты. На картинахъ де Луста, чрезвычайно рѣдкихъ, букеты и гирлянды удивительно пріятной красочной гаммы. Соблюдена и гармонія во взаимоотношеніяхъ цвѣтовъ между собою. Нѣкоторые цвѣты не выносятъ со-сѣдства другихъ и вьнутъ поставленные рядомъ. У Луста же цвѣты ласкаются. Двѣ восхитительныя картины этого мастера хранитъ маленькая нѣмецкая галерея въ Мосикгау.

Изъ ‚цвѣтописцевъ‘ рубенсовскаго круга упомянемъ прекраснаго мастера Даниэля Зегерса (1590 — 1661), который, можетъ быть, былъ учителемъ Я. Д. де Хэма и его ученика, Николая Верендала (1640 — 1691). Оба они обыкновенно обвивали широкими пестрыми гирляндами и цвѣточными вѣнками композиціи другихъ художниковъ. Одновременно съ этими пышными цвѣтописцами, окружавшими Рубенса, въ Антверпенѣ работалъ Янъ Кессель Старшій (1626 — 1679), ученикъ Яна Брейгеля II-го. Его творенія — нѣсколько архаичнаго лада. Въ нихъ чувствуется связь съ завѣтами нидерландскихъ живописцевъ, преемственность Саверея и Стараго Брейгеля. Но несмотря на эту ретроспективность — вещи Кесселя прелестны и по тонкости техники и по самому своему ‚архаизму‘.

Равной славой съ семействомъ де Хэмовъ пользовалась другая семья цвѣтописцевъ ванъ Хейзумовъ. Особую популярность заслужилъ Янъ ванъ Хейзумъ (1682 — 1749). Сохранилось огромное количество его работъ, ихъ встрѣчаешь почти во всякой картинной галереѣ. Онѣ свидѣлствуютъ, какъ модно было въ XVIII вѣкѣ творчество Хейзума. Нужно отдать справедливость — технически онъ замѣчательнъ. Конечно, на немъ отразился уже общій упадокъ всей голландской школы. Онъ и



*В. ван дер Хельст.
(Императорский Эрмитаж).*

*B. van der Helst.
(Ermitage Imperial).*



*П. де Хохъ.
(Музей Имп. Фридриха въ Берлинъ).*

*P. de Hooch.
(Musée de Berlin).*

манеренъ нѣсколько, и часто краски его — холодныя и какъ бы фарфоровыя. Но манеры и всѣ его современники.

Ученики Хейзума, Рудигъ и ванъ Оссъ, продлили традиціи учителя до XIX вѣка. Стилемъ Хейзума долго пользовались артисты первой трети минувшаго столѣтія; онъ пришелся по вкусу на фарфоровыхъ заводахъ, — на тарелкахъ съ темнымъ бордюромъ время Карла X и Луи Филиппа видны букеты, подобные хейзумскимъ.

Но и ванъ Оссъ, и Рудигъ, и Хейзумъ относятся къ своимъ великимъ предкамъ XVII вѣка, какъ послѣдніе Мирисы къ чудодѣйственнымъ интимистамъ расцвѣта Голландской школы.

Покончивъ съ художниками звѣрей, цвѣтовъ и плодовъ, слѣдуетъ коснуться тѣхъ произведеній, къ которымъ терминъ *„nature morte“* — *„мертвая природа“* подходитъ лучше всего. Это — картины изображающія кунсткамеры, внутренности галерей, на которыхъ выставленыя произведенія искусства скопированы въ маленькомъ видѣ въ мельчайшихъ деталяхъ. Воспроизводимыя нами *„Антикварскія рѣдкости“* кисти Борхта (1583 — 1669) даютъ прекрасное понятіе объ этомъ родѣ живописи. Здѣсь собраны: мраморная Венера, каменная нимфа, бронзовая статуэтка Геркулеса, коралловая фигурка нагого юноши, бюстъ кричащаго фавна, камен, античныя монеты, вазы. Происхожденіе такихъ картинъ объясняется желаніемъ обладателей раритетовъ похвастаться собранными сокровищами и увѣковѣчить ихъ.

Одни хотѣли видѣть у себя въ столовыхъ изображенія, дразнящія аппетитъ и это способствовало расцвѣту художниковъ всякой снѣди. Другимъ — ученымъ, музыкантамъ нравились для стѣнъ своихъ кабинетовъ картины, изображающія книги, или музыкальные инструменты, или же собранія предметовъ, имѣющія извѣстный символическій смыслъ.

Мы даемъ здѣсь образчики такихъ *„кабинетныхъ“* картинъ — во первыхъ, кисти Виллема Габрона (1619 — 1678), предназначенную, вѣроятно, для любителя музыки и астрономіи, а, во вторыхъ, уголокъ кабинета съ открытымъ атласомъ, работы Яна ванъ деръ Хейдена. Самыми распространенными символическими картинами были, такъ называемыя, *„Vanitas“*. На нихъ изображались мѣшокъ съ выходящими золотыми монетами и огромные фолианты. На фолианты клался черепъ, безглазый взглядъ котораго долженъ былъ напоминать о суетности всего мірскаго. Прекрасна такая аллегорія Юрданса въ Брюссельскомъ музеѣ, гдѣ на груди наваленныхъ доспѣховъ, книгъ, глобусовъ, драгоценныхъ сосудовъ дуется гордо всеокрушающее Время — старикъ съ косою за плечами.

Мнѣ хочется ознакомить читателей еще съ Яковомъ де Витомъ (1695 — 1754), мастеромъ въ передачѣ барельефовъ. Произведенія де Вита и его послѣдователей были въ большой модѣ, и въ нарядной обстановкѣ гостиныхъ XVIII вѣка они

являлись какъ бы необходимыми *dessus de porte*. Де Витъ передавалъ бронзу, дерево, въ особенности, мраморъ, съ правдой, возведенной до обмана. Холстъ подъ его кистью становится выпуклымъ. Хочется тронуть его, чтобы убѣдиться, что написанные мраморные амурь — не барельефы.

Ни одна страна не дала столько талантливыхъ художниковъ звѣрей и мертвой природы, какъ Нидерланды и нигдѣ не было написано такого большого количества прекрасныхъ картинъ этого рода.

Въ заключеніе, бѣгло назову наиболѣе выдающихся современниковъ голландскихъ и фламандскихъ мастеровъ XVII вѣка въ другихъ странахъ.

Италія дала преимущественно ,цвѣтописцевъ'. Изъ нихъ самые замѣчательные Маріо Нуцци (1603 — 1673) и Черквоцци (1600 — 1660). Нуцци за свою исключительную любовь къ изображенію цвѣтовъ былъ прозванъ *Mario de' Fiori*: — ,Цвѣточнымъ Маріемъ'. — Трудно судить объ его картинахъ. Въ ,цвѣточныхъ' композиціяхъ главной прелестью является, конечно, колоритъ. Но творенія Маріо, благодаря, можетъ быть, несовершенству употребленныхъ имъ красокъ и лаковъ чрезвычайно потемнѣли и какъ бы увяли.

Черквоцци болѣе извѣстенъ публикѣ какъ баталистъ; однако дошедшія до насъ его *nature mortes* показываютъ въ немъ смѣлаго и интереснаго изобразителя цвѣтовъ и фруктовъ.

Добавимъ еще Мальтезе, прозваннаго такъ по мѣсту его рожденія. Онъ писалъ въ сороковыхъ годахъ XVII столѣтія въ нѣскольکو темныхъ тонахъ эффектными, широкими, иногда даже грубыми, сочными мазками горы музыкальныхъ инструментовъ, вазъ, сосудовъ, разложенныхъ на пестрыхъ коврахъ.

Въ испанской живописи XVII вѣка мы можемъ отмѣтить также рядъ интересныхъ изображеній ,мертвой природы'. Для примѣра возьмемъ двѣ прекрасныя картины Имп. Эрмитажа кисти Переды: столы, нагруженные стаканами, кружками, фаянсомъ, а также и воспроизведенную здѣсь — Алонзо Вазкеза (1600 — 1649), — близко подходящую къ интимнымъ голландскимъ ,закускамъ'.

Во Франціи въ XVII вѣкѣ было мало натюрмортистовъ; въ XVIII же столѣтіи въ этомъ *rag excellence* французскомъ царствованіи надъ Европой мы находимъ уже лучшихъ изобразителей мертвой природы и звѣрей не въ Амстердамѣ или Антверпенѣ, но на берегахъ Сены, въ столицѣ міра, Парижѣ.

Однако у нихъ всѣхъ можно найти и почувствовать нидерландскую преемственность. Такъ, знаменитый мастеръ цвѣтовъ Моннуайе (1635 — 1699), родившись въ Лиллѣ, почти на границѣ съ Фландріей, конечно, перенялъ эстетическія переживанія фламандцевъ. Но все же ни одинъ его цвѣточный снопъ не можетъ сравниться съ аналогичными композиціями, напримѣръ Я. де Хэма. У французскаго мастера можетъ быть болѣе размаха, болѣе важности въ его колоссальныхъ букетахъ, расцвѣтающихъ въ золоченыхъ вазахъ, но нѣтъ той ароматичности, той свѣ-



*В. ванъ Аелстъ.
(Музей въ Карлсруэ).*

*W. van Aelst.
(Musée de Karlsruhe).*



А. ван Утрехт.
(Музей в Брауншвейге).

А. ван Утрехт.
(Музей в Брауншвейге).

жести, которыми чаруютъ нидерландцы, трактуя дорогіе имъ розы, тюльпаны и маки. Моннуайе — это букетъ нѣсколько офиціальнѣй, торжественнѣй, поднесенный въ Версали гордой королевѣ, а не охапка нарванныхъ, съ любовью вставленныхъ въ стеклянную вазу цвѣтовъ, чтобы пестрой гаммой оживить интимный intérieur à la Вермэръ.

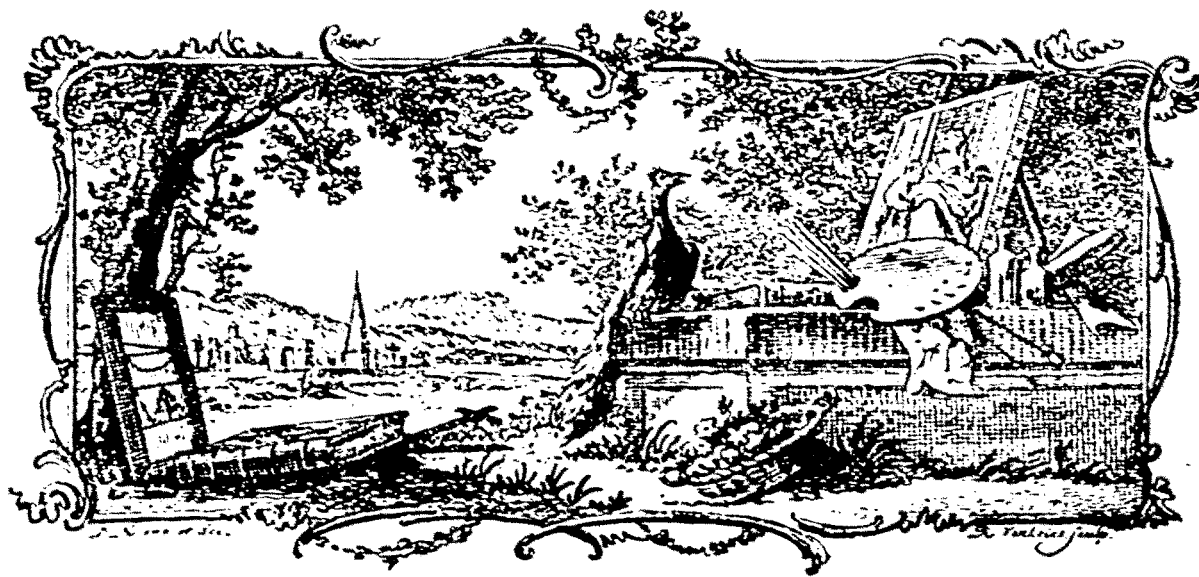
Великолѣпный звѣрописецъ Депортъ (1661 — 1743) былъ прозванъ французскимъ Снейдерсомъ, и это прозваніе уже указываетъ на преемственность его творчества отъ великаго фламандца. Специальностью Депорта были охотничьи картины, онъ былъ аттитированный художникъ ‚своръ и охотъ‘ Людовика XIV.

Депорту близокъ Удри (1688 — 1755), тоже прекрасный и элегантный изобразитель охотъ и звѣрей, какъ дѣйствующихъ лицъ басенъ. Много замковъ было украшено его кистью, а также его нарядными замыслами, вытканными на шпалерныхъ мануфактурахъ Гобеленовъ и Бовэ.

Преемственность отъ нидерландскихъ мастеровъ чувствуется и въ самомъ замѣчательномъ изобразителѣ nature morte'овъ въ XVIII вѣкѣ — у Шардена. У него нѣтъ роскошныхъ цировъ Гаарлемской школы, и его творчество и мотивы: ‚Уголки кухонь‘ подходятъ ближе всего къ ‚интимнымъ‘ завтракамъ и закускамъ голландской школы.

Въ настоящее время Шарденъ очень цѣнимъ; его nature morte какъ бы предвозвѣстили подобныя картины Манэ. Преобразователь французской школы въ этой области подошелъ къ мастеру ‚восемнадцатаго‘.

Теперь въ новѣйшихъ исканіяхъ пробудилась любовь къ ‚мертвой природѣ‘, къ интимной поэзіи вещей, и многіе изъ лучшихъ художниковъ пробуютъ свои силы на этомъ поприщѣ. Такъ, преемственно отъ Манэ и Шардена, оживаютъ черезъ столѣтія традиціи старыхъ мастеровъ минувшей эпохи.



О НОВОМЪ БАЛЕТЪ *

Андрей Левинсонъ

6. Новый и старый балетъ



ТКАЗАВШИСЬ во имя принципа сценическаго и психологическаго реализма отъ „классическаго“ танца, безплотнаго, условнаго и абстрактнаго, М. М. Фокинъ долженъ былъ обратиться на ряду съ антикомъ, какъ къ единственному живому источнику, къ танцамъ „характернымъ“, къ быту и исторіи, къ пляскамъ и ритуаламъ всевозможныхъ племенъ и народовъ, отжившихъ въ большинствѣ случаевъ, потому что современные народы не танцуютъ, а салонные и придворные танцы, *danses de société*, менуэты и паваны „старога режима“, полонезы реставраціи, играющіе большую роль въ старомъ балетѣ, не соотвѣтствуютъ новому канону балета. Живыя формы народнаго танца: венгерскіе чардаши, испанское фанданго или халео, также должны были уступить поле Востоку и древности.

Отсюда преобладаніе этнографіи и археологіи въ творествѣ Фокина. Недаромъ величайшая художественная побѣда его, „Половецкія пляски“ изъ „Князя Игоря“, въ которыхъ такъ и пѣнится примитивная, воинственная и страстная кровь дикой орды, — была имъ одержана въ сотрудничествѣ съ Рерихомъ, археологомъ среди художниковъ.

Египетъ, Персія, Античность, сказочная Русь послѣдовательно принесли свою дань балетмейстеру. Уже въ первомъ значительномъ произведеніи своемъ—„Египетскихъ ночахъ“, ставъ на почву историко-этнографическаго изслѣдованія, М. М. Фокинъ дѣлаетъ попытку преодолѣнія старыхъ формъ. Но не богатое драматическимъ развитіемъ сочиненіе представляетъ собой въ сущности сплошной „дивертисментъ“, состоящій изъ самыхъ разнородныхъ и чуждыхъ другъ другу отрывковъ, крайне вышнимъ мотивомъ для которыхъ служитъ храмовой праздникъ въ честь царицы. Отсутствие бѣлыхъ тюниковъ и классическихъ *adagio* не является здѣсь еще преодолѣніемъ подчеркнутой нами двойственности старога балета, а лишь прозрачной маской новизны.

„Дивертисменты“ старога балета обыкновенно заканчиваются т. н. „кодой“. „Кода“ это краткое повтореніе своихъ „па“ всѣми участниками разнообразныхъ танцевъ дивертисмента, вступающими одинъ за другимъ. Въ заключеніе, вся масса танцующихъ группируется на авансценѣ лицомъ къ зрителю, причемъ каждый повторяетъ какое-либо основное движеніе своего танца, концентрируя его до крайняго лаконизма, подъ финальные аккорды музыкальнаго аккомпанимента.

* Окончаніе. См. „Аполлонъ“, 1911, № 8.

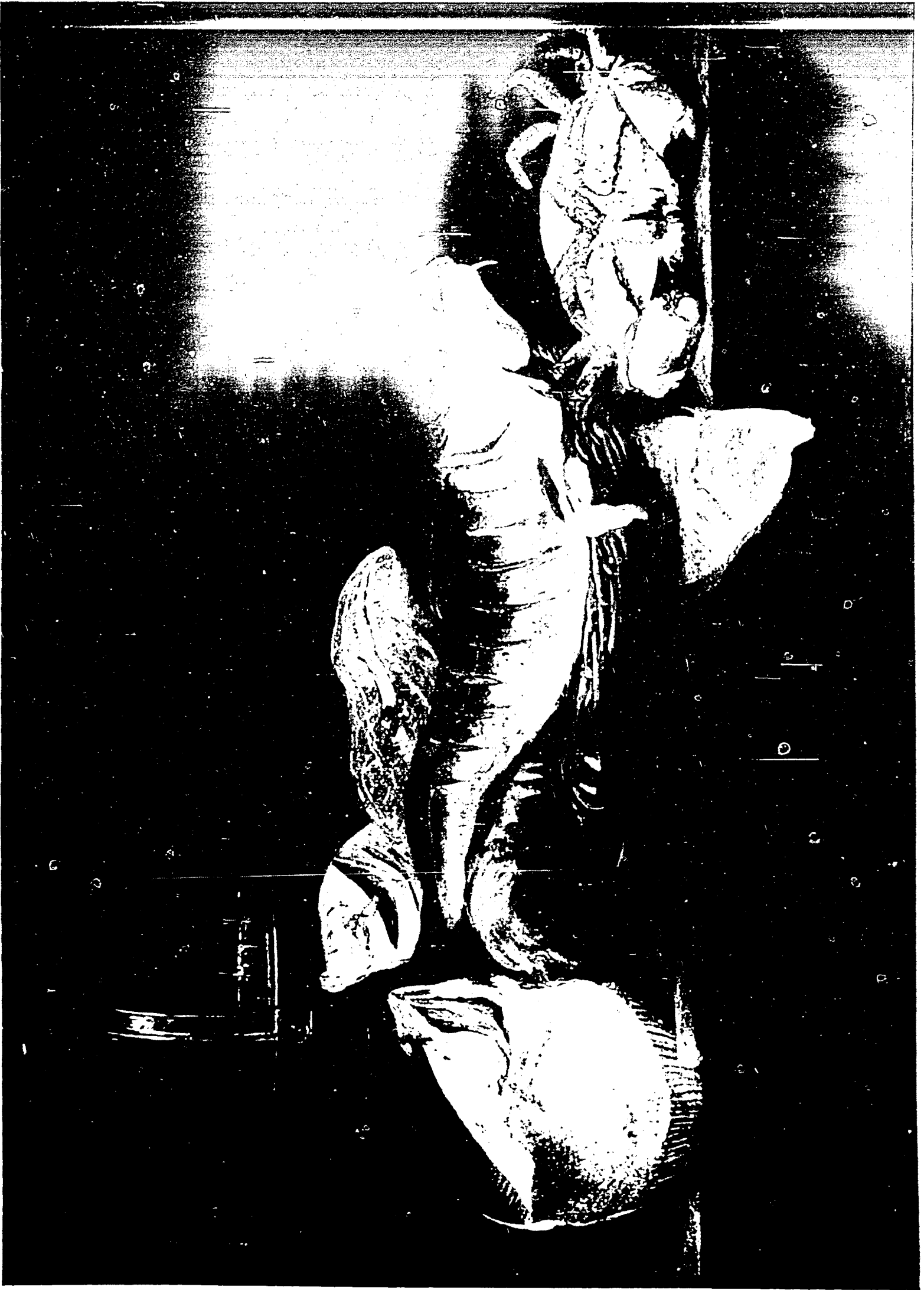


*А. ванъ Бейеренъ.
(Мюнхенская Пинакотекка).*

*A. van Beyeren.
(Pinacothèque de Munich).*

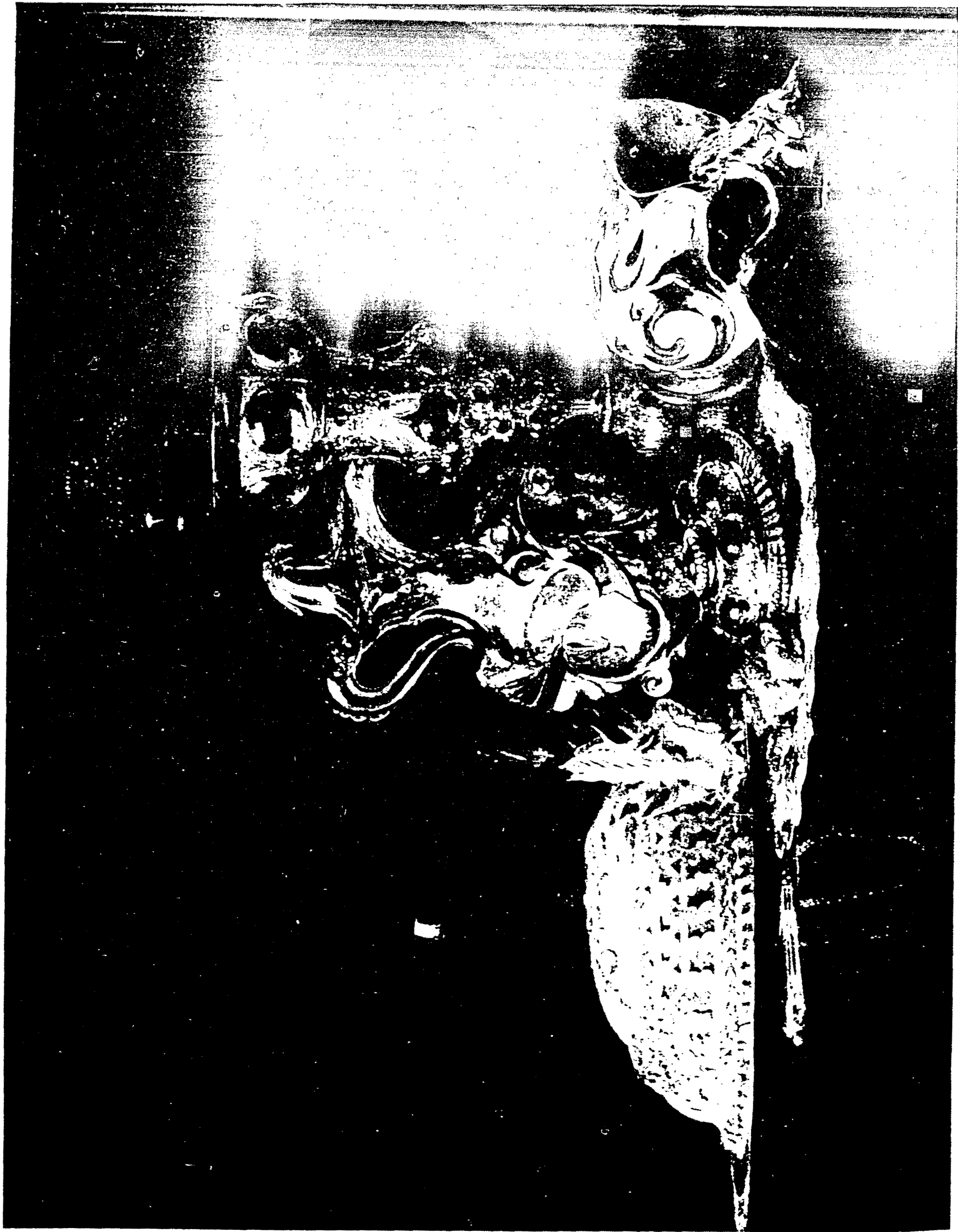


И. Кучев.
(Музей Ист. Филология аб. Веп. т. 1880).



А. ван Бейерен.
(Музей Имп. Фридриха в Берлине).

A. van Beyeren.
(Musée de Berlin).



В. Капит.
Музей Иса. Фрунзе в Ленинград.



А. ван Бейерен.
(Императорский Эрмитаж).

А. ван Бейерен.
(Императорский Эрмитаж).



А. Мицбонъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

A. Mignon.
(Ermitage Imperial).



А. Миньонъ.
(Музей въ Амстердамъ).

A. Mignon.
(Musée d'Amsterdam).



*Cornelis de Heem.
(Galerie de Dresde).*

*Корнелис де Хем.
(Дрезденская Галерея).*

Въ каждомъ почти балетѣ М. М. Фокина есть моментъ, когда всѣ участвующіе, безъ различія ихъ предшествующей хореографической роли, берутся за руки и образуютъ длинную цѣпь — фарандолу, которая свертывается въ концентрическіе круги и несется въ темнахъ все болѣе ускоряющихся. Эта котильонная фигура, описанная нами дважды, въ „Клеопатрѣ“ и „Шехеразадѣ“, и повторяющаяся съ нѣкоторыми измѣненіями во всѣхъ произведеніяхъ Фокина есть не что иное, какъ преобразованная „кода“.

„Кода“ классическаго балета какъ бы выстраивается передъ зрителемъ въ одну линію: это быть можетъ „неестественно“ съ драматической точки зрѣнія, но даетъ зрителю возможность охватить взглядомъ всю сумму совершающагося движенія. „Реалистическій балетъ“ М. М. Фокина, сохраняя это конечное „tutti“, придаетъ ему „натуральный“ характеръ стихійнаго, оргіастическаго круженія опьяненной пляской и богомъ толпы, танцующей конечно не для зрителя, а для себя самой. Эта слитная, неразборчивая масса, клубокъ мечущихся тѣлъ, заинтересовала при первомъ ея примѣненіи М. М. Фокинымъ, но, повторяясь упорно въ каждомъ балетѣ, по всякому поводу, утомила въ концѣ...

Въ „Шехеразадѣ“ М. М. Фокинъ идетъ еще дальше въ мнимой драматизаціи балета; „Шехеразада“, въ которой, при всей ея красочной прелести, нѣтъ ни драматическаго движенія, ни танцевъ „въ балетномъ смыслѣ слова“, какъ выражается наша критика, т. е. ни танцевъ вообще, и содержаніемъ котораго является „ревность“ въ лицѣ традиціоннаго „Султана, мрачнаго и жалкаго подъ золотомъ кафтана“, * переходная ступень къ некоей формѣ драмы — пантомимы, съ которой онъ окончательно отождествляется въ „Жарь-птицѣ“, по крайней мѣрѣ въ формальномъ отношеніи.

Дѣйствительно, балетъ, какъ носитель непрерывнаго и послѣдовательнаго драматическаго развитія, существенно приближается къ формѣ чистой пантомимы, роду искусства какъ ни какъ, на мой взглядъ, второстепеннаго значенія, что бы ни говорила мода.

Жестъ и мимика, призванные, хотя и нѣсколько элементарные выразители эмоциональной стихіи, совершенно лишены средствъ для выраженія идей, интеллектуальныхъ переживаній и отбѣнковъ, носителемъ которыхъ является слово, его значеніе и его интонація. Скучная форма пантомимы, урѣзывающая наиболѣе цѣнные средства драматическаго впечатлѣнія, можетъ быть оправдана исторически — несовершенствомъ сценической техники или неблагоприятными акустическими условіями: невозможностью для артистовъ быть услышанными слишкомъ многочисленной аудиторіей въ неприспособленномъ помѣщеніи, или, наконецъ, звономъ посуды въ театрѣ-ресторанѣ.

* La jalousie — un sultan sombre
Et piteux sous l'or du caftan...

P. Verlaine.

Ни усиѣхъ Рейнгардтовской постановки пантомимы, Сумурунъ, ни всеобщее увлеченіе историзмомъ и примитивностью во что бы то ни стало — конкретнаго значенія для драматическаго театра имѣть не могутъ.

Признакъ нашего времени — вавилонское столпотвореніе искусствъ, вызванное еще поверхностнымъ пониманіемъ Вагнеровскаго идеала музыкальной драмы: *das Gesamtkunstwerk*; смѣшеніе это наивно покрывается терминомъ ,синтезь, которымъ окрещивается всякое соединеніе разнородныхъ элементовъ; и вотъ во имя этой ,синтетичности, каждый родъ искусства стремится къ захвату соприкасающихся съ нимъ областей: балетъ, вытѣсненный изъ своего естественнаго русла, вторгается въ область пантомимы, которая въ свою очередь призывается къ испроверженію словесной драмы. Между тѣмъ весь историческій путь балета въ теченіе двухъ почти вѣковъ былъ естественнымъ путемъ постепенной дифференціаціи, отъ салонныхъ и придворныхъ танцевъ, съ одной стороны, и чисто прикладной роли на службѣ у лирической трагедіи, а впоследствии у оперы — съ другой стороны. Если допустить, что традиціонныя формы искусствъ не обнаружатъ необходимой устойчивости и силы самосохраненія — эта тенденція не есть ли путь къ самоуничтоженію искусствъ?

Драма-пантомима ставитъ сочинителю требованіе строгой послѣдовательности мотивовъ и слѣдствій. Уже въ ,Жаръ-Птицѣ, М. М. Фокину пришлось почти окончательно урѣзать танцы: то немногое, что ему удалось сохранить, мотивировано со старательнымъ лицемѣриемъ: танецъ ,Жаръ-Птицы, — ея полетомъ, пляска пѣвчихъ царевенъ — игрой въ мячъ, даже ,поганый плясъ, Кощея и его приспыхъ — объясненъ принудительными мѣрами — чарами Жаръ-Птицы.

И все это дѣлается для того, чтобы зрителю не вздумалось предположить, что на сценѣ танцуютъ, потому что это балетъ. Но если мы подсчитаемъ, какъ мало существуетъ въ дѣйствительности и въ исторіи рациональныхъ мотивовъ для пляски, роль балетмейстеровъ и сочинителей балетовъ придется считать сыгранной окончательно.

Старый балетъ въ своихъ несложныхъ сюжетахъ избиралъ нерѣдко темой пантомимы страстныя и героическія переживанія романтической любви. Герой балета колеблется обыкновенно между житейскими отношеніями, съ ихъ обязательствами и суетнымъ блескомъ — и идеальной любовью, которая, пройдя черезъ всѣ мучительныя перипетіи пантомимы, расцвѣтаетъ среди призрачнаго міра классическаго танца. Таковы программы ,Лебединого озера, ,Баядерки, ,Талисмана, ,Жизели. Для М. М. Фокина сюжетъ уже не играетъ прикладной роли какъ въ старомъ балетѣ, не служитъ цементомъ, спаивающимъ отдѣльные танцы — онъ становится самоцѣлью балета-драмы. На путяхъ послѣдовательнаго балетнаго реализма Фокинъ рѣшительно отвергъ фантастичность и простодушную возвышенность романтической фабулы, прообразомъ для которой послужило либретто Теофиля Готье къ ,Жизели.



*Г. ванъ деръ Борхтъ.
(Императорскій Эрмитажъ).*

*H. van der Borch.
(Ermitage Impèrial).*



Is namo oepb Aemh.
(Avalentumamom ab Teccay).

B. van der Ayl.
(Amalten-suff, Dessau).

По особому свойству своего художественнаго темперамента онъ обратился, какъ къ источнику драматическаго содержанія — къ эротикѣ. Какъ въ ‚Клеопатрѣ‘, такъ и въ ‚Шехеразадѣ‘, само дѣйствіе либо однообразно, либо, какъ въ послѣднемъ изъ названныхъ балетовъ, совершенно эпизодично, безъ намека на какое-либо внутреннее движеніе.

А всѣ пробѣлы и прорѣхи дѣйствія щедро заполняются балетмейстеромъ эротическими видѣніями. Педаромъ Фокинъ особенно охотно обращается за матеріаломъ къ восточному танцу, который въ значительной степени заключается въ симуляціи формъ физической любви.

Его ‚Шехеразада‘, ‚Венеринъ Гротъ‘, отчасти ‚Вакханалія‘ — быются въ непрерывной страстной судорогѣ. Фокинъ стремится въ этой области къ какому-то нарочитому реализму, жестъ и мимика эротическаго переживанія передаются съ конкретностью, почти не оставляющей мѣста для сексуальнаго воображенія зрителя и нарушающей художественное достоинство замысла. Опьяненіе страстью и кровью — основной двигатель дѣйствія. Пеграмъ и одалискамъ, корчащимся на подушкахъ гарема въ ‚Шехераздѣ‘, вполне соотвѣтствуетъ кровавая оргія въ концѣ балета — съ этимъ человѣкомъ, свѣсившимся съ балюстрады и залитымъ кровью...

Пусть не приишутъ моей критикѣ побужденій порядка lex Heinze: но мнѣ кажется, что эротика вообще требуетъ очень сдержанныхъ формъ сценической интерпретаціи; бесспорно для театра можетъ быть интересенъ и многозначителенъ фактъ любовнаго переживанія, его возникновеніе и развитіе, борьба за его осуществленіе, его индивидуальный характеръ, — но моментъ чисто физическій, однообразный и лишенный психическихъ различій, лежитъ внѣ области театральной иллюзіи; превращеніе сцены въ громадный альковъ — лишь ненужный, уродливый плеоназмъ, нарушеніе внутренней экономіи дѣйствія.

Вульгаризованный Діонисъ ‚Вакханалія‘ и ‚Venus vulgivaga‘ эротическихъ фантазій Фокина, вкрадываются лишь какъ ферменты разложенія въ аполлиническую красоту ‚классическаго‘ балета, лозунгомъ котораго могли бы по праву служить слова Ницше объ освобожденіи души отъ гнета и напряженія драматическаго переживанія посредствомъ фикціи идеальной красоты — Erlösung durch den Schein. Мы видѣли, какъ Фокинъ, въ погонѣ за послѣдовательнымъ реализмомъ въ балетѣ, попытался, во первыхъ, подвести подъ строеніе балета фундаментъ конкретной мотивировки каждаго движенія, и, во вторыхъ, замѣнить фантастическій вымыселъ подлинными переживаніями, источникъ которыхъ онъ нашелъ преимущественно въ эротикѣ. Третій моментъ, особенно подчеркиваемый пропагандистами ‚новаго балета‘ — это ‚хоровое начало‘.

‚Хоровое дѣйство‘, о которомъ вотъ ужъ нѣсколько лѣтъ витѣйствуютъ всѣ, кому не лѣнь, будто бы почерпнутое изъ нѣдръ русской національной души (какъ нѣкогда ‚община‘ у славянофиловъ), а на театральномъ языкѣ преобладаніе ‚ансамбля‘ — выдвигается какъ основной принципъ новаго балета.

Покореніе самодовлѣющей личности исполнителя-солиста подѣ посп дисциплинированной массѣ, коллективному дѣйствующему лицу, не только не представляет собой сущности постановокъ Фокина, но во многихъ отношеніяхъ противорѣчитъ ей. Эта дисциплина массѣ, движущихся симметрично по одному общему ритму — одна изъ основныхъ задачъ ,классическаго балета'; объ этомъ свидѣлствуютъ второй актъ ,Жизели', ,Баядерка' — наконецъ всѣ почти балеты современнаго репертуара. Всегда, въ самыхъ разнообразныхъ проявленіяхъ, ,классическій' балетъ являлся призваннымъ носителемъ эстетическаго начала ,единства въ многообразіи'. М. М. Фокинъ въ своихъ знаменитыхъ хороводахъ, которыхъ я уже не однократно касался, наоборотъ индивидуализируетъ роль каждаго исполнителя, предоставляя любой единицѣ ансамбля всю мыслимую свободу движенія и жеста. Потому-то его ,Вакханалія' не есть іератическій танецъ, служеніе богу, въ которомъ каждое движеніе опредѣлено ритуаломъ и эвритміей, а скорѣе ночное блужданіе по горамъ обезумѣвшей и опьяненной толпы. Это, быть можетъ, страница изъ жизни древней Эллады, но во всякомъ случаѣ не возстановленіе ,хороваго начала' античной оркестки.

Хороводъ М. М. Фокина — это разложеніе классическаго ансамбля. Вообще, врядъ ли можно поставить М. М. Фокину въ укоръ пренебреженіе къ роли личности въ балетѣ. Наоборотъ, при сочиненіи своихъ балетовъ онъ умѣло считаетъ съ индивидуальными особенностями ихъ будущихъ исполнителей. Правда, онъ отмѣнилъ несовѣстимую съ балетнымъ реализмомъ сложную форму *pas de deux*, изгналъ всѣ *adagio* и *pizzicato*, но опытъ показалъ, что ,Египетскія ночи' немислимы безъ изумительной гибкости А. П. Павловой, балетъ ,Шопениана' неизбежно концентрируется вокругъ эластичнаго Нижинскаго и т. д.

Фокинскіе балеты существуютъ силами художественныхъ индивидуальностей, воспитанныхъ старымъ балетомъ, милостями той самой школы, которую онъ такъ настоятельно пытается преодолѣть и формы которой онъ примѣняетъ лишь въ урѣзанномъ и оскудѣвшемъ до бѣдности видѣ.

