

ATLANTIC

4

1894

ОДА
1911

ОНОКЕТО



Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ, Спб., Звенигородская, 11.



*А.А. Ткаченко. Алланович (1912).
(Коп. в А. Мухоморова, в Москве)*

*А. Головин. Портрет художника.
(Коллекц. Струцкий, Москва)*

А. Я. ГОЛОВИНЪ

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ



ЛЕКСАНДРЪ Яковлевичъ Головинъ давно уже пользуется вполне заслуженной славой блестящаго театральнаго декоратора. Великолѣпіемъ его постановокъ на Императорскихъ сценахъ мы всѣ привыкли любоваться каждый годъ, удивляясь красочному дару, фантазіи и вкусу мастера, хотя и сѣтуемъ на него порою за то ,декораціонное излишество', которое завладѣло съ нѣкоторыхъ поръ театромъ—въ ущербъ Театру: не онъ ли—ревнивый талантъ въ своей профессіи—одинъ изъ главныхъ виновниковъ этого ,излишества'?.. Но судить о талантѣ Головина только по декораціямъ было бы вдвойнѣ несправедливо. Во-первыхъ, декорація—результатъ сотрудничества многихъ лицъ и взаимодѣйствія многихъ условий, и потому—то, что мы видимъ на сценѣ, при свѣтѣ лампы, далеко не всегда соотвѣтствуетъ точно замыслу художника (само по себѣ увеличеніе первоначальнаго эскиза до масштаба сцены приводитъ часто къ большимъ неожиданностямъ). Во-вторыхъ, Головинъ не только декораторъ; онъ еще авторъ отличныхъ пейзажей, *natures mortes*, ,испанокъ' и портретовъ, и эти работы, кстати сказать, публикѣ очень плохо извѣстныя, для оцѣнки его дарованія не менѣе важны, чѣмъ декораціи. Я скажу даже больше: самое цѣнное въ Головинѣ вовсе не его постановки, какъ бы ослѣпительны ни были нѣкоторыя изъ нихъ, а именно—эти малоизвѣстные пейзажи и портреты и тѣ небольшія картины-эскизы къ постановкамъ, которыя можно разсматривать совсѣмъ независимо отъ театра... Говоря такъ, я, конечно, далеко отъ мысли умалить художественную значительность декораціонныхъ достижений Головина; я лишь высказываю сомнѣніе въ томъ, что театр, театральная дѣятельность, является его главнымъ призваніемъ, и на это у меня серьезные доводы.

Мнѣ представляется, что Головинъ, несмотря на свое большое дарованіе декоратора,—не ,театральный человекъ'... Театръ для него не храмъ, не ,мѣсто свято' драматическаго или опернаго дѣйствія, а только гигантская мастерская, дающая ему возможность импровизовать красочныя симфоніи, чарующія сочетаніями блеклыхъ или задорно-яркихъ тоновъ, изысканностью техники, богатствомъ колоритныхъ подробностей. ,Постановка' для него лишь поводъ создать свою живописную сказку; само произведеніе—канва для красиваго узора. Отсюда—недостатки общаго декораціоннаго замысла. Вѣдь театральная живопись, какъ ни

какъ,—искусство прикладное; у Головина оно приобретаетъ характеръ самодовлѣющей картинности. Его декораціямъ недостаетъ монументальной композиціи, общихъ линій, архитектурности. Не цѣлое преобладаетъ въ нихъ, а детали, почти всегда восхитительныя, словъ нѣтъ... но вѣдь декораторъ долженъ, прежде всего, строить, какъ зодчій, согласно со стилемъ, который онъ иллюстрируетъ и съ драматическимъ и музыкальнымъ матеріаломъ! Именно поэтому Головинъ и не стилистъ въ своихъ постановкахъ; чувство эпохи въ концѣ концовъ ему чуждо; что бы онъ ни изображалъ—мольтеровскую Францію, годуновскую Россію или глуковскую Грецію, онъ всегда остается самимъ собою — увлекательнымъ импровизаторомъ красочныхъ видѣній, не желающимъ и не умѣющимъ себя ограничить, проникнуть въ міръ чужой психологіи, перевоплотиться.

Дѣйствительно, развѣ его декораціи къ Ибсену (будучи сами по себѣ очаровательными intérieu'ами и пейзажами)—хоть сколько-нибудь, Ибсенъ? декораціи къ сологубовскимъ „Заложникамъ жизни“—хоть сколько-нибудь „Сологубъ“? постановка „Бориса Годунова“—„Мусоргскій“? постановка „Электрикъ“—„Штраусъ“ или „Гофмансталь“? Даже тамъ, гдѣ Головинъ стилизуетъ „по всѣмъ правиламъ науки“, напримѣръ, въ мольтеровскомъ „Донъ Жуанъ“ и глуковскомъ „Орфеъ“, онъ все же удивительно далекъ и отъ французскаго драматурга XVII вѣка, и отъ композитора временъ Людовика XVI. Онъ не можетъ „уйти“ отъ своихъ живописныхъ капризовъ, смириться передъ театралной задачей (дать Мольера, дать Глука), почувствовать себя строителемъ чужого храма. Хочетъ ли? Я думаю, что даже не хочетъ, а можетъ быть и не надо, чтобы хотѣлъ, если не можетъ...

Конечно, не надо! Головинъ только изуродовалъ бы свой прекрасный талантъ, если бы сталъ бороться со своимъ художественнымъ „эгоизмомъ“ во имя прикладныхъ задачъ декорационнаго искусства. Онъ не „театралный человѣкъ“. Вотъ и все. Говоря о „недостаткахъ“ его постановокъ, я не упрекаю и не отрицаю, я лишь опредѣляю. Скажу больше: то, что я называлъ „художественнымъ эгоизмомъ“ въ постановкахъ Головина, если на это посмотреть не со стороны театра и его задачъ, а съ точки зрѣнія самоцѣльнаго творчества, — есть только яркое обнаруженіе большого живописнаго темперамента. Головинъ недостаточно интеллектуаленъ для „революцій“, но онъ подлинная личность—всегда и во всемъ. Никакой стилизаціей, никакимъ проникновеніемъ въ душу мертвыхъ эпохъ, никакой театралной мудростью не создать того „праздника красокъ“, какимъ являются большинство его эскизовъ для декорацій и просто пейзажи, къ сожалѣнію очень немногочисленные. Въ исторіи русской живописи они займутъ одно изъ почетныхъ мѣстъ.

Головинъ-пейзажистъ—отрадиційшее явленіе современнаго искусства. Музыкально его чувство природы. Всеобъемлюща и какъ-то по женски нѣжна и трепетна его любовь къ прекрасной землѣ, къ деревьямъ ея, травамъ и цвѣтамъ, и молодымъ рощамъ на берегу озеръ, и стариннымъ городамъ русскихъ царей, и веселымъ улицамъ Испаніи, и мурнымъ норвежскимъ фюрдамъ... Трудно сказать, что



изъ всего этого онъ любить больше, но, несомнѣнно, ближе всего ему русская деревенская природа — поэзія тонколиственныхъ сѣверныхъ чащъ, вѣющихъ не то сказкой, не то грустью воспоминанія. Въ его лѣсныхъ пейзажахъ съ натуры (лучшіе — въ собраніи И. А. Морозова) и въ столькихъ пейзажныхъ композиціяхъ для театра дѣйствительно звучитъ томная музыка: зеленые шумы весны, золотые звоны лѣта и скрипки осени... И какъ характерно, что нѣтъ въ нихъ зимы: искусство художника все устремлено къ солнцу, къ дѣвтенію земли. Недаромъ онъ такъ плѣненъ югомъ...

Жизнерадостной красочностью полна гамма Головина; онъ одинъ изъ немногихъ русскихъ пейзажистовъ, усвоившихъ бодрость импрессионизма вмѣстѣ съ любовью къ дымчатой, серебристой мглѣ, окутывающей предметы въ *plein air* и къ тончайшимъ оттѣнкамъ зеленыхъ тоновъ. Его техника больше всѣхъ напоминаетъ, пожалуй, Вюльера — узоромъ мелкихъ мазковъ, почти переходящихъ иногда въ пуантель. Это особенно замѣтно въ трактовкѣ деревьевъ и облачного неба. Но Головинъ, будучи менѣе умѣлымъ мастеромъ, гораздо портчише Вюльера, несравненно задушевише его и, наконецъ, разнообразише. Онъ наблюдаетъ природу, какъ реалистъ, онъ стремится къ передачѣ ея живьемъ, но въ немъ всегда чувствуется романтикъ, фантастъ, визионеръ.

Это соединеніе реализма и фантастики, сказочности, придаетъ исключительное своеобразіе всему, что онъ пишетъ, хотя, повторяю, лучшія достиженія Головина — пейзажъ, станковый пейзажъ, наполненный до краевъ узорной зеленью. Быть можетъ, самая плѣнительная изъ картинъ этого цикла — воспроизведенный здѣсь 'Прудъ'... Но какъ создавалась личность художника? Какова его жизнь? Какъ выросъ этотъ солнечный самородокъ среди нашихъ нерадостныхъ будней? Объ этомъ я скажу подробно, хотя постараюсь быть краткимъ.

Головинъ — москвичъ не только по рожденію. Съ Москвою связаны и первые его художническіе успѣхи, и тяжелые годы отрочества, и счастливое дѣтство. Онъ родился въ 1863 году — въ домѣ на Плющихѣ (принадлежавшемъ братьямъ его матери, Поповымъ). Ему было три года, когда его отецъ, Яковъ Даниловичъ, двоюродный, филологъ, занялъ кафедру въ Петровской Академіи, и вся семья переселилась изъ города въ Петровское-Разумовское, которое еще сохранило тогда очарованіе стариннаго барскаго помѣстья.

Здѣсь протекло раннее дѣтство художника, по его словамъ, какъ 'сонъ волшебный'. До девяти лѣтъ его никуда не увозили изъ Разумовскаго. Головины жили счастливо — большою семьей: всѣхъ дѣтей было двѣнадцать человекъ; Александръ Яковлевичъ — младшій. Воображеніе его, какъ часто бываетъ у младшихъ въ семьѣ,

развилося рано... Заколдованнымъ царствомъ представлялся впечатлительному мальчику древній Петровскій дворець и особенно—огромный паркъ вокругъ него, съ полузаглохшими алеями, затѣйливыми цвѣтниками и кучами вѣковыхъ липъ... Были въ немъ бесѣдки, обвитыя дикимъ виноградомъ, были подернутые тинной пруды, гниющія скамейки и остатки мраморныхъ колоннъ; было также одно мѣсто—прекрасное, романтическое мѣсто: полянка, окаймленная съ одной стороны липами и березами, а съ другой—липами, въ перемежку съ ельникомъ и пихтой. Объ этомъ паркѣ, гдѣ такъ захватывающе хороши были весны, Головинъ вспоминаетъ до сихъ поръ съ мечтательной восторженностью. Здѣсь—въ радостныя утра, когда онъ убѣгалъ отъ взрослыхъ и прятался въ своихъ любимыхъ ‚уголкахъ‘, и въ тихіе вечера, во время длинныхъ прогулокъ съ отцомъ, увлекательно говорившемъ о звѣздахъ, здѣсь, въ этой старой усадьбѣ, гдѣ жили тѣни прошлаго, зародились въ немъ тѣ художническія чаянія, которымъ суждено было воплотиться много лѣтъ позже, — и любовь къ сказкамъ, и романтическія мечты, и созерцаніе природы. И—кто знаетъ?—не изъ этихъ ли воспоминаній дѣтства о бесѣдкахъ, объ излюбленной полянкѣ и подернутыхъ тинной прудахъ возникли его самыя волшебныя декорации-сказки— ‚поля блаженныхъ‘ въ Глуковскомъ ‚Орфеѣ‘, садъ Черномора въ ‚Русланѣ‘, царство Кашея въ балетѣ ‚Жарь-Птица‘? И не эти ли воспоминанія придали такую нѣжную фантастичность пейзажамъ Головина, о которыхъ только что была рѣчь?

Директоромъ Петровской Академіи былъ въ то время Н. И. Желѣзновъ. Онъ первый замѣтилъ художественныя наклонности мальчика и совѣтовалъ Головиннымъ на нихъ обратить серьезное вниманіе. Но эти совѣты не имѣли послѣдствій. Девяти лѣтъ онъ былъ отданъ въ Катковскій лицей... Съ тѣхъ поръ ‚волшебный сонъ‘ его жизни смѣнился самой суровой дѣйствительностью.

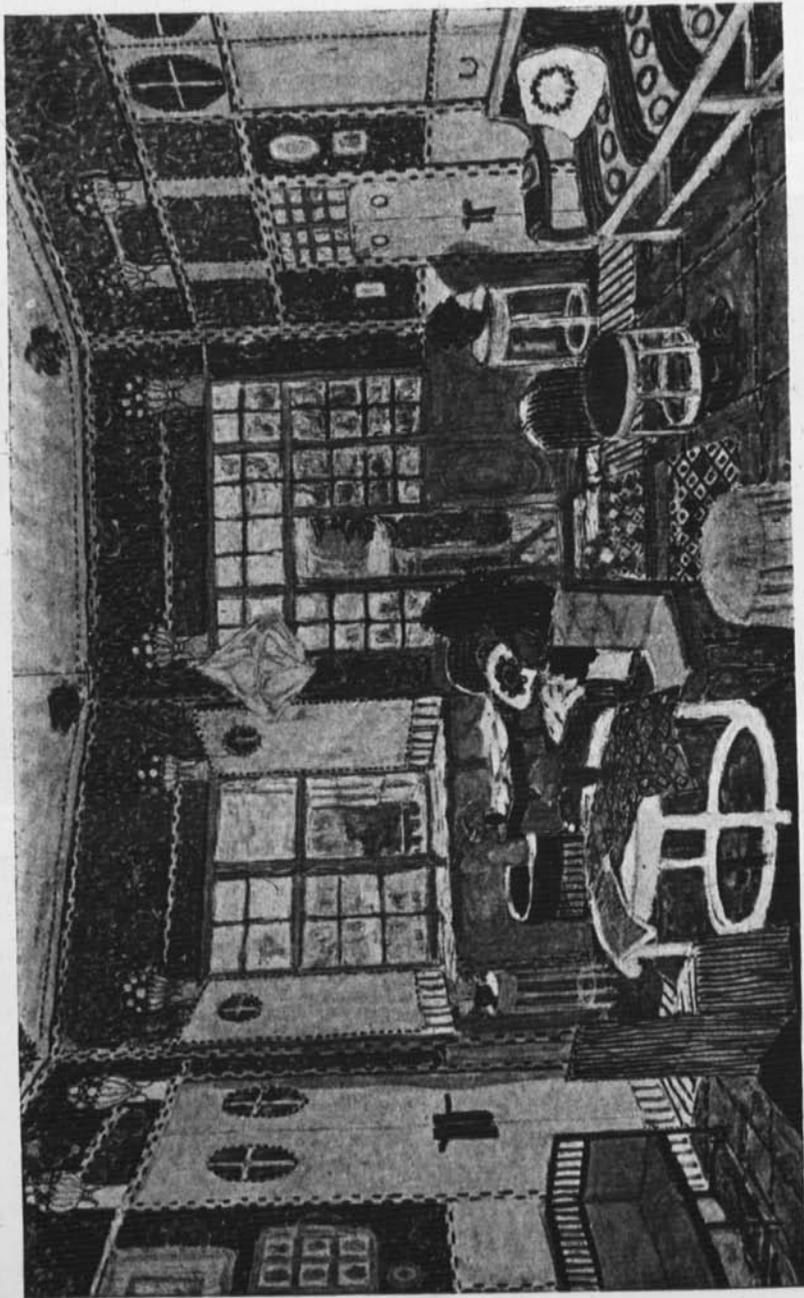
Въ 1873 году—его постигъ первый ударъ: смерть отца. Матеріальное положеніе семьи сразу обострилось. Проходитъ нѣсколько лѣтъ, и мать его, на попеченіи которой онъ остался, вынуждена, изъ-за недостатка средствъ, перевести сына, послѣ четырехъ классовъ лицея, въ частную Поливановскую гимназію. Она мечтаетъ для него о карьерѣ учителя... Однако, въ гимназій выдающіяся способности мальчика къ рисованію вскорѣ отмѣтилъ директоръ, Л. И. Поливановъ, увидавъ однажды его тетрадь съ набросками иллюстрацій для Гоголевскаго ‚Портрета‘. Головину было тогда пятнадцать лѣтъ. Съ тѣхъ поръ съ мыслью о его призваніи, если не живописца, то хотя бы архитектора, семья примиряется.

Еще при жизни матери, въ 1882 году, послѣ десяти мѣсяцевъ подготовки, онъ поступаетъ на архитектурное отдѣленіе въ Школу живописи, ваянія и зодчества, директоромъ которой былъ тогда Перовъ (годъ спустя его замѣнилъ К. Трутовскій, а мѣсяцемъ позже—Н. Философовъ). Здѣсь онъ быстро показалъ отличные успѣхи. Имъ заинтересовался Прянишниковъ, бывшій въ то время преподавателемъ Школы... Прошло два года занятій на архитектурномъ отдѣленіи. Онъ получилъ шесть пер-



А. Я. Головинъ, Эскизъ декораціи для оперы Бородина
„Псковитинка“ (1901).
(Претъльсковогъ галерея).

A. Golowine. Esquisse de décor pour l'opéra de Borodine
„La Pskovitanka“.
(Galerie Trétiakov).



A. Golouine. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen
"Le petit Eioif".
(Collect. I. Morozoff, Moscou).

A. Я. Голоушев. Эскизы декорации для драмы Ибсена
"Маленький Эйольф" (1903).
(Собр. И. А. Морозова, в М. Москвит).

выхъ ,номеровъ' за классныя работы; двѣ изъ нихъ—рисунокъ Венеры Милосской и, писанный на красномъ шелку, лошадиный черепъ—были приобрѣтены для школьнаго музея. Послѣ того, по совѣту Прянишникова, онъ былъ переведенъ съ архитектурнаго на живописное отдѣленіе...

Но вскорѣ молодого художника постигло горе, имѣвшее для него, быть можетъ, не меньшія послѣдствія, чѣмъ смерть отца. Въ 1884 году онъ потерялъ мать. Средства къ жизни стали еще болѣе скудны. Чтобы какъ-нибудь существовать, пришлось поселиться у старшей замужней сестры—Е. Я. Волчаниновой, владѣтельницы небольшой типографіи... Между братомъ и сестрой родственнаго чувства не было. Для Головина началось существованіе, въ полномъ смыслѣ слова бѣдственное. Отъ хроническихъ недобуданій онъ сталъ хворать. Временно пришлось даже забросить занятія живописью. Такъ продолжалось почти вплоть до 1889 года, когда онъ написалъ картину на соисканіе серебряной медали (въ Школѣ живописи)— ,Снятіе со Креста'.

Медаль присуждена не была. Ярмы критикомъ картины выступилъ самъ Ларіонъ Михайловичъ Прянишниковъ. Старика такъ разгнѣвала непокорность художника учительскимъ наставленіямъ, сквозившая въ этой первой самостоятельной работѣ, что, выйдя изъ себя, онъ раскричался до хрипоты, и это, говорятъ, ухудшило его болѣзнь, отъ которой онъ вскорѣ и умеръ. Прянишниковъ былъ неправъ, конечно. Будь старый професоръ свободнѣе отъ передвижническихъ предразсудковъ, онъ бы оцѣнилъ проявленную уже тогда Головинымъ оригинальность въ композиціи, въ выборѣ красокъ, въ узорности рисунка. Это былъ еще лепетъ, но уже талантливый лепетъ. Потому, вѣроятно, такъ обидно грубо и отнеслась къ нему школа... Къ счастью, все же нашлись люди со вкусомъ, понявшіе, что картина совсѣмъ не плоха. ,Снятіе со Креста' было приобрѣтено Еленой Андреевной Карзинкиной для церкви въ имѣніи Г. М. Вогау, гдѣ находится до сихъ поръ (недалеко отъ станціи Одинцово, Смоленской ж. д.). Такъ началась дружба Головина съ семьей Карзинкиныхъ, имѣвшая большое вліяніе на первую пору его творчества.

Конкурсная неудача, конечно, не могла пройти для художника безслѣдно. Жизнь его еще не закалила; знанія были ничтожны; матеріальныя условія—ужасны. Приходилось долго не раздумывая, какъ-нибудь рѣшить дальнѣйшую судьбу... Какъ разъ въ это время явился челоувѣкъ, сыгравшій большую роль въ жизни Головина—никто иной, какъ уборщикъ-декораторъ, ,комнатный живописецъ', ,плафонныхъ дѣлъ' мастеръ—Августъ Августовичъ Томашки, достаточно извѣстный въ Москвѣ своими отвратительными украшеніями многихъ московскихъ особняковъ (напримѣръ, домъ въ псевдо-русскомъ стилѣ Игумнова, или домъ архитектора Поздбева на Якиманкѣ, или домъ Лепешкина на Пятницкой)... Находясь въ полномъ распоряженіи у Томашки, глубоко страдая за поруганное искусство, терпя нужду, Головинъ проработалъ въ качествѣ простаго подмастерья у этого ужаснаго ,мастера' цѣлыхъ семь лѣтъ. Семь лѣтъ почти непрерывной пытки и обиды, семь лѣтъ, прошед-

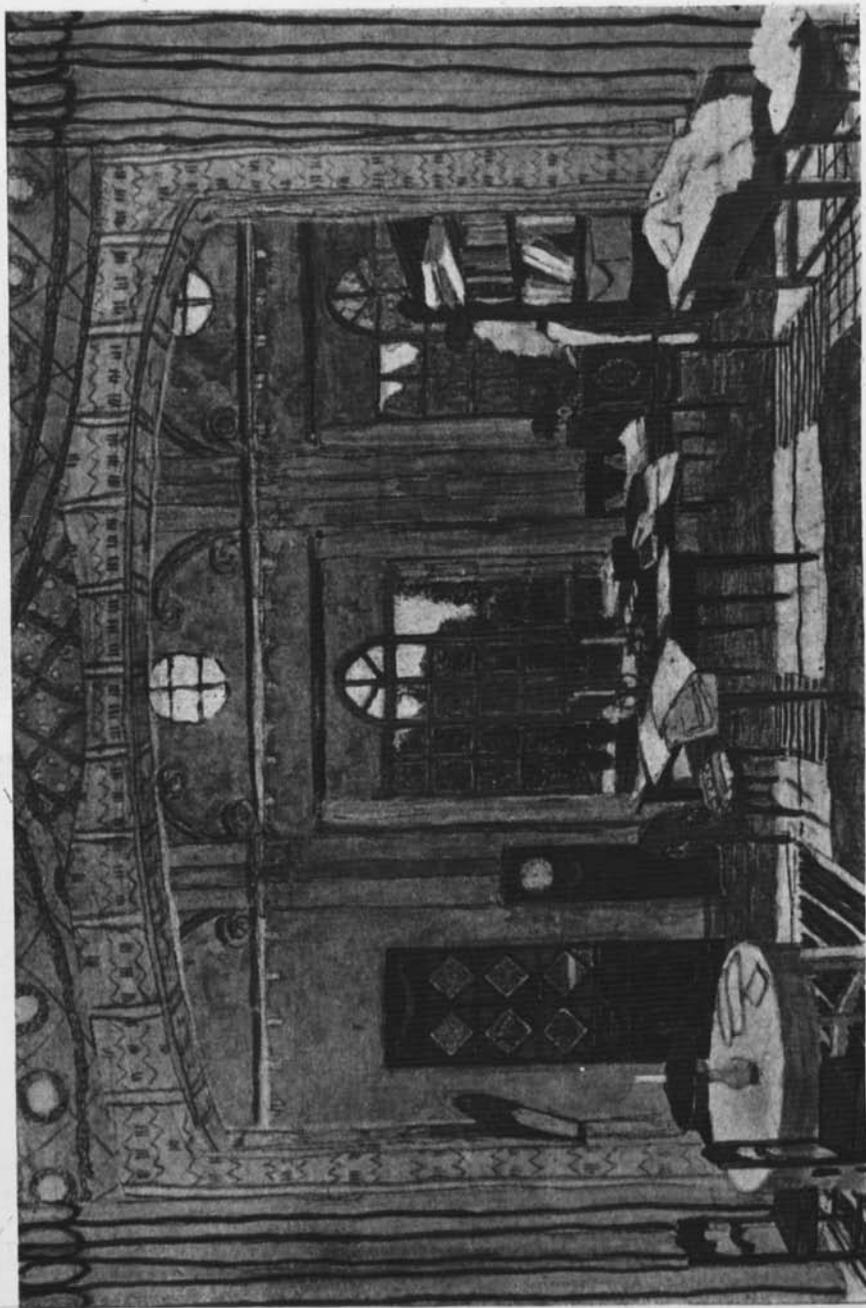
шихъ въ малеваніи ,орнаментиковъ' и ,панно' подь руководствомъ Томашки! Было отъ чего съ ума сойти...