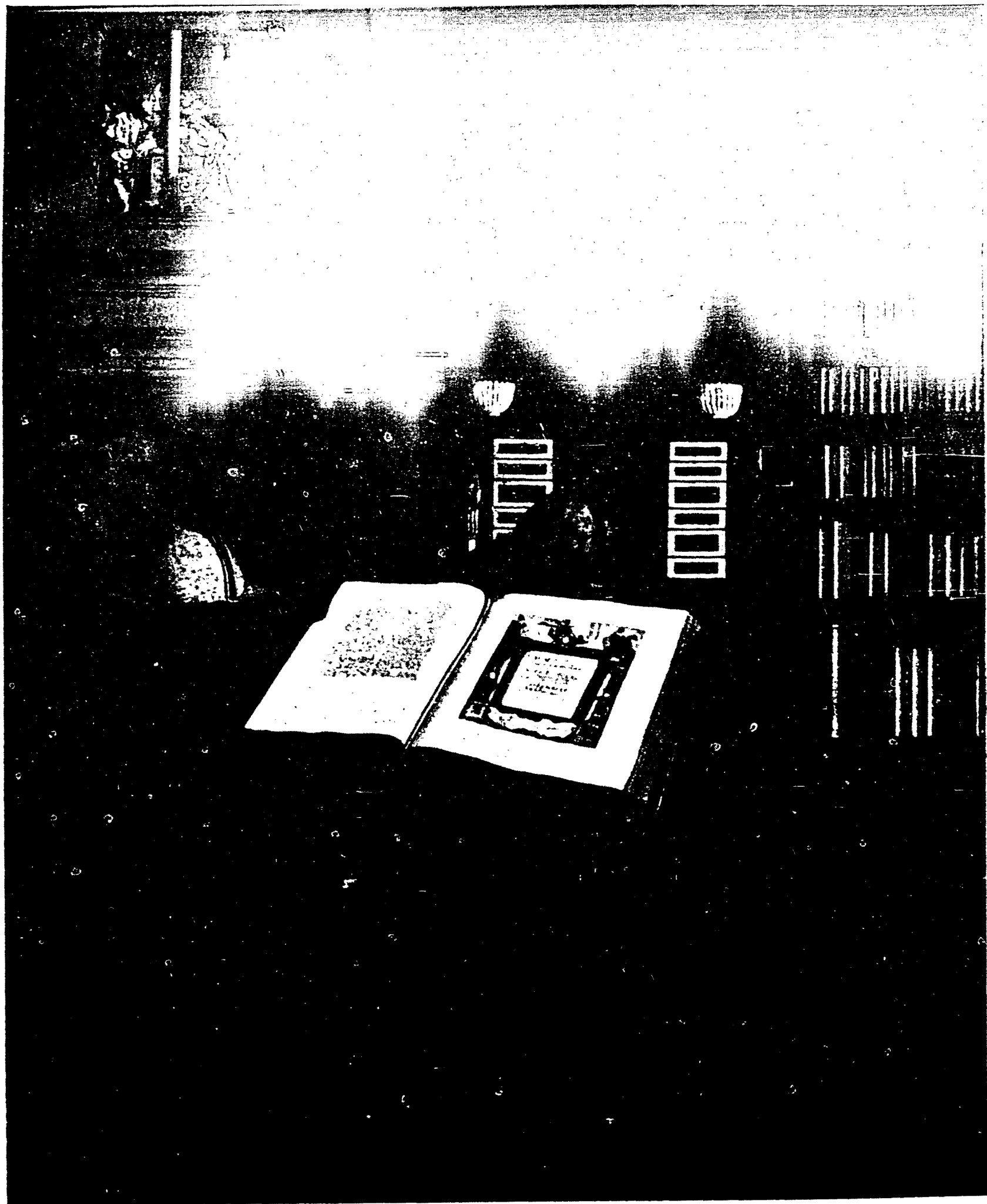
Всѣ исполнители ,Шехеразады' или ,Жаръ-Птицы' прошли многолѣтній курсъ классическаго балетнаго образованія, развившаго въ нихъ всѣ возможности движенія, легкость, преодолевающую тяготѣніе, и силу, не знающую усталости, а прежде всего то единство стиля, ту невѣсомую однородность манеры, которая такъ жестоко нарушается введеніемъ посторонняго элемента. Трудно представить себѣ болѣе грубую ошибку вкуса, какъ участіе въ парижскихъ спектакляхъ извѣстной артистки — дилетантки, — совершенно не гармонирующей съ другими исполнителями на этихъ спектакляхъ, прошедшими серіозную школу нашего балета.

Такимъ образомъ М. М. Фокинъ работает ,на всемъ готовомъ', за чужой счетъ. Знаюкъ стараго балета, самъ отличный классическій танцовщикъ, отдавшій дань традиціи въ балетахъ ,Шопениана' и ,Навильонъ Армиды' и въ сочиненной имъ для экзамена балетной школы небезынтересной сюитѣ на музыку ,Времена года'



В. Габромъ.
(Музей въ Брауншвейгъ).

W. Gabron.
(Museum de Braunschweig).



*Я. ванъ деръ Хейденъ.
(Коллекція Хофта въ Амстердамъ).*

*J. van der Heyden.
(Collect. C. G.'t Hooft à Amsterdam).*

Чайковского — М. М. Фокинъ и въ новаторскихъ произведеніяхъ нерѣдко пользуется техническимъ матеріаломъ стараго балета.

Почти все ,Египетскія ночи‘ танцуются на пуантахъ; изумительные прыжки Нижинскаго-раба являются для этого балета болѣе необходимымъ условіемъ успѣха, чѣмъ однообразный и манерный драматизмъ этого артиста.

Въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ Фокинъ все рѣшительнѣе отклоняетъ старыя формы; но вмѣстѣ съ тѣмъ все болѣе сокращается хореографическій элементъ вообще, какъ мы констатировали по поводу ,Жаръ-Птицы‘.

Дальнѣйшее приобрѣтеніе новаго балета — это богатство живописнаго впечатлѣнія.

7. Балетъ, живопись, музыка.

Старый балетъ, съ его бѣлыми и розовыми фигурами танцовщицъ, въ области декорационной не выходилъ за предѣлы наивной бутафорской роскоши. Условная архитектура декораціи, съ робкими претензіями на историческую или археологическую точность, служила ему обычной рамкой.

Костюмы кавалеровъ и исполнителей характерныхъ танцевъ отличались пестротой, совершенно беззаботной насчетъ красочныхъ сочетаній. Не могло быть и рѣчи объ общей колористической гармоніи. Первой попыткой въ этомъ направленіи явились изящныя постановки ,Фей Куколь‘ и ,Время года‘ Глазунова Л. Бакстомъ и Н. Легатомъ, — и возобновленіе ,Талисмана‘, къ которому художникъ кн. Шервашидзе написалъ прекрасные костюмы.

Спектакли Дягилевскаго ,Русскаго Сезона‘ въ Парижѣ, мною подробно описанные выше, были блестящей и шумной побѣдой русской декорационной живописи, побѣдой, героями которой были Александръ Бенуа, Головинъ и, прежде всего, Бакстъ. Не такъ давно видный представитель нашей живописной школы, въ статьѣ, оцѣнивающей постановку Мольеровскаго Донъ-Жуана на сценѣ Александринскаго театра, принесъ чистосердечное, хотя запоздалое и неполное покаяніе въ той двусмысленной и опасной роли, которую сыграла въ мартирологѣ нашей драматической сцены живопись и ея представители.

Статья эта была озаглавлена ,Балетъ въ Александринкѣ‘. Принципъ преобладанія живописности въ постановкѣ, культа красочнаго пятна и ,скурильнаго‘ арабеска, не долженъ, по мнѣнію автора статьи, Александра Бенуа, примѣняться къ драмѣ, носительницѣ идейныхъ благъ человечества, выразительницѣ его психическихъ глубинъ.

Здѣсь дѣло, разумѣется не въ идейныхъ благахъ, не въ душѣ, ,о которой пора, наконецъ, подумать‘; живопись представляется намъ полноправной съ другими искусствами носительницей идеальнаго и психическаго начала. Но дѣло въ томъ, что живописный характеръ постановки противорѣчитъ основному признаку и сущности

драмы, — движению, развитию, динамикѣ. Мы не будемъ возобновлять классическаго спора о предѣлахъ живописи; вспомнимъ лишь, что она, по существу своему, статична; существуя на плоскости, она неподвижна во времени и пространствѣ, въ которомъ живетъ и развивается безпредѣльно ритмъ движенья, музыки, слова.

Ритмъ живописный можетъ выразиться лишь въ гармоническомъ сочетаніи линій или пятенъ, сочетаніи, фиксирующемъ единый опредѣленный моментъ движенья, что не мѣшаетъ, правда, воображенію зрителя дополнить, по аналогіи или по опыту, послѣдующіе или предшествующіе моменты, разрушая тѣмъ самымъ цѣльность чисто живописнаго впечатлѣнія; какъ сто точекъ, поставленныхъ рядомъ, не составляютъ линіи, такъ и сто рисунковъ, изображающихъ послѣдовательные моменты, хотя бы самаго кратковременнаго, движенья — не могутъ представить самаго движенья; лозунгомъ живописнаго впечатлѣнія могли бы служить слова бодлэровской аллегоріи красоты: *Je hais le mouvement qui déplace les lignes* — ‚Я ненавижу движенье, сдвигающее линіи‘.

Изъ этихъ элементарныхъ соображеній явствуетъ, что танецъ и живопись, столь же различные, по существу, какъ драма и живопись, близки другъ къ другу лишь какъ объекты зрительнаго воспріятія. Въѣствѣ съ ненужной, виѣшней и мало-содержательной попыткой драматизаціи балета, другимъ уязвимымъ мѣстомъ Фокинскихъ сочиненій является именно преобладаніе живописности. Если бы замѣнить все дѣйствіе ‚Шехеразады‘ или ‚Жаръ-птицы‘ умѣло подобраннымъ рядомъ живыхъ картинъ, зритель могъ бы съ большимъ спокойствіемъ, болѣе глубоко воспринять необыкновенныя красоты композиціи и орнаментики, разсыпанныя Бакстомъ и Головинымъ; иногда все бѣшеное движенье на сценѣ воспринимается лишь какъ досадная суতোлка и помѣха — тѣмъ болѣе, что отказъ отъ скуднаго хореографическаго содержанія названныхъ балетовъ не представляется слишкомъ большой жертвой. Побѣда русской живописи въ *Grand Opéra* дорого обошлась балету какъ таковому. Между тѣмъ нашимъ художникамъ предстоитъ еще много работы въ области балета; почти всѣ старые балеты нуждаются въ реставраціи постановочной части; о нѣкоторыхъ удачныхъ опытахъ въ этой области я уже упоминалъ. И когда наши художники сыграютъ эту служебную, прикладную, но необходимую роль, то пусть ихъ постигнетъ та же почетная, но жестокая участь, на которую обрекаетъ авторъ ‚Государства‘ поэтовъ. Въ противномъ случаѣ балету угрожаетъ, быть можетъ, та же участь, какъ и драматическому театру.

Послѣдній пунктъ балетной реформы, связанный съ начинаніями Дунканъ и Фокина — большой вопросъ о музыкѣ. Мы знаемъ, что миссъ Дунканъ пользовалась почти всей музыкальной литературой какъ фономъ для своихъ танцевъ: тутъ были и Шопенъ, и Бетховенъ, и Шубертъ, и Юганъ Штраусъ*;

* Указаніе извѣстнаго балетнаго критика на то, что Дунканъ танцуетъ ‚классическіе танцы подь классическую музыку‘, не болѣе, чѣмъ каламбуръ, основанный на различныхъ значеніяхъ слова ‚классическій‘.

выборъ палъ на Глюка, чью ,Ифигенію въ Авлідѣ' она цѣликомъ перевела на хореографическій и мимическій языкъ, и на французскихъ композиторовъ XVIII-го вѣка: Рамо, Купрѣна, съ ихъ простой и отчетливой ритмикой.

Инициативѣ Дунканъ, мы, очевидно, обязаны и возникновеніемъ аналогичныхъ приѣмовъ въ нашемъ новомъ балетѣ.

Музыкальное сопровожденіе — одно изъ слабыхъ мѣстъ классическаго балета — въ большинствѣ случаевъ носитъ ремесленный характеръ, лишено индивидуальныхъ чертъ. Музыка эта — продуктъ массовой фабрикаціи казенныхъ композиторовъ: Минкуса, Пуни; ея единственное достоинство: чутье балетныхъ формъ, соотвѣтствіе со своимъ техническимъ назначеніемъ — создавать ту ритмическую линію, мелодическій рисунокъ, которому слѣдуетъ танецъ.

Но и шедевры музыкальнаго сопровожденія танца, три балета Чайковскаго, блестящая но неровная ,Раймонда' Глазунова, его же ,Времена года', балеты Делиба и Лало, — не соотвѣтствуютъ современному музыкальному вкусу, который колеблется между сложными формами послѣ-вагнеровскихъ теченій и іератической строгостью Баха и до-классической музыки.

Характеръ традиціонной балетной музыки болѣе или менѣе соотвѣтствуетъ речитативно-аріозному стилю въ оперѣ. Мелодія балетнаго *adagio* носитъ законченную, закругленную форму, органически не связанную съ общей музыкальной тканью, распадается на двѣ или болѣе части, симметрически расположенныя, правильно повторяющіяся. Эта независимость балетнаго *adagio* или *pizzicato* и параллелизмъ частей сближаютъ ихъ съ оперной аріей, между тѣмъ какъ сопровожденіе мимическихъ сценъ приближается отчасти къ речитативу.

Форма эта, противорѣчащая идеалу музыкальной драмы и современнымъ устремленіямъ музыки вообще, такъ тѣсно спаяна съ хореографическимъ типомъ классическаго балета, что уйти отъ нея некуда. Отбросивъ ничтожную музыку ,Баядерки' или ,Корсара', пришлось бы отказаться отъ связанныхъ съ нею танцевъ, сочиненныхъ громаднымъ художникомъ, какимъ былъ М. П. Петипа. Единственный палліативъ — болѣе тонкая переоркестровка старыхъ партитуръ, способная придать имъ извѣстную гармоническую прелесть.

Не связанное канономъ условныхъ балетныхъ формъ, искусство М. М. Фокина, естественно, попыталось найти для себя ,адекватную', если можно такъ выразиться, музыкальную форму. Послѣ цѣлаго ряда опытовъ, гдѣ балетмейстеръ ставилъ свое творчество въ зависимость отъ готовыхъ уже музыкальныхъ формъ — а мы видѣли, что ни одна изъ этихъ попытокъ не можетъ быть названа воицѣ удачной — новый балетъ самъ попытался создать для себя необходимую музыкальную атмосферу. За безынтереснымъ, хоть и неприятнымъ произведеніемъ Черепнина ,Павильонъ Армиды', въ которомъ воспоминаніе о прежнихъ толкователяхъ тассовой волшебницы, Люлли и Глюкѣ, одѣто въ сложную и оживленную ткань современной инструментовки, послѣдовала ,Жаръ-Птица' Игоря Стравинскаго, о которой уже было

упомянуто при описаніи этого балета. Мы уже отмѣтили, что достоинства этого сочиненія лежатъ совершенно внѣ хореографической области, требующей, прежде всего, отчетливости темповъ.

Такимъ образомъ, новый балетъ не разрѣшилъ дилеммы, съ которой примирился ‚классическій балетъ‘. Мы попытались прослѣдить путь, пройденный балетной реформой М. М. Фокина: постепенное движеніе отъ двойственности стараго балета къ унификаціи дѣйствія, отъ хореографіи къ чистой пантомимѣ — во имя фикціи послѣдовательнаго реализма; далѣе — подчиненіе драматическаго движенія статическому принципу чистой живописности; наконецъ, усложненіе музыкальнаго ритма и замѣна музыкальнаго сопровожденія танца самодовлѣющей формой симфонической сюиты.*

Мнѣ представляется яснымъ, что, при всѣхъ живописныхъ и иныхъ красотахъ новаго балета, при всей роскоши разнообразныхъ впечатлѣній, зрительныхъ и музыкальныхъ, которыми онъ насъ забрасываетъ, при всей энергіи, даровитости, личномъ обаяніи новатора-балетмейстера — путь избранный М. М. Фокинымъ и его сотрудниками по парижскимъ ‚фестивалиямъ‘ есть путь самоубійства балета на нашей казенной сценѣ. И не будь той великой консервативной силы, какой является классическая педагогика нашей балетной школы, неизвѣстно, какъ далеко съумѣлъ бы уйти этотъ балетъ по пути вырожденія...

Впрочемъ, не надо преувеличивать опасности, заключающейся въ новомъ теченіи: вѣдь нельзя не учесть ту сумму новаго опыта, которую должно дать сотрудничество столькихъ талантливыхъ людей. Нельзя говорить и о необходимости художественныхъ репрессій: классическій балетъ имѣетъ право быть великодушнымъ къ младшему сопернику, потому что никогда, быть можетъ, не сіяло такъ ярко его старое романтическое солнце. Оно проникаетъ своими лучами хореографическій талантъ М. Ф. Кшесинской, совершенство ея искусства, безконечно сложнаго технически и яснаго, какъ внезапное откровеніе, — поэтическое обаяніе, окружающее А. П. Павлову атмосферой несказуемо воздушной романтики, увѣренное мастерство О. О. Преображенской, Е. В. Гельцеръ. Ни въ одной области родного искусства нѣтъ такого расцвѣта талантовъ. Я могъ бы, наряду съ названными именами и съ покинувшей нашу сцену столь несвоевременно В. А. Трефиловой, для которой танецъ былъ тѣмъ же, чѣмъ была для Моцарта музыка — естественной стихіей, безконечно продолжать этотъ ‚каталогъ героевъ‘, но вѣдь имена сами по себѣ говорятъ такъ мало...

* Въ первой части настоящей статьи (‘Аполлонъ’, № 8, стр. 47 — 48), упомянувъ объ исполняемомъ А. П. Павловой танцѣ ‚Лебедь‘, я не могъ назвать его автора. Танецъ этотъ сочиненъ М. М. Фокинымъ и исполненъ былъ, насколько мнѣ извѣстно, въ Петербургѣ въ концертѣ хора Имп. Т., 26 декабря 1909 г.



Ameiva Bucklezo
(*Ameiva Bucklezo*)

Ameiva Bucklezo
(*Ameiva Bucklezo*)

8. Новѣйшіе балеты М. М. Фокина. — ,Нарциссъ‘, ,Призракъ Розы‘,
,Садко‘, ,Петрушка‘.

Минувшій лѣтній сезонъ былъ ознаменованъ новымъ усиліемъ русскаго балетнаго модернизма упрочить за собой совершившееся за послѣдніе годы завоеваніе интернаціональнаго первенства, — усиліемъ не менѣе интереснымъ, чѣмъ предыдущія. Намѣренія инициатора русскихъ сезоновъ, С. П. Дягалева, по прежнему были осуществлены элитой значительныхъ сотрудниковъ: композиторами Игоремъ Стравинскимъ и Черепнинымъ, балетмейстеромъ Фокинымъ, художниками Л. С. Бакстомъ, Анисфельдомъ и Александромъ Бенуа, художественнымъ арбитромъ всего предпріятія. Новымъ явился лишь составъ исполнителей, лишившійся многихъ изъ наиболѣе ,репрезентативныхъ‘ для русскаго балета участниковъ. Такъ подавляющая тяжесть обязанностей единственной балерины и первой мимической артистки возложена была на Т. П. Карсавину, сумѣвшую, впрочемъ, преодолѣть многія изъ затрудненій своего исключительнаго положенія, благодаря свойственному ей художественному вкусу, энтузіазму и доброй волѣ къ труду, выдвинувшей ее за одинъ годъ въ ряды технически-законченныхъ танцовщицъ; отсутствовали Анна Павловна Павлова, Е. В. Гельдеръ и Лопухова, преждевременно для нея и для насъ отрѣзанная отъ искусства американскими успѣхами; въ роляхъ ,Пьерро‘ (Карнавалъ) и ,Шаріара‘ (Шехеразада) новый исполнитель, претенціозный безъ всякаго основанія, манерный и незрѣлый не могъ замѣнить монументальнаго и пышнаго Булгакова; но особенно чувствительнымъ ущербомъ для новыхъ постановокъ явился порѣдѣвшій и посѣрѣвшій кордебалетъ, пополненный отчасти артистами Варшавскихъ правительственныхъ театровъ, а отчасти совершенно загадочными лицами. Успѣхи русскаго балета за рубежомъ явились Пирровой побѣдой, развѣявшей на всѣ четыре стороны славную рать и принудившей С. П. Дягалева къ мобилизаціи запаса и ополченія. Чувствительнымъ пробѣломъ предпріятія явились также вынужденная бездѣятельность С. Федоровой и отказъ М. М. Фокина отъ обязанностей танцовщика, лишившій ,Карнавалъ‘ незамѣнимаго исполнителя.

Наряду съ возобновленными ,Шехеразadou‘ и ,Карнаваломъ‘ (обогатившимся новой драпировкой), новинками сезона явились ,Нарциссъ‘ Бакста - Черепнина, подводное царство изъ ,Садко‘ Н. А. Римскаго-Корсакова (съ сохраненіемъ вокальных партій и хоровъ), ,Призракъ Розы‘ Л. Бакста и ,Петрушка‘ Стравинскаго - Бенуа.

Сюжетъ трагической идилліи Бакста ,Нарциссъ‘ уже неоднократно подвергался хореографической обработкѣ. Около 70 лѣтъ тому назадъ знаменитый Карло Блазисъ поставилъ на Большомъ театрѣ въ Піаченцѣ анакреонтическій балетъ ,Нимфа Эхо‘, въ наши дни Айседора Дунканъ коснулась той же задачи. Вотъ какъ инсценировали древній замыселъ новые толкователи.

Среди темныхъ скалъ, освѣщенныхъ изумрудной струящейся листвою, у слишкомъ бутафорскаго ручья, проснулись маленькіе зеленые нежити и встрѣчаютъ утро примитивными плясками — играми земноводныхъ божествъ: взлѣзаютъ другъ другу на спину, катаются по землѣ, и мгновенно прячутся при видѣ высыпавшихъ на поляну паръ. Онѣ ищутъ тѣни. Тамъ на тучныхъ лугахъ, видиющихся сквозь скалистые ворота, * уже лежитъ тяжелый, синій зной. Юноши и дѣвы въ легкихъ туникахъ, традиціонные обитатели жизнерадостной ,терракотовой' Элады, съ ея веселыми и нѣсколько прѣсными красками: зеленой и голубой подъ цвѣтъ небу и деревьямъ, кирпичной и лимонной, сочетающимся на тканяхъ одеждъ, окружаютъ въ торжественномъ молитвенномъ шествіи молодую дѣвушку, исполняющую полу-,комическую', полу-вакхическую пляску. Въ это двойственное, археологически и хореографически парадоксальное движеніе, врывается Вакханка, отбросивъ голову и корпусъ назадъ на руки сопровождающихъ ее подругъ, и выпрямившись вноситъ въ медлительную толпу ускоренный темпъ и неистовое круженіе вакханалии. Отдаленные голоса доносятся изъ-за-скалъ, пѣня Парцисса и плачевный голосъ зачарованной Напомъ Нимфы Эхо, невольно вторящей прекрасному пастуху. Вбѣжавшаго Парцисса, розоваго, въ бѣлой туникѣ-безрукавкѣ, окружаютъ дѣвушки, плѣненные красотой эфеба, мужественной силой его сложенія, дѣтской усмѣшкой и женственной вкрадчивостью жеманныхъ жестовъ. Парциссъ не вполнѣ безучастенъ къ бурному прибою страстныхъ желаній, къ пылу нечаянныхъ прикосновеній; его первобытная наивность озадачена; онъ не постигъ еще тайны своей красоты, заставляющей биться дѣвическія сердца. Скользнувъ изъ-за скалы, робко слѣдуетъ за Парциссомъ зачарованная Эхо, вся — очарованіе печали, облаченная въ гіацинтовыя одежды, болѣе траурныя чѣмъ черныя, и склоняется передъ равнодушнымъ съ безнадежной мольбой нераздѣленной страсти. Небрежно отвѣчаетъ онъ на ея ласки. Но, уколотыя ревностью, неразумныя нимфы-соперницы раскрываютъ передъ Парциссомъ тайну проклятія, отяготѣвшаго надъ Эхо. И дѣйствительно: каждому движенію Парцисса нимфа отвѣчаетъ повторнымъ движеніемъ. Пастуха забавляетъ диковинная игра, съ дѣтской жестокостью глумится онъ надъ страданіями Эхо и убѣгаетъ, наконецъ, увлекаемый насмѣшливымъ хоромъ. Воздѣвъ молящія руки, оскорбленная нимфа призываетъ на голову дерзкаго гиѣвъ боговъ. Парциссъ возвращается, мучимый жаждой, склоняется надъ источникомъ и застываетъ въ созерцаніи собственной красоты. Онъ отрываетъ лицо отъ зеркальной поверхности лишь для того, чтобы, поднявшись отразить въ ней все тѣло въ безчисленныхъ движеніяхъ и позахъ. Тщетно пытается Эхо, ужаснувшись своего проклятія, отклонить его взглядъ, отвлечь его мысль; онъ отстраняетъ ее и вновь погружается въ созерцаніе собственной красоты. Все ниже и ниже склоняется онъ надъ ручьемъ и наконецъ исчезаетъ въ его водахъ. Встревоженные нежити, вся зеленая тварь

* Удачное заимствованіе у Андреа Мантенья (его ,Парнассъ' въ Луврѣ).

свѣтлой глубины, покинувъ свои норы, оплакиваетъ Нарцисса, межъ тѣмъ какъ ужасъ и раскаяніе обратили въ камень виновную нимфу, а изъ пучины, принявшей Нарцисса, величественно поднимается громадный бѣлый цвѣтокъ.

Въ сценической трактовкѣ овидіевой метаморфозы Л. Бакстомъ и М. М. Фокинымъ обычный репертуаръ античныхъ движеній нѣсколько обогащенъ по сравненію со школой Айседоры Дунканъ, „Эвниккой“, „Вакханаліей“. Назову лишь *grand ronds de jambes* въ пляскѣ Вакханки, дѣйствительно явившіеся движеніями античныхъ „комастовъ“. Съ другой стороны исполнительница Эхо сумѣла сочетать нѣкоторые традиціонные жесты греческой погребальной мимики съ психологическими требованіями своей роли. Многъ объ Эхо одѣваетъ въ антропоморфическую форму акустическій феноменъ; балетмейстеръ сумѣлъ необыкновенно остроумно перевести его на языкъ мимическій, но счелъ необходимымъ сохранить и первоначальную постановку сюжета; съ этой цѣлью онъ ввелъ въ свое произведеніе вокальный элементъ. Правда, такой авторитетный теоретикъ балета, какъ Поверръ, допускаетъ введеніе хора, поющаго за сценой для усиленія впечатлѣнія ужаса (программа „Давидъ“), но въ нашемъ случаѣ этотъ приемъ способствуетъ лишь дальнѣйшему разложенію балетной формы*.

Хореографическая миниатюра „Призракъ Розы“ сочетаетъ въ себѣ музыку Вебера, оркестрованную Берлиозомъ (*Invitation à la valse*) съ сюжетомъ Теофиля Готье. Вернувшись съ бала, молодая дѣвушка, въ бѣломъ полудлинномъ платьѣ съ воланомъ и повойникѣ съ широкими лентами, какъ ихъ рисовалъ Ахилль Деверіа, засыпаетъ въ креслѣ, вдыхая ароматъ розы. Въ ея снѣ, встревоженномъ воспоминаніями о послѣднемъ турѣ, является ей призракъ сорванной для нея розы, прекрасный юноша, одѣтый въ поблекшіе, фіолетовые лепестки умирающаго цвѣтка, кружить ее въ сомнамбулическомъ вальсѣ на носкахъ и исчезаетъ во мглѣ, межъ тѣмъ какъ сонная встoma склоняетъ на ручку кресла бѣлую дѣвушку. Питимная романтика этой „камерной“ сцены трудно сочетается съ постановкой à grand spectacle и декорацией, въ бѣлыхъ и синихъ тонахъ, которой Л. С. Бакстъ невольно сообщилъ обычную интенсивную красочность своей декоративной фактуры.

Въ третьей новинкѣ сезона, актѣ изъ „Садко“, балетмейстеру не пришлось, какъ въ „Шехеразадѣ“, насильственно навязать партитурѣ Римскаго чуждое ей драматическое содержаніе; онъ явился здѣсь въ законной роли толкователя намѣреній композитора. Не знаю лишь, имѣетъ ли балетный дивертисментъ, иллюстрирующій этотъ актъ, настолько значительное содержаніе, чтобы быть выдѣленнымъ въ самостоятельный „opus“. Какъ въ безвременно увядшей „Жаръ-Птицѣ“ Стравинскаго (ей быть можетъ суждено воскреснуть къ болѣе продолжительной жизни ужъ на концертной эстрадѣ) чары Птицы-Дѣвы, такъ въ „Садко“ — игра новгородскаго купца на гусяхъ, является сигналомъ ко всеобщей пляскѣ въ темпахъ постепенно ускоряющихся. Аналогичный по

* Аналогичный приемъ былъ примененъ уже въ балетѣ П. И. Чайковскаго и Льва Иванова „Щелкунчикъ“, но тутъ хоръ игралъ чисто музыкальную, а отнюдь не дѣйственную роль.

построенію съ произведеніемъ Стравинскаго, балетъ „Садко“ такъ же скуденъ танцами если не считать неизбѣжныхъ хороводовъ. Фокинъ, однако, создалъ для „Садко“ цѣлый рядъ новыхъ группъ, злоупотребляя нѣсколько свойственной ему манерой располагать ихъ на землѣ въ лежачемъ положеніи; нѣсколько досадное впечатлѣніе производитъ хореографическая роль, навязанная требованіями сюжета одному изъ исполнителей-пѣвцовъ и неуклюжему, хотя отлично дисциплинированному хору. Художественная фантазія г. Анисфельда всецѣло идетъ по стопамъ Головина и въ особенности Бакста, съ значительнымъ уклономъ въ сторону пріятности. Но подлинной художественной побѣдой, спасшей предпріятіе С. П. Дягилева отъ неизбѣжнаго обвиненія въ однообразіи задачъ, явился „Петрушка“ Стравинскаго-Бенуа; прежде всего побѣдой композитора, властная маэстрія котораго соткала самыя неожиданныя и суггестивныя гармоніи изъ нестройнаго и буйнаго гула народнаго гулянія, изъ гиканія и топота удалой пляски, крикливыхъ прибаутокъ балаганнаго дѣда, невнятныхъ шороховъ, шумовъ и шуршанія струящейся толпы, звона бубенчиковъ на шутовской шапкѣ, стука деревянныхъ трещетокъ, хаоса звуковъ, въ который вливается, чуть звеня и заикаясь, журчаніе ветхаго музыкальнаго ящика, заглушаемое порой пьянымъ ревомъ гармоники и почти жуткіе въ силу контраста острые и звонкіе, какъ иглы, жестяные звуки соло на флейтѣ, которыми зазываетъ зрителей таинственный восточный человѣкъ, магъ и волшебникъ, въ желтомъ халатѣ и высокой шапкѣ. Волшебная дудка понемногу заставляеть прекратить праздничную кутерьму: надоѣдливый „дѣдъ“ замолкаетъ, уличная танцовщица сворачиваетъ свой истоптанный коврикъ, раздвигается занавѣсъ палатки и показываются три куклы: чернорожій арапъ въ зеленомъ кафтанѣ, весь обшитый галунами, кукла — „балерина“ въ лиловой короткой юбочкѣ, открывающей красныя какъ и корсажъ панталоны, удлиненныя гипюровой оборкой, и ножки, обутыя въ традиціонныя балетныя башмачки, и наконецъ самъ „Петрушка“, съ колпачкомъ и съ кисточкой. Куклы въ тактъ барахтаются на желѣзныхъ стативахъ, пока магическая палочка хозяина не заставляеть ихъ выступить впередъ и продолжать свою механическую пляску среди изумленныхъ зѣвакъ. Арапъ пытается обнять балерину, но въ рукахъ Петрушки появляется дубинка, наследіе италіанскаго собрата Арлекина. Онъ бьетъ предпріимчиваго арапа по шеѣ, арапъ преслѣдуетъ его съ кривой саблей въ рукахъ и среди всеобщаго веселья Петрушка спасается бѣгствомъ. Занавѣсъ на мгновеніе падаетъ и взвивается вновь, открывая внутренность балагана; наединѣ съ собой, но подъ неотступнымъ взглядомъ волшебника, чье изображеніе выдѣляется на черномъ фонѣ сукна, Петрушка обнаруживаетъ отчаянной жестикуляціей скрытыя страданія своей души, рабски заключенной въ шутовскую форму куклы, свою ревнивую и робкую любовь къ балеринѣ. Вотъ она показала въ дверяхъ, но вмѣсто страстнаго признанія кукольное тѣло Петрушки извивается въ комической и безобразной судорогѣ; она отворачивается отъ него съ презрѣніемъ и ужасомъ. Межъ тѣмъ арапъ пренебрегаетъ заслуженнымъ отдыхомъ среди ковровъ и подушекъ восточ-

наго шатра, въ которомъ красочная и орнаментальная роскошь Персія переведена на гиперболическій языкъ лубка, ради страннаго занятія; онъ пытается проломить скорлупу кокосоваго орѣха, и повертѣвъ его во всѣ стороны, иступивъ о него саблю, поклоняется неподатливому орѣху какъ божеству, распластавшись на брюхѣ. Съ мѣдной трубой въ рукахъ скользнула въ шатеръ балерина и, приставивъ къ устамъ звонкій инструментъ, пляшетъ, перебирая вытянутыми носками; арапъ уже забылъ о загадочномъ орѣхѣ, когда отчаянный Петрушка прерываетъ его заигрыванія неожиданнымъ появленіемъ, но вынужденъ бѣжать отъ кривой сабли. Страхъ передъ непрошеной Петрушкиной ревностью даетъ балеринѣ поводъ искать спасенія въ сильныхъ объятіяхъ черномазаго избавителя.

Тѣмъ временемъ на площади клубится праздничный угаръ, плывутъ, разводя руками и помавая ладонями раскрасавицы дѣвки въ сарафанахъ и кокошикахъ, лихо стучать каблуками ямщики въ цвѣтныхъ поддевахъ, съ галунами на шляпахъ, несутся въ присядку бойкіе парнишки, ряженые съ страшными рожами вмѣниваются въ толпу, между тѣмъ какъ барыни, сопровождаемыя статными офицерами въ треуголкахъ и шинеляхъ и франтами въ бекешахъ, безглаголиво разсматриваютъ въ лорнеты грубыя увеселенія простонародія.

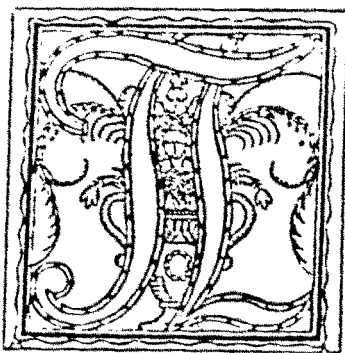
Внезапно раздвигается занавѣсъ палатки, выбѣгаетъ Петрушка, преслѣдуемый побѣдоноснымъ арапомъ; вотъ сверкнула сабля и, бездыханный, валится на землю Петрушка, разрубленный пополамъ. Встревоженная правдоподобіемъ зрѣлища толпа призываетъ на помощь полицію, волокутъ за воротъ хозяина куколъ, который со смѣхомъ показываетъ толпѣ деревянныя половинки Петрушкиной головы. Народъ разсыпается и успокоенный волшебникъ тащитъ назадъ въ свою палатку обломки злополучной куклы, но останавливается, пораженный появленіемъ на баластрада балагана двойника Петрушки, и въ ужасѣ убѣгаетъ. Отдѣлившаяся отъ тѣла живая душа Петрушки, оплакиваетъ гибель своей земной оболочки.

Намъ представляется, что въ этомъ новомъ произведеніи, Бенуа-декораторъ, костюмеръ и историкъ русскаго быта тридцатыхъ годовъ, изображеннаго имъ съ такой любовной ироніей и слегка окрашеннаго въ западную романтику, Бенуа-фантастъ формы и цвѣта далеко оставилъ за собой Бенуа-либреттиста. Закулисная психологія куколъ, въ жилахъ которыхъ ,клюквенный сокъ' смѣшивается съ настоящей кровью, нѣсколько отдастъ взвинченной сентиментальностью ,Паяцевъ', а Гофмановскій приѣмъ ихъ оживленія слишкомъ использованъ въ балетахъ ,Фея Куколъ' и ,Щелкунчикъ', въ извѣстной оперѣ Оффенбаха, а особенно въ ,Коппелинѣ'.

Пестекій сезонъ не внесъ новыхъ моментовъ въ творчество Фокина; совершенствуясь въ качествѣ режиссера и руководителя оживленныхъ массъ, онъ успѣлъ низвести танецъ до чисто прикладной роли. Все чаще и чаще онъ является собственнымъ подражателемъ, а созданный имъ стиль уже по истеченіи 3—4 лѣтъ отъ возникновенія приобрѣлъ нѣкоторый отпечатокъ эпигонизма и косности...