Но судьба хранить избранныхъ. Головинъ не только не падалъ духомъ, а находилъ время, въ теченіе этихъ скорбныхъ семи лѣтъ, урывками, въ свободные часы, отдаваться любимому искусству. Такъ, еще въ 1892 г. онъ нарисовалъ пастелью фигуру средневѣковаго монаха (эту пастель случайно приобрѣла Вел. Кн. Елизавета Теодоровна и пожертвовала выигрышной лотереѣ,—она находится теперь у директора фабрики Эйнемъ, В. Ю. Гейсса). Въ 1893 г., работая по вечерамъ, а иногда ночи напролетъ, онъ написалъ картину, которую мечталъ выставить на ,Передвижной'. Картина и задумана была по передвижному,—называлась она ,Юный піанистъ'. Викторъ Васнецовъ, видѣвшій ее, отзывался съ похвалой. Впослѣдствіи она была пожертвована Головинымъ на какой-то благотворительный базаръ... Успѣхъ этой работы окрылилъ начинающаго художника. Въ слѣдующемъ 1894 году онъ уже участвуетъ на выставкѣ, устроенной Рѣпинымъ, двумя холстами— ,Вѣдьма' и ,Щемить', т. е. — ущербъ луны (послѣдняя — теперь собственность художника Татевосіанца).

Новая эпоха въ творествѣ Головина начинается съ 1895 года, когда онъ въ первый разъ отправился путешествовать по Италіи съ Александромъ Александровичемъ Карзинкинымъ. Ему открылся Западъ... Все прежнее, что было въ Москвѣ, въ Школѣ живописи, въ Третьяковской галереѣ, на ,Передвижной', какъ то сразу погасло. И собственные опыты жанровой и пейзажной живописи — и ,Средневѣковый монахъ' и ,Юный піанистъ' и ,Щемить' — отодвинулись далеко. Открылись строгія сокровища міровыхъ музеевъ, и въ то же время пахнуло южнымъ воздухомъ, южными красками, солнечной пѣснью моря и неба... Головинъ сразу обрѣлъ свою ,вторую родину'. Онъ ревностно принялся за изученіе старыхъ мастеровъ, дѣльные дни проводилъ въ картинныхъ галереяхъ, но еще больше отдавался природѣ, волшебству южной Италіи. Опьяненность южной красочностью осталась съ тѣхъ поръ навсегда въ его живописи. Когда смотришь на декораціи и пейзажи Головина, чувствуешь, какъ непосредственно онъ умѣетъ восторгаться солнцемъ, зеленью, цвѣтами, какъ жадно переживаетъ всѣмъ сладострастіемъ духа чувственную красоту цвѣтущей земли.

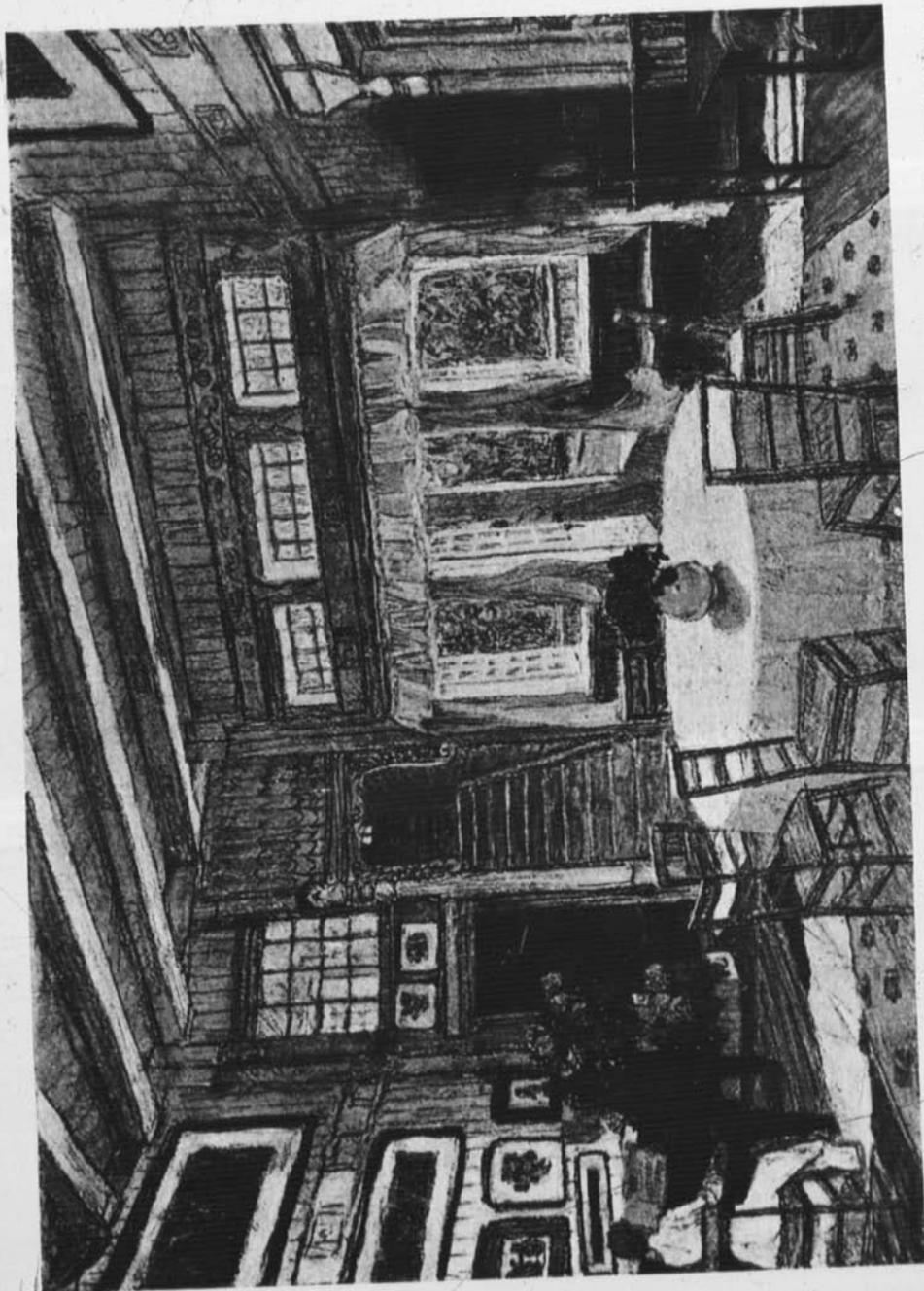
Мнѣ вспоминаются два этюда, написанныхъ имъ во время этого перваго итальянскаго путешествія. Одинъ изображаетъ маленькій внутренний садикъ монастыря въ Римѣ; другой — мальчика съ цвѣтами (оба — находятся у Е. А. Карзинкиной). Въ нихъ много правдивой южности и солнца.

Путешествія продолжались и въ слѣдующіе годы, и каждый разъ художникъ возвращался все съ большимъ творческимъ ,багажемъ'. Въ немъ уже созрѣвалъ



А. Я. Голоуинъ. Эскизы декорации для драмы Кнута Гамсуна
"У вратъ царства" (1904).
(Собр. И. А. Морозова, в Москвѣ).

А. Голоуинъ. Эскизы декорации для драмы Кнута Гамсуна
"Девотъ порты царства".
(Собр. И. А. Морозова, Москвѣ).



A. Golowine. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen
"La femme de la mer".
(Collect. I. Morozoff, Moscou).

А. М. Голоуин. Эскиз декорации для драмы Ибсена
"Женщина съ моря" (1904).
(Собр. И. А. Морозовой в Москве).

будущій декораторъ и колористъ; очень интересны по краскамъ, относящіяся къ 1896 году, яркій венеціанскій пейзажъ — ‚Новыи гондолы‘ и ‚Голова венеціанки‘ (у А. А. Карзинкина). Но особенно продуктивнымъ оказался слѣдующій 1897 годъ, годъ перваго трехмѣсячнаго путешествія въ Испанію, отъ котораго осталось нѣсколько картинъ и большое количество этюдовъ, попавшихъ на выставки лишь значительно позже. (Съ частью этихъ этюдовъ, передающихъ мотивы мавританскихъ орнаментальныхъ сплетеній, мы могли познакомиться на первой выставкѣ ‚Новаго Общества‘, — нѣкоторые изъ нихъ находятся въ собраніи И. И. Троиновскаго, въ Москвѣ). По этимъ этюдамъ были написаны Головинымъ и большіе холсты, въ томъ числѣ — ‚Альгамбра‘ и ‚Каменные изваянія Севильскаго собора‘. Можетъ быть, не безъинтересно указать, что послѣдняя работа была приобрѣтена нѣмецкимъ гражданиномъ Москвы, биржевымъ маклеромъ И. К. Прове, и что вообще ‚Испанія‘ Головина пришлась больше всего по вкусу московской нѣмецкой колоніи: почти всѣ работы этого перваго испанскаго цикла были тогда же раскуплены нѣмцами-колонистами и, вѣроятно, до сихъ поръ находятся въ ихъ собственности.

Испанія произвела на Головина неизгладимое впечатлѣніе. Онъ влюбился въ Испанію всею силой своего воображенія, какъ только можетъ влюбиться сѣверный ‚варваръ‘ въ сказку юга. Онъ полюбилъ узоры мавританскихъ развалинъ и роскошь древнихъ соборовъ, розовые хлопья цвѣтушихъ миндалинъ, сигарницъ Севильи, гитанъ Гренады, и лѣтнюю тишину затуманенныхъ зноемъ полдней, и шумное оживленіе испанской улицы подъ вечеръ, и буйныя пляски въ ночныхъ тавернахъ... Но, влюбившись, онъ не потерялъ ‚лица‘, онъ не только не сталъ подражать Гойѣ или Веласкесу, или другому испанцу, но вполне наивно и непосредственно сталъ создавать свою Испанію и своихъ испанокъ, въ концѣ концовъ, очень далекихъ отъ первообразовъ, а, можетъ быть, даже и вовсе ‚русскихъ‘. Дѣло въ томъ, что нѣтъ художника, болѣе тяготящаго къ райскимъ садамъ Запада, и вмѣстѣ съ тѣмъ — болѣе русскаго, чѣмъ Головинъ. Онъ остается русскимъ самородкомъ (въ лучшемъ смыслѣ этого слова), къ чему бы ни прикасался; въ немъ — избытокъ чисто-національнаго темперамента, и самое западничество его, въ сущности, бесконечно русская и очень трогательно русская черта.