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ВЪ РИМѢ

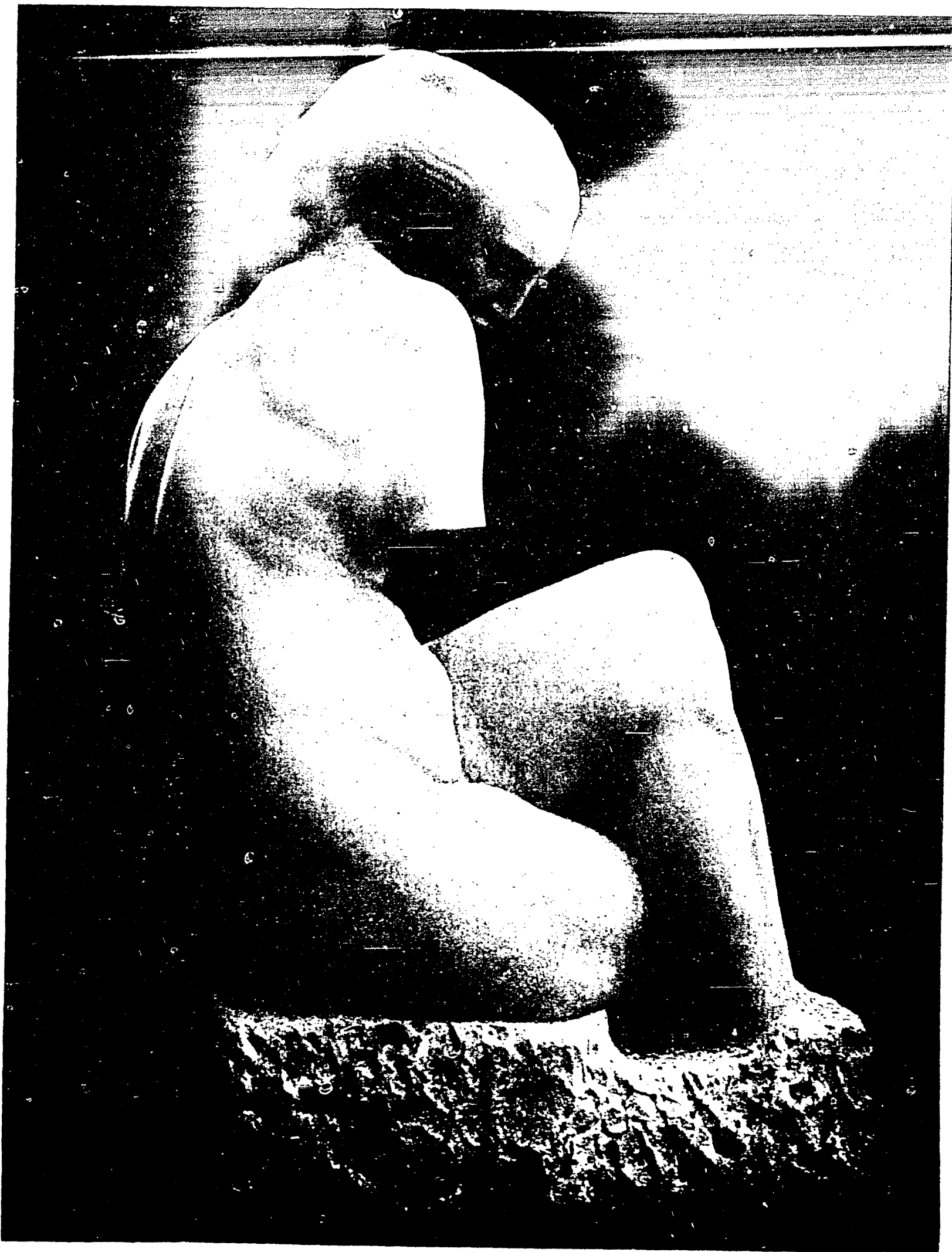
Я. Тугендхольдъ



О случаю пятидесятилѣтія существованія Италіанскаго Королевства, молодая Италія рѣшила устроить рядъ международныхъ художественныхъ выставокъ въ Римѣ — археологическую, ретроспективную (иностранныхъ художниковъ, работавшихъ въ Римѣ) и, наконецъ, современную.

Выставка современнаго искусства въ Римѣ — уже одно это словопоставленіе наводитъ на многія мысли! Бывали международныя выставки въ Лондонѣ, Парижѣ, Венеціи, Брюсселѣ, но въ томъ, что художники нашего времени отправили свои произведенія въ Римъ — казалось бы, долженъ быть иѣкій символическій смыслъ. Именно здѣсь, въ столицѣ Аполлона Бельведерскаго и Лаокоона, современному искусству предстояло сдать свой экзамень передъ исторіей. Задача, стоявшая передъ нимъ, заключалась, конечно, не въ томъ, чтобы доказать насколько оно похоже на ,старое‘ искусство, и даже не въ томъ, чтобы утвердить свою равноцѣнность ему. Иѣтъ, выставка въ Римѣ внушала свою спеціальную цѣль. Здѣсь, въ центрѣ международнаго классицизма, въ ,вѣчномъ‘ городѣ античныхъ канонѣвъ, искусство каждой страны должно было показать *ubi et ubi*, насколько оно превзошло гипнозъ поздняго Ренессанса, насколько оно преодолѣло власть своей академіи; ибо каждая академія похожа на другую, а всѣ вмѣстѣ — на Римъ. Здѣсь, въ кумирнѣ международнаго паломничества — о которомъ такъ наглядно свидѣтельствуетъ ,ретроспективная‘ выставка художниковъ, отдавшихъ дань Риму — надо было показать, произошло ли окончательное помраченіе прежнихъ боговъ...

Именно такъ, очевидно, и понималъ задачу римской выставки италіанскій комитетъ, когда къ официальному приглашенію, адресованному различнымъ странамъ, присоединилъ официозную просьбу иллюстрировать по преимуществу новѣйшія теченія. Но это желаніе италіанскихъ инициаторовъ (и въ частности, Витторіо Пика) наткнулось на скалы международнаго академизма. Франція — первая страна, построившая въ Римѣ твердыню *Ecole de Rome* — первая же возстала противъ модернизма италіанцевъ, оказавшись болѣе католической, чѣмъ самъ папа. Когда ей предложено было иѣсколько залъ въ Интернаціональномъ павильонѣ для возможно полной иллюстраціи импрессионизма, она пригрозила официальнымъ разрывомъ — въ случаѣ если французскіе экспонаты окажутся внѣ національнаго павильона, а сама организовала послѣдній такъ, что ,лѣвыя‘ теченія растворились въ морѣ банальщины. Бельгія не дала согласія на устройство въ упомянутомъ Интернаціональномъ Павильонѣ посмертной выставки Константина Менье, какъ этого добивался италіанскій комитетъ (и гдѣ предполагалось выставить его ,Памятникъ Труда‘), а сама —



И. Местровичъ. „Воспоминаніе“.

I. Mestrovic. „Le souvenir“

Международная выставка въ Римъ.

якобы по недостатку мѣста — не включила его въ свое помѣщеніе. Англія отклонила предложеніе организовать спеціальную выставку Бирдлея, хотя и превратила свой павильонъ въ настоящій музей, выставивъ... Гэнеборо, Гогарта, Тернера, Бернъ-Джонса, — между тѣмъ какъ Россія, подъ предлогомъ того, что Римская выставка — выставка современная, не явила иностранцамъ творчество своихъ величайшихъ мастеровъ — Борисова-Мусатова и Врубеля. Голландія не представила лучшаго изъ своихъ современныхъ живописцевъ — Тоорона, не говоря уже о томъ, что изъ ретроспективнаго отдѣла она исключила Ванъ-Гога. И такъ далѣе...

Но можетъ быть я спущаю краски — вѣдь на Римской выставкѣ все таки есть превосходныя вещи, вѣдь эти семь тысячъ экспонатовъ все таки отражаютъ общій уровень современнаго художества. Но тутъ возникаетъ вопросъ — приложимъ ли принципъ пропорціональнаго представительства, полезный въ парламентской жизни, къ искусству? Съ точки зрѣнія вѣчности въ искусствѣ нѣтъ большинства и меньшинства — въ немъ есть только таланты и никчемности, живые ключи и стоячія воды. Развѣ можно, напримѣръ, по французскому павильону, безусловно отражающему средній уровень парижскихъ салоновъ, судить о томъ французскомъ искусствѣ, которое сыграло такую же крупную роль въ наше время, какъ Италія — въ эпоху Возрожденія? Но если это — такъ, то для кого же вообще нужны эти взаимные международные компромиссы, именующіеся международными выставками и, повидимому, приобретающіе все болѣе и болѣе важное значеніе?

На этотъ вопросъ пусть отвѣтятъ дипломаты и экономисты, а я перейду къ задачѣ обозрѣвателя и постараюсь найти цвѣты искусства среди зарослей Римской выставки и намѣтить тѣ законы, которые управляютъ ихъ цвѣтеніемъ.

I

Въ центрѣ выставки стоитъ зданіе Интернаціональнаго Павильона, занимаемое главнымъ образомъ италіанцами и поэтому выстроенное въ томъ же стилѣ Ренессанса, которымъ изуродована со времени постановки памятника Виктору Эммануилу прекрасная Венеціанская площадь въ Римѣ. Но — какъ я уже говорилъ — во главѣ современныхъ художественныхъ сферъ въ Италіи стоятъ сейчасъ люди, сочувствующіе новымъ побѣгамъ (и прежде всего — графъ Санъ-Мартино). Организуя свою выставку, италіанцы хотѣли показать свой авангардъ, за исключеніемъ, конечно, футуристовъ, съ которыми въ Римѣ не считаются. Многіе художники остались за бортомъ, какъ не достаточно дѣльные, и даже организовали на сторонѣ свою собственную выставку ,отверженныхъ' (Artisti Indipendenti). Но самая красивая дѣвушка не можетъ дать больше того, что у нея есть — италіанскій отдѣлъ производитъ удручающее впечатлѣніе. Буквально ничего яркаго, впечатляющаго. Огромные триптихи съ сентиментальными сюжетами или сладкіе розовые и голубые пейзажи. Заимствовавъ технику дивизионизма отъ Сегантини, современные художники

разбавили ее французской салонной слащавостью и чисто италянской сентиментальностью. Таковы все эти мелко-мозаичные пейзажи Пюльезе Леви, Э. Лионе, Лонгони, Помеллини. Конечно, это упоение воздушными гармоніями лучше того упоения историческими развалинами или костюмами рококо, которые столько времени господствовали въ италянской живописи и продолжают жить до сихъ поръ: въ лицѣ известнаго А. Манцини — передъ нами новый Фортунни, новый костюмерный живописецъ...

Но мнѣ кажется, что злоупотребленіе атмосферическими гармоніями нигдѣ такъ не опасно, какъ именно въ Италіи, гдѣ небо красиво своей яркостью, но впадаетъ въ нестерпимую красоту въ моменты зорь и закатовъ, не облагороженное дымкою сѣвера. Истинныя гармоніи были въ античной стѣнописи, но тамъ они имѣли смыслъ именно потому, что сливали живопись со стѣною, удаляли ее. Сплошное золотое или синее зарево, которое такъ любилъ италянскіе примитивы гораздо больше внушаетъ *couleur local* Италіи, нежели современный дивизионизмъ.

Иѣчто среднее между *plein air*омъ и реализмомъ въ духѣ Либермана, но только опять таки болѣе сентиментальнымъ, представляетъ собой живопись известнаго Этторе Титто, произведенія котораго являются какъ бы гвоздемъ италянскаго отдѣла.

Любопытно, что проблема воздуха занимаетъ италянцевъ и въ области скульптуры. Я разумно пресловутаго миланца Медардо Россо, произведенія котораго являются такимъ диссонансомъ среди современной италянской пластики, все еще перебивающей Канову. Россо — живетъ въ Парижѣ и скульптура его относится еще къ серединѣ 80-хъ годовъ, что подаетъ поводъ нѣкоторымъ италянофиламъ считать Россо ,отцемъ' Родэна, Трубейкаго и Каррьера. Но на самомъ дѣлѣ, если уже вести генеалогію, то приходится отмѣтить, что Россо — ,отецъ' тѣхъ теорій, которыя недавно съ такимъ шумомъ возвѣстили футуристы * и, вмѣстѣ съ тѣмъ, родной братъ первыхъ французскихъ импрессионистовъ. Его творчество — *plein air* въ пластикѣ. Это скульптура безъ формы и линій, расплывающаяся въ атмосферѣ и задающаяся цѣлью передать ни болѣе ни менѣе какъ ,Впечатлѣніе дамы вечеромъ на бульварѣ' или ,Внутренность омнибуса' или ,Ребенка на солнцѣ'. Это не круглыя статуи и даже не барельефы, а какіе то аморфные сгустки, гипсовые призраки людей, наблюденныхъ сквозь вуаль городского воздуха и пыли. Именно город-

* ,Когда я дѣлаю портретъ — я не могу ограничиться линіями головы, ибо эта голова принадлежитъ туловищу и находится въ средѣ оказывающей на нее вліяніе. Впечатлѣніе, которое вы производите на меня, различно въ зависимости отъ того, вижу ли я васъ одного или среди другихъ людей, въ салонѣ или на улицѣ... Я утверждаю, что нельзя увидѣть лошадь съ четырьмя ногами сразу или человѣка изолированнаго отъ пространства, какъ куклу. Незачѣмъ обходить вокругъ скульптуры — вѣдь мы не обходимъ вокругъ картины или человѣка, чтобы получить отъ нихъ впечатлѣніе. Въ пространствѣ нѣтъ ничего матеріальнаго', — писалъ Россо (см. анкету *La Nouvelle Revue*, 1902). Развѣ не есть это — предчувствіе ,футуризма'?



Зулоага. 'Старая Кастилия'.

Zuloaga. 'Vieille Castille'.

Международная выставка в Риме.



Зулоага. Гитана Лола.

Zuloaga. Lola la Gitana.

Международная выставка в Риме.



Зулоага. Торсадоръ.

Zuloaga. Le Toréador.

Международная выставка въ Римъ.



Зулоага. Виртуозъ Ларрани'.

Zuloaga. Le virtuose Larrapi'.

Международная выставка въ Римъ.

ского, ибо Россо — талант рожденный мельканіями большого города, а его скульптура — любопытный продукт современной культуры. Онъ безусловно талантливъ, искрененъ и отваженъ, но... я не стану ломиться въ открытую дверь и доказывать, насколько весь этотъ гипсовый импрессионизмъ не соответствуетъ скульптурѣ, какъ таковой, и противорѣчитъ современному эстетическому сознанию. Его можно принять лишь въ области портрета, и дѣйствительно портретныя головки Россо полны трепещущей жизненности и мягкой экспрессіи. Такова, напр., его смѣющаяся женская маска; не знаю кто отъ кого пошелъ, но Каррьеровскаго здѣсь много...

Насколько Каррьеръ былъ больше скульпторомъ, чѣмъ живописцемъ въ подлинномъ смыслѣ этого слова, настолько Россо въ сущности — больше живописецъ, чѣмъ скульпторъ.

Въ области италянскій графики выдѣляется только Мартини, извѣстный русскому читателю по иллюстраціямъ къ Брюсову. И онъ оригиналенъ по своему. Въ его книжной виньеткѣ мало интересуетъ орнаментальная сторона — онъ прежде всего психологъ съ большой остротой воображенія, но его кошмарные рисунки слишкомъ сложны, абстрактны и не всегда достигаютъ цѣли. Нагроможденіемъ ужасовъ не испугаешь современнаго человѣка. А у Мартини почти всегда — подавляющее количество сатанинскихъ подробностей (костей, когтей и т. д.) и далеко не всегда — гармонія отношеній *blanc et noir*. Его демоническая фантазія часто мѣшается ему какъ графику: только Гога могъ совмѣщать то и другое. Но несомнѣнно, что у этого италянскаго Одилона Редона крупное дарованіе фантаста, и его попытка создать *diablerie* современности заслуживаетъ большого вниманія. Изъ выставленныхъ имъ двухъ серій (иллюстраціи къ ‚Макбету‘ и поэмамъ въ прозѣ Маллармэ) хороша только вторая. Но чтобы понять Мартини и тѣ восторги, которые вызвалъ онъ у Брюсова (не оправданные иллюстраціями къ послѣднему), надо видѣть его рисунки къ Э. По — это лучшее изъ всего, что создала бредовая фантазія Мартини...

Вотъ все, что стоитъ упомянуть изъ италянскихъ экспонатовъ. Чѣмъ же объяснить эту бѣдность италянскаго искусства *en masse*? Очевидно тутъ и чисто ‚физиологическое‘ оскудѣніе мѣстнаго генія, и провинціализмъ италянскихъ художниковъ съ запозданіемъ узнающихъ о томъ, что дѣлается въ ‚столицы міра‘, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, деморализующее вліяніе космополитическаго покупателя-туриста...

Въ этомъ смыслѣ полную противоположность италянскій безпочвенности представляютъ Голландія и Скандинавія. Вотъ — искусство чрезвычайно замкнутое, серьезное, вѣрное національному духу. Голландцы, по своему, пожалуй правы, что не представили неистоваго ванъ-Гога и экзотическаго Тооропа — послѣдніе внесли бы диссонансъ въ голландскія залы, это царство тихихъ настроеній и коричневой

живописи. Въ ретроспективномъ отдѣлѣ мы видимъ здѣсь стараго Израэляса (умеръ послѣ открытія выставки), вдохновителя современныхъ голландскихъ художниковъ — съ его трогательными семейными сценами и скромными пуританскими красками, Кристофа Бишона, братьевъ Марисовъ и Антона Мова съ его прекрасными меланхолическими пейзажами. Въ отдѣлѣ живущихъ художниковъ — Брейтнера, превосходнаго живописца городской улицы, и Месдага, прекраснаго мариниста, у котораго море — не куча конфетти, какъ у италіанцевъ, а настоящая грозная стихія. Жанристы — Бишонъ-Робертсенъ, Франкфортъ, Бломмерсъ — повторяютъ Израэляса. Пейзажисты — Эссенъ, Гортеръ, Соестъ — идутъ за Мовомъ, какъ послѣдній шелъ за Рейсдалемъ — и всѣ вмѣстѣ продолжаютъ старыхъ голландцевъ. Попрежнему любятъ они свою интимную и мягкую природу, по прежнему теплая коричневая гамма царитъ въ ихъ живописи. Лишь въ прекрасномъ натюрмортѣ Рейхера расцвѣтаетъ она Сезанновской сочностью, но это — исключеніе: французы современности никакого вліянія не оказали на голландцевъ,* хотя и несомнѣнно вліяніе барбизонцевъ на поколѣніе А. Мова и Мариса.

Все это очень мило и уютно, но отъ этого голландскаго уюта начинаешь задыхаться. Гораздо бодрѣ дышится среди холоднаго воздуха Скандинавіи. Правда, и Датчане поражаютъ своею національною замкнутостью, но у нихъ она является шагомъ впередъ, и это особенно многозначительно подчеркивается какъ разъ въ Римѣ. Вѣдь именно Данія была въ началѣ XIX вѣка разсадницей космополитическаго классицизма, подаривъ міру скульптора Торвальдсена, этого собрата Кановы и Винкельмана, который съ гордостью заявлялъ, что родился въ тотъ день, когда впервые попалъ въ Римъ. Но если датская зала на ‚ретроспективной‘ выставкѣ ярко свидѣтельствовала объ этомъ быломъ италіанизмѣ датчанъ, то за то участіе послѣднихъ на ‚современной‘ выставкѣ явилось блестящимъ доказательствомъ ихъ окончательнаго освобожденія отъ культа античности. Правда, демонстрація вышла бы еще многозначительнѣе, если бы организаторы датскаго отдѣла показали датское декоративное искусство (книгу и керамику), въ которомъ возвратъ къ національнымъ истокамъ, къ родному фольклору сказанъ особенно наглядно. Конечно, у молодой Даніи нѣтъ своихъ художественныхъ традицій, какъ у Голландіи, но она черпаетъ единство своего артистическаго міроощущенія въ особенностяхъ своего быта, своей природы, своей психологіи. Зачинатель этой новой датской живописи, Петеръ Кройеръ, представленъ на выставкѣ двумя произведеніями — ‚Ужиномъ художниковъ‘ и ‚Приготовленіемъ сардинокъ въ Сопсагнеау‘. Вторая картина, написанная въ Бретани, ясно подчеркиваетъ тотъ путь, которымъ идетъ датская живопись: отъ Рима къ Парижу и отъ Парижа (подъ вліяніемъ Курбэ и Миллэ) къ національному быту. Рядомъ съ Кройеромъ — Туксенъ и супруги Анчеры,

* Я не говорю о Тооропѣ.



Зулоага. „Карликъ Грегорио“.

Zuloaga. „Le nain Grégoire“.

Международная выставка въ Римъ.



Амлада-Камарала, Влюбленные.

Международная выставка в Риме.

Ангела-Самараса, Les amoureux.

живописцы датскихъ рыбаковъ, Юліусъ Паульсенъ, братья Сковгоры и, наконецъ, болѣе молодые пейзажисты — Іоганнъ Родэ, съ его задумчивыми видами каналовъ, и Г. Зелигманъ, съ чудеснымъ вечернимъ пейзажемъ Копенгагена. Эта сумеречная, сѣверная, суровая гамма, столь отличающаяся отъ коричневой тепловатости голландцевъ, чрезвычайно характерна для датской живописи. Вильгельмъ Гамерсхой, которому на выставкѣ удѣлена цѣлая стѣна, умѣетъ извлекать изъ нея восхитительныя, тонкія гармоніи, напоминающія серебристые нюансы Копенгагенскаго фарфора. Это — большой художникъ: интимность живописца соприкасается въ немъ съ графическимъ чутьемъ, и его пейзажи и intérieurs'ы чаруютъ въ такой же степени задумчивостью настроенія, какъ и красотой blanc et noir. Что-то особенно изысканное и цѣломудренное есть въ его ‚Комнатахъ‘ — онъ не смѣется надъ ними, какъ Вюйаръ, не обожествляетъ обстановку, какъ голландцы, но любитъ внутренность дома съ глубокой нѣжностью сѣверянина...

Полной противоположностью Гамерсхойю является другой крупный представитель современнаго датскаго искусства — І. Ф. Виллумсенъ. Какъ Кройеръ выросъ на Курбэ, такъ Виллумсенъ воспитался на французскихъ импрессионистахъ. Кажется, онъ первый зажегъ такіе яркіе солнечные лучи въ датской живописи. Его ‚Купающіеся мальчики‘ — какіе то прыгающіе желтые, лиловые, голубые солнечные зайчики. Но Виллумсенъ пошелъ еще дальше: онъ усвоилъ не только техническіе рецепты французовъ, но и синтетическій духъ Гогэна. Подобно А. Галлену въ Финляндіи, онъ работаетъ во всѣхъ областяхъ ‚чистаго‘ и ‚прикладнаго‘ искусства: онъ живописецъ, скульпторъ, орнаменталистъ. Къ сожалѣнію, декоративныя работы Виллумсена точно такъ же, какъ иллюстраціи Сковгора къ народнымъ сказкамъ и керамическія произведенія Биндесболя, на выставкѣ представлены не были. Въ отдѣлѣ скульптуры значительна лишь извѣстная группа ‚Мать и смерть‘ Гансенъ Якобсона.

Почти аналогичную эволюцію искусства рисуютъ и норвежскія залы — отъ Дюссельдорфа къ Парижу и отъ Парижа къ національному самосознанію. Мы видимъ здѣсь норвежскихъ натуралистовъ, идущихъ отъ Курбэ и Дегэ, — Вентцеля и Х. Крога, затѣмъ тонкаго пейзажиста Ф. Таулоу, завезшаго на родину принципы plein air'a и, наконецъ, Веренскіюльда, играющаго такую же роль въ Норвегіи, какъ Виллумсенъ — въ Даніи. Выстѣ съ Г. Мюнте (иллюстрація) и Фридой Хансенъ (вышивки), онъ является возродителемъ національно-декоративнаго стіля, и его рѣзьба изъ дерева впечатляетъ свѣжей, грубой, архаической красотой, имѣющей много общаго съ народными произведеніями русскаго сѣвера.

Въ сторонѣ отъ этого декоративнаго потока стоятъ два талантливѣйшихъ представителя норвежскаго искусства — живописецъ и рисовальщикъ Эдвардъ Мунхъ и скульпторъ Вигеландъ. Оба они извѣстны въ Россіи, къ сожалѣнію, лишь по статьямъ Шибышевскаго. Послѣдній наставляетъ на томъ, что эти норвежскіе

художники — одинокіе индивидуалисты, у которыхъ нѣтъ предшественниковъ. Относительно Мунха это дѣйствительно такъ. Правда, во виѣшнемъ обликѣ его живописи можно найти кое что общее съ ванъ Гогомъ и Сезанномъ (хотя бы эта сезанновская вытянутость лицъ и фигуръ у Мунха). Но по существу, его живопись — продуктъ Сѣвера. Онъ такъ же горитъ, какъ ванъ Гогъ, такъ же пишетъ обнаженными нервами — но его горѣніе уходитъ внутрь, не вырывается наружу огнями красокъ. Меланхолія Мунха болѣе затаенна, болѣе философична и интеллектуальна. Подобно ванъ Гогу онъ пишетъ торопливо и лихорадочно — но не отъ избытка темперамента, а потому что хочетъ поскорѣе показать то, что его волнуетъ больше всего: человѣческое лицо, человѣческую душу. Отсюда — небрежности его рисунка, отсюда — его мрачный, зеленовато-лиловый фонъ, въ хаосѣ котораго растворяются реальные предметы. Его волнуютъ вопросы любви и смерти, и вся его угрюмая живопись овѣяна холодными страхами — точно слышишь, какъ пажъ Продіады говорить: *il peut arriver un malheur*, точно чувствуешь взмахи ,огромной черной птицы'. Въ его женскомъ ,Портретѣ' угадывается что-то больное, надрывное; его ,Больная дѣвочка' потрясаетъ своей предсмертной хрупкостью, своей угасающей дѣтской нѣжностью. И такова сила психологизма сѣвернаго мастера, что забываешь о всѣхъ небрежностяхъ его формы, которыя не простилъ бы чуждымъ духовности французамъ...

Менѣе самобытенъ Густавъ Вигеландъ. Это своего рода норвежскій Роданъ (конечно, *toute proportion gardée*), сочетающій бурность позъ съ бурностью внутренняго содержанія. Какъ и у Мунха, идеологическій элементъ играетъ у него большую роль, а именно — проблема ,пола', трагизмъ страсти. У него грандіозные замыслы, смѣлая композиція, сильный темпераментъ — казалось бы все, что нужно для большого мастера. Но онъ не достаточно скульпторъ. Жизненный темпераментъ не всегда совпадаетъ у него съ темпераментомъ ваятеля и смѣлость его порыва, дерзость его эротизма часто расхолаживаются нѣкоторой дряблостью формы, вялостью обработки. Впрочемъ, дѣлаю оговорку — я слишкомъ мало видѣлъ этого своеобразнаго художника, не любящаго выставляться, чтобы судить о его oeuvre'ѣ вообще...

За то виртуозностью техники блещетъ въ Шведскомъ отдѣлѣ А. Цорнъ. Въ его полотнахъ нѣтъ ни ,настроенія', ни *plein air*'а — они залиты однимъ и тѣмъ же бѣлесоватымъ и холоднымъ колоритомъ. Но изумительное мастерство мазка, пониманіе формы и какая то здоровая Гамсуновская жизнерадостность примиряютъ съ этимъ характерно-шведскимъ, ловкимъ живописцемъ и съ его типомъ женщины, — бѣлокурымъ, веселымъ животнымъ. Отсутствие интимизма, внутренній холодокъ — доминирующая черта шведской живописи. Голландцы ищутъ въ пейзажѣ настроеніе, датчане — настроеніе и колоритность, шведы же подходятъ къ природѣ, какъ къ стилизованному ковру въ холодныхъ и свѣтлыхъ тонахъ. Таковы пейзажники Фіэстада, Хедберга, Хессельбома и талантливаго Линда, съ ихъ перистыми



Ф. Ходлеръ. — „Дровосѣкъ“.

F. Hodler. — „Le bûcheron“.

облачками, арабесками тающихъ снѣговъ, кружевомъ снѣжныхъ вѣтокъ, разводами волнъ, синими извилинами фіордовъ. Есть, конечно, и исключеніе — нѣжные березовые пейзажи Осслунда.

То же самое и въ области intérieur'a, большимъ мастеромъ котораго является въ Швеціи Карлъ Ларссонъ. Когда видишь въ большомъ количествѣ его ,дѣтскія', ,столовыя', ,рабочія' комнаты съ ихъ свѣтлой и здоровой обстановкой, убѣждаешься въ томъ, какъ хорошо и культурно живетъ этотъ художникъ, какъ хорошо воспитываетъ онъ своихъ дѣтей, но и только. Онъ не пишетъ, а раскрашиваетъ свои intérieur'ы; это царство ,маленькихъ домашнихъ радостей' — для него лишь предлогъ къ орнаментации. Впрочемъ, и за то спасибо — въ странѣ Стринберга, гдѣ невозможно то любовное отношеніе къ семейному очагу, которое трогаетъ въ голландскихъ и датскихъ intérieur'ахъ.

Рядомъ съ Скандинавіей — залы Швейцаріи. И я долженъ признаться онѣ явились для меня большимъ откровеніемъ послѣ прошлогодняго выступленія швейцарцевъ въ Брюсселѣ. Здѣсь не средній уровень швейцарскаго искусства, а его праздничныя исключенія. Превосходно уже первое впечатлѣніе, когда видишь эту бѣлоснѣжную залу съ доминирующей въ живописи синей гаммой: сразу охватываетъ ощущеніе ясной, свѣжей, горной высоты. Въ пейзажахъ — много солнца, звучныхъ сине-желтыхъ аккордовъ (Болленсъ, Жіакометти, Вилеръ), въ портретахъ — много экспрессіи (въ особенности Максъ Бурри съ его крестьянами). Очевидно, Ходлеръ сумѣлъ разбудить дремавшія силы даже въ своихъ тяжеловѣсныхъ соотечественникахъ. Самъ онъ представленъ здѣсь двумя своими шедеврами — старымъ картопомъ къ ,Битвѣ при Мариніано' (Цюрихск. Музей) и ,Дровосѣкомъ' (1910). Грѣшно сказать о Ходлерѣ всего нѣсколько словъ — этотъ большой художникъ обязываетъ къ цѣлой монографіи. Вкратцѣ миѣ приходилось уже характеризовать этого художника, какъ одного изъ величайшихъ мастеровъ ритма, гениально связывающаго движеніе съ монументальностью композиціи. И на этотъ разъ творенія Ходлера захватили меня не столько своимъ благороднымъ матовымъ колоритомъ, напоминающимъ цвѣтныя стекла, сколько могучимъ размахомъ своего замысла и построенія. Они ритмичны, какъ застывшій танецъ, — танецъ жизни. Торжественные шаги тяжело ступающихъ, закованныхъ въ голубыя латы, окровавленныхъ героевъ; дикая пляска ,Дровосѣка', каждымъ мускуломъ яростно сражающагося съ природой, — да вѣдь это цѣлая мимодрама, развивающаяся подъ музыку красокъ! Человѣкъ, три дерева, кусокъ земли, просинь неба — что можетъ быть проще этого? И однако Ходлеръ далъ не бытовую картинку, а вѣчный символъ человѣческаго напряженія, — труда-борьбы, ставшаго для человѣка трудомъ-игрою. Можетъ быть надо было быть швейцарцемъ, чтобы создать эту пляску работы. Во всякомъ случаѣ — швейцарскому художнику принадлежитъ лучшій живописный экспонатъ Римской выставки. Болѣе того: галлѣ показалъ Риму, какъ нужно понимать въ XX вѣкѣ ту проблему движенія, которую нѣкогда выдвинула въ искусствѣ римская скульптура...



Ангела Камараса. „Девушки“.

Международная выставка в Риме.

Anglada-Camarasa. „Jeunes filles“.



Лерманъ, Сильрой,

Международная выставка в Риме.

Гертманъ, Дассенге,

Переходя къ „національнымъ“ павильонамъ необходимо установить известную градацию. О французскомъ, гдѣ нѣтъ ни одного Майоля и Бурделля, а новой живописи отведена маленькая комната — я не буду говорить вовсе. Прослѣдимъ лучше отраженія французскаго искусства въ другихъ странахъ. Въ Бельгійскомъ павильонѣ нѣтъ ретроспективнаго отдѣла, который иллюстрировалъ бы бельгійскій натурализмъ конца прошлаго вѣка — мы видимъ здѣсь лишь вторую стадію французскаго вліянія: *plein air*. Цѣлая плеяда пейзажистовъ, Э. Клаусъ, Хеймансъ, Верстратенъ Олеффъ, Мартенсъ, Куртенсъ, Тэлемансъ упиваются свѣтомъ и воздухомъ, и разрабатываютъ технику Монэ и Ренуара. Если присоединить къ нимъ отсутствующаго на выставкѣ Ванъ-Риссельберга, то придется отмѣтить, что этими исканіями *plein air'a* и исчерпываются послѣднія достиженія бельгійской живописи. Ибо три самыхъ своеобразныхъ бельгійскихъ художника, Киофъ, Эизоръ и Лэрмансъ работаютъ уже давно и стоятъ какъ бы внѣ молодой бельгійской школы. Фернандъ Киофъ находится даже внѣ всякой фламандской традиціи: его мистическіе рисунки (черные, слегка расцвѣченные пастелью и сангвиномъ) — какая то смѣсь прерафаэлизма съ Гюставомъ Моро. За то Джемсъ Эизоръ, несмотря на свое англо-санксонское происхожденіе, — подлинный фламандецъ въ своихъ картинахъ и гравюрахъ. Въ его натюрмортахъ, несмотря на свѣтлыя, радостно-звонкія краски, есть какая то особенная острота подхода къ вещамъ, что-то живое и зловѣщее: среди чайниковъ и раковинъ брошена карнавальная, парумлиенная маска. Верхарнъ мѣтко назвалъ его „художникомъ масокъ“: Эизоръ воспринимаетъ вещи, какъ замаскированныя, скрытыя одушевленности, люди же кажутся ему скелетами, украсившими себя масками жизни. Духъ Иеронима Босха и Брейгеля вѣетъ надъ всѣмъ, что создано Эизоромъ. Какъ фламандецъ, любитъ онъ пышныя краски, какъ фламандецъ любитъ онъ въ человѣкѣ все сатанинское, темное, бредовое. И вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ — современный горожанинъ и его кошмарныя гравюры — страхи города. Къ сожалѣнію, мѣсто не позволяетъ мнѣ остановиться подробнѣе на творчествѣ этого замкнутаго и мало известнаго художника, въ живописи котораго можно найти точки соприкосновенія съ ванъ-Гогомъ, а въ рисункахъ — съ нашимъ Добужинскимъ...

Еще болѣе фламандцемъ является старый Лэрмансъ, этотъ странный выходецъ изъ XVI вѣка, „ученикъ“ Брейгеля, — но Брейгеля, не создателя чертовщины, а автора народно-бытовыхъ сценъ, Брейгеля-мужика. Лэрмансъ изображаетъ со временныхъ калѣкъ и слѣпыхъ, но его живописная манера, проникнутая своеобразной смѣсью юмора съ драматизмомъ, вѣрна старой фламандской традиціи. Его жесткій контуръ, его полнозвучныя, суровыя и матовыя краски напоминаютъ картины примитивовъ, арабски готическихъ стеколъ.

Подобно раннимъ фламандцамъ, пѣвнеть его въ народномъ быту лишь жуткое и смѣшное... Судьба отмстила художнику за это пристрастіе къ калѣкамъ — недавно онъ самъ ослѣпъ и оглохъ... *

Народностью питается и современная испанская живопись, еще столь недавно полоненная свѣтской виртуозностью Фортуни и историческимъ пафосомъ Прадильи. Въ противоположность сентиментальному космополитизму италіанцевъ, испанскіе художники охвачены дѣйственной любовью къ своему быту, къ своимъ эффектнымъ костюмамъ, къ своимъ пляскамъ, гитанамъ, тореро, даже къ своимъ нищимъ и уродамъ, — къ своей народной Испаніи, еще не убитой космополитическими котелками, писалъ я по поводу Брюссельской выставки, и это впечатлѣніе еще болѣе утвердилось у меня въ Римѣ. Въ Испанскомъ павильонѣ (кружевной фасадъ котораго скопированъ съ дворца и университета въ Саламанкѣ) останавливаютъ на себѣ вниманіе не олеографическіе пейзажи извѣстнаго Rusinol'a и не талантливый plein air Sorolla y Bastida, этого испанскаго Либермана съ такимъ же отсутствіемъ мѣстнаго колорита въ творчествѣ, но лишь съ болѣе яркимъ воспріятіемъ красокъ. Здѣсь изумляетъ, прежде всего, обиліе картинъ изъ народнаго быта. Изъ нихъ наиболѣе интересны 'Праздникъ' Игнаціо Мартинеца и произведенія глухонѣмыхъ братьевъ Цубіорръ, Валентина и Рамона.

Крестьянская жизнь пѣвнеть ихъ своей первобытной глубиной, своей религіозной мистикой, своей архаической декоративностью; съ любовью примитивовъ выписываютъ они узоры женскихъ платковъ и домашней утвари, морщины крестьянскихъ лицъ, камни деревенской мостовой. Братья Цубіорры какъ и всѣ 'народники' въ современной испанской живописи — идутъ отъ Зулоаги. Это онъ первый, своими бытовыми картинами — 'Карликъ изъ Эйбара' и 'Донъ Педро' (1893 г.), воскресилъ старую натуралистическую традицію Рибейры и Веласкеза и сдвинулъ испанскую живопись съ мертвой точки свѣтскаго шика и батально-историческаго жанра. Однако, много времени прошло, прежде чѣмъ Игнаціо Зулоага добился официальнаго признанія у себя на родинѣ: въ 1900 году Испанская секція международной выставки въ Парижѣ забрала его картину 'Наканунѣ боя быковъ', да и на римской выставкѣ онъ представленъ не въ Испанскомъ павильонѣ (не хватило будто-бы мѣста), а въ Интернаціональномъ. Но Зулоага былъ рожденъ для борьбы за искусство, закаленный борьбою за жизнь. Прежде чѣмъ стать художникомъ, онъ былъ оружейникомъ — въ Эйбарѣ, кассиромъ — въ Севильѣ и, наконецъ, тореро: онъ самъ убилъ 18 быковъ, но восемнадцатый ранилъ его и заставилъ искать иного жизнен-

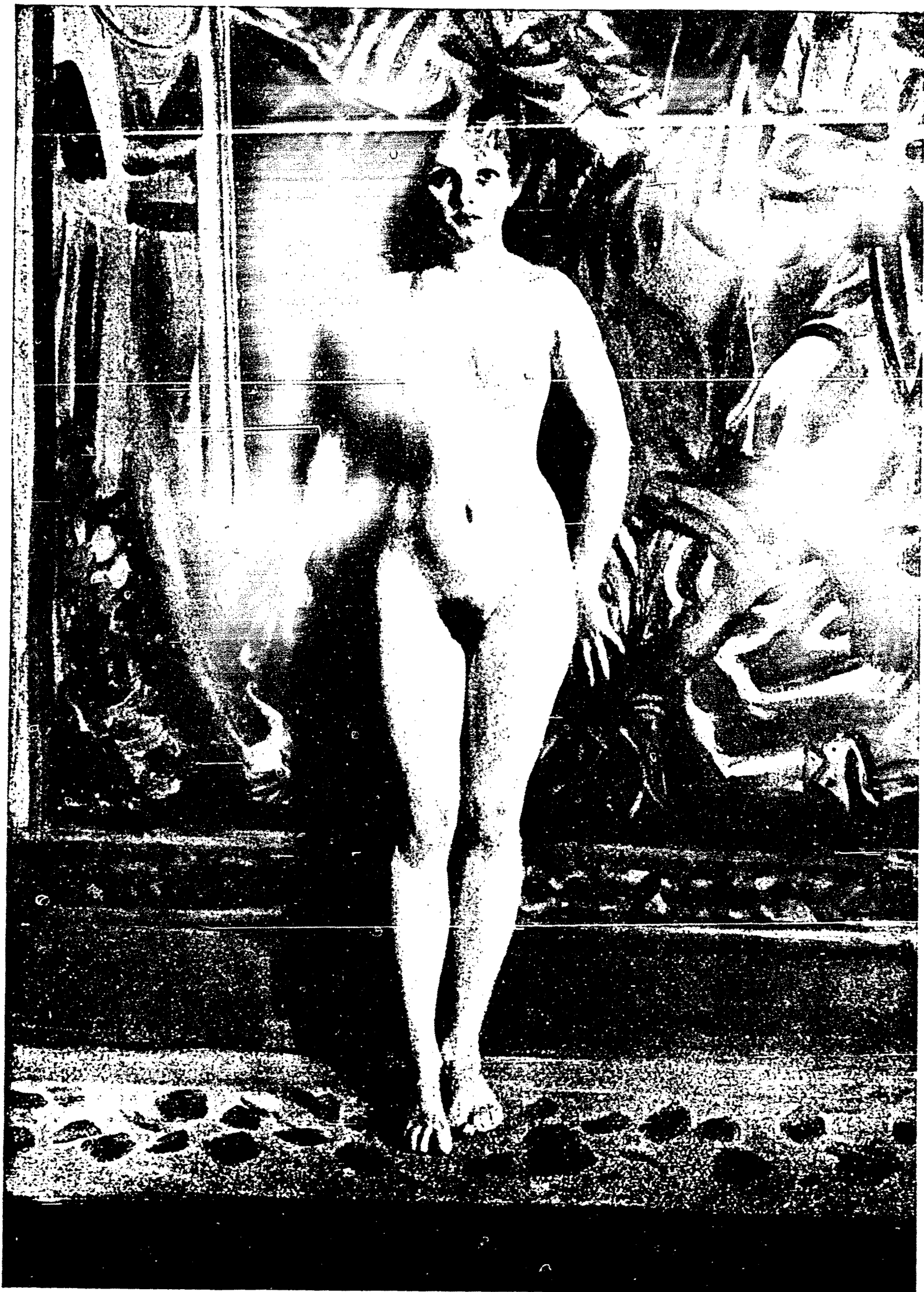
* Чтобы покончить съ бельгійскимъ павильономъ скажу еще, что въ отдѣлѣ скульптуры есть много банальныхъ бюстовъ современныхъ бельгійскихъ знаменитостей Лагас и Руссо, ни одной вещи Менье и лишь одна и притомъ слабая — Ж. Мишна, этого талантливейшаго изъ современныхъ скульпторовъ Бельгіи.



Эггер-Лиецъ. «Цыска смертн».

Международная выставка во Риме.

Эггер-Лиецъ. «Danse macabre».



Цорнъ. На фонъ ковра'.

Zorn. „XII“.

Международная выставка въ Римъ.



Эдвард Мункъ. „Портретъ жены художника“.

Edvard Munch. „Portrait de la femme de l'artiste“.

Международная выставка въ Римъ.



И. Местровичъ. „Моя мать“.

I. Mestrovic. „Ma mère“.

Международная выставка въ Римъ.

наго пути. Онъ самъ жилъ той жизнью народной Испаніи, которой посвящено все его творчество...

И однако, несмотря на шумный успѣхъ, увѣчившій славою Зулоагу за послѣдніе годы (особенно — въ Германіи), я долженъ признаться, что меня его послѣднія работы разочаровали. Раньше Зулоага радовалъ не только острой экспрессіей національных типовъ, но и своимъ колоритомъ, — своей чудесной живописной гармоніей, которая просилась на коверъ. Теперь, опьяненный успѣхомъ художникъ не столько пишетъ, сколько раскрашиваетъ свои большія полотна, и они кажутся огромными цвѣтными автотипіями и мучительно хочется спросить: а гдѣ же самыя картины? Какая то чернота и вмѣстѣ съ тѣмъ мишурность появилась въ его колоритѣ, какое то торопливое ловкачество — въ его рисунокѣ и повсюду мѣдными съ металлическими бликами стали его лица. Вѣчная трагедія таланта, который слишкомъ скоро нашелъ себя и выработалъ свою манеру.

Но все таки этотъ бывший тореро — большой и стихійный талантъ, вышедшій изъ самыхъ нѣдръ народнаго духа, полный кипучей жизненной силы. Быть можетъ произведенія Зулоаги недостаточно проникновенны и чужды мистической жутки Греко и Гоѳа именно потому, что онъ слишкомъ здоровъ... Но полно ѳдетъ старый, усталый пикадоръ на изможденной, окровавленной лошади — но нѣтъ ужаса въ этихъ алыхъ, кровавыхъ узорахъ: они радуютъ Зулоагу, какъ живописное пятно. Его слѣпые, хромыя, уроды — не страшны; они просто реальны, какъ исчадія быта. Но этотъ бытъ воплощенъ Зулоагой во всей его ширинѣ, во всей его слитности съ родившей его природой. Зулоага — не глубокъ, но онъ одаренъ необычайно широкимъ кругозоромъ. Онъ не выхватываетъ свои излюбленные типы изъ окружающей ихъ среды, но пишетъ ихъ въ натуральную величину на фонѣ панорамы-пейзажа. Подъ тяжестью грознаго сине-чернаго неба, нависшаго косматыми тучами, вырисовываются дальнія горы, города и поселки, и церкви, и кинація толпами арены. Его пейзажи старинныхъ испанскихъ городовъ, гдѣ сброе нагроможденіе зданій сливается съ грозовымъ въ одну суровую гармонію — лучшее изъ всего созданнаго Зулоагой за послѣдніе годы. Здѣсь меньше шика, здѣсь — и только здѣсь — рветъ душа Греко, вѣтъ воспоминаніе о Грековскомъ 'Видѣ Толедо'...

Въ томъ же Интернаціональномъ павильонѣ, въ отдѣльной залѣ, послѣднія картины и панно Камаразы Англады. Это — тоже испанецъ, но принявшій французское гражданство. Онъ тоже пишетъ Испанію, но — иначе. Его Испанія не похожа на Испанію Зулоаги, и обѣ онѣ какъ-бы конкурируютъ между собой. Правда конкурируетъ съ красивой ложью, обычные будни спорятъ съ радостнымъ праздникомъ. Ибо Испанія Зулоаги — суровая Испанія каждаго дня; Испанія Англады — царство экзотики, пышный и яркій коверъ. Его 'Праздникъ въ Валенцѣ' — цвѣлая оргія красокъ. На фонѣ сапфирнаго неба — гирлянды цвѣтовъ и гитанъ, букеты зеленыхъ, малиновыхъ, желтыхъ костюмовъ. Его 'Цыганская пляска' — феерія южной ночи, пляска синихъ, зеленыхъ и янтарныхъ бенгальскихъ огней. Всю роскошь своей палитры вкладываетъ

ваетъ онъ въ пышность испанскихъ костюмовъ, кажущихся у него дѣйствительно вышуклыми, усыпанными настоящими камнями. Зулоага ищетъ въ лицѣ индивидуальной и бытовой экспрессіи, для Англады лицо — лишь сладострастная маска. Гитана Зулоаги — настоящая испанка, въ которой огонь темперамента сочетается съ дѣломудренной гордостью націи, гитана Англады — лишь жрица любви. Только въ одной картинѣ ‚Влюбленные арагонцы‘ эта испанская страстность явлена имъ, какъ быть.

‚Испанскія‘ панно Англады — экзотическое сновидѣніе, блестящій и мишурный фейерверкъ, приснившійся парижанину...

III

Вліяніе Парижа сказывается и въ павильонѣ Японіи, и это чрезвычайно любопытное историческое явленіе, своеобразная перемѣна ролей. Еще такъ недавно японскіе эстампы революціонизировали французскую живопись. Ни для кого не тайна, какую роль сыграли японскіе ‚импрессионисты‘ въ художественномъ расцвѣтѣ Парижа. Но если Клодъ Монэ учился у Хокусая, то молодые японскіе художники пріѣхали учиться у Монэ. Въ результатѣ — современная японская живопись является либо подражаніемъ парижскому ‚дивизионизму‘, либо рабскимъ повтореніемъ великаго прошлаго. Вотъ почему досадно, что японцы такъ скудно организовали свой ретроспективный отдѣлъ, въ общемъ очень жалкій, несмотря на прекрасные какемоно Мотонобу, Сесшина и Сессона и Окіо.

Только ретроспективнымъ отдѣломъ интересенъ и Англійскій павильонъ (слово, въ сущности не приложимое къ монументальному зданію, воздвигнутому солидными англичанами), хотя по количеству экспонатовъ онъ богаче всѣхъ другихъ павильоновъ. Французы не пожелали явить свое новое искусство; англичане его не имѣютъ. Они привезли 1220 произведеній, они добросовѣстно показали все, что у нихъ есть (за исключеніемъ Бирдслея, несправедливо представленнаго самымъ жалкимъ образомъ), они устроили въ Римѣ Британскій музей. Спасибо имъ за то, что они лишній разъ показали Гэнсборо, Гогарта, Гоннера, Лауренса, Рейнольдса, Бонингтона, Тернера, Констэбля и прерафаэлитовъ: Бернъ-Джонса, Россетти, Уотса. Очаровательныя творенія послѣднихъ и, въ особенности, крошечныя и мало извѣстныя акварели Бернъ-Джонса, ‚Игра въ шашки‘ и ‚Павелъ и Франческа‘ Россетти — одно изъ самыхъ незабываемыхъ впечатлѣній римской выставки.

Но что изъ того, когда вся англійская живопись нашихъ дней является скучнѣйшимъ перецѣвомъ прерафаэлитовъ, а традиція великой портретной живописи

XVIII вѣка смѣнилась салонной шикариостью! Изъ современныхъ британскихъ портретистовъ хорошъ лишь Левери, недуренъ Гэтри и превосходенъ Сарджентъ... американецъ, попавшій въ англійскій павильонъ въ качествѣ почетнаго члена Лондонской Академіи. Что изъ того, когда Франкъ Брэнгвинъ — этотъ декораторъ современнаго Лондона — все таки очень плохъ какъ живописецъ (гораздо лучше его аквафорты изъ жизни рабочихъ)!

Бельгія и Японія вредятъ французское вліяніе, Англія же, наоборотъ, топчется на мѣстѣ изъ за своей національной замкнутости. Однимъ изъ наиболѣе характерныхъ продуктовъ британскаго національнаго духа является акварельная живопись. Въ двухъ шагахъ отъ этихъ колоссальныхъ и зализанныхъ листовъ ватманской бумаги нельзя узнать имѣешь ли дѣло съ масломъ или акварелью! Но усовершенствовавъ до невѣроятнаго мастерства ,технику‘ акварельной живописи, англичане тѣмъ самымъ убили ея специфическую прелесть...

Гораздо больше жизни проявляетъ американское искусство, питающееся англо-саксонскими и французскими соками. Я разумѣю, конечно, не ужасающую американскую скульптуру со знаменитымъ Годенсомъ во главѣ, поражающую своей банальностью тѣмъ болѣе, что нигдѣ нѣтъ сейчасъ такого спроса на памятника, какъ именно въ Америкѣ. Я говорю о за-атлантической живописи, которую можно свести къ тремъ направленіямъ. Во первыхъ — портретъ, достигшій здѣсь необычайнаго расцвѣта и гораздо большаго, чѣмъ свѣтская портретная живопись въ Англіи и даже Франціи, черезъ которую прошли современные американскіе портретисты. Изъ покойныхъ художниковъ мы видимъ здѣсь Уистлера съ его портретомъ Саразаты, изъ живущихъ — Сарджента и всю идущую за нимъ плеяду портретистовъ: Джона Александера, Mac Cameron'a, Brush'a, Wiles'a, Norkinson'a. Сардженту, представленному здѣсь своимъ давнимъ и знаменитымъ портретомъ ,Дамы въ черномъ‘ и многими послѣдними работами, по прежнему принадлежитъ первое мѣсто среди свѣтскихъ портретистовъ Запада. Изъ болѣе молодыхъ портретистовъ отмѣчу Рольсховена съ его превосходнымъ ,стильнымъ‘ изображеніемъ дамы въ зеленомъ платьѣ. Столь же характернымъ является для Америки господство сентиментализма въ области жанра и декоративной живописи — сладкіе сюжеты и сладкія краски; таково, напр., типичное панно Миллера, написанное подъ Анри Мартена. Наконецъ, третью группу, наиболѣе молодую, образуютъ американскіе сецессионисты — общество ,The Eight‘ (Нью-Йоркъ), находящееся подъ непосредственнымъ вліяніемъ лучшихъ французскихъ мастеровъ. Таковы Ж. Люксъ, Кентъ, Глакенсъ, Анри — особенно интересенъ изъ нихъ Люксъ, давшій превосходную ,Торговку Овощами‘, вдохновленную Эдуардомъ Манэ. Изъ французомановъ интересенъ также Фріезеке съ его колоритными, сочными пейзажами.

Изъ области американской графики (къ сожалѣнію, почему то отсутствуютъ плакаты Брэдлея) отмѣчу превосходные, проникнутые чутьемъ города, аквафорты Пен-

нея, умѣющаго извлекать симфонію blanc et noir изъ дымовъ и огней американскихъ городовъ-чудовищъ...

IV

Перехожу къ искусству германскихъ и славянскихъ народностей, богато представленныхъ на Римской выставкѣ.

Павильонъ Германіи, на фронтонѣ котораго красуется неизбѣжное и угрожающее ‚Wilhelmi II Imperatoris‘, состоитъ изъ двухъ отдѣловъ — ретроспективнаго и современнаго. Въ первомъ, рядомъ съ такими официальными пустоцвѣтами, какъ Ленбахъ и Тома, мы видимъ лучшихъ и дѣйствительно великихъ мастеровъ Германіи XIX вѣка — Менцеля (чудесныя акварели и рисунки), Фейербаха, Лейбля (представленнаго портретами, которые особенно подчеркиваютъ его близость къ Э. Манэ), его ученика Трюбнера и Либермана.

Послѣдніе два представлены и въ современномъ отдѣлѣ: Трюбнеръ — превосходными пейзажами, Либерманъ — между прочимъ, очень экспрессивнымъ портретомъ А. V. Berger'a, указывающимъ на вліяніе французовъ, проводникомъ котораго въ Германіи является этотъ художникъ. Что же касается недавно умершаго Уде, то это — очень второстепенный живописецъ.

Въ современномъ отдѣлѣ германскаго павильона участвуютъ не общества, а отдѣльные художники, допущенные академіями отъ каждаго Kunststadt'a. Въ результатѣ такого ‚географическаго‘ распредѣленія, бездарный Винненъ, недавно на шумѣвшій своемъ ‚протестомъ‘ отъ имени Deutscher Künstler противъ вторженія французскаго вліянія, очутился въ одной залѣ съ Людвигомъ фонъ Гофманомъ, однимъ изъ наиболѣе яркихъ представителей декоративныхъ французскихъ вѣяній въ Германской живописи. Наиболѣе молодое и ‚радикальное‘ общество Sonderbund (Дюссельдорфъ) на выставкѣ не представлено; многіе хорошіе живописцы и скульпторы остались за бортомъ: есть три ужасныхъ бюста Гильдебранда и ни одной скульптуры Хетгера.

Одной вещью представлены талантливые Максъ Слефохтъ (нѣжный портретъ дѣвочки среди pleinair'a), Корнтъ и Калькрейтъ (портретъ въ стилѣ Энгра), — зато обильно показали себя мюнхенскіе профессора: Цюгель приволокъ сюда цѣлое стадо барановъ и быковъ, а Штукъ — свои рыхлыя, зеленыя тѣла. Въ общемъ и цѣломъ въ качествѣ недурныхъ вещей можно отмѣтить: декоративное панно австрийца Орлика, пейзажи Лампрехта и Камифа, портреты Панкока и Цвинчера (работы котораго были воспроизведены въ ‚Аполлонѣ‘), ‚Атлетъ‘ (статуя) Ледерера и рисунки Кэте Кохльвитцъ и Саттлера.

По экспонатамъ германскаго павильона трудно составить себѣ представленіе о томъ Sturm und Drang'ѣ, который происходитъ сейчасъ въ германскомъ искусствѣ, встревоженномъ Cassirer'омъ и берлинскимъ Сецессиономъ, показавшими нѣм-

дамъ Сезанна и ванъ-Гога, и литературной дѣятельностью Мейера Греффе. Luft und Licht — такова новая проблема, вставшая передъ германской живописью въ переживаемый ею нынѣ моментъ „помраченія боговъ“ и прежде всего — Беклина, мѣсто котораго въ эстетическомъ сознаниі молодого поколѣнія занялъ Гансъ фонъ Марэсъ. Поскольку же можно судить о германскомъ искусствѣ по римской выставкѣ — приходится согласиться со словами М. Слефохта: „у насъ есть отдѣльные мастера, германскіе художники, но германскаго искусства у насъ нѣтъ“.*

Совершенно иную картину являютъ собой современные павильоны Австріи и Венгріи — здѣсь нѣтъ гнетущаго veto „высочайшаго“ критика, здѣсь ощущается атмосфера свободного творчества, дружескаго художческаго сотрудничества отдѣльных націй. Въ павильонѣ Австріи — нѣмцы, чехи и поляки. Лишь Венгрія устроила на этотъ разъ нѣкоторую обструкцію, выстроивъ отдѣльный павильонъ.

Тенденція современной венгерской живописи — аналогичная испанской. Отъ свѣтскаго шика Бензюра и жанрового анекдотизма Мункачи, она устремляется къ яркой красочности, черпаемой въ сочной, декоративной красотѣ венгерскаго народнаго быта; этотъ сдвигъ въ сторону чисто живописнаго воспріятія крестьянской жизни можно прослѣдить по картинамъ Дери, Ференчи, Коста, Васцари, Земплени (Zemplenyi) и особенно — П. Перлмуттера, наиболѣе талантливаго изъ этой группы народниковъ. Не чужда современная венгерская живопись и чисто-парижскихъ вліяній, какъ показываетъ превосходный „гогэновскій“ пейзажъ Ивани-Грюнвальда и intérieur С. Гзока.

Если на венгерской выставкѣ лежитъ печать нѣкоей „мужицкой“ лапидарности, то австрійскій павильонъ, наоборотъ, поражаетъ своей вѣнской утонченностью. Даже австрійская скульптура, имитирующая архаическіе стили и намѣренно грубая, свидѣтельствуетъ объ огромной культурности современныхъ вѣнцевъ. Таковы украшающія собою дворъ австрійскаго павильона „Торсъ“ и „Земля“ Ф. Меднера, „Гигантъ“ и „Юноша“ А. Ханака и огромный деревянный архангелъ Ф. Андри. Въ этомъ декоративно-монументальномъ стилѣ австрійской скульптуры, инициаторомъ котораго является Меднеръ, угадывается вліяніе и французовъ и архаической скульптуры, и чисто національная неспособность къ творчеству интимному. Эта послѣдняя черта бросается въ глаза и при обзорѣ вѣнской живописи. Я говорю не о представителяхъ умѣреннаго Künstler Haus'a (Genossenschaft der Bild. Künstler), вроде профессоровъ Анжели и Пошаловскаго, Хоровитца или Крауса, а объ участникахъ вѣнскаго Secession'a (которому въ павильонѣ отведена наибольшая зала) и прежде всего — о Густавѣ Климтѣ.

* См. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler, München 1911, письмо М. Слефохта. Для ознакомленія съ новыми вѣніями въ Германіи см. также интересную книгу W. Niemeyer'a: „Denkschrift des Sonderbundes“. Düsseldorf, 1910.

Правда, этот талантливый венецъ любитъ философскія темы, волнующія психологическія проблемы — но онъ одѣваетъ ихъ (въ самомъ буквальномъ смыслѣ этого слова) въ такія декоративныя прикрасы, что символизмъ замысла отодвигается у него на задній планъ. Отвлеченность формы, отвлеченность колорита — это нѣчто фатальное, непреодолимое для германскаго художника даже тогда, когда онъ хочетъ быть только декораторомъ. Вотъ, напримѣръ, его картина ‚Страхъ Смерти‘ — группа людей, сплетенныхъ вмѣстѣ конвульсіей ужаса передъ фантомомъ скелета, но почему то завернутыхъ въ какое то одѣяло изъ пестрыхъ лоскутковъ, напоминающихъ павлиній хвостъ, цвѣтистость котораго разрушаетъ убѣдительность ‚страха‘. Вотъ другая картина ‚Щоцълуй‘: мужчина и женщина, оцѣпенѣвшіе въ судорогѣ объятія. Здѣсь есть много достоинствъ — въ этомъ отвлеченно-золотомъ фонѣ, похожемъ на млечный путь, въ наивныхъ полевыхъ цвѣтахъ, распускающихся гдѣ-то у ногъ влюбленной пары, и даже въ острой экспрессіи властныхъ, жадныхъ пальцевъ мужчины и безвольныхъ, покорныхъ пальцахъ женщины. Но всего этого мало для Климта — и влюбленныхъ закручиваетъ онъ въ тѣ-же яркія одѣяла, испещренные разными пятнами. Можетъ быть, художникъ придаетъ нѣкій тайный смыслъ тому, что его одѣяло покрыто узорами изъ палочекъ (домино), а ея — какими то шариками. Но по существу это просто — декадентскія завитушки, сдѣланныя для ‚красы‘. О третьей картинѣ Климта ‚Юстиція‘ не хочется и говорить — здѣсь абстрактность украшеній, избытокъ разныхъ змѣй, осьминоговъ, золотыхъ пузырей достигаетъ чудовищнаго размѣра. Какъ типичный декадентъ, подходитъ Климтъ и къ портрету — лицо онъ зарисовываетъ почти академично, но зато костюмъ и фонъ стилизуетъ, покрываетъ золотомъ, превращаетъ въ шахматную доску (портретъ г-жи Виттгенштейнъ). Точно также и въ пейзажѣ видитъ Климтъ лишь зеленую, декоративную мозаику.

Отсутствие интимности, холодъ виѣшняго изящества — доминирующая черта вѣнскаго искусства вообще; — недаромъ внутренность австрійскаго павильона (арх. Josef Hoffmann) такъ изящна, а австрійскій каталогъ — лучшій на римской выставкѣ. Недаромъ большинство вѣнскихъ картинъ — панно. Таковы работы Р. Йеттмара (‚Геркулесъ и гидра‘) и талантливаго Ф. Андри (‚Три апостола‘), даваго красивые картоны, — проекты фресокъ. Въ монументальной композиціи Андри чувствуется вліяніе Ходлера, но еще въ большей степени вѣтъ имъ отъ прекрасной картины Эггера-Міенца (профессоръ въ Манхеймѣ) ‚Танецъ Смерти‘. Впрочемъ, въ этомъ мрачномъ шествіи возставшихъ крестьянъ много и чисто германской средневѣковой мистики, и Гольбейна, и даже Брейгеля. Выдержанная въ обычномъ для Эггера однотонно-коричневомъ колоритѣ, эта картина кажется старинной виньеткой, перенесенной на большое полотно...

Чтобы покончить съ вѣнцами, упомяну еще превосходныя гравюры на деревѣ Клемма и Тіеманна (Орликъ на этотъ разъ незначителенъ) и стильные костюмы къ Вагнеровскимъ операмъ С. Creschka.

Если гипертрофія декоративнаго элемента характерна для вѣнской живописи, то у поляковъ и чеховъ мы видимъ чисто славянскую задушевность. Въ особенности у поляковъ бросается въ глаза преобладаніе психологизма (тонкія картины Вейсса и Войткевича изъ жизни дѣтей) и драматизма (Паучъ и Мальчевскій) надъ задачами чистой формы. Подобно испанскимъ и венгерскимъ художникамъ, поляки страстно любятъ свой народъ и свою природу, но въ этомъ польскомъ „народничествѣ“ звучитъ какая то печальная, болѣзненная нота. Изъ этой серіи картинъ очень хороши „Баянъ“, пастель Выснянскаго (1869 — 1907), „Крестьянки“ Яроцкаго и интимные пейзажи Украйны Станиславскаго (1860 — 1907). Въ области портрета отмѣчу иѣжный, голубой Damenporträt Ольги Бознанской, художницы чисто славянской, въ противоположность Мегофферу, въ „портретѣ“ котораго много вѣнской шикарности.

Тонкой духовностью отмѣчены и картины чеховъ, которымъ — какъ и полякамъ — въ австрійскомъ павильонѣ отведена особая зала. Мы видимъ здѣсь Ж. Навратила (1798 — 1805), этого чешскаго Менцеля, Ж. Манеса (1821 — 1871) перваго чеха, преодолившаго германское художественное вліяніе во имя національнаго быта, продуктомъ котораго и является его прекрасная „Швея“. Затѣмъ — болѣе молодые художники: талантливый Антонъ Славичекъ (1870 — 1910) съ его „Соборомъ св. Витта“ и меланхолическимъ „Подемъ“, Прейслеръ съ его декоративными композиціями, проникнутыми тихимъ лиризмомъ и страннымъ образомъ напоминающими чары Шювиса. Что то суровое, глубокое, печальное проходитъ черезъ всю чешскую живопись и искушаетъ свойственный ей недостатокъ пластическихъ формъ.

V

Рядомъ съ Австріей красиво желтѣетъ на глубокой синевѣ римскаго неба старый русскій помѣщичій домъ съ бѣлыми колоннами (проектъ Шуко, фризъ Кузнецова и Кудинова). Это — нашъ павильонъ. Въ своей замѣткѣ о римской выставкѣ проф. Рѣпинъ обрушился на этотъ русскій ампиръ, критикуя его съ точки зрѣнія, хотя и благородной, но внѣ сферы искусства лежащей. Но Рѣпинъ забылъ о томъ, что именно этотъ внешне-заимствованный (крѣпостническій — по выраженію Рѣпина), но внутренне-преображенный русской интимностью стиль — какъ нельзя болѣе символизируетъ собой наше новое искусство. Правда, павильонъ очень тѣсенъ и многіе художники (Суриковъ, Нестеровъ, Рѣпинъ, Сѣровъ) помѣщены крайне невыгодно.

Гр. Д. Толстого упрекали въ нашей печати за „декадентскій“ характеръ русской выставки; на самомъ же дѣлѣ здѣсь представлены всѣ существующія русскія художественныя общества — за исключеніемъ крайняго праваго (Петерб. Общество) и крайняго лѣваго (Бубновыи Валетъ). Не вина гр. Толстого, если вся современная

русская живопись обнаруживает признаки жизни, и даже такой типичный передвижникъ, какъ Богдановъ - Бѣльскій, написалъ „Чаепитіе“ манерой Клода Моне! Впрочемъ, „модернизмъ“ передвижниковъ и всей выставки въ достаточной таки степени уравновѣшивается обоими Маковскими, Руо, Френчемъ и другими художниками, прошедшими черезъ академическую цензуру...

Ужасно неплодовитые люди — наши художники: какъ много изъ русскихъ экспонатовъ римской выставки видѣлъ я въ прошломъ году въ Брюсселѣ! А русскому читателю они должны быть знакомы и подавно. Остановлюсь поэтому лишь на нѣкоторыхъ чертахъ и нѣкоторыхъ именахъ русской выставки, бросающихся въ глаза при сравненіи ея съ иностраннымъ искусствомъ.

Воображаю, какъ долженъ быть изумленъ иностранецъ, посѣщающій нашу выставку: онъ найдетъ тамъ совсѣмъ не то, чего ожидалъ отъ сѣверныхъ „варваровъ“. Правда, онъ увидитъ тамъ „Идолы“ Рериха и Коненкова, русскую тройку Юона, русскую сказку Малютина, „Послушниковъ“ Нестерова, „Стеньку Разина“ Сурикова, кавказскую экзотику Сарьяна. Его огорошитъ огромный „Семейный портретъ“ Малявина, эта пестрая драпировочная неразбериха, варварская потуга на роскошь (прямо не вѣрится, что эту вещь могъ создать авторъ „Бабь“)... Но все остальное! Едва ли въ какомъ либо павильонѣ чувствуется столько утонченности, интимно-любовнаго отношенія къ искусству, столько культуры, какъ въ произведеніяхъ Бенуа, Добужинскаго, Лансере, Петрова-Водкина, Крымова, Бродскаго, Богаевского, Гауша, Грабаря, Срегина (Сомовъ отсутствуетъ) и др. Это не колористы въ чистомъ, западно-европейскомъ смыслѣ этого слова — это тихіе поэты. Странный цвѣтокъ народа, бунтующаго и въ жизни, и въ религіи, и въ литературѣ, но задумчиваго въ своемъ изобразительномъ искусствѣ. Или, можетъ быть, просто не дошла еще очередь до этого русскаго новаго слова въ искусствѣ и пока что — оно поэтизируетъ свои интимныя воспоминанія?

Однако, на выставкѣ есть и русскіе реалисты — Рѣпинъ, Сѣровъ, имѣющіе каждый по собственной комнатѣ. Первый безусловно проигрываетъ на римской выставкѣ (особенно вредитъ ему „Какой просторъ“). Что же касается второго, то приходится съ извѣстнымъ патристическимъ удовлетвореніемъ констатировать, что Сѣрову должна быть выдана пальма первенства среди всѣхъ портретистовъ современности. Рядомъ съ Сарджентомъ, Бенаромъ, Левери, Цорномъ, Либерманомъ онъ кажется самымъ правдивымъ, самымъ проникновеннымъ художникомъ человѣческаго лица. Правда, и онъ не колористъ: краски для него нѣчто второстепенное и случайное (особенно это подчеркивается въ портретѣ Морозова на фонѣ Матиссовскаго натюрморта, цвѣтистая яркость котораго живописно совершенно не связана съ лицомъ и костюмомъ). Но у него такая острота зрѣнія, такая магическая сила выявленія чужой души, — что жутко становится въ этой маленькой Сѣровской залѣ, гдѣ со всѣхъ стѣнъ глядятъ на посѣтителя самыя противоположныя человѣческія лица-души. Сѣровъ одинаково остро почувствовалъ и

задумчивость г-жи Цетланъ, и надменность княгини Орловой, и холодную, змѣнную грацію П. Рубинштейнъ (этотъ портретъ, впрочемъ, поверхности остальныхъ)... Правдивость Сѣрова, его отношеніе къ краскамъ, какъ къ второстепенной ,прикрасѣ', его грубоватая честность — явленіе чисто-русское; развѣ не такъ же скромны были Глѣбъ Успенскій, Чеховъ, Толстой?

Но все же и Сѣровъ, при всей своей силѣ, — лишь крупнѣйшій мастеръ нашего художественнаго cadaго дня. И обидно становится, что организаторы русскаго отдѣла не явили Риму нашей національной радости, нашихъ угасшихъ, рѣдкихъ звѣздъ.* Почему не показали они Борисова-Мусатова и Врубеля, а на выставкѣ ,ретроспективнаго искусства', гдѣ отведены залы иностраннымъ художникамъ, работавшимъ въ Римѣ — А. Иванова? Вѣдь именно отъ него пошло преодолѣніе Брюлловщины в Рима въ русскомъ искусствѣ...

VI

Для конца я приберегъ самое радующее впечатлѣніе римской выставки — павильонъ Сербіи со скульптурой Местровича. И это — несмотря на то, что сербскій павильонъ одинъ изъ самыхъ маленькихъ, несмотря на то, что въ немъ кромѣ работъ самого Местровича, его талантливаго ученика Розандика и одной картины Крицмана — въ сущности нѣтъ ничего примѣчательнаго. Но въ немъ есть такое единство духа, такая серьезность и широта художественнаго размаха, что рядомъ другіе павильоны кажутся случайными скопищами экспонатовъ. Въ сущности это и не ,павильонъ' въ обычномъ смыслѣ — это проэктъ національнаго храма, таящаго въ себѣ большую идею. Это — воображаемый Пантеонъ сербскимъ героямъ, павшимъ на Коссовомъ полѣ, гдѣ въ 1389 году сербы были разбиты и порабощены турками. Съ тѣхъ поръ, въ сознаніи сербовъ и кроатовъ, въ ихъ народной поэзіи (которую такъ любилъ Гёте) Коссово поле стало національной святыней, символомъ прошлыхъ страданій и грядущаго величія. Дать художественный синтезъ этихъ сокровенныхъ думъ сербскаго народа, воплотить въ камнѣ пѣсни гуслировъ — такова была благородная и гордая мечта, побудившая молодого скульптора Местровича устроить и декорировать въ Римѣ, сообща съ другими художниками, монументальнѣйшій мавзолей. Правда, современнымъ сербскимъ живописцамъ (Крицману и Рацкому) эта задача оказалась не совсѣмъ по плечу, но самъ Местровичъ, создавшій и проэктъ сербскаго павильона и скульптуру его, справился съ ней съ большимъ талантомъ и заразильнымъ своихъ скульпторовъ-товарищей: Розандика, Бодрозика.

Массивный, мрачный, куполообразный склепъ изъ сѣраго камня, украшенный сфинксомъ, увѣчаннѣйшій крылатыми статуями Никѣ. Узкая дверь. Галерея под-

* Оправдать этого отсутствіемъ мѣста нельзя, такъ какъ нѣкоторые художники представлены въ двухъ обществахъ сразу.

пертая двѣнадцатю Каріатидами — мощными женщинами съ гнѣвными ликами Эриній. Круглая зала, гдѣ подъ куполъ вздымается конная статуя богатыря Марко Крайевича, легендарнаго героя сербской народной поэзіи, а стѣны украшены барельефами — торсами турокъ (работы Розандика). Кругомъ повсюду — колоссальныя головы, статуи, бюсты, маски, вазы, атланты, гигантскія руки — ‚фрагменты‘ чаемаго храма, цѣлая эпопея трагическаго 1389 года, созданная необузданной плодотворностью Местровича...