Одновременно съ Испаніей Головинъ увлекался и древней сказочной Русью. Провлившаяся въ художникѣ съ дѣтства любовь къ сказкѣ ожила въ немъ подъ вліяніемъ заграничныхъ поѣздокъ, дружбы съ семьями Полѣновыхъ и Якунчиковыхъ и участія въ томъ знаменитомъ кружкѣ художниковъ, мечтавшихъ о возрожденіи русскаго кустарнаго стиля, который образовался въ 90-хъ годахъ около Саввы Ивановича Морозова и Виктора Васнецова. Самыми дѣятельными членами этого кружка были, какъ извѣстно, Марія Васильевна Якунчикова и Елена Дмитриевна Полѣнова. Вмѣстѣ съ послѣдней Головинъ создалъ декоративную ‚русскую столовую‘ въ домѣ М. Ф. Якунчиковой и затѣялъ множество другихъ работъ, которымъ не суждено было осуществиться. Тогда же, по заказу С. И. Мамонтова (бывшаго въ то

время, вмѣстѣ съ А. Д. Полѣновымъ, душеприказчикомъ умершаго директора Технической школы въ Орлѣ—Чижова), Головинъ пишетъ, въ теченіе 1896—98 г.г., копии съ этюдовъ Александра Иванова для церкви въ Орлѣ. Стоитъ отмѣтить голову Христа въ ‚Преображеніи‘ и нѣсколько иконъ, написанныхъ на глянтенѣ восковыми красками. Кромѣ того, въ 1897 году онъ участвуетъ на ‚Исторической выставкѣ‘ въ Москвѣ, вмѣстѣ съ Сергѣемъ Коровинымъ, Полѣновымъ, Полѣновой, Сергѣемъ Ивановымъ и др. На этой выставкѣ появилась долго писавшаяся имъ картина ‚Преподобный Сергій ученикомъ‘ (находящаяся у художницы Е. Н. Вильямъ въ Москвѣ). Упомяну еще объ оставшемся неоконченнымъ холстѣ— ‚Видѣніе Зосимы‘ и о другой картинѣ— первой крупной продажѣ художника— ‚Плачь Ярославны‘ (приобрѣтена М. Ф. Якунчиковой). Съ 1899 года художникъ участвуетъ на выставкахъ ‚Миръ Искусства‘.

IV

Театральный періодъ для Головина начинается съ 1899 года. Можно сказать, что съ этого времени онъ почти всецѣло— къ сожалѣнію!— отдается декорационной живописи и только урывками пишетъ своихъ ‚испанокъ‘, пейзажи, портреты. Говорю— къ сожалѣнію, въ силу доводовъ, уже приведенныхъ въ началѣ этого очерка, и повторяю: быть можетъ, мы бы имѣли въ лицѣ Головина первокласнаго пейзажиста и портретиста, еслибы... не его казенная служба въ Императорскихъ театрахъ. Эта служба связываетъ его свободу, заставляетъ тратить

огромныя силы на преодоленіе всяческихъ трудностей, очень далекихъ отъ искусства, обрекаетъ на вѣчную ‚суету кулисъ‘, мѣшающую творческому сосредоточенію... И результатъ отъ этой нервной, изнурительной дѣятельности, въ концѣ концовъ, сводится къ нѣсколькимъ эскизамъ, которые все-таки, по авторскому

НЕТ ФОТОГРАФИИ

А. Я. Головинъ. Эскизъ для драмы Ибсена— ‚Маленькій Эйольфъ‘.

отношенію къ нимъ, не вполнѣ картины. Остальное... по вѣдь весь остальной гигантскій трудъ пропадаетъ безслѣдно, — отслуживъ известное количество спектаклей, декорации сваливаются на театральнѣй чердакъ, пока ихъ куда-нибудь совсѣмъ не выкинуть. Вотъ и все... И дѣлается обидно, когда подумаешь, какъ сравнительно мало то, что въ итогѣ останется отъ Головина

(если только къ старости онъ не измѣнитъ радикально образа своего творчества). Мало того, у насъ нѣтъ даже утѣшенія, что все создаваемое имъ для театра съ такимъ ревнивымъ самоотверженіемъ — театру нужно, запишется въ исторіи театра, какъ побѣда, какъ высокое достиженіе! Въ самомъ дѣлѣ, мы уже достаточно поняли, что нельзя называть театральной побѣдой то, что наблюдается сейчасъ на нашихъ 'образцовыхъ' сценахъ — превращеніе сцены въ поводъ для живописныхъ экспериментовъ, поглощеніе пьесы или оперы бутафорской пышностью занавѣсовъ, костюмовъ и стилизованныхъ пейзажей. Мы уже знаемъ, что театральная побѣда немислима безъ коренной реформы всей этой 'обстановочной' рутины, какъ бы ни была она замаскирована даровитостью художниковъ-декораторовъ, привлеченныхъ г. Теляковскимъ на мѣсто прежнихъ бутафоровъ-ремесленниковъ. И вотъ, во имя театра, во имя возрожденнаго театра, мы готовы привѣтствовать скорѣе все анти-декорационное, въ предчувствіи того близкаго уже времени, когда актеръ на сценѣ восторжествуетъ надъ бутафоромъ, и роль сценической живописи станетъ на подобающее ей скромное мѣсто, и ясной, архитектурной простотой замѣнится мишурная роскошь, натурализмъ, стилизмъ, археологизмъ и прочіе 'измы' современныхъ постановокъ... При такихъ обстоятельствахъ роль декоратора не изъ благодарныхъ...

Но раньше, чѣмъ окончательно предаться театральной дѣятельности, Головину пришлось какъ бы подвести итоги своимъ работамъ въ кустарныхъ 'абрамцевскихъ' мастерскихъ. Въ 1898 г. ему было поручено, совмѣстно съ Коровиннымъ, художе-

НЕТ ФОТОГРАФИИ

А. Я. Головинъ. Эскизъ для драмы Ибсена—'Женщина съ моря'.

ственное устройство кустарнаго отдѣла на всемирной Парижской выставкѣ 1900 года. Онъ ревностно принялся за работу. Со свойственнымъ ему червнымъ подъемомъ онъ ушелъ съ головой въ это дѣло, казавшееся такимъ заманчивымъ въ то время увлеченія стилизаціей и модернизацией народнаго прикладнаго искусства. Головинъ помогалъ Коровину писать большіе, сѣверные панно, компановалъ вмѣстѣ съ нимъ фасады и внутреннее убранство кустарнаго отдѣла, сочинялъ 'русскую' мебель, разукрашенную сказочнымъ узоромъ, маіолику и т. д. Между вещами, которыя онъ, послѣ двухъ лѣтъ труда, выставилъ въ Парижѣ выдѣлялись: сработанный вседѣло имъ стѣнной висячій шкапикъ изъ желтоватаго съ черными жилками дерева, выложенный внутри, какъ чешуей, маіоликой, и украшенный выжженнымъ и расписнымъ орнаментомъ, и умывальникъ, съ огромнымъ тазомъ, красиво облитымъ маіоликой, и задней доской, на которой изображены узорные, фантастическіе павлины. Кстати сказать, этотъ умывальникъ тогда же, на выставкѣ, былъ приобрѣтенъ знаменитымъ Тиффани.

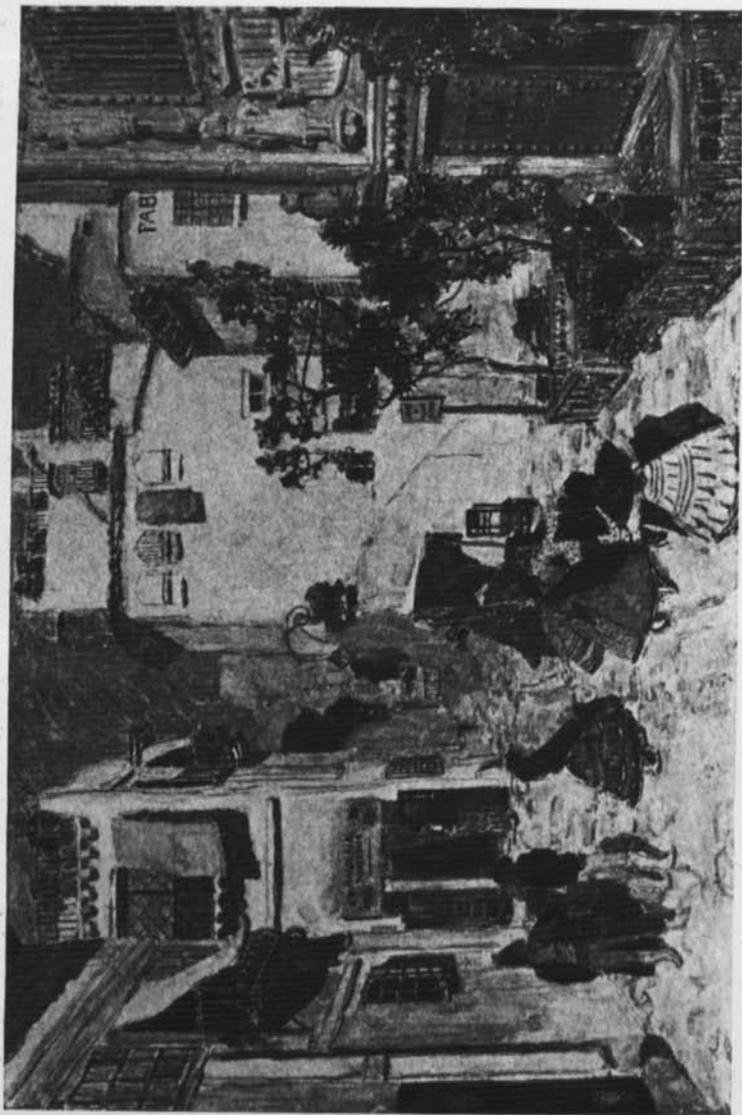
Что сказать о 'кустарныхъ' произведеніяхъ Головина? Они не лучше и не хуже такихъ же работъ Малютина, Коровина, Полѣиновой, Якунчиковой. Но насъ не умиляютъ больше всѣ эти шкапикъ, блюда, ларцы и т. п. издѣлія, старательно воспроизводившіеся въ свое время 'Міромъ Искусства' (не надо забывать, что нео-русская стилизація была специфической проповѣдью этого журнала). Теперь ко всему подобному производству мы болѣе чѣмъ равнодушны. Кустарное 'возрожденіе'—не вышло. Мы поняли, что народное нельзя поддѣлывать, и что не въ нашей власти вдругъ вернуться къ утвари временъ Алексѣя Михайловича, разрисованной современнымъ художникомъ на крестьянскій образецъ. Этотъ послѣдній видъ нашего народничества (послѣдній ли?) оказался такимъ же бутафорскимъ, какъ и остальные. Правда, московскія меценатки все еще продолжаютъ культивировать русскаго кустаря, но нынче ужъ совершенно всѣмъ ясно, что въ данномъ случаѣ учить— только портить... Какъ бы то ни было, въ русскіхъ издѣліяхъ Головина есть и большая выдумка, и вкусъ. На нѣкоторыхъ—очень тонко декоративенъ расписной орнаментъ; детали вообще разработаны тщательнo. Формы затѣливы, безъ грубой 'малютинской' произвольности. Думается мнѣ, петербуржцы еще помнятъ деревянный рѣзной теремокъ, сооруженный Головинымъ на выставкѣ 'Современное Искусство', устроенной въ 1903 году кн. С. А. Щербатовымъ. Этотъ теремокъ былъ 'ни къ чему', разумѣется, но въ богатыхъ, сплошныхъ рельефныхъ узорахъ стѣнъ и потолка была какая-то душная сказка и, можетъ быть, никто изъ нашихъ стилистовъ не достигалъ въ убранствѣ стѣнъ этого впечатлѣнія колдовства...

'Колдовство' есть, хотя совсѣмъ въ другомъ духѣ, и въ эскизахъ Головина (1900 г.) къ декораціямъ забытой теперь оперы Корещенка, написанной на тему изъ царствованія Анны Иоанновны, — 'Ледяной Домъ'. Весь будущій Головинъ уже виденъ въ этой первой его постановкѣ (только промелькнувшей на Императорской сценѣ, опера не имѣла успѣха). Своеобразно, чисто 'по-головински' переданъ стиль мрач-



А. Я. Головинъ. „Испанка“.
(Собр. А. П. Боткиной, въ Спб.).

A. Golowine. „Une Espagnole“.
(Collect. M-me A. Botkine, St. Pbg.).



А. Я. Головин. Эскиз декорации для оперы
«Кармен» (1906).
(Соб. г-р. Б. Г. Берга, в Спб.).

А. Головин. Эскиз декорации для оперы
«Кармен».
(App. au comte B. Berg, St. Pét.).

ной эпохи Бирона; впечатляющій пейзажъ; эффектныя краски. Очень фантастично изображеніе дворца ночью, съ освѣщенными внутри окнами; любопытна и картина ‚Цыганскаго табора‘. Въ то же время въ декорацияхъ Головина появились впервые испанскіе мотивы: онъ пишетъ двѣ картины для балета Массне ‚Донъ-Кихоть‘ (первую и послѣднюю, — остальные написаны К. Коровинымъ).

Въ 1901 году художникъ прѣхалъ въ Петербургъ и приступилъ къ декорациямъ балета того же Кореженка — ‚Волшебное Зеркало‘. Отъ этой постановки сохранился въ собраніи А. П. Боткиной прелестный эскизъ, изображающій лѣсъ; здѣсь уже видна въ зародышѣ манера позднѣйшихъ узорно-лиственныхъ пейзажей Головина — отличительная для него мозаичность, мелочливость техники, вполне умѣстная въ картинахъ малаго формата, но, какъ часто замѣчалось уже, не подходящая для масштаба декорации; ибо декорация не есть только увеличенный во столько-то разъ эскизъ, а монументальное цѣлое...

Въ эти годы продолжалось еще сотрудничество Головина съ Коровинымъ, сотрудничество настолько тѣсное, что иногда трудно рѣшить, гдѣ кончается живопись одного и гдѣ начинается другого. Къ такимъ постановкамъ принадлежитъ ‚Русланъ и Людмила‘. Головина — здѣсь, несомнѣнно, ‚Садъ Черномора‘: десять лѣтъ спустя, художникъ почти повторилъ тотъ же сказочно-узорный мотивъ въ картинѣ для балета Стравинскаго ‚L'oiseau de feu‘ (‚Жарь-Птица‘). Къ 1901 году относятся и эскизы Головина для декорировки гостиницы ‚Метрополь‘ въ Москвѣ (майоликовыя панно).

Но гораздо значительнѣе всего названнаго исполнены въ томъ же году декорации для ‚Псковитянки‘ Бородина. Это безъ сомнѣнія — одна изъ удачнѣйшихъ постановокъ Головина, и по симфоніи красокъ, и по насыщенности ‚русскимъ‘ настроеніемъ. Особенно осталась у меня въ памяти великолѣпная картина съ тяжелоглавымъ соборомъ на фонѣ темнаго, прорѣзаннаго лучами ‚трагическаго‘ неба (эскизы къ этой постановкѣ пожертвованы недавно М. А. Морозовымъ въ Третьяковскую галерею). Если ‚Садъ Черномора‘, находящійся у И. А. Морозова, представляетъ Головина ‚русской сказки‘, то эскизы ‚Псковитянки‘ даютъ прекрасное представленіе о Головинѣ ‚русской быліи‘.

Въ творчествѣ Головина наступаетъ время непостижимаго разнообразія. Онъ берется за все... и самыя противорѣчивыя задания разрѣшаетъ съ одинаковой легкостью. Въ Мариинскомъ театрѣ онъ пишетъ одну картину для балета ‚Лебединое Озеро‘ Чайковскаго и одну декорацию для ‚Прометея‘ Берліоза; въ Александринскомъ театрѣ ставитъ циклъ Ибсеновскихъ пьесъ — ‚Призраки‘, ‚Маленькій Эйольфъ‘, ‚Женщина съ моря‘ и, наконецъ, пьесу Кнута Гамсуна — ‚У вратъ царства‘; кромѣ того, пишетъ декорацию для Тургеневской ‚Провинціалки‘ и рисуетъ афиши для придворныхъ спектаклей Эрмитажнаго театра. Въ 1905 году, когда начались Вагнеровскіе циклы въ великопостномъ сезонѣ Мариинскаго театра, онъ берется за постановку ‚Золота Рейна‘ и въ томъ же году отъ сказочныхъ образовъ германскаго мифа

перебрасывается опять къ сказочной Руси, къ декораціямъ ‚Царя Салтана‘. Тогда же начата имъ и серія Шаляпинскихъ портретовъ—большимъ холстомъ: Шаляпинъ въ роли ‚Демона‘ (фигура въ ростъ).

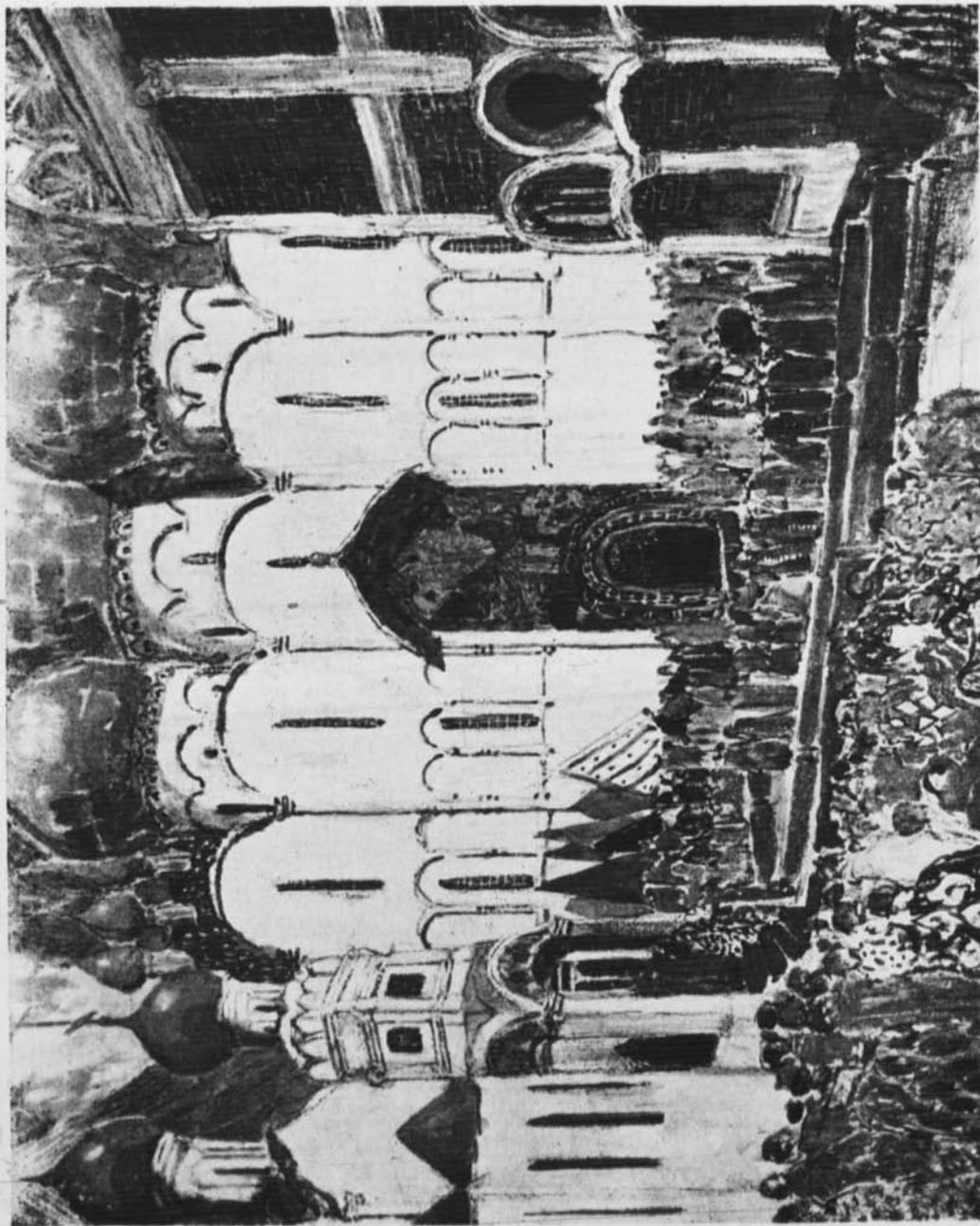
Недавно пришлось мнѣ еще разъ увидѣть этотъ портретъ въ собраніи кн. С. А. Щербатова. Сама фигура очень выразительна, но непріятенъ черный тонъ бутафорскихъ скалъ. Вообще, я долженъ признаться, мнѣ совсѣмъ не нравятся театральные фоны, къ которымъ Головинъ-портретистъ имѣетъ такое пристрастіе. Человѣкъ, стоящій слишкомъ близко отъ бутафорскаго дерева или куста, обыкновенно, не производитъ пріятнаго впечатлѣнія: есть что-то оскорбляющее наше чувство гармоніи въ искусственномъ соединеніи жизни съ ея мертвой поддѣлкой... Къ чему же закрѣплять на холстѣ то, чего слѣдуетъ избѣгать даже на сценѣ, гдѣ со всѣмъ искусственнымъ примиряешься поневолѣ? Я считаю, что, напримѣръ, портреты М. Кузмина и г-жи Смирновой—такъ же, какъ и гр. Канкринъ,—фонъ декорацій (къ тому же непонятный для того, кто не знаетъ, что здѣсь изображены именно декораціи и декорационная мастерская театра) безусловно портить.