Какъ легко было впасть при созданіи этой батальной пластики въ анекдотизмъ современности или хаотичность авторовъ Траянскіи колонны! Но Местровичъ съумѣлъ избѣжать того и другого, благодаря своему огромному чувству ритма, дару композиціи и философскому подходу къ сюжету. Въ барельефѣ ‚Война‘ онъ изображаетъ самую схватку, но съ какой монументальной ритмичностью расположены его парныя группы борцовъ! Вообще же его интересуеетъ не хаосъ рѣзни, а сущность войны, преломленная въ душахъ мужчины и женщины. Герой и Мученикъ, Мать и Вдова — вотъ его излюбленные пластическіе образы, воплощенные во многихъ вариацияхъ. Гнѣвъ и печаль сковали ихъ члены въ сверхчеловѣческихъ ритмахъ, въ величавой гармоніи застывшихъ порывовъ. У Местровича нѣтъ ‚литературщины‘, но каждое его произведеніе полно внутренняго смысла. Тотъ, кто упрекаетъ Местровича въ подражаніи своему учителю Мецнеру, — не понимаетъ глубокой разницы между современной германской скульптурой и духовностью славянскаго творчества. Массивныя формы Мецнера освятились внутренней мощью у Местровича; германское стремленіе къ ‚колоссальности‘ претворяется у него въ своеобразный героическій стиль. Его женщины мощны — ибо это Матери, родившія и кормящія героевъ, или Вдовы, любившія ихъ. Даже въ ихъ сладострастіи угадывается избытокъ этой стихійной жизненной силы. Только нововременскій критикъ могъ усмотрѣть порнографію въ группѣ обнявшихся женщинъ, изумительныхъ по сладострастной экспрессіи лицъ и красотѣ линий.* Въ натурализмѣ его изможденныхъ старухъ нѣтъ безобразія — это олицетворенія материнскаго горя, высшимъ символомъ котораго является ‚Великая мать Југувичей‘, потерявшая на Коссовомъ полѣ девять сыновей и держащая отрубленную руку девятаго сына. Въ судорожномъ напряженіи его атлантовъ нѣтъ условности — это рабы, согнувшіеся подъ тяжестью турецкаго плѣна.

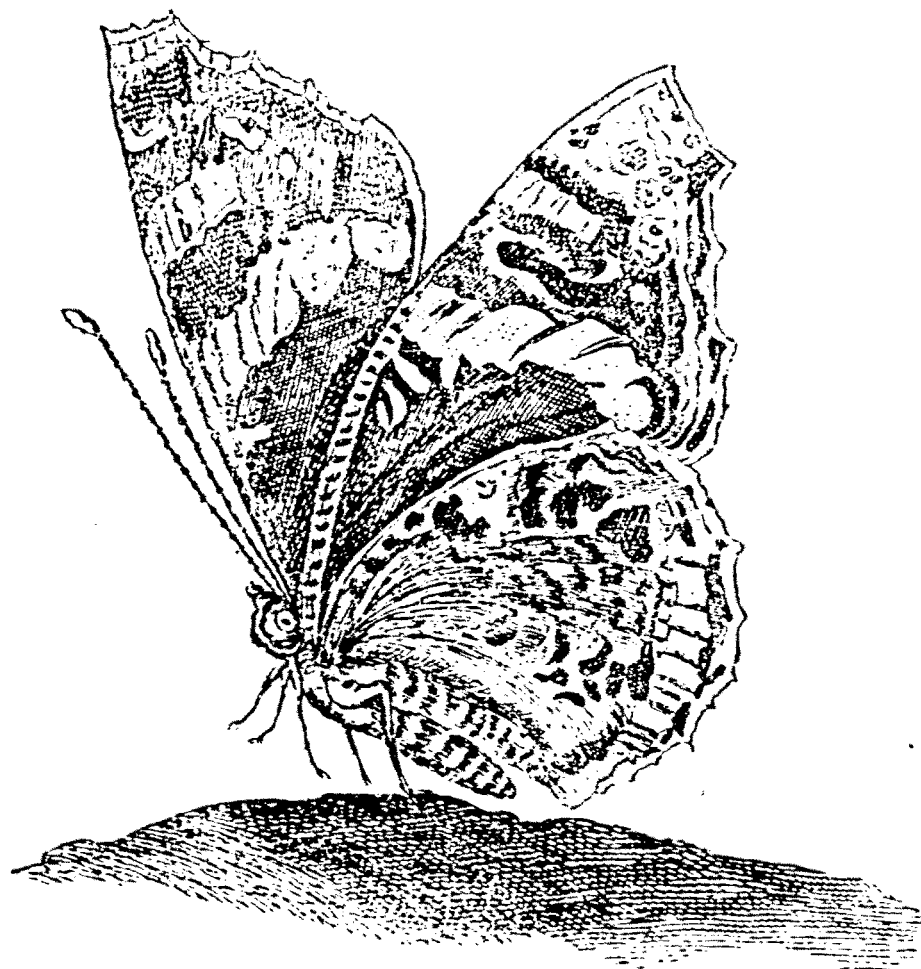
* Тотъ же нововременскій ‚пуританинъ‘, помнится, обрушился и на другую статую Местровича, — беременную женщину. Эта статуя нѣсколько дрябла по формѣ, но въ принципѣ молодой скульпторъ заслуживаетъ величайшаго уваженія за то, что осмѣлился воплотить въ пластикѣ то, на что до него рѣшался главнымъ образомъ живописцы (Ванъ-Эйкъ, Кранахъ, Рафаэль, Тиціанъ) и граверы (Дюреръ, Моро). Беременная женщина, которая въ эпоху Ренессанса изображалась лишь въ видѣ нимфы Калипсо, а въ XVIII в. интересовала художниковъ какъ своего рода curiosité, ‚реабилитирована‘ современнымъ художественнымъ сознаниемъ. Именно Местровичъ, съ его чувствомъ равновѣсія массъ, могъ бы показать, какъ возможно не натуралистическое, а чисто пластическое разрѣшеніе этой проблемы въ скульптурѣ...

Местровича можно было бы упрекнуть въ томъ, что, вдохновляясь образами національнаго миѳотворчества, онъ въ то же время эклектиченъ и космополитиченъ въ области виѳшняго стиля. Въ самомъ дѣлѣ, несмотря на повторяемость излюбленнаго имъ женскаго типа (съ продолговатымъ лицомъ и огромной шевелюрой, пластически уравновѣшивающей женственную массивность таза и колѣнъ) сколько различныхъ эпохъ претворено въ скульптурѣ Местровича! Его барельефы выдержаны въ профильномъ стилѣ раннихъ аттическихъ стелъ; его бюсты (въ особенности — Марко Крайевича и художника Медулика) стилизованы въ духѣ готической скульптуры изъ дерева, а его жуткіе атланты (рабы и дѣти-заморыши) похожи на химеры готическихъ соборовъ. Въ профилѣ его женскихъ тѣлъ и въ особенности — старухъ есть какой-то Кранаховскій изгибъ. Но больше всего тяготѣетъ Местровичъ къ архаизму грековъ и его огромныя Каріатиды — своеобразный синтезъ Акропольскихъ дѣвъ съ покатыми плечами Ферекаго Аполлона. Архаическая пластика грековъ внушила ему и эту дивную простоту плоскостей, и равновѣсіе массъ, и стилизованную четкость лицъ... Скульптура Местровича — не національна по формѣ, лишь очень рѣдко чувствуются въ ней отголоски христіанскихъ надгробныхъ памятниковъ Сербіи. Но византійскій стиль старой Сербіи, въ которомъ скульптура играла лишь чисто орнаментальную роль, и не даетъ достаточныхъ возможностей для той монументальной скульптуры, для того храма, о которомъ мечтаетъ Местровичъ. Но помимо этого отсутствія національной традиціи, въ тяготѣніи Местровича къ эллинскому архаизму угадывается еще и другой мотивъ. Подобно Выспянскому, онъ углубляетъ сюжеты своихъ славянскихъ легендъ паѳосомъ античныхъ мѳѳовъ. Развѣ гибель старой Сербіи не есть такая же трагедія, какъ гибель Трои, и развѣ не посвященъ 'Храмъ' Местровича богинѣ воспоминаній, Мнемосинѣ, — напоминающей живымъ о подвигахъ и страданіяхъ умершихъ?

Скульпторъ Местровичъ еще очень молодъ, его теперешнія силы далеко еще не находятся на уровнѣ его смѣлыхъ замысловъ (примѣромъ тому является его гигантская статуя Марко Крайевича, гдѣ хорошъ и стихіенъ лишь конь, но самый герой производитъ нѣсколько карикатурное впечатлѣніе карлика); у него есть грубыя вещи. Но этотъ бывший пастухъ съ темпераментомъ Микеланджело и плодовитостью Рубенса — большая надежда, нежданная радость. И она идетъ изъ славянскаго міра: сербскому художнику дано было смѣло поставить проблему скульптуры, какъ храма, какъ сотрудничества многихъ во имя общей идеи. Возможно, что Местровича не было бы, если бы не существовало Майоля, Бурделля, Мецнера, Галлера — но идеологически онъ идетъ дальше нихъ. Ибо сознательно приобщился онъ своимъ индивидуальнымъ талантомъ къ стихіи народности, — къ славянскому и эллинскому фольклору, къ сербской былинѣ и раннегреческой формѣ...

Этотъ возвратъ къ первоистокамъ Элады черезъ голову Рима Имперіи и позд-
няго Ренессанса обрѣтаетъ особенный, демонстративный смыслъ именно здѣсь —
на выставкѣ въ Римѣ.

Какъ ни старались академіи различныхъ странъ доказать, что онѣ попрежнему
держатъ узду и пекутся о поддержаніи традицій, какъ ни загромоздили онѣ вы-
ставку тысячами негодныхъ вещей — эта выставка все таки показала, что Римскій
Молохъ, взявшій столько жертвъ у мірового искусства, не угрожаетъ больше
XX вѣку...



ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

И. Гумилевъ

I



ЩЕ до 1866 года, когда группа парнасцевъ открыла свой журналъ „Le Parnasse Contemporain“ стихами Теофиля Готье, его одного изъ всѣхъ романтиковъ признавая не только своимъ, но и maître'омъ, и даже до 1857 года, когда Бодлэръ, посвящая Теофилю Готье свои „Цветы Зла“, называлъ его непогрѣшимымъ поэтомъ и совершеннѣйшимъ волшебникомъ французской словесности, мнѣніе о безусловной безупречности его произведеній раздѣлялось во всѣхъ кругахъ, не чуждыхъ литературѣ. И не смотря на то, что это мнѣніе вредило поэту въ глазахъ толпы, которая считала холоднымъ — его, иѣжнаго, застывшимъ — его, бесконечно жаднаго до жизни, неспособнымъ понимать другихъ поэтовъ — его, заключившаго въ одномъ себѣ возможности французской поэзіи на пятьдесятъ лѣтъ впередъ, — онъ любилъ настаивать на этомъ качествѣ и возводилъ его въ принципъ, дразня гусей.

Дѣйствительно, какъ бы слѣдуя завѣту Пушкина „лишь юности и красоты поклонникомъ быть долженъ геній“, Готье любилъ описывать сказочныя богатства, принадлежащія веселымъ молодымъ людямъ, расточающимъ ихъ на юныхъ, прекрасныхъ и всегда немного напоминающихъ кошекъ, женщинъ, — этихъ молодыхъ людей, любовныя признанія которыхъ звучатъ какъ дерзкое и томное: — „Цитія, торопитесь“, и женщинъ, вносящихъ въ слишкомъ свѣтлый міръ любви сладкое ощущение холода смерти. Учитель и другъ Бодлэра, онъ не поддавался соблазну безобразнаго, очарованію сплина, а странное и экзотическое любилъ только до тѣхъ поръ, пока оно не теряло пластичныхъ формъ. Да, впрочемъ, можетъ быть и это онъ воспринималъ какъ свое, повседневное, онъ, узнавшій чары опиума въ причудливыхъ залахъ отеля Pimodan, объѣздившій чуть не всѣ закоулки Европы и Востока.

Въ „Эмаляхъ и Камеяхъ“ онъ равно избѣгаетъ какъ случайнаго, конкретнаго, такъ и туманнаго, отвлеченнаго; онъ говоритъ о свойствахъ, какъ явленіяхъ, о бѣлизнѣ, о контрастѣ, о тайномъ сродствѣ предметовъ, черпая образы изъ всѣхъ странъ и вѣковъ, что придаетъ его стихотвореніямъ впечатлѣніе гармоничной полноты самой жизни. И въ то же время онъ умѣетъ не загромаждать своихъ произведеній излишними подробностями, пренебрегаетъ импонировать читателю своей эрудиціей. Вотъ, что онъ рекомендовалъ одному начинающему драматическому автору: „возьми просто на просто Жеронта, Изабеллу и Криспина; размѣсти ихъ вокругъ мѣшка съ деньгами и начинай; не надо больше ничего и ты можешь сказать все, что захочешь“, — и онъ самъ слѣдовалъ этому правилу въ своихъ комедіяхъ, только

большей закругленностью контуровъ и изяществомъ деталей отличающихся отъ Мольеровскихъ.

Выборъ словъ, умѣренная стремительность періода, богатство рифмъ, звонкость строки — все, что мы такъ безпомощно называемъ формою произведенія, находили въ Теофиль Готье яраго цѣнителя и защитника. Въ одномъ сонетѣ онъ возражаетъ ‚ученому‘, пытавшемуся умалить значеніе формы:

Но форма, я сказала, какъ праздникъ предъ глазами:
Фалерскимъ ли виномъ налить или водою —
Не все ль равно! кувшинъ пѣшитъ красотой!
Исчезнетъ аромать, сосудъ же вѣчно съ нами.

И это онъ провозгласилъ безошадную формулу — ‚L'art robuste seul à l'éternité‘, пугающую даже самыхъ пылкихъ влюбленныхъ въ красоту.

Что же? Признаемъ Теофиля Готье непогрѣшимымъ и только непогрѣшимымъ, отведемъ ему наиболѣе почетный и наименѣе посѣщаемый уголъ нашей библіотеки и будемъ пугать его именемъ дерзкихъ новаторовъ? Нѣтъ. Попробуйте прочесть его въ комнатѣ, гдѣ въ узкихъ вазахъ вянутъ лиліи и въ углу бѣлѣетъ тысячелѣтній мраморъ — между поэмой Леконта де Лиля и сказкой Оскара Уайльда, этими востину ‚непогрѣшимыми и только непогрѣшимыми‘, и онъ захлеснетъ васъ волной такого безудержнаго ‚раблэнстическаго‘ веселья, такой безумной радостью мысли, что вы или съ негодованіемъ захлопнете его книгу, или, показавъ языкъ лиліямъ, мрамору и ‚непогрѣшимымъ‘, выбѣжите на вольную улицу, подъ веселое синее небо. Потому что секретъ Готье не въ томъ, что онъ совершененъ, а въ томъ, что онъ могучъ, заразительно могучъ, какъ Раблэ, какъ Немвродъ, какъ большой и смѣлый лѣсной звѣрь...

II

Теофиль Готье принадлежалъ къ старой буржуазной фамиліи, ни по состоянію, ни по положенію въ округѣ не уступавшей дворянскимъ. Дѣдъ его, извѣстный снѣлачъ и ярый охотникъ, умеръ ста лѣтъ. Отецъ его, пламенный роялистъ и исключительно образованный человѣкъ, во время Великой Революціи организовавшій побѣгъ дворянъ и духовенства изъ Гласьерской тюрьмы въ Авиньонѣ, умеръ восьмидесятилѣтнимъ. Самъ поэтъ родился 30 августа 1811 г. въ Тарбѣ, на испанской границѣ, и первыя впечатлѣнія дѣтства были такъ сильны, что онъ всю жизнь тосковалъ по югу. Его неукротимый характеръ обнаружился рано. Трехъ лѣтъ перевезенный въ Парижъ, онъ, увидѣвъ однажды солдатъ, говорящихъ по гасконски, бросился къ нимъ, уцѣпился за ихъ платье, умоляя свезти его обратно въ Тарбъ. Нѣсколько лѣтъ позднѣе, получивъ отъ своего отца наказаніе въ видѣ легкаго удара, онъ настойчиво требовалъ, чтобы мать увезла его отъ человѣка, который бьетъ его,

ея сына. Еще въ ученическіе годы онъ прославился на Сенѣ какъ искусный пловецъ и заслужилъ отличіе въ видѣ красныхъ кальсонъ. Восемнадцати лѣтъ онъ поступилъ въ ателье Ріу и уже зарекомендовалъ себя какъ недюжинный художникъ, когда 25 февраля 1830 г., день перваго представленія ‚Эрнани‘ Виктора Гюго, заставилъ его переменить планы на будущее. Въ девятнадцатомъ вѣкѣ любили вспоминать — одни съ восторгомъ, другіе съ негодованіемъ — о его длинныхъ волосахъ и красномъ жилетѣ, въ которомъ онъ во главѣ банды художниковъ явился въ чопорный залъ Французской комедіи и бѣшено аплодировалъ ультра-романтической пьесѣ, вызывая на ссору ея хулителей. Еще раньше Жераръ де Нерваль представилъ его Виктору Гюго, и его почтительное восхищеніе такъ порадовало мэтра, что тотъ склонилъ его заниматься только литературой. Готье сдѣлался поэтомъ.

Въ Іюлѣ того же года появился первый сборникъ его стиховъ. Это случилось какъ разъ въ день іюльской революціи, и все изданіе осталось на рукахъ Готье. Но необезкураженный этой неудачей, онъ въ 1832 году издалъ поэму ‚Альбертусъ‘, сразу сдѣлавшую его имя извѣстнымъ въ кругахъ литературной молодежи. Это — еще чисто романтическое произведеніе съ фабулой à la Гофманъ, съ отступленіями à la Мюссе. Но оно кончается призывомъ къ Раблэ и начинается слѣдующими стихами, обличающими будущаго автора ‚Эмалей и Камей‘:

На тихомъ берегу зеленого канала,
Гдѣ зыбь подъ барками спокойно задремала,
Ушедшій въ небо шпиль, и окна чердаковъ.
И асидъ старыхъ крышъ, гдѣ аистъ пляшетъ танецъ,
И грохотъ кабаковъ, приюта буйныхъ пьяницъ, —
Фламандскій городокъ Теньера вамъ готовъ.

Его узнали вы? Вы видите: вонъ ива,
Какъ дѣвушка въ водѣ, склоняется лѣнливо,
Разсыпавъ волосы, вонъ церкви остріе,
Вонъ утки на краю дождемъ размытой ямы...
Картинѣ солнечной не достаетъ лишь рамы,
Гвозди, чтобъ прикрѣпить ее.

Въ 1833 году появилась его первая книга прозы и единственная сатирическая — ‚Les jeunes France‘, въ которой онъ смѣется надъ своими же соратниками романтиками, но смѣется съ такой заразительной веселостью, съ такой любовью и до такой степени не щадя себя самого, что сами романтики были въ восторгѣ и начали видѣть въ молодомъ писателѣ достойнаго товарища и будущаго великаго поэта. Успѣхъ этой книги побудилъ издателя ея заказать Теофилю Готье ‚сенсационный романъ‘, и черезъ три года появилась ‚Mademoiselle de Maupin‘. Эти три года были самыми счастливыми въ жизни Готье. Красивый, богатый, принятый въ лучшемъ обществѣ Парижа, онъ велъ образъ жизни салоннаго льва

и дэнди, и его отцу приходилось запираить его, чтобы принудить къ работѣ. Да и то онъ часто вылъзалъ въ окно — похвастать въ Тюльерійскомъ саду и на бульварахъ своими невѣроятной кройки жилетами. И въ то же время въ немъ происходила глубокая внутренняя работа. Онъ долженъ былъ осознать свое отношеніе къ романтизму.

Въ это время французскій романтизмъ сводился въ своемъ главномъ руслѣ къ ренессансу средневѣковья. Шель пересмотръ этическихъ оцѣнокъ во имя эстетическихъ. Мечтали въ прошломъ найти кипучія страсти, дѣлающія человека прекраснымъ, примѣры абсолютной доброты или абсолютнаго порока, все равно. Мускулистая руки жаждали поднять на щитъ героя.

Теофиль Готье хотѣлъ иного. Можетъ быть слишкомъ поспѣшно объявившій себя пажемъ Виктора Гюго и до конца своихъ дней оставшійся ему вѣрнымъ, онъ лучше другихъ сумѣлъ охранить себя отъ поэтического циклона, поднятаго его учителемъ. Онъ не находилъ удовольствія изображать испанскихъ или итальянскихъ маріонетокъ, и кровь, заливающая страницы романтическихъ произведеній, едва ли не казалась ему признакомъ дурного тона. Онъ уже позналъ величественный идеалъ жизни въ искусствѣ и для искусства, идеалъ, которому міръ можетъ противопоставить одну только любовь. Но что, если любовь только зеркало, передъ которымъ искусство принимаетъ свои самыя обдуманная, самыя волнующія позы? Остается только смерть, но не человеку закала Готье испытать головокруженіе передъ этой глубиной. Для него она вся цѣликомъ укладывается въ звонкія строфы „Comédie de la Mort“.

Ритмъ найденъ; оставалось только писать. Шедевры слѣдовали за шедеврами. Послѣ „Mademoiselle de Maupin“, этой энциклопедіи любви, слѣдовалъ „Фортунио“, молодой раджа, расточающій въ Парижѣ свое сказочное богатство, „Жеттатура“, юноша гибнущій подъ властью рока, „Двѣ звѣзды“ — романъ приключеній, „Капитанъ Фракассъ“ и др. Перечислить все нѣтъ возможности. Полное собраніе сочиненій Теофиля Готье составило бы триста томовъ.

Видное мѣсто среди его произведеній занимаютъ его „Путешествія“. Италія, Испанія, Россія, Константинополь, Востокъ ожили въ нихъ съ ихъ природой, искусствомъ, памятниками, со всѣми запахами и красками. Готье упрекали, что онъ почти ничего не пишетъ о жителяхъ тѣхъ странъ, которыя онъ посѣтилъ. Madame de Girardin, лукаво спросила его послѣ выхода „Tra los montès“: „Тео, значитъ въ Испаніи нѣтъ испанцевъ?“ Но какъ турецкій султанъ, по закону объявляющій себя повелителемъ той земли, на которую онъ вступилъ, Теофиль Готье всюду входилъ завоевателемъ и чувствовалъ себя единственнымъ обитателемъ страны, гдѣ находился въ данную минуту. „Я отправился въ Константинополь, чтобы быть мусульманиномъ въ свое удовольствіе; въ Грецію — для Парѳенона и Фидія; въ Россію — для свѣга, икры и византійскаго искусства; въ Египетъ — для Нила и Клеопатры; въ Неаполь — для Помпейскаго залива; въ Венецію — для Санъ-Марко и дворца Дожей. Ассимилиро-

ваться съ правами и обычаями страны, которую посѣщаешь, мой принципъ; и нѣтъ другого средства все видѣть и наслаждаться путешествіемъ.

Совѣмъ иначе, съ благоговѣніемъ пилигрима и внимательностью ученаго, совершилъ онъ свое путешествіе въ область исторіи литературы. Уже усиліями Сентъ-Бева были освобождены отъ проклятія Буало, Ронсаръ, Дю-Беллэ и др., но еще много оставалось забытыхъ сильныхъ поэтовъ. И Готье въ своихъ „Les Grotesques“ воскресилъ десять этихъ кавалеровъ шаги и пера, авторовъ безчисленныхъ одъ къ Уединенію и вакхическихъ пѣсенъ.

Съ 1836 по 1871, годъ смерти, Готье писалъ еженедѣльные фельетоны о театрѣ, литературѣ и искусствѣ, сначала въ „La Presse“, потомъ въ „Journal Officiel“. И несмотря на то, что эта работа страшно тяготила его, отнимая время и силы, которыя можно было бы употребить на писаніе стиховъ, такъ, что онъ съ горечью называлъ свободное время десятой музой, — онъ занимался ею такъ заботливо и даже вдохновенно, что его фельетоны гремѣли по всему Парижу и имъ, болѣе чѣмъ стихамъ и романамъ, онъ обязанъ своей популярностью при жизни.

Умеръ онъ шестидесяти одного года отъ болѣзни сердца, непосильной работой подорвавъ свое желѣзное здоровье.

III

Прошло сорокъ лѣтъ со дня смерти Теофиля Готье. Мы много пережили за это время. Верлэнъ требовалъ „оттѣнковъ и только оттѣнковъ“ и заставилъ насъ полюбить „сѣрую пѣсенку“. Маллармэ училъ насъ писать стихотворенія, болѣе похожія на кабалистическіе знаки, на изображеніе какого нибудь „Колеса Жизни“ буддистовъ. Уайльдъ показалъ намъ искусство, веселую игру, д'Аннунціо — искусство, корни котораго таятся на глубинѣ, гдѣ начинается различіе расъ. Верхарнъ чуть ли не пыткой заставилъ современность заговорить языкомъ, свойственнымъ ей одной. Брюсовъ повѣдалъ намъ о демонахъ, которые всегда съ нами, В. Ивановъ намѣтилъ пѣвучіе пути къ внутреннему солнцу. И все же мы должны вспоминать, мы не смѣемъ не вспоминать о Теофилѣ Готье.

Онъ послѣдній вѣрилъ, что литература есть цѣлый міръ, управляемый законами, равноцѣпными законамъ жизни, и онъ чувствовалъ себя гражданиномъ этого міра. Онъ не подраздѣлялъ его на высшія и низшія касты, на враждебныя другъ другу теченія. Онъ увѣренной рукой отовсюду бралъ, что ему было надо, и все становилось чистымъ золотомъ въ этой рукѣ. Классикъ по темпераменту, романтикъ по устремленіямъ, онъ далъ намъ незабываемыя сцены въ духѣ поэзіи „Озерной Школы“, Гетевского склада размышленія о жизни и смерти, меланхолическія и шаловливыя картинки XVIII вѣка. Его романъ „Капитанъ Фракассъ“ — одинъ изъ

лучшихъ образцовъ французской прозы по выдержанности языка и великолѣпно картинь, написанъ по фабулѣ чуть ли не ‚Romans populaires‘. Въ его пьесахъ — брызжущее остроуміе и горячность романтизма уложились въ рамки Мольеровскихъ комедій. Въ его стихахъ смѣлость образовъ и глубина переживаній только отбѣняется эллинской простотой ихъ передачи.

Въ литературѣ нѣтъ другихъ законовъ, кромѣ закона радостнаго и плодотворнаго усилія — вотъ о чемъ всегда должно намъ напоминать имя Теофиля Готье.



ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ *

Искусство

Созданье тѣмъ прекраснѣй,
Чѣмъ взятый матеріалъ
Безстрастнѣй —
Стихъ, мраморъ иль металлъ.

О свѣтлая подруга,
Стѣненія гони,
Но туго
Ботурны затяни.

Прочь легкіе приемы,
Башмакъ по всѣмъ ногамъ,
Знакомый
И нищимъ, и богамъ.

Скульпторъ, не мни покорной
И вялой глины комъ,
Упорно
Мечтая о другомъ.

Съ паросскимъ иль каррарскимъ
Борись обломкомъ ты,
Какъ съ царскимъ
Жилищемъ красоты.

Прекрасная темница!
Сквозь бронзу Сиракузь
Глядится
Надменный обликъ музъ.

* Переводы Н. Гумплева.

Рукою иѣжной брата
Очерчивай уклонъ
Агата —
И выйдетъ Аполлонъ.

Художникъ! Акварели
Тебѣ не будетъ жаль!
Въ купели
Расплавъ свою эмаль.

Твори сирень зеленыхъ
Съ усмѣшкой на губахъ,
Склоненныхъ
Чудовищъ на гербахъ.

Въ трехъярусномъ сіяньѣ
Мадонну и Христа,
Пыланье
Латинскаго креста,

Все прахъ. — Одно, ликуя,
Искусство не умретъ.
Статуя
Переживетъ народъ.

И на простой медали,
Открытой средь камней,
Видали
Невѣдомыхъ царей.

И сами боги тлѣнны,
Но стихъ не кончитъ пѣть,
Надменный,
Властительнѣй, чѣмъ мѣдь.

Чеканить, гнуть, бороться, —
И зыбкій сонъ мечты
Вольется
Въ безсмертныя черты.

Анакреонтическая пѣсенка

Ты хочешь, чтобъ была я смѣлой?
Такъ не пугай, поэтъ, тогда
Моей любви, голубки бѣлой
На небѣ розовомъ стыда.

Идетъ голубка по аллеѣ
И въ каждомъ чудится ей врагъ,
Моя любовь еще нѣжиѣе,
Бѣжить, коль къ ней направить шагъ.

Нѣмой, какъ статуя Гермеса,
Остановись, и вздрогнетъ буквъ, —
Смотри, къ тебѣ изъ чаши лѣса
Уже летитъ крылатый другъ.

И ты почувствуешь дыханье
Какой то ласковой волны
И легкихъ, легкихъ крылъ дрожанье
Въ сверканьи сладкомъ бѣлизны.

И на плечо твое, голубка
Слетитъ, уже приручена,
Чтобы изъ розоваго кубка
Вкусилъ ты сладкаго вина.

Рондола

Ребенокъ, съ видомъ герцогини,
Голубка, сокола страшивей, —
Меня не любишь ты, но нынѣ
Я буду у твоихъ дверей.

И тамъ стоять я буду, струны
Щипля и въ дерево стуча,
Пока внезапно лобъ твой юный
Не озаритъ въ окнѣ свѣча.

Я запрещу другимъ гитарамъ
По близости меня звенѣть.
Твой переулочекъ — мнѣ: недаромъ
Я говорю другимъ ,не смѣть'.

И я отрѣжу оба уха
Нахалу, если только онъ
Куплетъ свой звонко или глухо
Придетъ запѣть подъ твой балконъ.

Мой ножъ шевелится какъ пьяный.
Ну чтожъ? Кто любитъ красный цвѣтъ?
Кто хочетъ краски на кафтаны,
Гранатовъ алыхъ для манжетъ?

Ахъ, крови въ жилахъ слишкомъ скучно,
Не вѣчно жъ ей томиться тамъ,
А ночь темна, а ночь беззвучна:
Спѣшите трусы по домамъ.

Впередъ, задеры! Вы безъ страха,
И нѣтъ для васъ запретныхъ мѣстъ,
На вашихъ лбахъ моя наваха
Запечатлѣтъ рваный крестъ.

Пускай идутъ, одинъ или десять,
Рыча какъ бѣшеные псы, —
Я въ честь твою хочу повѣсить
Себѣ на поясъ ихъ носы.

И чрезъ канаву, что обычно
Мараешь шелкъ чулокъ твоихъ,
Я мостъ устрою — и отличный
Изъ тѣлъ красавцевъ молодыхъ.

Ахъ, если саванъ мнѣ обѣщанъ
Изъ двухъ простынь твоихъ, — войну
Я подниму средь адскихъ трещинъ,
Я нападу на Сатану.

Глухая дверь, окно слѣпое,
Ты можешь слышать голосъ мой:
Такъ быкъ пронзенный, землю роя,
Реветь, а вокругъ собачій вой.

О, хоть бы гвоздь былъ въ этой двери,
Чтобъ муки прекратить мои...
Къ чему мнѣ жить, скрывая въ сердцѣ
Томленье злобы и любви?

Гишпопотамъ

Гишпопотамъ съ огромнымъ брюхомъ
Живетъ въ Яванскихъ тростникахъ,
Гдѣ въ каждой ямѣ стонутъ глухо
Чудовища, какъ въ страшныхъ снахъ.

Свиститъ боа, скользя надъ кручей,
Тигръ угрожающе рычитъ
И буйволъ фыркаетъ могучій,
А онъ пасется или спитъ.

Ни стрѣль, ни острыхъ ассагаевъ,
Онъ не боится ничего,
И пули мѣткія синаевъ
Скользятъ по панцырю его.

И я въ роднѣ гиппонотама:
Одѣтъ въ броню моихъ святынь,
Иду торжественно и прямо
Безъ страха посреди пустынь.



Хроужка



ЛОИ ФУЛЛЕРЬ И ЕЯ ШКОЛА

(По поводу гастролей въ Парижѣ)

Искусство Фуллерь было однимъ изъ первыхъ опытовъ обновленія танца въ духѣ античныхъ воспоминаній; бунтъ противъ условныхъ формъ балета возникъ на эстрадѣ кафешантана прежде, чѣмъ взволновала большія оперныя сцены; возникъ онъ изъ индивидуальнаго выступленія Лои Фуллерь на подмосткахъ Folies Bergères; торжествомъ ея идеи явился художественныя побѣды ея ученицы, Айседоры Дункань. Бунтъ сдѣлался традиционнымъ, его формы преемственными. Въ этой то роли создательницы новаго стиля, во главѣ маленькой арміи завоевательницъ будущаго танца, и явилась Фуллерь въ спектакляхъ, организованныхъ однимъ благотворительнымъ обществомъ въ муниципальномъ оперномъ театрѣ (Gaité). Малолѣтнія ученицы Фуллерь интерпретировали разнообразныя музыкальныя произведенія: Мошковскаго и Моцарта, Делиба и Дебюсси. Танцы дѣтей почти исключительно сводятся къ ритмическому бѣгу, съ которымъ координированы періодическія движенія головы и рукъ; многія изъ маленькихъ танцовщицъ обладаютъ развитымъ чувствомъ ритма. Танцуютъ дѣти босыя, въ бѣлыхъ античныхъ туникахъ.

Почти отсутствуютъ попытки совмѣстнаго танца; для него нѣтъ достаточной увѣренности. Обыкновенно дѣтей по очереди выпускаютъ изъ-за кулисы; одна за другой перебѣгаютъ

черезъ сцену веселыя босоножки и исчезаютъ въ противоположной кулисѣ. Танцы взрослыхъ ученицъ съ преднамѣренно взбитыми и растрепанными волосами и нѣсколько специфическими псевдонимами (miss Орхидей и т. д.) такъ же примитивно просты.

Кромѣ отдѣльныхъ номеровъ (входящихъ такъ же въ репертуаръ miss Дункань), были исполнены два балета: 'Les petits riens' Моцарта, произведеніе композитора, которое программа спектакля считаетъ только что открытымъ, между тѣмъ, какъ оно найдено въ 1873 г. Нюиттеромъ и опубликовано впервые въ 1888 г., и 'Сонъ въ лѣтнюю ночь' Мендельсона. Кисейная грація моцартовской пасторали и сказочность 'Сна' получили совершенно тождественную другъ съ другомъ интерпретацію. Беспорядочное топтаніе по сценѣ среди грубо-фантастической декорации, мучительно долго подготавливаемая группы, крохотные ребятишки въ голубыхъ рубашонкахъ, предназначенные смягчать и умилять публику, длительный и нелѣпый хаосъ, среди котораго проходили незамѣтными ошибки сбитыхъ съ толку маленькихъ исполнительницъ. — Миѣ не пришлось видѣть школы miss Дункань; вѣроятно она болѣе правильно понимаетъ задачи новаго и интереснаго дѣла 'воспитанія къ красотѣ'. Фуллерь обратила свою симпатичную школу тѣлеснаго ритма въ ненужную, неблагородную, вредную для дѣтей пародію на балетный театръ.

Вмѣстѣ со своими ученицами выступила и сама Фуллерь; не въ античныхъ танцахъ, для которыхъ ей уже недостаетъ молодости и под-

вижности, а въ знаменитомъ ‚Серпантинѣ‘, создавшемъ ей міровую славу во время послѣдней всемірной выставки въ Парижѣ.

Руки, удлиненыя длинными стержнями, ритмически колеблютъ громады крылья из легкой бѣлой ткани; освѣщенные нижнимъ свѣтомъ, бьющимъ изъ люка, эти крылья то клубятся, какъ фіолетовые туманы, выются розовымъ дымомъ, то вспыхиваютъ огненными языками въ нескончаемомъ богатствѣ разнообразныхъ тоновъ, пока цвѣтные огни не потухаютъ и ткани не опускаются, сѣрыя и безцвѣтныя, какъ крылья громадной летучей мыши. Хореографическая сторона весьма несложна; она сводится къ движеніямъ рукъ, а иногда къ медленному круженію вокругъ люка. Но равномерныя движенія рукъ требуютъ акробатической ловкости и силы. Да и вообще при всей красочной фееричности и живописности измѣчивыхъ очертаній выющихся тканей (недаромъ Т. Т. Гейне попытался создать для нихъ графическій синтезъ въ своемъ *Serpentintänzerin*) — жанръ Лои Фулмеръ относится скорѣе къ акробатическому, чѣмъ къ художественному танцу. Не удивительно, что этотъ ‚хореографическій выходъ съ свѣтовыми эффектами‘ сдѣлался достояніемъ интернаціональных кафэ-концертовъ.

Андрей Левинсонъ.

‚ЧОРТОВА КУКЛА‘ ЗИНАИДЫ ГИППІУСЪ *

I

Ч ортова Кукла — одно изъ тѣхъ произведеній, которыя приносятъ честь создавшимъ ихъ писателямъ, но покрываютъ позоромъ безчисленные ряды читателей и критиковъ. Столь мало оказывается толпа ** готовой принять красивую, глубокую мысль!

* Напечатано первоначально въ ‚Русской Мысли‘, вышло позднѣе отдѣльнымъ изданіемъ.
** Напримѣръ, критикъ ‚Русскаго Богатства‘ г. Рѣдко, который даже изъ благоуханной мысли Зинаиды Гиппиусъ: ‚при Отцѣ слово правственность лишнее, оно меркнетъ, какъ свѣча въ ясное утро‘ (въ статьяхъ Антона Крайняго). — умудрился изготовить нѣкое плоское дрянцо въ уровень своихъ понятій.

Эту повѣсть авторъ назвалъ ‚жизнеописаніемъ‘, по праву ‚ракурснаго‘ изображенія. Дѣйствіе (продолжающееся, собственно говоря, нѣсколько мѣсяцевъ) сосредоточено на выявленіи одной личности — Юрія Двокурова, Юрули.

Юруля — ‚Чортова Кукла‘. Въ этомъ опредѣленіи и заключается красивая и глубокая мысль, сказанная не для толпы. Но по нѣвѣстнымъ временамъ и толпа ухватывается за большія мысли, и покрываетъ себя при этомъ позоромъ. Оказалось, что простое утвержденіе для многихъ явилось загадкой. Да, Юруля — ‚Чортова Кукла‘, то есть, переводя это слишкомъ образное выраженіе на общедоступный языкъ — негодяй, дрянь. Но... въ чемъ, собственно говоря, состоитъ его подлость?

Какой прелестный вопросъ со стороны непогрѣшимыхъ судей!

Самое простое, конечно — черпнуть сплеча изъ водоема гражданственныхъ критеріевъ, разработкѣ которыхъ такъ способствовали ‚событія послѣднихъ лѣтъ‘. Юруля участвовалъ въ революціи и бросилъ ее для устройства личнаго своего счастья... Слѣдовательно... Если такое построеніе понимать въ плоскости маловѣровъ нашей интеллигенціи и всѣхъ пролетаріевъ духа — то стыдно было бы защищать отъ подобнаго пониманія Зинаиду Гиппиусъ. Я думаю что война истиннаго искусства и гражданственныхъ мотивовъ кончена. — Затѣмъ можно заняться механическимъ подсчетомъ всѣхъ случаевъ на протяженіи повѣствованія, когда Юруля нарушаетъ общепринятая нравственность и порядочность. Можно даже притвориться, что полученный итогъ уклоненій Юрули вполне достаточенъ для признанія его ‚чортовой куклой‘.

Но искренно видѣть въ этомъ смыслъ произведенія — грустно, ахъ, какъ грустно!

Основной ладъ, въ которомъ должна восприниматься личность Юрули — это ощущеніе его побѣдной, несравненной обаятельности. Выявленію этой обаятельности способствуетъ длинный рядъ вовлекаемыхъ въ дѣйствіе лицъ; всѣ свидѣтельствуютъ объ очарованіи; всѣмъ онъ нравится, всѣ его любятъ...

Накопленіе чаръ, авторомъ мастерски проведенное, такъ очевидно, что останавливаться

на немъ не стоитъ; сводка виѣшнихъ усѣховъ Юрули вполне удалось даже упомянутому г. Рѣдко.

На второй ступени воспріятія является вопросъ: въ какой мѣрѣ внутренній обликъ Юрули соответствуетъ виѣшней обаятельности? Конечно, такая обаятельность, нравственно не оправданная — хуже откровенно отталкивающей безнравственности. Какъ известно, диаволь тоже эволюционировалъ со времени голландскихъ примитивовъ: тогда наивно безобразный, онъ научился теперь искусству нравиться. Если Юруля, прикинутый на ходячія мѣрила, объективно окажется поддецомъ, — то пусть ликуютъ все пролетаріи духа; тогда творчество Зинаиды Гиніусъ завершено и замкнуто въ тѣсномъ и низкомъ кругу интеллигентскаго міропониманія — 'честности' во вкусѣ чеховскихъ земскихъ врачей; и пусть мимо идутъ тѣ, кому нужны большія дали и глубины...

II

Юруля въ высшей степени владѣетъ 'искусствомъ жизни'... Но это отвлеченное сужденіе слишкомъ блѣдно, оно удовлетворило бы только нѣмца. Романская культура подскажетъ намъ болѣе яркое слово: Юруля — в и р т у о з ъ жизни. Конечно, прекрасному слову 'виртуозъ', которое такъ старательно затаскиваетъ и обезцвѣчиваетъ толпа, необходимо вернуть его начальную силу. Но романскій языкъ далъ намъ чудесное подобіе, а русскую суть дать только русское слово.

Спорится, ладится жизнь въ рукахъ Юрули! Помните, образно, жизненно помните русскаго рабочаго, плотника какого нибудь, у котораго спорится дѣло.

Впрочемъ, пусть на мгновеніе поможетъ и романская аналогія: французенка, чьи изощренные пальцы мнутъ ленту для банта, перебираютъ цвѣты для букета... Ясно станетъ всякому (ну, конечно, не нѣмцу), что есть какая то чисто тѣлесная геніальность, творческая осмысленность бессознательныхъ усилій... Нѣчто подобное есть у всякаго настоящего ваятеля, но намъ сейчасъ важнѣе другой переходъ въ область духовной жизни

(гдѣ-то въ сторонкѣ припоминается Платонъ Каратаевъ). А лучше всего прямо спросить нашъ великій языкъ: онъ отвѣтитъ намъ волшебнымъ корнемъ 'лад-', который отъ предзорнаго свѣта славянскоі старины — ой ладо диди ладо, ой ладо делью люли! — приведетъ насъ къ русскому лику жизненной гармоніи, къ вѣщему глаголу ладить и его производнымъ сладить, поладить, наладить... Что слаще, что краше, что глубже того міропониманія, — нашего, родного, русскаго, — которое вложено въ волшебный корень 'Лад-?'

Право, — вспомнишь, какъ много интеллигентщины въ Юрулѣ, Чортовой Куклѣ, и жалко станетъ дѣлать его причастнымъ къ такому свѣту... И сладо какъ-то. Пусть лучше будетъ 'виртуозомъ', по иностранному.

Житейская виртуозность Юрули доходитъ до высшей степени, которая состоитъ въ томъ, что ему совершенно удаются даже крайне небрежно выполненные замыслы. Напримѣръ, свиданіе, которое онъ устраиваетъ революціонерамъ Михаилу и Натанѣ, образцово осторожное, такъ какъ все было, даже безъ объясненій, поручено дѣвчонкѣ Литѣ.

Юрулино мастерство можетъ показаться какой то чисто механической споровкой, инстинктомъ. Но немного вдумчивости показываетъ, сколько въ него вложено духовныхъ силъ. Самородность этихъ силъ подчеркивается (скажемъ, нѣсколько преувеличенной) молодостью Юрули — ему 20 лѣтъ.

Прежде всего Юруля въ рѣдкой мѣрѣ надѣленъ одной изъ лучшихъ способностей духа — нравственной прозорливостью, способностью понять, разгадать, увидѣть, учуять человека, чужую душу. Это именно прозорливость, а не проникательность практическаго дѣятеля, какая нужна въ политикѣ. Напримѣръ, прежнихъ товарищей по революціи онъ давно не видѣлъ, сталъ имъ чужой, но двѣ минуты послѣ встрѣчи съ Натаншей, онъ, припомнивъ ее и ея брата, уже представилъ себѣ съ ясностью, какіе они должны быть теперь, если учесть все съ тѣхъ поръ (глава I). И тутъ же онъ удивительно мѣтко опредѣляетъ обояхъ. Во второй главѣ

онъ также хорошо понимаетъ своего двоюроднаго брата Левковича и жену его Муру, и такъ далѣе, всѣхъ. Какъ легко ему это дается, видно изъ того, что способность свою онъ тратитъ не только на глубокаго, сильнаго Михаила (глава пятая), но тутъ же сейчасъ и на ничтожнаго юношу Стасика, совсѣмъ растерянаго въ своемъ полупрофессиональномъ поворѣ (глава шестая).

Конечно, Юруля крайній эгоистъ. Но въдъ бываетъ же такой очаровательный, солнечный эгоизмъ. Задолго накопленная отъ многихъ жгучихъ обидъ людскихъ горечь бессильна противъ такого улыбкаваго себялюбия... Да и посчитать по всей книгѣ, такъ окажется, что Юруля никогда не отказываетъ кому бы то ни было въ услугѣ (кроме одного пустяжнаго случая въ первой главѣ, который... технически нуженъ автору для «экспозиціи» характера...). А далѣе выходитъ, что все хорошее, что только ни происходитъ за все время романа, — все исходитъ отъ сознательной дѣятельности Юрули. Онъ мастерски восстанавливаетъ (хотя бы и совсѣмъ искусственно) семейное «счастье» Левковича, котораго онъ и всегда «берегаетъ... съ заботливой и снисходительной нѣжностью». Онъ вводитъ въ жизнь Литты Михаила, чѣмъ создаетъ весь будущій смыслъ ея, — а можетъ быть, и его жизни. Онъ спасаетъ отъ самоубійства своего же будущаго убійцу, Кнорра. Да и гибнетъ онъ, оказывая почти безкорыстную услугу своимъ прежнимъ товарищамъ.

И все это освѣщено у него красивымъ чувствомъ. «Бѣдная, бѣдная», сказалъ онъ Наташѣ и «съ нѣжной жалостью глядѣлъ на нее» Кнорра онъ сначала отталкиваетъ съ безжалостностью «солнечнаго» эгоизма, а потомъ находитъ для него самыя «настоящія» слова... «ласково обнялъ... посадилъ... и спасъ. (гл. XVI). Во многихъ мѣстахъ романа въ дѣятельности Юрули чувствуется подлинное «творчество жизни» хотя бы (конечно!) и въ самомъ житейскомъ смыслѣ. Тутъ же чувствуется и мастерство Зинаиды Гишнусъ, — мѣстами поистинѣ прекрасное мастерство.

Разумѣется, на всѣ дѣла свои Юруля смотритъ исключительно какъ на забаву, — «солнечный»

онъ человѣкъ. Последняя, стоившая ему жизни, услуга товарищамъ представляется ему «стильнымъ» приключеніемъ. Но все же недаромъ веселіе его имѣетъ такую обаятельность для людей, не совсѣмъ заурядныхъ; недаромъ веселіе его такъ внутренне красиво; изумительная улыбка: сияющая и умная... «Отъ его улыбки въ комнатѣ дѣлалось уютнѣе... — въдъ это и р а в с т в е н н ы я дѣлности.

«Солнечность» его, конечно, лучше всего сказывается въ его отношеніи къ женщинамъ. Очень вѣрно показано, напримеръ, его, заочное, къ концу романа являющееся, увлечение прежде ему безразличной Наташей. Эта черта, очень неприятная для всѣхъ, для кого Юруля — «противный бабникъ» — въ сущности, проявленіе глубоко-жизнерадостной молодости.

Зинаида Гишнусъ вообще очень тщательно выводитъ достоинства Юрули. Такъ, напримеръ, его вполне понятную терпимость къ Стасику она рѣшительно уравниваетъ свидѣтельствомъ о совершенной «нормальности» Юрули: онъ немедленно отворачивается отъ занимавшей его Мурочки, какъ только узнаетъ о мерзостяхъ, бывшихъ между Мурочкой, тогда еще дѣвушкой, и гувернанткой ея Леонтикой; а это — свобода отъ часто почти непреодолимаго любопытства, весьма почтенная въ человѣкѣ, который въ «самый разгаръ» участвовалъ въ петербургскихъ симпозионахъ.

III

Такова, въ общихъ чертахъ, богатѣйшая положительная наличность Юрули. Отрицательная половина — что и говорить — немаловажна. Ну, конечно, онъ безсердечно обманывалъ женщинъ — бѣдную, славную Машку. На небѣ это — тяжкіи грѣхъ, ахъ, какой тяжкіи! Какъ больно ангеламъ! А на землѣ... тутъ разнo смотрять. Совсѣмъ наоборотъ — другое нарушение его на томъ же пути: это грѣхъ, который на небѣ даже мало понимаютъ, а вотъ на землѣ онъ — совсѣмъ неопрятенъ. Такова разница между «нравственностью» ангеловъ и «порядоч-

ностью людей. Юруля — стыдно сказать! — любить женщину на счет своего богатого дядюшки, котораго они обманывают.

Конечно, ни передь небомъ, ни передь землей я ни чуточки не попытаюсь оправдывать Юрулю. Я только скажу, что Юруля принадлежалъ къ средѣ часто очень милыхъ юношей, которымъ всячески хочется веселиться... А вѣдь этой среды теперь изобрѣтенъ зловонный Санинъ, этотъ дегенератъ гроноваго арцыбаншевскаго нищества... Бѣдная, бѣдная, славная Манка!

Сговоримся объ одномъ положеніи. Безнравственность состоитъ въ пренебреженіи, въ нарушеніи опредѣленнаго нравственнаго устава. Юруля же, въ своемъ родѣ блюдетъ какія то свои правила. Поэтому онъ человекъ не безнравственный, а если такъ можно выразиться, *дионравственный*.*

Для того, чтобы осудить его и въ этой плоскости, намъ нужно будетъ возвыситься до другой точки зрѣнія, что — вперед.

Къ концу романа происходитъ нѣчто вполне уже отвратительное — именно «гогистическое» поведеніе Юрули на вопросахъ. Хотя и то сказать — отвратительность здѣсь угадывается, чѣмъ усматривается. Зинаида Гиппиусъ объ этомъ говоритъ какъ то нарочито двусмысленно и туманно. Фактическаго вреда ни для кого отъ «предательства» не происходитъ; Юруля сохраняетъ полное уваженіе глубокаго и пронзательнаго революціонера Михаила. Онъ только не захотѣлъ быть героемъ; но и зачѣмъ быть героемъ ему — не революціонеру? Все событіе тщательно пригнано подъ «дионравственный» уставъ самого Юрули. Получается сначала довольно явственное впечатлѣніе, что Зинаида Гиппиусъ запуталась сама въ желаніи во что бы то ни стало спасти

* «Просто живите, вѣрьте никакпхъ не ищите... Наибольшее личное удовлетвореніе при *обязательно* наименьшемъ вредѣ другимъ; это основное правило безусловно ограничено признаніемъ, что наименьшій свой вредъ всегда превѣшиваетъ какой бы то ни было вредъ чужой. — Такіе «дионравственные» уставы весьма обыкновенны въ нашъ вѣкъ индивидуальной этики и злоупотребленія ниществомъ.

обаятельность своего «любимца», что она не соразмѣрила испытанія... И лишь потомъ, поднявшись до настоящаго, конечнаго взгляда на все произведеніе, начинаешь понимать истинную соразмѣрность всего.

И трудно, и противно оправдывать поведеніе Юрули съ искусственно созданной точки зрѣнія. Поэтому, послѣ всего сказаннаго, я прошу читателя вспомнить положительныя свойства Юрули и согласиться съ такимъ утвержденіемъ: въ плоскости средней, ходячей, житейской, «трезвой» морали Юруля — безусловно положительный типъ. Сумма житейской пользы, имъ созданной, количественно превышаетъ сдѣланный имъ вредъ (ибо для «трезвой» морали, вѣдь, обманутая Манка — величина ничтожная...).

IV

Кстати сказать, — если допустить, что поведеніе Юрули на вопросахъ дѣйствительно было искусной самообороной, не включавшей предательства — то самой неэстетичной чертой во всемъ его поведеніи станетъ нѣчто совсѣмъ другое: именно, некорректный тонъ, въ которомъ Юруля говоритъ о влюбленной въ него дѣвушкѣ Хесѣ и циничное выполненіе услуги, которую онъ ей оказываетъ, когда онъ ея «неправожительство» обходитъ тѣмъ, что помѣщаетъ ее портнихой въ домъ «содержанки». Уваженіе мужчины къ влюбленной въ него дѣвушкѣ, которую онъ самъ не любитъ — вотъ точка, гдѣ земная порядочность приближается къ небесной нравственности. «Тонкость, *délicatesse* чувства», порядочность въ любви, вотъ единственное существенное добавленіе, какое сдѣлали люди къ нравственности со временъ Христа, единственное, что поняли ангелы, не понимающіе предосудительность, напримѣръ, альфонсизма или шуллерства. Ибо что есть для нихъ порядочность въ грѣхѣ? — Правда, что и здѣсь ангелы видятъ не столько рыцаря, сколько дѣвушку.

V

И все таки Юруля, обаятельный, солнечный мастеръ жизни, сѣющій радость Юруля — Чортова кукла.

Почему? Потому что Юруля хочет, дѣйствительно хочет сдѣлать людей такими, какъ онъ — счастливыми; а если станутъ люди такими, какъ онъ — счастливыми: то кончится на землѣ всякая вѣра и всякая любовь, кончатся всѣ подвиги и всѣ исканія, и будетъ земное счастье печалью лютой на небеси, и будетъ Дьяволъ царемъ того счастья. И кончится Жизнь: ибо жизнь есть любовь, и страданіе, и вѣра, и жертва.

Обаятельность Юрули — чортово навожденіе: слѣны тѣ, кто любитъ его, — а много, много ихъ. Только два раза за всю жизнь свою встрѣтилъ Юруля оцѣнку, основанную на нездѣвней правдѣ.

Въ первый разъ оцѣнка исходила отъ небольшой группы людей, точка зрѣнія которыхъ наиболѣе во всей книгѣ показательна для взглядовъ самой Зинаиды Гиппіусъ. Къ слову сказать — разбираемая повѣсть, какъ всякое произведеніе истиннаго большого художника, — а Зинаида Гиппіусъ удовлетворяетъ этому именно высшему требованію: — содержитъ въ себѣ нѣкую долю общечеловѣческой правды, не воплѣ совпадающей съ личной правдой автора; у такого настоящаго художника достиженія осуществленныя всегда значительнѣе и шире сознательныхъ намѣреній. Духъ всечеловѣчества говоритъ въ нихъ, духъ, чье величіе устранило Фауста...

Одинъ изъ людей упомянутой группы, сильный простотой своихъ исканій, въ мгновение предѣльнаго самоутвержденія Юрули швырнулъ ему въ лицо конечный приговоръ правды: Чортова Кукла! Въ этомъ мгновеніи символическое средоточіе повѣствованія: усилія чорта встрѣчаютъ неизбѣжный отпоръ.

Чрезвычайно показательна оцѣнка, которую даетъ Юрулѣ глава этой группы, Саватовъ. Для него Юруля прежде всего не пріятель. Чортово навожденіе здѣсь безсильно; его нѣтъ вовсе.

Въ другой разъ, оцѣнка правды оказалась и болѣе глубокой, и болѣе слѣвннй. Ибо исходила она отъ самой большой силы прозрѣнія, какую вмѣщаетъ земная жизнь, и отъ самаго большого ослабленія: отъ чуткости влюбленной женщины. Хеса назвала Юрулю не счаст-

нымъ. Любовь женщины зорко видитъ зло въ любимомъ человѣкѣ, но, безсильная осуждать, она называетъ зло несчастьемъ. Святая неточность оцѣнки!

VI

Для Зинаиды Гиппіусъ революція въ широчайшемъ значеніи тождественна съ всечеловѣческимъ движеніемъ впередъ*, притомъ она пріобрѣтаетъ чисто пророческо-религіозное содержаніе. Упомянувъ объ этомъ для точности, я дальше буду подразумѣвать революцію въ общепринятомъ соціально-политическомъ значеніи. Остановиться на ней вообще здѣсь полезно, не только потому, что съ ней тѣсно связано содержаніе романа, но и потому, что съ ней связана читательская оцѣнка, да и вообще нынѣшніе литературные вкусы. Увы! есть много людей, которые свое толкованіе опредѣленія — «Юруля — Чортова кукла» — будутъ основывать исключительно на отношеніи Юрули къ соціально-политической революціи.

Такая революція для Зинаиды Гиппіусъ представляется отнюдь не истиной, а лишь однимъ изъ временныхъ modus'овъ предчувствія истины. Притомъ повременность этого modus'a уже исчерпывающе выявлена жизнью. Непрерывная поступательность создающей истинны оказалась не въ немъ, а рядомъ, — гдѣ движется Саватовъ со своимъ тросбратствомъ. Позволю ли я себѣ предъявить личную обобщающую thesis?

Подобное отношеніе къ революціи — единственное, способствующее художественному ея выявленію.

Доказательство этой thesis я могу лишь намѣтить. («Консервативное» искусство, само по себѣ столь плодотворное, въ данномъ случаѣ отпадаетъ, такъ какъ революція никогда въ самой сути своей не послужитъ ему матеріаломъ — такъ, въ Тургеневской «Нови»).

* Какъ часто не хватаетъ словъ! Здѣсь иногда говорятъ «прогрессъ», но это пошлое слово удовлетворяетъ только интеллигентовъ; какъ вмѣстятъ въ немъ чаяніе конечныхъ катастрофическихъ просвѣтлѣній вѣчной Apokalypsis?

Революція есть чистое дѣйствіе, поэтому оно не совмѣстимо съ созерцаніемъ. Созерцаніе же — стихія искусства.

Великая англійская революція дала Мильтона, но какъ разъ — поскольку она была религіозна. Французская же революція поразительно безплодна художественнымъ творчествомъ. Такъ какъ Андре Шенье стоялъ очевидно внѣ ея, то единственнымъ, прекраснымъ, но все же несоразмѣрнымъ изящнымъ порожденіемъ ея остается Марсельеза. — Гибель Ламартина, какъ поэта, въ революціи 1848 года, быть можетъ очень убѣдительно, но утверждать этого, конечно, нельзя...

Русская революція, во всей совокупности своей, отъ декабристовъ до Богрова, отъ звѣздъ до клоаки, — несомнѣнно громадная стихія въ русской жизни. Но что дала она для художествъ, — въ то время, какъ обратная ей стихія дала намъ, въ творствѣ Пушкина (не полудекабриста, а создателя Татьяны), Тургенева, Достоевскаго, всѣ образы свѣта, всѣ тонкости благоуханія, всѣ лики красоты? — Не станемъ даже вмѣнять революціи ужаснаго грѣха, — ,направленства'.

Тургеневъ недоросъ до революціи, Достоевскій переросъ ее безмѣрной силой мистическаго прозрѣнія. И оказывается, что русское искусство на верхахъ своихъ (а въ концѣ концовъ, вѣдь лишь верхами стоитъ заниматься) только одинъ разъ въ упоръ подошло къ революціи съ чисто художественной цѣлью и потерѣло совершенную неудачу. Я подразумеваю намѣреніе Льва Толстого написать ,Декабристовъ', уклонившееся къ 1812 и къ 1855 годамъ, и во второмъ случаѣ даже не дошедшее до яснаго замысла. И если признать, что единственный положительный и вполнѣ соразмѣрный нашей исполненной литературѣ герой революціи — предтеча Пьеръ Безуховъ, то должно сказать, что взять онъ очень ужъ въ сторонѣ, да и опоздало наше искусство ровно на столѣтъ, хотъ юбилей справляй...

Только начинающая назрѣвать, изложенная выше формула (къ которой, какъ мнѣ кажется, примыкаетъ Зинаида Гиппіусъ) содержитъ достаточно созерцательной объективности, чтобы въ болѣе или менѣе отдаленномъ буду-

щемъ создать почву для грядущаго художественнаго истолкователя русской революціи.

VII

Повременность революціи, какъ *modus'a* въ предчувствіи истины, выявлена Зинаидой Гиппіусъ вполнѣ художественно.

„Ширится человекъ“, говоритъ Саватовъ... Въ сколькихъ (курсиствахъ) великолѣпный огонь горитъ! Двадцать пять лѣтъ назадъ она бы Перовской, Вѣрой Фигнеръ очутилась, а теперь ужъ ей этого мало; у нея душа то шире... бросится скорѣе не знаю куда, въ Троице Сергіевскую Лавру пѣшкомъ пойдетъ, въ конецъ и себя, и огонь свой погубить, а въ Вѣры Фигнеръ не пойдетъ. Хотъ и святое мѣсто, да ужъ прошлое, остыло оно. Нынѣшніе хорошие люди тамъ не умѣщаются. ... А если идея-то гораздо лучше будетъ жить безъ васъ? — говоритъ Наташа революціонерамъ. — ,Идея должна двигаться, мѣнять форму, должна крылья новыя растить, а вы, можетъ, ей только мѣшаете?'

„Какъ не оглядѣться? Времена ужъ двинулись“, говоритъ одинъ изъ членовъ Троебратства.

Но тяжело иго Бога Живого, и лишь цѣною лютой муки дается освобожденіе. Желаніе легкой безбольной жизни, воплощенное въ Юрулѣ — отъ діавола. Недаромъ каждая заря алѣетъ кровью... Вотъ почему на разсвѣтѣ новой правды Зинаида Гиппіусъ воздвигла трагическія фигуры Михаила и Наташи.

Михаилъ — трагическій протестъ вѣчной жизни противъ слишкомъ легкой эволюціи счастья... Глубинная бездна осуждаетъ Виктора Гюго, который, отъ блага террора реставраціи до парижской коммуны, ликуя привѣтствовалъ каждое восходящее солнце. Ужасъ овладѣваетъ на порогѣ новаго рая и Гетевское ,остановись, мгновеніе! ты былъ такъ прекрасно' — становится крикомъ безумнаго горя.

Михаилъ отрекается отъ будущей истины, хотъ видитъ ее; помня (глава XXIII), что ,всегда, тупо ли, остро ли, онъ страдалъ' — онъ высокомерно отказывается переступить порогъ.

Натанша, сестра Михаила — женственная чета его. Въ болѣе страдательномъ порядкѣ чувствъ любящей женщины, она, главнымъ образомъ, странится за Михаила. Для насъ, трагедія ея зиждется на томъ, что молодая, дѣвичья прелесть ея обречена чернымъ силамъ...

Есть ли небо, гдѣ бы темная гибель ихъ стала свѣтомъ?

Нѣсколько другихъ лицъ взято внутри революціи. Хеса — воплощеніе бесплоднаго героизма. Она глубоко любитъ Чертову Куклу. Поэтому, въ крѣпости, она обливаетъ себя керосиномъ и... Такія смерти были. О, если бы можно было не помнить, что возможны и эти уклоны героизма!..

Юсъ — пущечное мясо. Яковъ — нынѣ неизбѣжный представитель того проклятія, безъ котораго уже немислима активная революція — порожденіе той клоаки, гдѣ старая государственность и новая революція мерзостно сочетаются, чтобы родить революціонера-сыщика, и символомъ которой жизнь сотворила Азефа. Потапъ Потапычъ — жалкая пѣшка 'активности', который счастливъ, что хоть на мгновеніе можетъ стать просто человекомъ... Вообще, невозможность для активнаго революціонера быть 'просто человекомъ' нѣсколько разъ сильно отмѣчена. Это — трагедія 'вокзальныхъ людей' (гл. XXXI). Я жалѣю, что выраженіе 'вокзальные люди' не достаточно обще, чтобы стать нарицательнымъ, ходячимъ.

Литта — милая, добрая дѣвочка, прелестная молодостью и будущими возможностями, которыя такъ рѣдко осуществляются. Она — маленькая личность вполне обыденная; но той обыденностью, на которую никогда не устанетъ любоваться печальная вдумчивость жизни. Вообще 'трактовка типовъ' (извиняюсь за жаргонное клише) очень хороша, съ однимъ роковымъ ослабленіемъ: блѣднымъ троестратствомъ. Во всеобщей безжизненности положительныхъ типовъ есть что то роковое. Объясненіе этому нужно искать, вѣроятно, въ 'метафизикѣ' творчества. Какъ бы то ни было, обѣщаніе Зинаиды Гиппіусъ написать нѣчто въ родѣ продолженія 'Чертовой Куклы', гдѣ окончательно будутъ выявлены положитель-

ныя данныя — встрѣчается съ какой то тревогой. А что, если въ судьбахъ русской словесности вторая часть 'Мертвыхъ Душъ' неизбежно обречена на неудачу?

VIII

Лады воспріятія у Зинаиды Гиппіусъ вполне современны, то есть новы, если прикинуть давность модернизма на счетъ тысячелѣтій. Существуетъ не только безпредковая новизна, въ которой одна капля куцаго созиданія куплена цѣной цѣлаго моря непоправимыхъ разрушеній; новизна кощунства и поцранія.

Есть еще и новизна вѣчнаго претворенія вѣчной жизни — новизна тѣхъ утреннихъ восходовъ, что свѣтлы воспоминаніемъ о безчисленныхъ прошлыхъ полудняхъ.

Мало кто въ настоящіе дни даетъ столь радостное ощущеніе прекраснаго культурнаго преемства, какъ Зинаида Гиппіусъ.

Было бы поучительно собрать восдино, въ видѣ выписки, всѣ многочисленные отрывки, не болѣе 3 — 4 строкъ каждый, въ которыхъ создается зрительная (въ современно-синтетическомъ пониманіи) обстановка дѣйствія. Получилось бы впечатлѣніе тончайшаго, неподражаемо-личнаго искусства...

Что касается архитектоники повѣствованія и техники изложенія... Зинаида Гиппіусъ — особенно, конечно, какъ стихотворецъ, — давно завоевала завидное право неприкосновенности по отношенію къ всеобщимъ мѣриламъ. Чьи стихи остались бы прекрасны подъ подобными упреками въ безобразности, безкрасочности и т. д. ? — И 'Чертова Кукла' остается своеправна даже передъ судомъ тѣхъ, кто никогда не упускаетъ изъ виду такихъ образцовъ непогрѣшимаго повѣствованія, какъ Брюсовскіи 'Дневникъ Женщины'.

Есть ли въ 'Чертовой Куклѣ' гипертрофія развязки? Созвучны ли всему повѣствованію обѣ послѣднія главы? Да, пожалуй созвучны, какъ смерть созвучна жизни. Первая изъ этихъ двухъ послѣднихъ главъ говоритъ о гибели Юрули. Ритмъ ея иной, чѣмъ ритмъ всѣхъ предыдущихъ главъ. Какой то новый чуткій символизмъ воспріятія. (Кто,

кромѣ Зинаиды Гиппіусъ, могъ бы передъ трупомъ Юрули поставить этотъ глубоководный вопросъ, такой нелѣпый и въ то же время жутко-убѣдительный: „Что это? Непоправимое? Или только незабвенное? — Художественному чутью исключительной женщины — что логика?“).

Мнѣ кажется, что перенесеніе Юрулиной гибели въ какую то иную плоскость ощущенія художественно оправдано — это право Смерти. Здѣсь достигнуто уваженіе передъ могилой. Только крайняя пошлость можетъ сказать: и подѣломъ чортовой куклѣ! Стыдно тому, кто при вѣсти о гибели Юрули не почувствуетъ хоть въ наименьшей степени нѣчто отъ мнѣологической скорби о Бальдурѣ, солнечномъ богѣ.

Больше колебанія встрѣчаетъ послѣдняя, XXXIII глава. Она какъ будто бы взята изъ совсѣмъ другой повѣсти. Зачѣмъ силою раздавленной женской любви дѣлать трагически-священной судьбу Юрули? Зачѣмъ Чортовой Куклѣ этотъ ребенокъ, эта святая печаль неудачнаго созданія? Вѣдь это уже не бесплодная любовь Хеси, — не любовь мертвой къ мертвому. Если же принять трагическое освященіе Юрули любовью женщины, то вся повѣсть вдругъ получаетъ, — какъ будто бы, — другую оцѣнку. Начинаетъ мерещиться, что и любовь Хеси можно было въ тѣхъ же цѣляхъ вывить до какихъ то новыхъ бѣльшихъ размѣровъ; быть можетъ, въ тоскливыхъ сумеркахъ Натани по отношенію къ Юрулѣ найтн какія то новыя глубины; и еще много, много такого, что видитъ лишь глазъ художника. Въ такомъ случаѣ ‚Чортова Кукла‘ дѣйствительно оказывается ‚ненаписаннымъ романомъ‘, какъ объявилъ, совсѣмъ въ другомъ порядкѣ мысли и не безъ оттѣнка снобизма, К. П. Чуковскій.

Или можетъ быть то, что я здѣсь говорю — несправедливо, и благодарить должно Зинаиду Гиппіусъ за то, что она съ прозрѣніемъ высокой женской души сумѣла даже на мертвенныхъ путяхъ діавола сорвать печальные цвѣты вѣчной жизни?

Во всякомъ случаѣ сама по себѣ эта XXXIII глава прекрасна. Она заставляетъ тепло и хорошо подумать о женщинѣ, ее создавшей.

Въ заключеніе, два слова о ‚метафизикѣ‘ Чортовой Куклы.

Въ предисловіи къ отдѣльному изданію романа есть слѣдующее ‚аутентическое толкованіе‘: въ Юрулѣ обнажены вѣчные глубокіе корни реакціи...

Такъ какъ у насъ мало распространено умѣніе пройти черезъ открытую дверь, то многіе усумнились, забывъ, что въ мышленіи З. Гиппіусъ, Антона Крайняго и Д. С. Мережковскаго значить ‚революція‘. Интеллигентскія платформы; alterum eis non datur...

Гораздо любопытнѣе вопросъ о метафизическомъ отрицаніи самаго понятія реакціи, какъ невозможнаго взаимоотношенія извѣчно сосуществующихъ полярныхъ началъ, — ну, хотя бы тамъ трансцендентно тождественныхъ... Но это уже не беллетристика.*

Юруля въ повѣсти названъ ‚Чортовой Куклой‘, а въ предисловіи ‚Героємъ Небытія‘. Кукла, героиня — понятія несомѣстимыя, первое — страдательное, второе — дѣйственное. Согласованіе этого противорѣчія — опять метафизика. Здѣсь, я думаю, ошибся К. П. Чуковскій, который въ Юрулѣ видитъ чистое небытіе, математическій нуль. Собственно, Юруля неизъемная часть Бытія, — того антистетическаго начала внутри Бытія, которое противоборствуетъ высшему самоутвержденію Бытія въ Вѣчной Любви.

Валеріанъ Чудовскій.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

Сочиненія Алексѣя Ремизова, т. IV, романъ ‚Прудь‘. Спб., изд. ‚Шиповникъ‘. Ц. 1 р. 75 к.

Сочиненія С. А. Ан—скаго, т. I, Старые устои. Спб., кн.-изд. ‚Просвѣщеніе‘. Ц. 1 р. 25 к.

* Впрочемъ, въ переводѣ на ‚эмпирической‘ языкъ это значитъ хотя бы вотъ что: эсдекъ — реакція противъ всякаго искусства, ну а гг. прогрессивные интеллигенты — чистѣйшая реакція противъ вообще какой бы то ни было красоты и истини...

В. В. М у и ж е л ь, собрание сочинений т. III. Спб., изд. „Просвѣщеніе“ 1911. Ц. 1 р.

О новомъ изданіи „Пруда“ Ремизова, можно говорить почти какъ о новомъ произведеніи, до такой степени онъ переработанъ. Кому не лѣнь будетъ сличить первое изданіе со вторымъ, тотъ воочию убѣдится, какая масса поправокъ нестрить страницу за страницей. Поправки эти нѣсколько однородны и имѣютъ цѣлью избавить романъ отъ довольно несносной и претенціозной манеры Пшибышевскаго, которая при написаніи „Пруда“ сильно вліяла на автора, сдѣлать повѣствованіе болѣе связнымъ и вразумительнымъ. Впрочемъ, эти исправленія не столько касаются конструкціи самихъ фразъ, сколько заключаются въ соединеніи въ абзацы напечатаннаго прежде отдѣльными строчками (т. е. исправленіе скорѣй типографское, нежели стилистическое) и въ обильныхъ вставкахъ между ничѣмъ не связанными прежде предложеніями. Измѣнены, наконецъ, почти всѣ собственные имена и названія мѣстностей по причинамъ, вѣроятно, не стилистическимъ и вообще не литературнымъ; прибавлено къ каждой главѣ названіе. Въ остальномъ планъ и соразмѣрность частей романа остались тѣми же.

Мы уже упомянули, что въ этомъ обновленномъ видѣ романъ утратилъ ту виѣшнюю растерзанность, которая почти не позволяла видѣть ясно его достоинства и недостатки въ первомъ изданіи. Но и во второмъ изданіи нѣкоторая приподнятость, хаотичность, растянутость (при нагроможденіи, неожиданности и необоснованности дѣйствія) второй части дѣлаетъ ее значительно болѣе слабой, нежели первая. Непременное дѣленіе почти каждой главы на кошмаръ и кошмарную дѣйствительность, регулярная истерика — въ 25 главахъ понемногу, необъяснимость поступковъ героя (изнасилованіе, убійство, смерть), ненужныя повторенія и отступленія лишаютъ эту часть и бытоописательнаго, и фабулистическаго, и психологическаго интереса. Первая же часть, несмотря на очевидную рапсодичность, даетъ намъ широкую картину дѣтства и отрочества въ купеческой средѣ.

Тамъ много экстреннаго, преувеличеннаго, можетъ быть случайнаго, что трудно принять это за типическую картину замоскворѣцкихъ „антресолей“, но подпольный, забитый и озлобленный, унижаемый и безсмысленно жестокой духъ переданъ столь яркими красками, съ такимъ трепетомъ и содроганіемъ, что всю первую часть „Пруда“ можно причислить не только къ лучшимъ страницамъ Ремизова, но и къ болѣе примѣчательнымъ произведеніямъ вообще русской современной прозы.

Отъ распоротыхъ лягушекъ, раздавленныхъ червяковъ, ошпаренныхъ крысъ, высѣченныхъ дѣтей, придавленныхъ котятъ, перешибленныхъ собакъ, пакостныхъ монаховъ, гулящихъ дѣвокъ, глухихъ, злыхъ и несчастныхъ обитателей краснаго флигеля, — мы попадаемъ въ какое-то умилненное и умиленное „благо-раствореніе воздуховъ“. Тамъ люди все „строгіе, набожные, благообразные“; если старики, — то все „съ большою тщательно расчесанной бородой и густыми, нависшими бровями, изъ подъ которыхъ глядѣли умные, пронизательные глаза“; если молодые люди, то „съ тонкими чертами и маленькой острой бородкой, — глубокіе вдумчивые черные глаза и рѣзкія морщины на лбу придавали лицу выраженіе особенной серьезности“; если дѣти, то — „хрупкіи, съ блѣднымъ нервнымъ личикомъ и живыми черными глазками“. Это страна, гдѣ всѣ благородны, горячи и самоотверженны, благочестивы, смиренны и добродѣтельны. „Но гдѣ же этотъ рай земной?“, спроситъ нетерпѣливый читатель. — Именно тамъ, гдѣ живемъ и мы съ вами. Это — Россія и народъ этотъ — Талмудическіе евреи. — Такъ увѣряетъ г. Ан—скій, издавшій почему-то свою паточную книгу на русскомъ языкѣ (хотя обложка сдѣлана еврейскимъ шрифтомъ, текстъ же нестрить еврейскими словами). Разсказано все это неприятно, но и не художественно (недурна легенда о Императорѣ Николаѣ Павловичѣ), но подкупаетъ трогательный идилическій оптимизмъ автора и нѣкоторыя бытовья подробности, хотя нельзя не вспомнить разсказа Лѣскова „Ракушанскій меламедъ“, гдѣ такъ сконцентрировано изображеніе быта тѣхъ же талмудистовъ.