Заговоривъ о портретахъ Головина, хотѣлось бы досказать многое изъ того, что я только намѣтилъ въ началѣ статьи, говоря о его пейзажахъ, хотя и теперь мѣсто не позволяетъ мнѣ подтвердить моихъ замѣчаній подробнымъ анализомъ. Досказать, прежде всего, надо слѣдующее: въ портретахъ Головина ярко выражается талантъ его, но выражаются и недостатки... техники и знанія. Въ большинствѣ случаевъ, портреты Головина прекрасно скомпанованы, очень остро передаютъ сходство и вообще чрезвычайно жизненны, не говоря уже о ихъ красочныхъ достоинствахъ. Но рисунокъ Головина—далеко не мастерской, иногда же просто поражаетъ неумѣлостью. Его головы выѣвлены отлично, но плохо связаны съ фигурой, которая къ тому же почти всегда кажется плоской (картонной) въ сравненіи съ головой. Происходитъ ли это оттого, что художникъ мало работалъ съ природы и плохо чувствуетъ человѣческое тѣло, хотя и умѣетъ пристально вглядываться въ человѣческое лицо? Есть и другая причина этихъ недочетовъ: несогласованность техники съ художественнымъ намѣреніемъ. Техника постоянно сбивается на плоскую, чисто-декораторскую манеру письма, а намѣреніе у Головина всегда сугубо-реалистическое, даже съ примѣсью наивнаго и грубоватаго натурализма. Нѣтъ ничего своеобразнаго въ этомъ сочетаніи головинскаго натурализма (я самъ слышалъ отъ него такое признаніе: ‚я хочу, чтобы человѣкъ... взялъ и ‚ушелъ‘ изъ портрета!‘) съ выѣшними приемами декоратора, привыкшаго къ условностямъ монументальной живописи, рассчитанной на большое разстояніе и рампу. Эта привычка, между прочимъ, заставляетъ его прибѣгать къ рѣзкимъ контурамъ даже тамъ, гдѣ они только мѣшаютъ. Отсюда, въ иныхъ портретахъ, непріятная рѣзкость чертъ лица, подчеркнутость лѣпки и, вообще, жесткая обведенность контуровъ. И это еще усугубляется особенностью его техники: онъ пишетъ клеевыми красками и пастелью вмѣстѣ, причемъ весьма злоупотребляетъ чернымъ карандашомъ, который сунуть



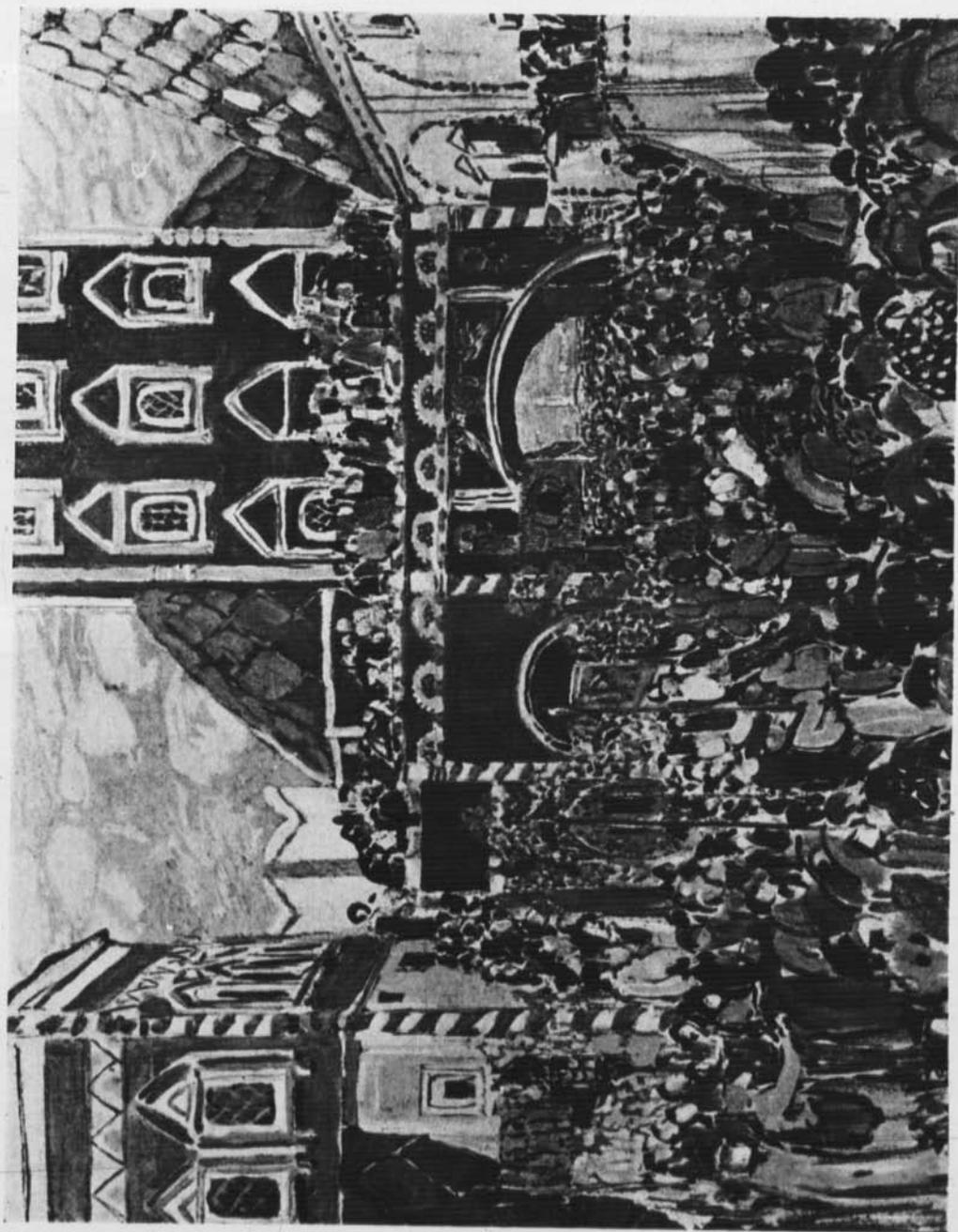
А. Я. Головинъ. Портретъ Шаляпина
въ роли 'Бориса Годунова'
Мусорскаго (1912).
(Музей Александра III).

A. Golowine. Portrait de Chaliapine dans
le rôle de 'Boris Godounoff',
opéra de Moussorgsky.
(Musée Alexandre III).



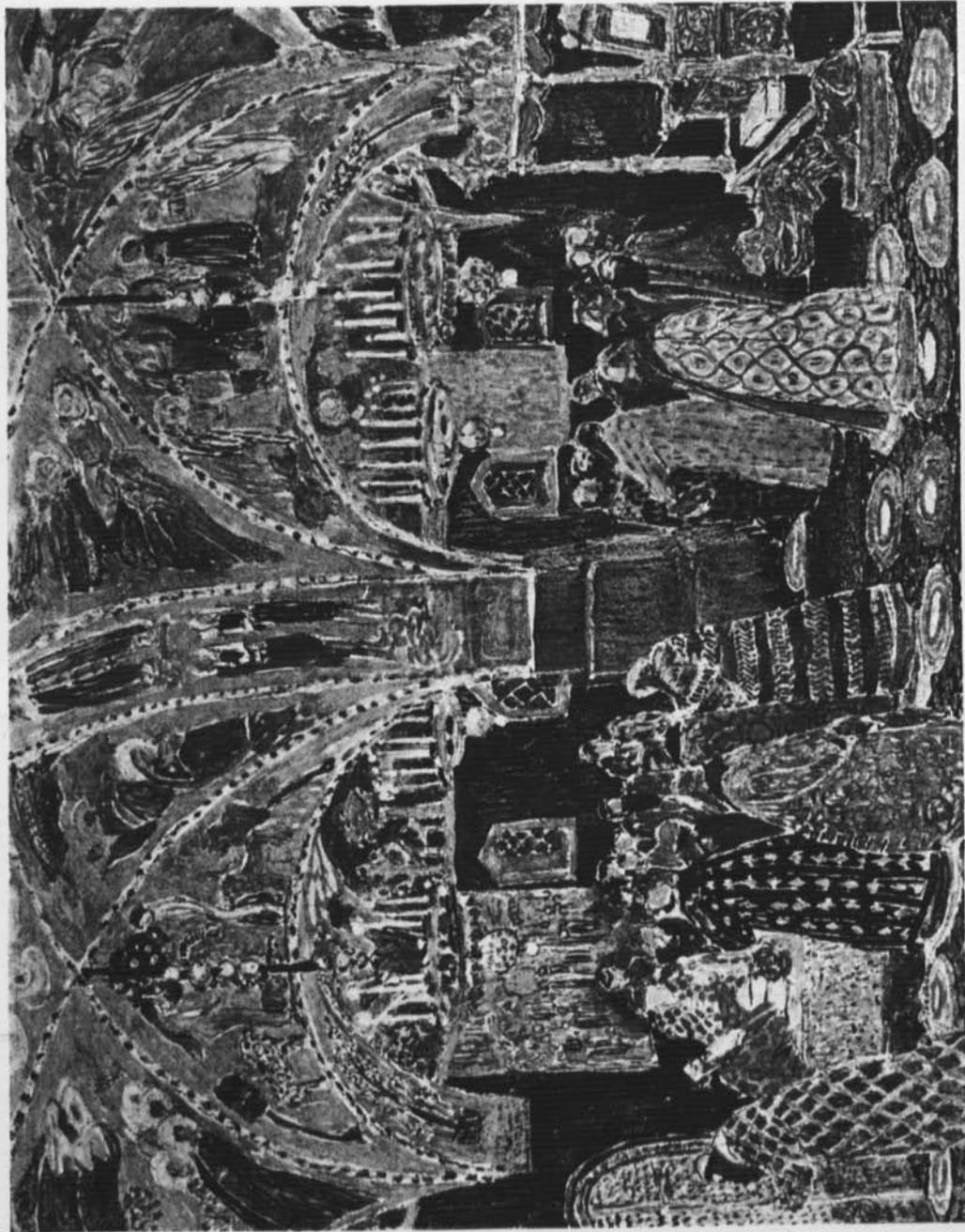
А. И. Головинъ. Эскизъ декорація для „Горюха Годунова“
Муромскаго (1907).
(Собр. И. А. Морозова, в. Морскаб.)

A. Golouine. Esquisse de décor pour l'opéra de Moussorgsky
„Boris Godounoff“.
(Collect. I. Morozoff, Moscou).



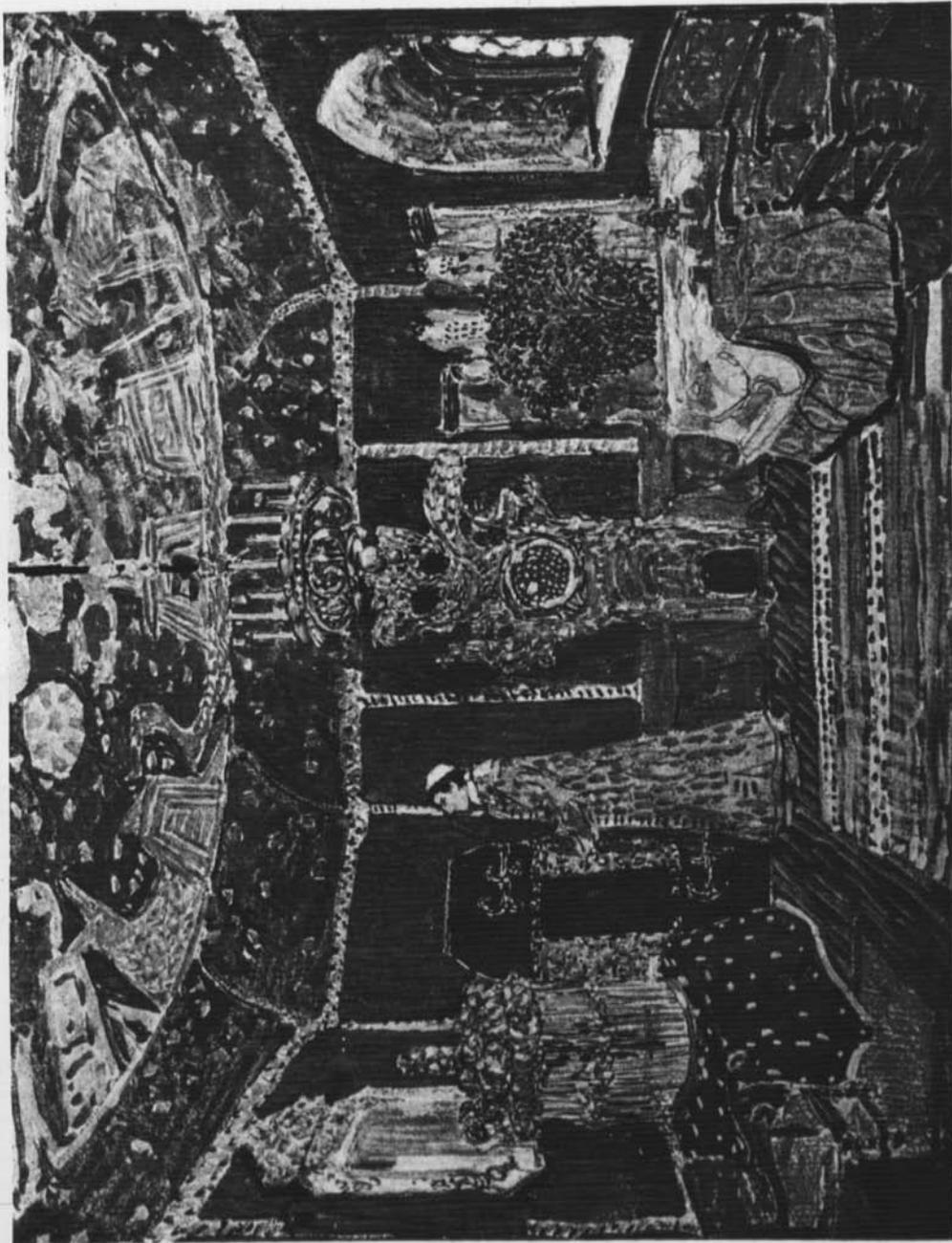
А. Я. Головинъ. Эскизы декорации для „Бориса Годунова“
Мусоргскаго (1907).
(Собр. И. А. Морозова, в М. Москвѣ).