Въ книгѣ есть и наивные стихи, гдѣ почти каждая строчка повторяется, сначала по еврейски, потомъ по русски. Напр.:

„Дейхо Дойди, ликротъ каю“ —
Ты гряди женихъ къ невѣстѣ.
„Мойде“ утренней молитвѣ,
„Титъ-га-дованъ“ — „топъ“ изъ „тина“,
„Бездна вѣчнаго наденья“.

Вѣдь такъ можно весь словарь переложить виршами и выдать это за поэму.

Можетъ быть, если бы эта книга появилась на еврейскомъ діалектѣ, она бы и имѣла какое-нибудь значеніе, а такъ — художественная цѣнность ея очень не велика, воспитательное же значеніе болѣе чѣмъ странно.

Вотъ и другая страна, гдѣ всѣ воры, развратники, пьяницы, слабые дурачки или злые звѣри, гдѣ старики, сѣдые и лысые съ провалившимся носомъ и гноящимися глазами, а молодые „съ толстой красной шеей и безсмысленнымъ круглымъ лицомъ, на которомъ маленькіе зеленоватые глазки прятались въ жирныхъ складкахъ вѣкъ“, гдѣ царитъ тупость, косность и жестокость. Эта страна — Россія и народъ этотъ — русскіе. Такъ увѣряетъ г. Муйжель. Когда это надоѣсть, о Господи? Тѣмъ болѣе, что рассказано все это растянута, вяло и не ново (еще бы!), рассказы всѣ ни о чемъ (можетъ быть, „Проклітіе“ лучше другихъ), и значенія какъ художественнаго, такъ и всяческаго другаго не имѣетъ. Положимъ и то, что пишетъ это интеллигентъ изъ „Просвѣщенія“ о русскомъ народѣ.

Какъ же бы тогда и могло выйти иначе?

М. Кузминъ.

НОВЫЯ КНИГИ

К. Д. Бальмонтъ. VI т. полного собранія сочиненій. Фейныя Сказки. Злая Чара. Книгоизд. „Скорпіонъ“ 1911.

Есть воля къ радости, аналогичная Шопенгауэровской „воли къ жизни“. Она можетъ слезы превращать въ росинки. По крайней мѣрѣ такъ хочется думать, читая „Фейныя сказки“.

У Бальмонта вмѣсто міросозерцанія (въ интеллектуалистическомъ смыслѣ) — мироощущеніе, — понятно, что онъ можетъ остро радоваться жизни. Виѣшней „переливчатости“ въ ней много — въ глазахъ радуги запляшутъ если взглянуть на міръ по хорошему, по дѣтски чувственно. Бальмонтъ такъ и смотритъ. Понятно, что его „радость можетъ ждать на каждомъ поворотѣ“.

Странно много этихъ внезапныхъ встрѣчь съ радостью въ „Фейныхъ Сказкахъ“. — Фея пускаетъ мыльные пузыри, Фея наряжается, и этому даже колокольчикъ голубой обрадовался. А если и въ Фейномъ царствѣ случаются печалы, ихъ побѣждаетъ эта воля къ радости, которой покоренъ Бальмонтъ, и Фея такъ рѣшаетъ споръ между жаворонкомъ и соловьемъ: „Въ днѣ и ночи пусть вамъ будетъ два царя“. И если иногда убѣгаетъ Майскій вѣтеръ, то черезъ минуту возвращается и говоритъ:

„Я ушелъ, но это въ шутку,
И тебѣ цвѣтовъ принесъ“.

Все примирить, все любить, убаюкать всѣ противорѣчья хочетъ Бальмонтъ, и эта дѣтская жажда свѣтлой цѣльности и жизни и свѣтлѣ всего въ „Фейныхъ сказкахъ“. Тамъ онъ — „Сынъ Земли и Дня“, ему одинаково милъ утренній подсолнечникъ и вечерній синій лень и онъ восторженно увѣренъ, что „счастье вѣчно здѣсь“.

Навѣрно, онъ еще въ раннемъ дѣтствѣ рѣшилъ, что разъ жизнь многоцвѣтна, значитъ она — добрая. Это значитъ что змѣя добрая, разъ у нея переливчатая шкурка; интересно такъ думать!

Бальмонтъ не всегда вѣритъ, что змѣя — добрая. Онъ много разъ больно былъ ужаленъ. Въ „Злыхъ Чарахъ“ онъ говоритъ объ этомъ, бурно жалуется. Какъ всѣ дѣти, онъ часто жалуется преувеличенно и потому необъдительно. Когда онъ заявляетъ:

„Тутъ иѣжная дѣва — безчувственный пенъ“ — это грубо и смѣшно, а когда говоритъ о растеніяхъ, что

„... петли ихъ усиковъ — страшный намекъ“, то этому, я думаю, даже его маленькая Пиника съ свѣтлыми глазками не повѣритъ.

Но есть въ ‚Злыхъ Чарахъ‘ и сдержанныя, спокойныя, а потому волнующія слова о страшномъ и больномъ:

„Нѣтъ въ мѣрѣ власти — мигъ вернуть не-
давній!“

„Я — письменъ безвѣстныхъ страшный
знакъ,

Вписанъ — да, но для чего — не знаю.“

„Я знаю, что много озеръ серебрястыхъ въ
горахъ и лѣсахъ первозданныхъ,

Но сколько умерли въ жаркой пустынѣ
безъ влаги, безъ капель желанныхъ.“

Онъ говоритъ о злѣ дѣйствительномъ и о томъ, которое живетъ только въ народныхъ повѣрьяхъ, но не менѣе мучительно. О цѣпкихъ лихорадкахъ, о хищномъ подмѣнышѣ, который мучитъ материнское сердце, о жестокости зари, что ярко свѣтитъ даже надъ трясинной, — онъ говорятъ о колдовствахъ и обманахъ жизни и произноситъ противъ нихъ заговоры полународнымъ, перекованнымъ на субъективный ладъ стихомъ.

Иногда онъ изступленно хочетъ власти — отомстить, но не можетъ сродниться съ мстительною душою, которая молится:

„Боже, не дай мнѣ людей разлюбить до
конца“...

Несмотря на всѣ проклятья, которыми клеймитъ жизнь многократно ужаленная душа поэта, онъ остается вѣренъ ‚волѣ къ радости‘. Недаромъ книжка его называется — ‚Злыя Чары‘. Конечно, вся мучительность жизни для него лишь злыя чары, которыя разсѣются, какъ только будутъ произнесены всѣ добрыя заклятья. И въ концѣ книги, въ ‚Синихъ Молніяхъ‘, есть слова о возрождающемъ ‚Праздникѣ сжиганья‘, ‚есть свѣтлое Синее Море‘, на немъ Синій островъ, на островѣ волшебный стрѣлокъ, который яркими стрѣлами убиваетъ все злое:

„Такъ сгните же, ковы, призоры,

Разсѣйтесь вы, причты и чары,

Я стрѣлы вамъ здѣсь заостряю,

Аминь, говорю я, аминь.“

А н. А б р а м о в а. Царь Саулъ. Поэма въ 5-ти картинахъ. Книгоизд. ‚Просвѣщеніе‘.

Гарри Нурулль. Ego. № 1.

Очень скучно говорить послѣ книги Бальмонта о поэмѣ г-жи Абрамовой.

Томпательно-ритмичной прозою она передаетъ неинтересную библейскую легенду о томъ, какъ сынъ царя Саула нарушилъ постъ, а самъ царь вышелъ въ походъ безъ благословенія пророка, и какія несчастья стряслись отъ этого надъ Израильскимъ народомъ. Больше всего въ поэмѣ резонерства. И хотя ея герои имитируютъ стихійную страстность:

Г о н а ф а н ь: Довольно, Ридна!.. Иль зарычу,
какъ дикій звѣрь, и буду грызть нѣмыя
скалы! —

но прекрасно видно, что всѣ они аккуратно вырѣзаны изъ картона. Несмотря на такую легкость строительнаго матеріала, поема невыносимо-тяжеловѣсна.

Полную противоположность поэмѣ Абрамовой представляетъ ‚Ego‘, — что-то въ родѣ универсальнаго старо-декадентскаго журнала. У составителя или составителей (Гарри Нурулль, кажется, просто чья то вычурная маска) странно легкокрылая манера писать. На протяжении 30 стр. вы встрѣтите тамъ ‚Эмоциональную драму‘, ‚Библиографію философіи культуры‘ — гдѣ есть пара холячихъ философскихъ миѣній о цивилизаціи, и... не пугайтесь! — ‚Пренія о роли женщины въ обществѣ и государствѣ‘.

Въ попыткахъ самостоятельно философствовать нѣтъ ни одной обоснованной мысли, разсужденія построены по избитому типу Уайльдовскихъ парадоксовъ, въ лирикѣ — дурно переваренная Пшебышевщина. Въ общемъ, книжка обличаетъ головокружительную заносчивость и глубокую некультурность составителей. Издана она безвкусно.

Л ю б о в ь Б ѣ л к и н а. Л ѣ с н а я л и л і я. Стихи. Книгоизд. ‚Икаръ‘.

Еще не перевелся архаичный типъ писателей съ благородными убѣжденіями, условно-поэтическимъ стилемъ и желаніемъ непременно

быть идейными. Къ нимъ принадлежить Л. Бѣлкина.

Она пишетъ о терновомъ мостѣ, который повисъ надъ океаномъ, о видѣніяхъ изъ солнечныхъ сферъ, о небѣ въ багровыхъ тучахъ, — и подъ всѣмъ этимъ надо подразумѣвать просто тяжелыя соціальныя условія и борьбу съ ними. Большая часть ея стиховъ — опортизированная передовица.

Но иногда этой идейной писательницѣ становится неловко за свою архаичность, она пытается окунуть въ эстетику и говорить о лунныхъ ночахъ и о томъ, что всѣ люди должны походить на Луврскую Венеру. Въ этихъ 'эстетическихъ' стихахъ лубочныя краски и дѣлое наводненіе иностранныхъ словъ, давно внесенныхъ въ поэтическій index: аккордъ, налитра, арфа, этюдъ... Здѣсь банальность не прячется за щитъ благородныхъ идей, здѣсь стиль такой же поношенный, какъ содержаніе, и печатное издѣвательство, пожалуй, можетъ вывести читателя изъ гипноза, въ которомъ онъ читаетъ такіе стихи и декламируетъ ихъ на любительскихъ и благотворительно-литературныхъ вечерахъ. И я считаю нужнымъ лишній разъ подчеркнуть ихъ пошлость.

М. Моравская.

ROSSICA

Эристъ Лембергеръ, спеціально изучающій исторію миниатюрнаго портрета въ Европѣ и создавшій себѣ имя изданнымъ нѣскольکو лѣтъ тому назадъ трудомъ 'Die Bildnisminiatur in Deutschland von 1550 — 1850', равно выходящимъ понынѣ выпусками 'Grosses Galleriewerk internationaler Meister der Miniaturmalerei', только что выпустилъ новую книгу подъ заглавіемъ 'Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten' (изд. Deutsche Verlags-Anstalt въ Штутгартѣ). Объемистый томъ этотъ предназначенъ не для тѣснаго круга спеціалистовъ, а для широкой публики и составляетъ альбомъ съ 75 хорошо исполненными цвѣтными репродукціями съ миниатюрныхъ портретовъ наиболѣе выдающихся мастеровъ этого искусства. Небольшая всту-

пительная статья Лембергера знакомить съ биографіей этихъ послѣднихъ и ихъ художественнымъ значеніемъ.

Изъ русскихъ миниатюристовъ авторъ въ текстѣ останавливается лишь на Августинѣ Риттѣ, этомъ 'русскомъ Фюгерѣ', и Федорѣ Гавриловичѣ Слезенцовѣ. Среди репродукцій даны двѣ миниатюры Ритта: великая княгиня Елена Павловна (собр. вел. герцога Гессенъ-Дармштадтскаго) и императрица Марія Теодоровна (собр. вел. герцога Саксенъ-Веймаръ-Эйзенахскаго), также миниатюра великой княгини Маріи Павловны, герцогини Саксенъ-Веймарской, работы англійскаго мастера Edward Miles. Портретъ супруги Павла I тождествененъ съ миниатюрой изъ гатчинскаго дворца, воспроизведенной барономъ Н. Н. Врангелемъ въ его 'Очеркахъ по исторіи миниатюры въ Россіи' (Старые Годы, Окт. 1909 г.). Лембергеръ оставляетъ вопросъ открытымъ, которая изъ этихъ двухъ миниатюръ подлинникъ и которая лишь реплика.

Къ книгѣ приложенъ еще 'Künstler-Lexikon der Miniaturmalerei', заключающій очень сжатые биографическія данныя о свыше 6000 миниатюристахъ разныхъ странъ. Лексиконъ этотъ во многихъ отношеніяхъ можетъ служить дополненіемъ къ списку работавшихъ въ Россіи миниатюристовъ, составленному бар. Врангелемъ въ вышеупомянутыхъ его очеркахъ. Ибо перечень Лемберга содержитъ порядочное количество именъ, не приведенныхъ Врангелемъ, а среди нихъ — правда, безъ точнаго указанія источниковъ и мѣстоахожденія работъ — даже нѣсколько чисто русскихъ. Кромѣ того нѣмецкій авторъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ пополняетъ биографическими данными врангелевскій списокъ 1909 г.

Въ средній Октябрь закрылась въ Парижѣ выставка декоративныхъ эскизовъ Л. С. Бакста въ Pavillon Marsan. Исключительный ея художественный успѣхъ сопровождался блестящимъ матеріальнымъ результатомъ, ибо изъ выставленныхъ 125 вещей лишь нѣсколько осталось не проданными. Любопытно,

сколько изъ этихъ акварелей и гуашей попало въ русскія коллекціи?...

Творчеству Л. С. Бакста посвящена написанная Huntley Carter'омъ статья, съ воспроизведеніями рисунковъ костюмовъ и декораціи, въ англійскомъ 'T. P's Magazine' и перепечатана въ бельгійскомъ журналѣ 'Le Monde', № 7.

Если судить по наградамъ, розданнымъ на международной выставкѣ въ Туринѣ, то состояніе русскаго прикладнаго искусства нужно признать блестящимъ. Ни одинъ изъ русскихъ экспонентовъ не остался безъ награды и однихъ grands prix роздано 79!

Р. Е.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Австралія

Архитекторамъ и художникамъ всего міра представляется рѣдкій случай создать проектъ цѣлаго города исключительно на принципахъ цѣлесообразности и художественности! Правительство соединенныхъ штатовъ Австраліи рѣшило основать новую столицу государства и съ этой цѣлью объявляетъ конкурсъ на планъ города приблизительно въ 25,000 жителей. Въ лондонскомъ зданіи австралійскаго правительства выставлена гипсовая модель избранной для столицы мѣстности, соображаясь съ которой слѣдуетъ распланировать весь городъ. Особенное вниманіе, конечно, должно быть обращено на общественныя зданія, какъ парламентъ, дворецъ генералъ-губернатора, министерства, университетъ, музеи, сады, скверы и т. п. За лучшіе проекты назначены три преміи въ 17,000, 7,000 и 3,000 рублей. Проекты и чертежи должны быть направлены до 31 декабря 1912 г. въ Мельбурнъ, въ Department of Home Affairs.

Новыя нѣмецкіе художественныя журналы

Bildende Künstler. — Die Kunstwelt. Съ тѣхъ поръ, какъ пересталъ существовать органъ вѣнскаго Сецессиона 'Ver Sacrum',

Австрія больше не имѣла художественнаго журнала, отражающаго преимущественно новыя теченія современнаго пластическаго искусства. Пробѣлъ этотъ отчасти заполненъ появленіемъ журнала 'Bildende Künstler', издаваемаго вѣнской фирмой Brüder Rosenbaum подъ редакціей Артура Ресслера и составляющаго новый типъ художественнаго ежемѣсячника, мало похожаго на многочисленныхъ своихъ собратьевъ. Журналъ выходитъ тетрадными форматами небольшой четвертки и снабженъ множествомъ хорошо исполненныхъ иллюстраціи. Обращая мало вниманія на текущую художественную жизнь, на выставки и изданія, 'Bildende Künstler' въ каждомъ выпускѣ даетъ статью о какомъ нибудь отдѣльномъ художникѣ, преимущественно австрійскихъ земель, афоризмы объ искусствѣ, пьесы о художникахъ и небольшія статейки по вопросамъ эстетики. Въ вышедшихъ до сихъ поръ девяти выпускахъ — въ одномъ, между прочимъ, помѣщена статья Артура Ресслера о К. А. Сомовѣ — журналъ знакомитъ съ цѣлымъ рядомъ мало извѣстныхъ и болѣе или менѣе интересныхъ художниковъ, какъ Оскаръ Лиске, Эгонъ Шиле, Максъ Оппенгеймеръ, Антонъ Ромако и др. Въ общемъ журналъ 'Bildende Künstler' среди современныхъ періодическихъ изданій, посвященныхъ искусству, явленіе своеобразное и несомнѣнно цѣнное, которому слѣдуетъ пожелать успѣха и дальнѣйшаго развитія.

Гораздо менѣе располагаетъ къ себѣ другой новый ежемѣсячный журналъ 'Die Kunstwelt' (изд. Weise & Co въ Берлинѣ), начавшій выходить съ 1-го Октября вмѣстѣ съ двухнедѣльнымъ приложеніемъ 'Kunstnachrichten'. Журналъ издается прилично, обильно иллюстрированъ и, пожалуй, больше всего приближается къ типу, созданному 'Studio', что наврядъ-ли можетъ служить особенной рекомендаціей. По первому выпуску берлинскаго журнала не ясно, въ чемъ онъ будетъ отличаться отъ другихъ аналогичныхъ изданій, а при наличности почти цѣлаго десятка нѣмецкихъ художественныхъ журналовъ общаго характера едва-ли чувствуется потребность въ увеличеніи этого количества новымъ ежемѣсячникомъ.

Р. Е.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

- И. Алексѣевъ. — Стихотворенія въ прозѣ поэта Ли-Бо, воспѣвающихъ природу. Отг. изъ „Зап. Вост. Отд. Имп. Русск. Археол. Общ.“, т. XX. Сиб. 1911.
- В. П. А — о в ъ. — Григорій Отрешевъ. Драма. Сиб., 1911. Ц. 50.
- Грааль Арельскій. — Голубой ажуръ. Стихи. Сиб. 1911. Ц. 50 к.
- Банкетъ печати. — 19 февраля 1911 г. Рѣчи. Сиб. 1911. Ц. 40 к.
- Любовь Бѣлкина. — Гѣсная лилія, стихи. Изд. „Икаръ“. М. 1910. Ц. 1 р.
- В. К — ь. — Братъ Генрихъ (масоны нашихъ дней). Сиб. 1911. Ц. 35 к.
- „Москва въ ея прошломъ и настоящемъ“ — вып. 9. М. 1911, изд. „Образованіе“.
- Отчетъ Кіевскаго музея за 1910 г. Кіевъ, 1911.
- М. С — ь. — К. Ферри-Джиральдонн. Сиб. 1911.
- Иванъ Щегловъ. — Народъ и театръ. Изд. П. П. Сойкина. Сиб. 1911. Ц. 3 р.
- Н. Эренбургъ. — Я живу. Стихи. Сиб. 1911. Ц. 1 р.
- Романъ Ролланъ. — Жанъ-Кристофъ. II. Утро, перев. А. С. Соколовой. Изд. „Вечерній Звонъ“. М. 1911. Ц. 80 к.
- Сюлли Прюдомъ въ переводахъ. — Сиб., 1911 г., Ц. 1 р.
- Олекса Коваленко. — Співъ Соловья. III збірникъ поезій. Укр. Вид-цтво „Ранок“. Киівъ. Ц. 15 к.
- Грицко Чупринка. — Білії Гартъ. V збірникъ поезій. Укр. Вид-цтво „Ранок“. Киівъ. 1911. Ц. 15 к.
- Леся Українка. — Твори. т. I. Вид-цтво „Дзвін“. Киівъ. 1911. Ц. 1 р. 20 к.
- Wiktor Eglits. — Wehrtifaš pahruehrtejot, otręe korolee raksti. Riga, 1911. 1 rbl.
- Изд. „Скорпіонъ“, М. 1911:
- К. Д. Бальмонтъ. — Полное собраніе стиховъ, т. V. Литургія красоты. т. VI. Фейныя сказки. Злыя чары. Изд. 2-е. Цѣна по 1 р. 50 к.
- Н. Брюсова. — Временное и пространственное значеніе формы. Ц. 40 к.
- Валеріи Брюсовъ. — Далекіе и близкіе. Статьи и замѣтки о русскихъ поэтахъ отъ Тютчева до нашихъ дней. Ц. 2 р.
- Вячеславъ Ивановъ. — Cog ardens. Ч. I. Ц. 2 р. 40 к.
- Сѣверные цвѣты, на 1911. Альманахъ 5-ый. Ц. 1 р. 50 к.
- Ив. Жилькэиъ. — Ночь. Перев. С. Головачевского. Ц. 60 к.
- Изд. „Мусагетъ“, М. 1911:
- Антологія. — Ц. 2 р.
- Александръ Блокъ. — Собраніе стихотвореній, кн. I.: „Стихи о Прекрасной Дамѣ“. Ц. 2 р.
- Изд. „Шиповникъ“, Сиб. 1911:
- Аркадіи Аверченко. — Юморист. рассказы, кн. 3. Ц. 1 р. 25 к.
- Алексѣй Ремизовъ. — Сочиненія, т. III. Ц. 1 р. 25 к.; т. IV, изд. 2-е. Ц. 1 р. 75 к.
- Ө. Сологубъ. — Собраніе сочиненій, т. XI. Ц. 1 р. 25 к.
- Г. д'Аннунціо. — Собраніе сочиненій, т. IX и X. Ц. по 1 р. 25 к.
- Дж. К. Джеромъ. — Избранные рассказы. кн. I. Ц. 1 р. 25 к.
- Гюи де Мопассанъ. — Полное собраніе сочиненій, т. XIX — XXI. Ц. по 1 р., т. XXII, ц. 1 р. 25 к.; т. XXIII и XXV. Ц. по 1 р.
- Сафиръ. — Избранные рассказы. Ц. 1 р. 25 к.
- Маркъ Твэнъ. — Избранные рассказы, кн. 1-ая и 2-я Ц. по 1 р. 25 к.
- Изд. „Просвѣщеніе“. Сиб. 1911:
- А. Амфитеатровъ. — Собраніе сочиненій. Восьмидесятники, кн. I и II, изд. 3-е; Мнѣя жизни; Марія Лусьева, изд. 4-е. Дождя отшумѣвшаго каплн. Ц. по 1 р. 50 к.
- С. А. Ан — скіи. — Сочиненія, т. I: Старые устои. Ц. 1 р. 25 к.
- Б. Лазаревскій. — Собр. сочиненій, т. 2. Ц. 1 р.
- А. П. Левитовъ. — Собр. сочиненій, т. 2, 3 и 4. Ц. по 1 р.
- Г. А. Мачтетъ. — Полн. собр. сочиненій, т. II, III и IV. Ц. по 1 р.
- В. В. Муйжель. — Собраніе сочиненій, т. III. ц. 1 р.
- Н. М. Осиповичъ. — Собр. соч., т. I и II. Ц. по 1 р. 25 к.

Издателя: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

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

СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
А. А. Трубниковъ — ,Художники звѣрей и мертвой природы‘	5
Андрей Левинсонъ — ,О новомъ балетѣ‘	16
Я. А. Тугендхольдъ — ,Международная выставка въ Римѣ‘	30
Н. Гумилевъ — ,Теофиль Готье‘	53
Теофиль Готье — Стихотворенія (въ переводѣ Н. Гумилева)	59

ХРОНИКА

Андрей Левинсонъ — ,Лои Фуллеръ и ея школа‘	65
Валеріанъ Чудовскій — ,Чортова кукла‘ Зинаиды Гиппиусъ	66
М. Кузминъ — ,Замѣтки о русской беллетристикѣ‘	73
М. Моравская — ,Новыя книги‘	75
Р. Е. — ,Rossica‘	77
Р. Е. — ,Художественныя вѣсти съ Запада‘	78
Книги, поступившія въ редакцію	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ФОТОТИПИ:

Nature morte — Алонзо Васкезъ и Ю. ванъ-Стрэкъ.

АВТОТИПИ:

Nature morte — М. Хондекутеръ (2), Ф. Снейдерсъ (3), П. Гейзельсъ (1), Янъ Вэниксъ (1), М. Блумъ (1), Б. ванъ-деръ-Хельсть (1), П. де-Хохъ (1), В. ванъ-Альсть (1), А. ванъ-Утрехтъ (1), А. ванъ-Бейеренъ (3), П. Класъ (1), В. Кальфъ (1), А. Миньонъ (2), Корнэлисъ де Хэмъ (1), Я. ванъ-деръ-Хейденъ (1), Н. Габронъ (1), Г. ванъ-деръ-Борхтъ (1), Б. ванъ-деръ-Астъ (1).
 Н. Зулзага — Старая Кастилія, Гитана Лола, Торeadоръ, Virtuozъ Ларрапи, Карликъ Грегорию; Англада-Камараза — Влюбленные, Дѣвушки; Лэрмансъ — Слѣпой; Эггеръ-Ліенцъ — Шляска смерти; А. Цорнъ — На фонѣковра; Эдвардъ Мункъ — Портретъ жены художника; И. Местровичъ — Моя Магъ, Воспоминаніе; Ф. Ходлеръ — Дровосѣкъ.

Репродукціи исполнены фирмой Р. Голикъ и А. Вильборгъ въ Сиб.

Визитки — на стр. 15, 52, 58, 64 — изъ книги De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen ,door Jacob Campo Weyerman‘, Dordregt, MDCCLXIX, и Gravenhage, MDCCXXIX.

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.

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

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Мойка 24, кв. 6, телеф. 178—69.

Вышли въ свѣтъ и продаются въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ слѣдующія книги:

Кн. Сергѣй Волконскій. — Человѣкъ на сценѣ (книга статей). Содержаніе: Въ защиту актерской техники; Донъ-Жуанъ и Мокрое; Красота и правда на сценѣ; Человѣкъ, какъ матеріаль искусства; Человѣкъ и ритмъ. — Ц. 1 р. 50 к.

Литературный Альманахъ. — Содержаніе: рассказы: Сергѣй Ауслендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузминъ — Ванна родника; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, М. Волошина, Н. Гумилева, М. Кузмина и др. Алексѣй Ремизовъ — Дѣйство о Георгій Храбромъ. — Ц. 2 р.

Готовятся къ печати и печатаются слѣдующія книги:

Сергѣй Ауслендеръ — Рассказы, книга 2-ая.

Н. Гумилевъ — Чужое небо (третья книга стиховъ).

Вяч. Г. Каратыгинъ — Творчество Н. А. Римскаго-Корсакова.

Бар. Н. Н. Врангель — Вѣнокъ мертвымъ (книга художественно-историческихъ статей).

Сергѣй Маковскій — Страницы художественной критики, кн. III.

Монографія о творчествѣ К. А. Сомова — Роскошное изданіе въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ. 100 репродукцій гелиографурой, фото- и автотипіей и др.

Матеріалы къ исторіи вандализма въ Россіи, кн. I, подъ редакціей Сергѣя Маковского и бар. Н. Н. Врангеля.

Подписчики журнала 'Аполлонъ' пользуются скидкой 25%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства (Спб., Мойка 24, телеф. 178—69), за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ 30% уступки.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ НА

Ежемесячный художественно-литературный журналъ

АПОЛЛОНЪ

вмѣстѣ съ выходящимъ два раза въ мѣсяць журналомъ

'Русская Художественная Лѣтопись'.

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

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

На 1/2 г. — 6 » » » » 5 » » » » — 7 »

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая — остальное.

'Русская художественная лѣтопись' отдѣльно 4 р. въ годъ.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Адресъ редакціи и конторы: С.-Петербургъ, Мойка, 24. Телеф. 178—69.

'Аполлонъ', № 9.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ НА ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ВЪИПАРТІЙНЫЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

„Всеобщій Журналъ“

ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, НАУКИ и ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ.

III-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ III-й

Вступая ВЪ ТРЕТІЙ ГОДЪ изданія „Всеобщій Журналъ“ будетъ выходить по прежней программѣ, исчерпывающей всѣ отдѣлы толстыхъ журналовъ. О существованіи потребности въ илл. ежемѣсячникѣ западноевроп. типа свидѣлствуетъ небывалый успѣхъ, вышедшій на долю „Всеобщаго Журнала“: первые номера пришлось печатать вторымъ и третьимъ издан. Этотъ успѣхъ особенно цѣненъ въ виду естественнаго недовѣрія подписчиковъ къ новымъ изданіямъ, обыкновенно быстро отцвѣтающимъ, не успѣвши расцвѣсть.

Вступая ВЪ ТРЕТІЙ ГОДЪ изданія, мы строго будемъ придерживаться намѣченнаго типа. Въ большинствѣ журналовъ художественная литература стоитъ на второмъ планѣ, уступая первое мѣсто публицистическимъ статьямъ. Мы же обращаемъ на этотъ отдѣлъ особое вниманіе. Въ прочихъ отд. мы стараемся давать мѣсто лишь всему особенно выдающемуся, интересному.

Исключительное вниманіе обращено на художественность и изящество изданія.

«Всеобщій журналъ» богато иллюстрир. оригинальными рисунками, портретами и репродукціями съ картинъ извѣстныхъ художниковъ. Въ каждой книжкѣ до 100 художественно исполненныхъ иллюстрацій, виньетокъ, заставокъ, концовокъ и пр. Многія иллюстраціи печатаются на отдѣльныхъ листахъ въ нѣсколько красокъ на мѣловой бумагѣ. По своему изяществу и полнотѣ программы „Всеобщій Журналъ“ является единственнымъ въ Россіи изданіемъ.

Каждый номеръ представляетъ собой книгу — до 15 обычныхъ печатныхъ листовъ.

Сотрудники „Всеобщаго Журнала“ не только украшаютъ собою „списокъ именъ“, но принимаютъ дѣйствит. участіе въ журналѣ. Въ одномъ лишь истекшемъ году дали свои произведенія: между прочимъ: (ЛИТЕРАТ.-ХУДОЖ. ОТД.): Леонидъ Андреевъ, Д. Айзманъ, Л. Андрусонъ, К. Бальмонтъ, А. Боане, Л. Василевскій, А. Вережниковъ, С. Гусевъ-Оренбургскій, Г. Галина, А. Гринъ, С. Городецкій, О. Дымовъ, (2 разск.), С. Елеонскій, А. Купринъ, Карменъ, В. Кохановскій, Б. Лазаревскій, Вл. Ленскій, Н. Пружанскій, А. Ремизовъ, А. Рославлевъ, П. Рукавишниковъ, С. Сергѣевъ-Ценскій, (2 разск.), Ю. Слезкинъ, Н. Сѣверова, гр. Ал. Н. Толстой, (2 разск.), В. Умановъ-Каплуновскій, Дм. Цензоръ, Саша Черный, Г. Яблочковъ и др.

(СТАТЬИ): Проф. Евг. Аничковъ, К. Арабажинъ, д-ръ В. Андрусонъ, проф. О. Батюшковъ, Вл. Боплановскій, Л. Василевскій, Максимилианъ Волошинъ, чл. Г. Д. В. Дзюбинскій, А. Измайловъ, проф. В. Кузьминъ-Караваевъ, Е. Колтоновская, Ф. Купчинскій, Б. Лазаревскій, Ив. Лазаревскій, проф. В. Святловскій, проф. В. Сперанскій, М. Энгельгардтъ и др.

Для дальнѣйшихъ книжекъ, кромѣ того, обѣщали свои произведенія: М. Арцыбашевъ, А. Аверченко, Н. Ашешевъ, К. Баранцевичъ, П. Бунинъ, А. Будищевъ, П. Брусиловскій, П. Кожевниковъ, А. Каменскій, А. Косоротовъ, А. Кугель, Вас. П. Немировичъ-Данченко, проф. П. Озеровъ, Н. Осиповичъ, Н. Олигеръ, П. Потапенко, П. Потемкинъ, Н. Рерихъ, А. Свирскій, А. Серафимовичъ, Таня, Е. Чириковъ, Г. Чулковъ, А. Оедоровъ, К. Чуковскій, Н. Эфросъ и др.

Въ 1912 г. подписчики „Всеобщаго Журнала“ получаютъ кромѣ 12 №№ журнала РѢДКОЕ БЕЗПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ колоссальный трудъ д-ра Ганса Кремера: МІРЪ И ЧЕЛОВѢЧЕСТВО въ трехъ томахъ содерж. болѣе 15,000 ст. текста и около 1000 илл. Въ отд. прод. — болѣе 30 руб.

Въ виду ограниченнаго количества экземпляровъ, приложеніе „Миръ и Человѣчество“ будетъ дано даромъ только подписчикамъ, внесшимъ полную подписную плату до 31 декабря. Они же получаютъ бесплатно декаб. номеръ 1911 г. Пересылка приложенія, за счетъ подписчиковъ (75 коп.).

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ — 6 р., на полгода — 3 р. 50 к. За границу — 8 р. Допускается разсрочка: 3 р. при подпискѣ и 3 р. 1-го марта. Библиот. и книжн. магаз. 5% скидки. При коллект. подпискѣ на 5 экз. — шестой высыл. бесплатно. Подписка принимается въ Главной Конторѣ, во всѣхъ книжныхъ магазинахъ, а также во всѣхъ почтово-телеграфныхъ учрежденіяхъ имперіи: въ послѣднихъ — безъ всякой доплаты за переводъ подписныхъ денегъ.

Адресъ главной конторы „Всеобщаго Журнала“: С.-Петербургъ, Невскій пр., 114.

САМЫЙ ДЕШЕВЫЙ ВЪ РОССИИ ЖУРНАЛЪ

САМЫЙ ДЕШЕВЫЙ ВЪ РОССИИ ЖУРНАЛЪ

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

НА САМЫЙ ДОСТУПНЫЙ ПО ЦѢНѢ

ЕЖЕМѢСЯЧН. ЖУРН. ЛИТЕРАТ., ИСКУССТВА, НАУКИ И ОБЩЕСТВ. ЖИЗНИ

НАШЪ ДРУГЪ

Многочисленный тиражъ 'Нашъ Другъ' и бульварныхъ листковъ свидѣтельствуеетъ о народненіи въ послѣдніе годы массоваго читателя, жадно набрасывающагося на дешевую книгу въ виду ея доступности по цѣнѣ. Эта дешевая книга, однако, менѣе всего имѣетъ общаго съ истинной художественной литературой. Доступныхъ же, по цѣнѣ, журналовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ дѣйствительно литературныхъ почти совершенно нѣтъ. Имѣя въ виду эту потребность въ дешевой, доступной книгѣ — издательство 'Всеобщій Журналъ' (III-й годъ существованія) предприняло изданіе дешеваго литературно-художественнаго ежемѣсячника 'Нашъ Другъ', доступнаго по цѣнѣ самымъ широкимъ кругамъ читателей.

ПО СВОЕЙ ДОСТУПНОСТИ 'НАШЪ ДРУГЪ' ЕДИНСТВЕННОЕ ВЪ РОССИИ ИЗДАНИЕ.

Только благодаря непосредственной связи 'Нашево Друга', съ большимъ ежемѣсячникомъ — 'Всеобщій Журналъ' — явилась возможность установить крайне низкую подписную плату:

ОДИНЪ РУБЛЬ ВЪ ГОДЪ.

Въ 'Нашемъ Другѣ' печатаются произведенія состава сотрудниковъ 'Всеобщаго Журнала':

ОТД. ЛИТЕРАТ.-ХУДОЖЕСТВ. — Леонидъ Андреевъ, М. Арцыбашевъ, А. Аверченко, Л. Андрусовъ, К. Баранцевичъ, И. Бунинъ, А. Боане, В. Бруснянинъ, А. Будищевъ, С. Гусевъ-Оренбургскій, Г. Галина, О. Дымовъ, А. Купринъ, П. Кожевниковъ, А. Каменскій, А. Косоротовъ, Карменъ, В. Ленскій, Н. Олигеръ, Н. Осиповичъ, О. Л. д'Орь, И. Потапенко, П. Потемкинъ, А. Ремизовъ, А. Рославлевъ, А. Свирскій, С. Сергѣевъ-Ценскій, А. Серафимовичъ, Н. Сѣверова, Ил. Соломинъ, Танъ, гр. Ал. Толстой, В. Умановъ-Каплуновскій, Д. Цензоръ, Саша Черный, Е. Чириковъ, Г. Чулковъ, Г. Яблочковъ, А. Федоровъ и др. ОТД. ОБЩЕСТВ. ЖИЗНИ, КРИТИКИ, НАУКИ И ИСКУССТВА — проф. Е. Анничковъ, Н. Ашешевъ, К. Арабажинъ, Н. Абрамовичъ, проф. О. Батюшковъ, И. Брусиловскій, чл. Г. Думы В. Дзюбинскій, проф. В. Кузьминъ-Караваевъ, А. Кугель, И. Лазаревскій, проф. И. Озеровъ, Н. Рерихъ, проф. В. Святловскій, проф. В. Сперанскій, К. Чуковскій, М. Энгельгардтъ, Н. Эфросъ и др.