A. Golowine. Esquisse de décor pour l'opéra de Moussorgsky
„Boris Godounoff“.
(Collect. I. Morozoff, Moscou).



А. М. Голосинин. Эскизы декораций для «Бориса Годунова»
Музетрестом (1907).
(Собр. И. А. Морозова, в М. Москвитин).

А. Головин. Эскизы декораций для оперы Мусоргского
«Борис Годунов».
(Собр. И. Морозова, в М. Москвитин).



А. Я. Головинъ. Эскизы декорации для „Бориса Годунова“
Мусоргскаго (1907),
(Собр. И. А. Морозова, въ Москвѣ).

А. Головинъ. Эскисы декорации для оперы де Моуссоргскы
„Борис Годуновъ“.
(Collect. I. Morozoff, Moscou).



А. Я. Голузин. Эскиз декорации для «Буряса Голузина»
Муромского (1907).
(Собр. И. А. Морозова. № Морская).

А. Голузин. Эскиз декорации для оперы де Муассоргский
«Борис Годунов».
(Собр. И. А. Морозова. № Морская).

и безъ того сухіе тона темперы. Если же, несмотря на эту технику (прочность ея для меня тоже подлежитъ большому сомнѣнію), Головинъ иногда достигаетъ и тутъ воздушности и нѣжной переливчатости тона (напримѣръ, жемчуга въ портретѣ г-жи Воейковой), и необыкновенной свѣжести красокъ (въ особенности—цвѣты, хотя бы въ „автопортретѣ“), то это лишь доказательство его совѣмъ исключительной живописной одаренности. Невѣрными путями онъ добивается того, чего другому не достигнуть, идя прямо къ цѣли... Почему онъ не пишетъ масломъ?! Сколько ненужныхъ силъ уходитъ на „подражаніе“ смѣсью темперы и пастели масляной живописи!

Лучше, чѣмъ кто-нибудь изъ современныхъ русскихъ художниковъ, Головинъ видитъ краски. Лучше и красивѣе... Такихъ красивыхъ красокъ я положительно ни у кого не знаю. Въ этомъ отношеніи образцовыми являются „испанки“ изъ собранія И. А. Морозова. Каждая—восхитительный аккордъ цвѣта. Платье черное съ сѣрыми—и, какъ оживляющія пятна, ярко-розовые розы въ волосахъ и за корсажемъ; желто-красное—и пуцовыя розы на зеленомъ фонѣ, и въ волосахъ бѣлые цвѣты; бѣлое съ темно-сѣрыми мушками, черная накидка—и розы алыя; черное съ желтымъ—и розовыя полосы на бѣломъ, и т. д. Но слова еще безсилныѣ, чѣмъ одноцвѣтная репродукція, передать красоту этихъ декоративныхъ сочетаній. Художникъ владѣть ими въ совершенствѣ. Онъ умѣетъ писать красиво, никогда не переходя въ слащавость. Можно не соглашаться съ его формой и техникой, но цвѣтъ и сопоставленіе цвѣтовъ въ живописи Головина всегда восхищаютъ. Отсюда необыкновенная „свѣжесть“ его работъ. Въ нихъ бьетъ ключемъ влюбленность художника въ радугу жизни; въ нихъ почти вызывающая праздничность тона. Ничего кричащаго, однако, или дешево-наряднаго. Вкусъ у Головина неподобный, даже въ самыхъ „кокетливыхъ“ эффектахъ. Недаромъ онъ не имѣетъ соперниковъ, какъ театральнй костюмеръ.

Въ этомъ отношеніи чрезвычайно убѣдительно его постановка „Карменъ“ (1906 г.). Ее можно назвать торжествомъ опернаго костюма. Никогда еще до того съ такой педантичной тщательностью не разрабатывались на Маріинской сценѣ этнографическія подробности нарядовъ и гримовъ. Эта ученая добросовѣстность, введенная Головинымъ въ нравы Императорской дирекціи, безспорная его заслуга: „оперный“ слишкомъ долго означало—фальшивый. Но для насъ, конечно, важна тутъ не столько испанская этнографія, сколько опять-таки симфонія красокъ (отъ свѣтлыхъ, „акварельныхъ“ гаммъ южнаго полдня до густо-коричневыхъ вечернихъ аккордовъ) и прелесть пейзажей, реальныхъ и вмѣстѣ фантастичныхъ, какъ бывають воспоминанія наши о снахъ...

Уже въ слѣдующемъ году Головинъ приступаетъ къ постановкѣ „Орфея и Эвридики“ Глюка. Въ теченіе трехъ послѣдующихъ лѣтъ онъ занятъ почти всецѣло этой отвѣтственной работой. Въ Императорскихъ театрахъ до 1910 года (Мольеровскій „Донъ Жуанъ“ и „Красный кабакъ“ Ю. Бѣляева) новыхъ декораций его мы не

видимъ, за исключеніемъ ‚Мертваго Города‘ д’Аннуцио. Онъ успѣваетъ только написать нѣсколько эскизовъ для парижскихъ спектаклей Дягилева—къ оперѣ Мусоргскаго ‚Борисъ Годуновъ‘ (кромя картины ‚Сада‘, написанной Ал. Бенуа) и къ балету ‚Жаръ-Птица‘. Зато къ этому времени относятся лучшіе его станковые пейзажи, почти всѣ ‚испанки‘ и рядъ портретовъ, изъ которыхъ, быть можетъ, самый удачный—Шалпинъ въ роли Мефистофеля (у г-жи Гонецкой, въ Москвѣ). О только что названныхъ постановкахъ послѣднихъ лѣтъ, къ которымъ надо присоединить Сологубовскихъ ‚Заложниковъ жизни‘ и Штраусовскую ‚Электрику‘—говорить подробно я не буду. Всѣ еще помнятъ, думается мнѣ, тѣ блестящіе недавніе спектакли, на которыхъ Головинъ и Мейерхольдъ пожинали лавры новаторовъ и театральныхъ чародѣевъ. Приложенныя здѣсь репродукціи нѣкоторыхъ эскизовъ, хотя и не передаютъ главнаго очарованія художника—красокъ, все же помогутъ возобновить въ памяти пережитыя впечатлѣнія: открытую сцену ‚Донъ Жуана‘, съ высокими канделябрами по сторонамъ и декоративными арапчатами, полныя нѣсколько экзотической ‚татарской‘ пестроты декораціи ‚Бориса Годунова‘, греческое солнце въ ‚Мертвомъ Городѣ‘, особенно же залитыя призрачнымъ свѣтомъ чуть-чуть Клодъ-Лореновскія ‚поля блаженныхъ‘ и ‚апостоозъ‘ въ ‚Орфевѣ‘ и, наконецъ, критскую *mise-en-scène* ‚Электрики‘.

Вспоминая всѣ эти столь разнообразныя и разностильныя достиженія, видишь ихъ общее связующее достоинство: очарованіе пейзажа. Трудно сказать, что могъ бы еще создать Головинъ, если бы началъ систематически работать въ области чистаго пейзажа (думаю, что очень многое), но и созданнаго уже достаточно, чтобы утверждать, что оказался слишкомъ строгимъ приговоръ, произнесенный ему Александромъ Бенуа въ ‚Исторіи русской живописи‘: ‚Отъ Головина останется весьма мало—кое-какіе эскизы, двѣ-три картины, нѣсколько портретовъ; все это отмѣчено подлинной художественностью, красочнымъ блескомъ и тонкимъ чутьемъ, но и это немногое только намеки, только обѣщанія, сдержать которыя едва ли Головинъ захочетъ!‘

Это было написано въ 1904 году... Теперь, когда многія обѣщанія сдержаны, пожелаемъ талантливому художнику захотѣть исполнить и остальные.



СПИСОКЪ ГЛАВНЫХЪ РАБОТЪ А. Я. ГОЛОВИНА.

<i>Названіе картинъ (темпера и пастель— крожъ обозн.):</i>	<i>Собственники:</i>
1889. 'Снятіе со креста'	Церковь въ имѣніи Г. М. Вогау, Одиново, Смоленск. ж. д.
1892. 'Средневѣковый монахъ' (пастель).	Владиміръ Юліевичъ Гейссъ. Москва.
1893. 'Юный піанистъ'.	
1894. 'Вѣдьма'. 'Щемитъ'.	Художникъ Татевосіанцъ.
1895. 'Монастырскій садъ'. 'Мальчикъ съ цвѣтами'. }	Елена Андреевна Карзинкина. Москва.
1896. 'Носы гондолъ'. 'Голова венеціанки'. }	Александръ Андреевичъ Карзинкинъ. Москва.
1897. Этюды мавританскихъ орнаментовъ. 'Альгамбра' и 'Каменные изваянія Севильскаго собора'. Копіи съ этюдовъ Александра Иванова для церкви въ Орлѣ (восковыя краски на глутенѣ). 'Преподобный Сергій ученикомъ'. 'Видѣніе Зосимы' (неоконч.). 'Плачь Ярославны'.	Часть этюдовъ—у Ивана Ивановича Троиновскаго. Москва. Иванъ Карловичъ Прове. Москва. Церковь технической школы въ Орлѣ. Елена Николаевна Вильямъ. Москва. Марія Федоровна Якуничкова. Москва.
1898. Начало различныхъ работъ для кустарнаго отдѣла Парижской международной выставки 1900 г.	
1899. Продолженіе работъ для той же выставки. 'Монастырь'. 'Рождественскій сонъ'.	
1900. Декорации для оперы Корещенка 'Ледяной домъ' Двѣ декорации для балета Массне 'Домъ Кихотъ'.	Одинъ эскизъ—у Маргариты Кирилловны Морозовой, въ Москвѣ, другой—въ Большомъ Московскомъ театрѣ.