Особое вниманіе обращено на литературно-художественный отдѣлъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ — 1 р. безъ пересылки (въ С.-Петербургѣ), — 1 р. 40 к. съ пересылкой. Подписка принимается только на годъ.

Первыя 10 тысячъ подписчиковъ кромѣ 12 номеровъ журнала получаютъ

БЕЗПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ: РОСКОШНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АЛЬБОМЪ:

'Галерея современныхъ русскихъ писателей' — 32 портрета отпечатанныхъ на веленовой бумагѣ двойной краской — дубликомъ. (Въ отдѣльной продажѣ — 1 р. 60 к.). Каждый портретъ — формата открытаго письма.

Подписка принимается въ Главной Конторѣ, во всѣхъ большихъ книжн. магаз., а также во всѣхъ почтово-телеграфныхъ учрежденіяхъ имперіи. Подписывающіеся въ почт.-телеграфн. учрежд. за переводъ денегъ ничего не платятъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА на годъ безъ перес. 1 р. ПОДПИСНАЯ ЦѢНА на годъ съ пер. 1 р. 40 к.

Полную отвѣтственность за подписн. деньги приним. на себя издат. 'Всеобщій Журналъ'.

Адресъ Главн. Конт. журн. 'Нашъ Другъ' С.-Петербургъ, Невскій пр., № 114, кв. 29.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 г.

НА ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛЬ

Ш У Т Ъ.

Цѣль журнала — дать разнообразный литературно-художественный материалъ въ произведеніяхъ лучшихъ современныхъ писателей и вмѣстѣ съ тѣмъ обзорѣнія событій со стороны литературной, научной и общественной. Журналъ будетъ служить лучшимъ литературнымъ традиціямъ и преслѣдовать красоту и правду въ произведеніяхъ литературы и критики.

Въ журналѣ участвуютъ:

И. А. Бунинъ, Ю. А. Бунинъ, В. П. Бѣлостоцкій (Вѣтвицкій), П. А. Бѣлоусовъ, Н. Бернеръ, Ю. А. Веселовскій, И. А. Данилинъ, В. Е. Чешихинъ (Ч. Вѣтринскій), А. Е. Грузинскій, М. П. Гальперинъ, В. І. Дмитриева, С. Д. Дрожжинъ, П. В. Засодимскій, А. Замираловъ, Н. А. Крашенниковъ, А. А. Коринфскій, В. Н. Ладыженскій, А. Липецкій, В. В. Муйжель, С. С. Мамонтовъ, И. И. Поповъ, С. Разумовскій, Н. Н. Степаненко, П. Сухотинъ, С. Т. Семеновъ, Скиталецъ (Петровъ), Н. Д. Телешовъ, Е. Н. Чириковъ, Ада Чумаченко, И. С. Шмелевъ, Е. И. Экъ и другіе.

Безплатныя приложенія:

- 1) Рядъ портретовъ знаменитыхъ людей въ области литературы, науки, искусства и общественныхъ дѣятелей.
- 2) Художественно исполненн. альбомъ снимковъ съ картинъ изъ жизни писателей.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ — 3 р., на $\frac{1}{2}$ г. — 1 р. 50 к., на 4 мѣс. — 1 р. съ пересылкой и доставкой. За границу — вдвое.

Редакторъ-издатель И. А. Бѣлоусовъ.

Адресъ редакціи: Москва, Соколиная ул., д. 22, тел. 89-54.

Подписка принимается, кромѣ редакціи, въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

ПЕРВЫЙ № 'ПУТИ' ВЫЙДЕТЪ ВЪ НОЯБРЬ ТЕКУЩАГО ГОДА.

Въ первыхъ №№ будутъ помѣщены произведенія И. А. Бунина, Н. Д. Телешова, Скитальца, В. Н. Ладыженскаго, Ч. Вѣтринскаго, И. А. Данилина и друг.

‘ЗАДУШЕВНОЕ СЛОВО’

Два еженедельные иллюстрированные журналы для дѣтей и юношества, основанные С. М. Макаровой и издаваемые под редакціей П. М. Ольхина.

Подписной годъ съ 1-го Ноября 1911 г. Первые №№ высылаются немедленно.

Гр. годовые подписчики журнала ‘Задушевное Слово’ для дѣтей младшаго возраста (отъ 5 до 9 лѣтъ) получаютъ 52 №№ и 48 премій, въ числѣ которыхъ: Большая стѣнная картина изъ дѣтской жизни худ. Артура Эльслея ‘Трезоръ вернулся!’, исполненная хромолитографіей въ 24 краски. 12 занимательныхъ игръ, работъ, рукодѣлій и т. п. для вырѣзыванія и склеиванія, въ видѣ раскрашенныхъ и черныхъ листовъ, въ числѣ которыхъ: домашній телефонъ, мал. Аэропланъ, самодѣльная гитара, Сабля изъ картона, Усадьба г-жи Мими, Гарнитуръ кукольной мебели, Зоологическій садъ, Стѣнные часы, Матрость и акула, Подставка для карточекъ, Подвижной мостъ, Выкалываніе картинокъ. 12 иллюстр. книжекъ разсказовъ, новѣстей, сказокъ, шутокъ и пр. для маленькихъ дѣтей въ числѣ которыхъ: Потѣшный звѣринецъ В. Мазуркевича, съ рис. худ. Рабье, Волшебный цвѣтокъ, Л. А. Чарской, съ рис. П. Гурьева. Стенки-растрепки, родные братья А. Ф. Панова, съ многочисленными иллюстр. Маленькій русскій географъ, сост. С. Ф. Литвинцевъ. Дѣтшишки-шалуншишки, Евг. Шведера, съ рис. худ. Шурь. Жизнь Жучка, А. Умнова, съ рис. автора. 12 вып. иллюстр. изданія ‘Лѣсные человѣчки и ихъ путешествіе по бѣлу свѣту’, съ иллюстр. П. Кокса. 6 сценокъ изъ дѣтской жизни п. з. ‘Друзья-дѣтлники и ихъ дѣлншки’, съ текстомъ А. Люсина. 10 вып. ‘Знаменитые русскіе мальчики’, составл. для дѣтей младшаго возр. Вик. Русаковымъ, съ портр. и иллюстр. 6 таблицъ ‘Школа раскрашиванія’ для маленькихъ дѣтей, составл. проф. А. Л. Зонъ. 6 тетрадей ‘Моя первая арифметика’, составленная Н. П. Анненскимъ, съ иллюстр. Стѣнной календарикъ для дѣтей, для вырѣзыванія и склеиванія. Маленькій художникъ среди животныхъ. Альбомъ въ краскахъ для рисованія и раскрашиванія. Театръ Мурзилки, веселая и забавная игра для дѣтей, составленная О. Г. Беренштаммомъ и мног. друг.

Гр. годовые подписчики журнала ‘Задушевное Слово’ для дѣтей старшаго возраста (отъ 9 до 14 лѣтъ) получаютъ 52 №№ и 48 премій, въ числѣ которыхъ: Царство камней. Популярный минералогич. альбомъ съ раскр. карт., съ объяснител. текстомъ проф. Г. Керта. 12 вып. ‘Книги чудесъ’, Натаніэля Готорна, съ иллюстраціями Гранвилля. 8 книжекъ ‘Исторія свѣчки’, профессора Фарадея, съ иллюстр. и вступит. статью. 55 портретовъ русскихъ великихъ князей, царей и императоровъ, на большомъ листѣ. 10 вып. ‘Звенья добра’, собраніе разсказовъ, для юношества, съ иллюстр. П. Гурьева. 6 книжекъ ‘Библиотеки полезныхъ свѣдѣній’ для юношества, съ иллюстр. 10 вып. ‘Жемчужины русской поэзіи’, для юношества, собр. М. Р. Лемке. (Новая серія). 12 табл. изданія ‘Человѣкъ и строеніе его тѣла’ въ популярн. изложеніи для дѣтей, съ раскраш. картин., проф. Г. Ключца. 4 пьесы подъ общимъ загл. ‘Дѣтскій театръ’, Е. А. Чебышевой-Дмитріевой, съ илл. П. Гурьева. Годы великой войны (1812—1815) въ медальонахъ графа О. Толстого, съ текстомъ Н. Корсакова. ‘Русскіе самоучки и самородки’. Біографическіе очерки и разсказы Виктора Русакова, съ портр. и иллюстр. (Новая серія). Спутникъ школы. Календарь и записная книжка для учащихся на 1812-13 учебн. годъ въ изящн. колени. перепл. Сто шарадъ, загадокъ и задачъ для юношества, собралъ Вадимъ Радецкій. Шашки и шахматы для вырѣзыванія и склеиванія, съ объяснительною книжкою. Вѣчный календарь, сконпонован. О. Г. Беренштаммомъ. Тетрадь для отмѣтокъ о прочитанномъ, съ руководящей статьей. 12 закладокъ для книгъ съ портретами писателей и мног. друг.

Кромѣ того при каждомъ изданіи будутъ высылаются ‘Задушевное воспитаніе’ и ‘Дѣтскія моды’.

Подписная цѣна каждаго изданія ‘Задушевнаго Слова’, со всѣми объявленными преміями и приложеніями, съ доставкой и пересылкой, — за годъ ШЕСТЬ РУБ.

Допускается разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) къ 1 февраля и 3) къ 1 мая — по ДВА р.

Съ требованіями, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ конторы ‘Задушевнаго Слова’, при книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ — С.-Петербургъ. 1) Гост. Дворъ, 18, или 2) Невскій, 13.

НА ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЬ

ИЗДАВАЕМЫЙ КНИЖНЫМИ МАГАЗИНАМИ Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ

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 техникѣ 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. Журналь иллюстрируется снимками съ замѣчательныхъ произведеній печати, сценами изъ сочиненій выдающихся авторовъ (русскихъ и иностранныхъ), портретами, библиотечными знаками, рѣдкими автографами, карикатурами писателей 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. Чицова и Курындиной (противъ университета).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ НА ГАЗЕТУ

ЖИЗНЬ АЛТАЯ.

Газета выходитъ въ г. БАРНАУЛѢ ежедневно, кромѣ дней послѣпраздничныхъ, по слѣдующей программѣ:

Телеграммы Петербургскаго Телеграфнаго Агентства. Передовыя статьи. Обзоръ печати. Газетныя новости. Фельетонъ. Жизнь Алтая (корреспонденціи и изъ газетъ). Хроника города и уѣзда. Торговля, промышленность и сельское хозяйство. Почтовый ящикъ. Справочный отдѣлъ. Судебная хроника. Смѣсь. Объявленія.

Редакція газеты, стремясь къ возможно полному освѣдомленію читателей съ явленіями русской и иностранной жизни, главной своей задачей ставитъ разработку и освѣщеніе мѣстныхъ и обще-сибирскихъ вопросовъ и нуждъ. Газета будетъ отзываться на общественныя настроенія и выдающіяся событія литературы и искусства.

Вопросамъ мѣстной торговли, промышленности и сельскаго хозяйства посвященъ спеціальнй отдѣлъ.

Въ С.-Петербургѣ, Томскѣ, Семипалатинскѣ, Бійскѣ, а также во многихъ пунктахъ Алтайскаго округа газета имѣетъ собственныхъ корреспондентовъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

На годъ съ доставкой и пересылкой — 5 руб., на полгода — 3 руб., на мѣсяць — 50 коп. Отдѣльный номеръ — 3 коп.

ОБЪЯВЛЕНІЯ: впереди текста — 15 коп. за строчку, позади — 10 коп. Для Европейской Россіи вдвое дороже.

Подписка и объявленія принимаются въ Барнаулѣ: въ конторѣ при типографіи „АЛТАЙСКОЕ ПЕЧАТНОЕ ДѢЛО“.

Телефонъ № 19.

Уголъ Пушкинской ул. и Демидовской площади.

Издатель В. М. Вершининъ.

Редакторъ А. И. Шапошниковъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА БОЛЬШУЮ ЕЖЕДНЕВН. ПРОГРЕССИВН. БЕЗПАРТІЙН. ГАЗЕТУ

Ю Ж Н А Я М Ы С Л Ъ

ПЕРВЫЙ НОМЕРЪ ВЫШЕЛЪ. 1-го СЕНТЯБРЯ 1911 ГОДА.

ВЪ ЮЖНОЙ МЫСЛИ' постоянное участіе принимаютъ: Ашевскій Петръ (Москва), Архиповъ-Николай (Петербургъ), Бріо В. П. (Москва), Борскій, В. П. (Ивинскій), Боцяновскій Вл. О. (Петербургъ), Бискъ А. А., Берлинъ П. А., Будилинъ В. Д., Брейтманъ (Кіевъ), Бронтманъ В. Г. (Екатеринославъ), Вугманъ Я. Р., Д-ръ Гителісъ Н. Я. (Gis), Дымовъ О. П. (Петербургъ), Завадскій В. В. (Мадридъ), Ииберъ Н. О., Каменскій Анатолій (Петербургъ), Камышниковъ Л. М., Крипскій М. М., Кугель Н. Р. (Петербургъ), Коханскій С. В. (Кишиневъ), Лемпертъ К. Ф., Лернеръ Н. О. (Петербургъ), Листъ П. М. (шахматный отдѣлъ), Лившицъ Б. Л. (Аккерманъ), Линцеръ Б. К. (Елисаветградъ), Лионель, Lolo (Мушштейнъ Л. Г.) (Москва), Любичъ Е. П., Макарь (псевд.) (Петербургъ), Муровъ, А. М., Муха П. Д. (Херсонъ), Новиковъ Н. Н. (Петербургъ), Озеровъ, проф. П. Х. (Москва), Череваловъ П. Д. (Кишиневъ), Петровъ Григорій, Петропавловскій С. Н. (Ялта), Пильскій Петръ, Привъ Зиновій (Лондонъ), Подгугъ Н. Н. (Петербургъ), Соколовскій Г. Л., Соляный П. М. (Pierge Pierrot), Сосновъ Як. (Онклъ Жакъ, Дядя Яша), Станкевичъ (Харьковъ), Семеновъ Евг. (Римъ), Тардовъ В. (Т. Ардовъ) (Москва) Троцкій П. М. (Берлинъ), Философовъ Д. В. (Петербургъ), Ходоровскій А. С., Чуковскій Корнѣй (Куоккала). Черновъ А. С. (Парижъ), Чириковъ Евгений, Шатуновскій Гр. В., Шатуновскій Е. Б. (Николаевъ), Шварцъ Ш., Оедоровъ А. М., Уточкинъ С. П., Эмбросъ Ю. Е. (авіація) и др.

Дополнительный списокъ сотрудниковъ будетъ объявленъ особо.

ХУДОЖНИКИ И КАРРИКАТУРИСТЫ ЮЖНОЙ МЫСЛИ'. Дризо М. А. (Mad), Цалюкъ, Митницкій Л. Д., Трофимовскій (Атэ) (Москва).

ТЕЛЕГРАММЫ ЮЖНОЙ МЫСЛИ' будутъ получаться изъ первоисточниковъ и изъ мѣстъ возникновенія событій. **ЮЖНАЯ МЫСЛЬ'** имѣетъ собственныхъ корреспондентовъ въ Петербургѣ, Москвѣ, Кіевѣ, Харьковѣ, Варшавѣ и во всѣхъ городахъ Юга Россіи, а также въ Лондонѣ, Парижѣ, Вѣнѣ, Римѣ, Берлинѣ, Мадридѣ, Нью-Йоркѣ, Константинополѣ, Тегеранѣ и другихъ ныхъ центрахъ міра.

ВЪ ЛИТЕРАТУРНОМЪ ОТДѢЛѢ ЮЖНОЙ МЫСЛИ' примутъ участіе лучшія силы современнаго отечественнаго и западнаго творчества.

Освѣщенію вопросовъ **МѢСТНОЙ ЖИЗНИ ЮЖНАЯ МЫСЛЬ'** придаетъ исключительное значеніе. Городъ и окраины, групповая и общественная жизнь, вопросы самоуправленія и городского хозяйства будутъ освѣщены въ газетѣ въ формѣ статей, интервью, бесѣдъ, анкетъ, фельетоновъ на злобу дня и т. д.

ВЪ ТОРГОВОМЪ ОТДѢЛѢ ЮЖНОЙ МЫСЛИ' будутъ ежедневно помѣщаться телеграммы собственныхъ корреспондентовъ петербургской и заграничныхъ биржъ о фондовыхъ, хлѣбныхъ и друг. рынкахъ.

ЮЖНАЯ МЫСЛЬ' будетъ постоянно знакомить читателя съ развитіемъ воздухоплаванія въ Россіи и заграницей, а также всѣми видами спорта.

ХУДОЖЕСТВЕННОМУ И ФОТОГРАФИЧЕСКОМУ воспроизведенію событій жизни **ЮЖНАЯ МЫСЛЬ'** удѣляетъ особое вниманіе. Стремясь къ наибольшей быстротѣ и современности въ освѣщеніи событій иллюстраціями, **ЮЖНАЯ МЫСЛЬ'** будетъ давать эти иллюстраціи не въ видѣ особаго приложенія, а въ самомъ текстѣ газеты въ возможно большемъ количествѣ ежедневно. Для этой цѣли въ распоряженіи редакціи **ЮЖНОЙ МЫСЛИ'** имѣются собственные фотографы-корреспонденты.

ЦѢНА ОТДѢЛЬНАГО НОМЕРА ВЪ ОДЕССѢ 3 к., НА ГОРОДА 5 к.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой. **ВЪ ОДЕССѢ** на годъ 7 р., на 6 мѣс. 4 р., на 3 мѣс. 2 р., 25 к. на 1 мѣс. 80 к. **НА ГОРОДА** на годъ 9 р., на 6 мѣс. 5 р., на 3 мѣс. 3 р., на 1 мѣс. 1 р., **ЗА ГРАНИЦУ** на годъ 21 р., на 6 м. 11 р., на 3 м. 6 р., на 1 м. 2 р.

Разсрочка годовой подписной платы допускается на слѣдующихъ условіяхъ:

При подпискѣ: городскіе 3 — руб., черезъ 3 мѣс. — 2 руб., черезъ 6 мѣс. 2 руб., — иногородніе — 4 руб., черезъ 3 мѣс. — 3 руб., черезъ 6 мѣс. — 2 руб.

ГОДОВАЯ ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ СЪ 1-го ЧИСЛА КАЖДАГО МѢСЯЦА.

Пріемъ подписки въ Главной Конторѣ: Одесса, Ланжероновская, 15. Телефонъ 48-74.

Редакторъ-Издатель П. С. КСИДАСЪ.

Rigasche Zeitung

(Gegründert 1778).

Die **Rigasche Zeitung**, die älteste Zeitung in den Ostseeprovinzen, erscheint **täglich** mit Ausnahme der Sonn- und hohen Feiertage. **BEILAGEN**: jeden Sonnabend eine **Feuilleton-Beilage** abwechselnd mit einer Rubrik für **Schach** und einer Rubrik **„Für unsere Kleinen“**; jeden Mittwoch eine Beilage für **Sport**.

Der Abonnementpreis beträgt:

Durch die Post im ganzen Reich:

Für ein ganzes Jahr 10 Rbl. — Kop.

» » viertel » 2 » 50 »

Bei Bestellungen wird um Angabe genauester Adresse und grösste Deutlichkeit derselben gebeten.

Für ein halbes 5 Rbl. — Kop.

» » einen Monat 1 » — »

Bei Abonnementsbestellungen in dem am Kopfe der Zeitung angeführten Filialen ist der Betrag stets **pränumero** zu entrichten.

Die Rigasche Zeitung erfreut sich der weitesten Verbreitung in ganz Rusland und bildet das beste Organ für Insertionszwecke.

Müllersche Buchdruckerei.

Riga, Herderplatz Nr. 1.

2—1

Г О Д Ъ И З Д А Н И Я П Я Т Ы Й .

Открыта подписка на роскошный художественно-литературный журнал по образцу больших заграничных иллюстраций

‘Е В Р О П Е Й С К А Я Ж И З Н Ь’

Вѣстникъ русской и заграничной жизни, политики, литературы, путешествій, искусства, театра и модь.

ПРОГРАММА ИЗДАНИЯ: Жизнь Европы. Парижъ, Берлинъ, Петербургъ, Вѣна, Римъ и т. д. — Придворный и парламентскій бытъ. — Дипломатическій миръ. — Европейскіе университеты. — Женское движеніе. — Литература, искусство, ученые, артисты. — Уголки русской жизни за границей. — Путешествія, романы, повѣсти. — Миръ изящнаго. — Красота на сценѣ и въ жизни. — Портреты артистокъ и красавиць. рисунки, сцены. — Веселые наброски, юмористика. — Театры и моды. — Особый отдѣлъ: изъ міра таинственнаго, необычайныя явленія, загадки бытія. — Миръ духовъ.

Картины русскихъ и иностранныхъ художниковъ. Галерея картинъ «Парижскаго Салона».

12 ежемѣсячныхъ богато-иллюстрированныхъ выпусковъ журнала въ видѣ роскошныхъ большихъ тетрадей парижекаго образца — составляютъ цѣнное художественное украшеніе гостиной, салона, кабинета, собраній, читалень. Годовымъ подписчикамъ въ 1912 году 2 преміи: «Проблемы любви» (Художественные рассказы и интимныя признанія свѣтской женщины). «Европейскіе курорты» I. Карлсбадъ. Художественное описаніе Н. Н. Потапенко съ изящными иллюстраціями и подробнымъ справочнымъ отдѣломъ для русской публики.

Подписная цѣна: на годъ съ преміей 4 руб., на полгода 2 руб. Заграницу 6 руб. въ годъ (съ преміей). Особенно роскошные (вѣленевые) экземпляры 6 руб. въ годъ (съ преміей). Форматъ журнала увеличенъ.

Подписка принимается въ редакціи «Европейской Жизни»: С.-Петербургъ, Невскій просп., № 94, кв. 9, и въ книжныхъ магазинахъ «Новаго Времени».

СТАРЫЕ ГОДЫ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ.

Въ шестомъ году изданія ‚Старые Годы‘ будутъ выходить по прежней программѣ и при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

Цѣна въ годъ съ доставкою и пересылкою 10 руб., безъ доставки — 9 руб., за границу — 40 франковъ.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка:
при подпискѣ — 5 р., 1 апрѣля — 3 р. и 1 іюля — 2 руб.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, ‚Новаго Времени‘, Ключкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, ‚Новаго Времени‘, Шибанова и Веркмейстера.

Объявленія: страница 50 р., $\frac{1}{2}$ стр. — 30 р., $\frac{1}{4}$ стр. — 20 р., $\frac{1}{8}$ стр. — 12 р.
За перемѣну адреса 50 коп.

ЗА ИЗРАСХОДОВАНИЕМЪ КОМПЛЕКТОВЪ, ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ ПРЕКРАЩЕНА.

Въ конторѣ редакціи имѣется въ ограниченномъ количествѣ:

1. — Лѣтній выпускъ (іюль — сентябрь) 1911 года по 7 р. 50 к.
2. — Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Врангель. Ц. 10 р.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Новый адресъ редакціи: Спб. Рыночная, 10.

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.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА НОВЫЙ ЖУРНАЛЬ

(съ октября 1911 г.)

ИЗВѢСТІЯ ПОСТОЯННОЙ КОМИССІИ ПО УСТРОЙСТВУ КУРСОВЪ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ.

Журналъ ставитъ своей задачей съ возможной полнотой отражать дѣятельность 'Постоянной Комиссiи по устройству курсовъ для учителей', слѣдить какъ за теоретической, такъ и практической работой общественныхъ учрежденiй и частныхъ лицъ въ области народнаго образованiя, стремясь привлечь самихъ учащихся къ живому органическому участию въ постановкѣ учительскихъ курсовъ и вообще въ дѣлѣ удовлетворенiя образовательныхъ нуждъ учительства.

Въ программу журнала входятъ: — Свѣдѣнiя о работахъ Постоянной Комиссiи по устройству курсовъ для учителей. Планы и программы курсовъ и лекцiй, организуемыхъ Комиссiей; отчеты о нихъ. Анкеты. — Статьи и сообщенiя по вопросамъ, связаннымъ съ организаціей курсовъ и лекцiй для учащихся. Хроника учительскихъ курсовъ. — Статьи по общимъ вопросамъ школьнаго и внѣшкольнаго образованiя и подготовки учащихся. — Вопросы самообразованiя учащихся. — Библиографiя (рецензiи и списки книгъ для учащихся и школьныхъ библиотекъ, учебниковъ, учебныхъ пособiй и руководствъ). — Сообщенiя съ мѣстъ. — Правительственныя распоряженiя по вопросамъ народнаго образованiя. Хроника. Справочныя свѣдѣнiя. — Отвѣты редакцiи на вопросы читателей. — Объявленiя.

'Извѣстiя' будутъ выходить одинъ разъ въ мѣсяць, выпусками отъ 1 до 2 листовъ (16 — 32 столбца).

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: съ октября 1911 г. по 1 января 1913 г. — 1 р. 25 коп.
На годъ — 1 р., на полгода — 60 коп., на 3 мѣсяца — 30 коп.

Годовая подписка принимается только съ 1-го января, полугодовая — съ 1-го января и съ 1-го iюля.

Адресъ Редакцiи и Конторы: С.-Петербургъ, Кабинетская, 18.

Изд.: Бюро Комиссiи, въ лицѣ уполномоч. Я. И. Душечкина.
Ред. Я. И. Душечкинъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ

ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ,

ВѢСТНИКЪ КУЛЬТУРЫ и ПОЛИТИКИ,

возобновляемый 1-го октября тек. г. въ С.-Петербургѣ

при ближайшемъ участіи

Проф. М. М. КОВАЛЕВСКАГО и Р. М. БЛАНКА

и сотрудничествѣ: проф. Е. В. Аничкова, С. Ан—скаго, акад. К. К. Арсеньева, О. Д. Батюшкова, А. Н. Бенуа, проф. М. В. Бернацкаго, Эдуарда Бернштейна (Берлинъ), проф. Б. М. Вехтерева, Г. М. Бикермана, П. Д. Боборыкина, проф. А. К. Бороздина, В. Я. Богучарскаго, А. И. Браудо, проф. Родольфа Брода (Парижъ, директоръ «Документовъ Прогресса»), П. К. Брусиловскаго, О. Е. Бужанскаго, Н. Я. Быховскаго, А. М. Вѣлова, проф. А. В. Васильева (чл. Гос. Совѣта), проф. А. И. Веселовскаго, В. В. Водовозова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, М. Б. Ганнушкина, А. Г. Горнфельда, проф. Н. А. Гредескула, Г. А. Гросмана (Берлинъ), Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида (Берлинъ, чл. Рейхстага), И. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, В. И. Дзюбинскаго (чл. Гос. Думы), П. В. Жилкина, П. И. Звѣздича (Вѣна), проф. И. И. Иванюкова, Г. Б. Ительсона, проф. Н. И. Карѣева, Д. М. Койгена, Б. Кричевскаго (Парижъ), проф. Б. Д. Кузьмина-Караваева, М. И. Кулишера, Г. А. Ландау, Д. А. Левина, И. О. Левина, С. И. Лисенко, А. В. Луначарскаго (Римъ), проф. П. В. Лучицкаго (чл. Гос. Думы), С. Б. Любоша, проф. А. А. Мануилова, проф. П. И. Мечникова (Парижъ), Н. К. Муравьева, Вас. И. Немировича-Данченко, проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго, проф. И. Х. Озерова (чл. Гос. Совѣта), Л. Ф. Пантелѣева, проф. Л. И. Петражицкаго, проф. А. Л. Погодина, проф. А. С. Посникова, А. А. Пресса, М. Б. Ратнера (Вѣна), П. Н. Рахманова, проф. Н. М. Рейхесберга (Бернъ), Е. В. де-Роберти, Н. С. Русанова, А. Е. Рѣдько, Я. Л. Сакера, Д. В. Сатурина (Лондонъ), М. А. Славинскаго, Л. З. Слонимскаго, Н. Д. Соколова, Р. М. Стрѣльцова (Берлинъ), В. Г. Тана (Богоразъ), проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тимирязева, В. О. Тотоміанца, проф. М. И. Туганъ-Барановскаго, М. Л. Усова, Г. А. Фальборка, проф. М. И. Фридмана, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, Г. И. Чулкова, проф. А. А. Чупрова, Л. И. Шейниса (Парижъ), М. И. Шефтеля, И. И. Шрейдера (Римъ), Л. Я. Штернберга, П. С. Юшкевича

и сотрудниковъ иностранныхъ журналовъ:

«Les Documents du Progrès» (Парижъ), «Progres» (Лондонъ), «Dokumente des Fortschritts» (Берлинъ).

Въ ПРОГРАММУ «ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ» ВХОДЯТЪ: 1) Руководящія статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, литературной и научной жизни Россіи и Запада 2) Обзоръ событій послѣдней недѣли, 3) Корреспонденціи, 4) Соціально-экономическое обозрѣніе, 5) Литературное обозрѣніе, 6) Научное и техническое обозрѣніе, 7) Русская иностранная библиографія, 8) Журналъ журналовъ (обзоръ русскихъ и иностранныхъ журналовъ и газетъ), 9) Театръ, 10) Искусство, 11) Фельетонъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА.

Съ пересылкой и доставкой на 1 годъ	5 руб. — коп.
» » » » » 1/2 года	2 » 75 »
» » » » » 1/4 года	1 » 40 »
» » » » » 1 мѣсяць	— » 50 »
Заграницу » » » 1 годъ	7 » — »
» » » » » 1/2 года	3 » 50 »
» » » » » 1/4 года	1 » 75 »
» » » » » 1 мѣсяць	— » 60 »
За отдѣльный номеръ	— » 15 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ главной конторѣ «Запросовъ Жизни» — С.-Петербургъ, Николаевская ул., д. 37, кв. 12 и въ книжныхъ магазинахъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ

на ежедневную общественно-политическую экономическую и литературную газету

„ВЯТСКАЯ ГЪЧЬ“

(пятыи годъ изданія).

Газета выходитъ въ Вяткѣ по программѣ большихъ столичныхъ газетъ, внѣ-
партійная, прогрессивная.

Къ участию въ газетѣ привлечены, кромѣ мѣстныхъ силъ, сотрудники столич-
ныхъ газетъ и журналовъ.

Собственные корреспонденты имѣются во всѣхъ городахъ и въ наиболѣе круп-
ныхъ заводахъ, селахъ и деревняхъ Вятской губерніи, собственные корреспон-
денты имѣются также въ смежныхъ губерніяхъ — Пермской, Казанской и Во-
логодской.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ 6 р.; на 6 мѣсяцевъ — 3 р. 50 к.; на 3 мѣс. —
1 р. 75 к.; на 2 мѣс. — 1 р. 30 к.; на 1 мѣс. — 65 к.

Контора газеты: Вятка, уголъ Николаевской и Пятницкой ул., д. Берманъ.

2 — 1

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ

на большую ежедневную политическую, литературную, общественную
и экономическую газету, издающуюся въ центрѣ Волынской губерніи —
г. РОВНО

„ЮГО-ЗАПАДНАЯ ВОЛЫНЬ“

(IV годъ изданія)

Въ газетѣ принимаютъ участие видныя провинціальныя и столичныя силы

Богатый литературный отдѣлъ

БОЛЬШОЕ ВНИМАНИЕ УДѢЛЕНО ПРОВИНЦІАЛЬНОМУ ОТДѢЛУ.

Собственные корреспонденты во всѣхъ населенныхъ пунктахъ Волыни и нѣко-
торыхъ городахъ Подолія и Полѣсья.

СПЕЦІАЛЬНЫЙ ОТДѢЛЪ ХМѢЛЕВОДСТВА.

Подписная плата: (съ пересылкой повсюду) 5 рублей въ годъ, 1/2 года — 3 рубля,
1/4 года 1 р. 60 к. Объявленія: впереди текста — 30 к. строка петита, позади —
15 к. Многократнымъ и годовымъ анонсаторамъ — значительная скидка.

Адресъ редакціи и конторы: РОВНО, Гоголевская ул. д., Тине, телефонъ 116.

Редакторъ-издатель А. Я. ЭЛБЕРТЬ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

НА ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЬ

„РУССКІЙ БИБЛІОФИЛЬ“

ВѢСТНИКЪ ДЛЯ СОБИРАТЕЛЕЙ КНИГЪ И ГРАВИОРЪ

2-й годъ изданія

журналь выходитъ 8 разъ въ годъ.

Программа: Исторія книги и гравюры, библиографія, описанія частныхъ библиотекъ, биографіи писателей, художниковъ, граверовъ и собирателей. Опубликованіе неизданныхъ рукописей и автографовъ. Воспроизведенія рѣдкихъ гравюръ, рисунковъ и автографовъ. Снимки съ переплетовъ, книжныхъ знаковъ, старинныхъ грамотъ и т. д. Корреспонденціи изъ Франціи и Германіи. Хроника.

Въ 1912 году между прочими статьями будутъ помѣщены:

Н. Богуславскій. Ходовецкій и его работы о Россіи. Со многими рисунками.

А. Брянскій. Драматическій журналъ 1811 года.

Enaux-fortes rouges во французскихъ изданіяхъ XVIII в.

Записки извѣстнаго библиофила Я. Ф. Березина-Ширяева.

Н. Неизданное сочиненіе о Масонахъ XVIII в.

Н. Жуковскій какъ художникъ. Со многими рисунками, частью въ краскахъ.

Н. Обольяниновъ. Игры дѣтскія. Съ рисунками.

В. Семенниковъ. Раскольничья типографія въ Клинцахъ XVIII в. (По архивнымъ документамъ).

В. Семенниковъ. Раннее Литературное общество Новикова.

В. Семенниковъ. Помѣщичьи типографіи XVIII вѣка.

П. Симанскій. Библиографія Суворова. Со многими портретами.

Н. Соловьевъ. Иллюстрація произведеній Жуковскаго. Съ рисунками.

П. Столпянскій. Къ исторіи провинціальныхъ библиотекъ.

А. Фоминъ. Переписка Жуковскаго съ Фридрихомъ-Вильгельмомъ. Неизданныя письма.

А. Фоминъ. Андрей Тургеневъ и его стихотворенія.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА 6 р. 50 к. ВЪ ГОДЪ.

Редакція: Литейный, 51.

Редакторъ-Издатель

Книжный магазинъ Н. Соловьева.

Н. В. Соловьевъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА
НИЖЕГОРОДСКІЙ ЛИСТОКЪ

НА 1912 ГОДЪ (ГОДЪ ИЗДАНІЯ XX).

Направленіе газеты неизмѣнно прогрессивное, составъ редакціи и ближайшихъ сотрудниковъ остаются прежніе.

Въ 1912 году «Нижегородскій Листокъ» будетъ выходить ежедневно, не исключая понедѣльниковъ, полными листами.

Условія подписки на «Нижегородскій Листокъ» на 1912 годъ:

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Для городскихъ и сормовскихъ подписчиковъ:

Для иногороднихъ подписчиковъ:

На 1 м. 1 р. — к.	На 7 м. 4 р. 75 к.	На 1 м. 1 р. — к.	На 7 м. 5 р. — к.
» 2 » 1 » 50 »	» 8 » 5 » 50 »	» 2 » 1 » 75 »	» 8 » 5 » 50 »
» 3 » 2 » — »	» 9 » 6 » 25 »	» 3 » 2 » 50 »	» 9 » 6 » 25 »
» 4 » 2 » 75 »	» 10 » 7 » — »	» 4 » 3 » — »	» 10 » 7 » — »
» 5 » 3 » 50 »	» 11 » 7 » 50 »	» 5 » 4 » — »	» 11 » 7 » 50 »
» 6 » 4 » — »	» 12 » 8 » — »	» 6 » 4 » 50 »	» 12 » 8 » — »

О РАЗСРОЧКѢ:

Допускается разсрочка подписной платы для годовыхъ подписчиковъ на слѣдующихъ условіяхъ: при подпискѣ 2 р., къ 1 марта 2 р., къ 1 июня 2 р. и къ 1 сентября остальные деньги, или ежемесячно по одному рублю до уплаты всей подписной цѣны.

3—1

Издатель Е. М. Ешинъ.

ИЗДАТЕЛЬСТВО

„НОВАГО ЖУРНАЛА ДЛЯ ВСѢХЪ“

ВЫШЛА ВЪ СВѢТЪ НОВАЯ КНИГА:

ВИКТОРЪ ГОФМАНЪ

ЛЮБОВЬ КЪ ДАЛЕКОЙ

РАЗСКАЗЫ

Весь чистый доходъ отъ изданія предназначенъ на устройство памятника на могилѣ

ВИКТОРА ГОФМАНА

въ Парижѣ.

Цѣна 1 руб. 25 коп.

Складъ изданія въ книжныхъ магазинахъ т-ва М. О. Вольфъ.

1—1