1901. Декораціи для балета Корещенка 'Волшебное зеркало'.
Декораціи для Псковитянки'.
Эскизы маіоликовыхъ панно для гостиницы 'Метрополь' въ Москвѣ.
Одинъ эскизъ — у Александры Павловны Боткиной. Спб.
Эскизы—въ Третьяковской галереѣ.
1902. Портретъ г. Фелейзена.
Декораціи для Руслана и Людмилы'.
Г. Фелейзенъ. Спб.
Одинъ эскизъ—у И. А. Морозова. Москва.
- 1903—1904. Декораціи для драмъ Ибсена: 'Призраки', 'Маленькій Эйольфъ', 'Женщина съ моря' (Дочь моря).
Декорація къ 'Прометею Берліоза'.
'Теремокъ' для выставки 'Современное Искусство'.
Декорація для 'Провинціалки' Тургенева.
Эскизы—въ московскихъ собраніяхъ Ивана Абрамовича Морозова и Алексѣя Александровича Бахрушина.
Одна картина для балета 'Лебединое озеро' Чайковского.
Афиши придворныхъ спектаклей Эрмитажнаго театра; афиши къ 'Ловигрину', 'Фаусту' Гуно, 'Борису Годунову' Мусоргскаго и 'Троянцамъ'.
Портретъ Шалапина въ 'Демонѣ'.
Декорація для пьесы Кнута Гамсуна 'У вратъ царства'.
'Прудъ' (акварель).
Кн. Сергѣй Александр. Щербатовъ. Москва.
Одинъ эскизъ—у И. А. Морозова. Москва.
1905. Декорація къ 'Золоту Рейна'.
Декораціи къ 'Царю Салтану'.
Портретъ г-жи Воейковой.
Портретъ Шалапина въ роли 'Мефистофеля' (въ красномъ).
Эскизы—у г. Чекато и г. Леванта. Москва.
Г-жа Воейкова. Спб.
Г. Левантъ, Москва.
1906. Декораціи и костюмы для оперы Бизе 'Карменъ'.
Коллективный портретъ служащихъ при Имп. театрахъ—Салъникова, Казинова и Щеголева.
Портретъ кн. Шаховскаго.
Эскизы—у гр. Б. Г. Бергъ (Спб.) и у А. А. Бахрушина (Москва).
Третьяковская галерея.
Кн. Шаховской. Спб.
1907. Эскизы декорацій къ 'Борису Годунову' Мусоргскаго (парижская постановка).
'Испанка' (въ красной шали).
'Испанка' (въ желтомъ).
И. А. Морозовъ. Москва.
Г. Фелейзенъ. Спб.



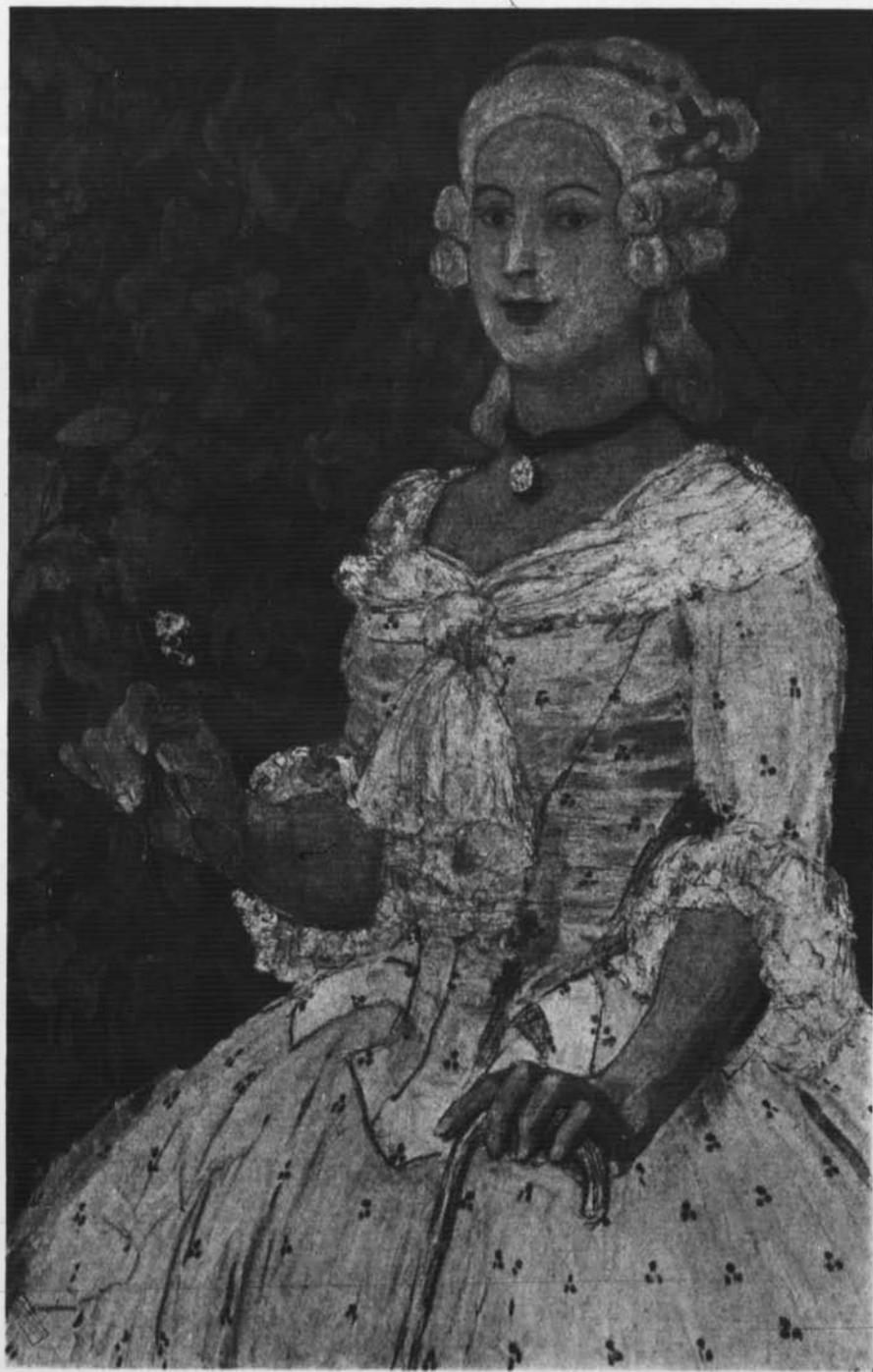
А. Я. Головинъ, 'Испанка' (1911).
(Собр. И. А. Морозова, въ Москвѣ).

A. Golowine, 'Une Espagnole'.
(Collect. I. Morozoff, Moscou).



А. Я. Головинъ, „Испанка“ (1908).
(Собр. И. А. Морозова, въ Москвѣ).

A. Golowine, „Une Espagnole“
(Collect. I. Morozoff, Moscou).



А. Я. Головинъ. „Маркиза“ (1908).
(Собр. П. А. Морозова, въ Москвѣ).

A. Golovine. „Marquise“.
(Collect. I. Morozoff, Moscow).



А. Я. Головинъ. 'Испанка' (1908).
(Собр. И. А. Морозова, въ Москвѣ).

A. Golovine. 'Une Espagnole'.
(Collect. I. Morozoff, Moscow).

- | | |
|---|--|
| <p>„Испанка“ (въ красномъ).
 „Испанка“.
 Портретъ Н. К. Рериха.</p> | <p>Гр. Б. Г. Бергъ. Спб.
 А. П. Боткина. Спб.
 Н. П. Рябушинскій. Москва.</p> |
| <p>1908. Женскій портретъ.
 „Березы“.
 „Испанка“ (на ступѣ).
 „Испанка“ (черное съ сѣрымъ).
 „Испанка“ (бѣлое съ чернымъ).
 „Испанка“ (при вечернемъ освѣщ.).
 „Маркиза“.
 Портретъ Шалапина въ роли
 „Олоферна“.
 Декорація для пьесы д' Аннун-
 ціо „Мертвый Городъ“.</p> | <p>И. А. Морозовъ. Москва.
 Третьяковская галерея.
 Эскизы у В. О. Гиришмана. Москва.</p> |
| <p>1909. Декорація для балета Стравин-
 скаго „Жаръ-Птица“ (парижская поста-
 новка).
 „Прудъ въ чашѣ“.
 Портретъ г-жи Люцъ.
 „Ветлы“.
 „Лѣсной прудъ“.
 Портретъ Шалапина въ роли
 „Мефистофеля“ (въ черномъ).
 Портретъ гр. Канкринна.</p> | <p>И. А. Морозовъ. Москва.
 Г-жа Гонеецкая, Москва.
 Музей Имп. Александра III. Спб.</p> |
| <p>1910. Декораціи и костюмы для Моль-
 еровскаго „Донъ-Жуана“.
 „Прудъ“.
 Декораціи и костюмы для пьесы
 Ю. Бѣдлева „Красный кабачекъ“.
 Портретъ г-жи Смирновой.
 Портретъ М. А. Кузмина.</p> | <p>Эскизы—въ Музеѣ Имп. Александра III. Спб.
 И. А. Морозовъ. Москва.
 А. А. Бахрушинъ. Москва.</p> |
| <p>1911. Портретъ Д. С. Стеллецкаго.
 Декораціи и костюмы для „Орфея
 и Эвридики“ Глука.
 „Испанка“.</p> | <p>Эскизы декорацій — у И. А. Морозова.
 Москва.
 И. А. Морозовъ. Москва.</p> |
| <p>1912. Декораціи и костюмы для оперы
 Штрауса „Электра“ и пьесы Ф. Со-
 логуба „Заложники жизни“.
 Портретъ Шалапина въ роли „Бо-
 рриса Годунова“ Мусоргскаго.
 Портретъ М. Э. Маковской.
 Декоративное панно.
 Автопортретъ.</p> | <p>Музей Имп. Александра III. Спб.
 С. К. Маковский. Царское Село.
 Московскій музей имени Имп. Александра III.
 И. А. Морозовъ. Москва.</p> |

ДРЕВНИИ ХОРЪ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЪ

Кн. СЕРГЪЙ ВОЛКОНСКІЙ

I. СМЫСЛЪ



БЛЖНЪЙШІЙ вопросъ въ постановкахъ античной трагедіи — вопросъ о хорѣ. Онъ важенъ во-первыхъ потому, что хоръ самая существенная часть трагедіи; во-вторыхъ — потому, что хоръ съ трудомъ укладывается въ наши современные понятія о театрѣ, онъ предъявляетъ труднѣйшую задачу въ смыслѣ техническаго осуществленія. Разсмотримъ же хоръ съ этихъ двухъ точекъ зрѣнія, — какъ составную часть трагедіи и какъ элементъ постановки.

Непріятно всегда поражаютъ, при предварительныхъ разговорахъ о постановкахъ античной трагедіи, разсужденія о томъ, какого 'пониманія' придерживаться? Символическаго, аллегорическаго, реалистическаго, историческаго?.. И единственное цѣнное 'пониманіе' древняго произведенія совершенно упускается изъ виду: единственно цѣнное — психологическое. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ ли вставать передъ нами другая задача, при постановкѣ древней, за десятки столѣтій до насъ написанной трагедіи, какъ — пробужденіе душевныхъ движеній дѣйствующихъ въ ней лицъ? Въдѣ психологія — единственно одинаковое въ нихъ и въ насъ, — страсти, горе, радость; одѣвка, объясненія могутъ быть иныя, намъ чуждыя, но сущность человѣческой природы та же, и мы только тогда почувствуемъ трагедію, только тогда сольемся съ ней, когда почувствуемъ себя въ ней. Театръ долженъ дать человѣку узнать себя, смотрѣть на себя, радоваться себѣ, удивляться себѣ, негодовать на себя, сострадать себѣ. Театръ не театръ, когда онъ знакомитъ человѣка съ тѣмъ, что ему ново, непривычно, подобно кинематографу, замѣняющему путешествіе. А между тѣмъ именно къ этому сводятся 'инсценировочныя' задачи въ современныхъ постановкахъ античной трагедіи. И больше всѣхъ грѣшитъ въ этомъ смыслѣ тотъ 'подходъ' къ трагедіи, который ставитъ своею задачей археологичность.

Вамъ, конечно, знакомы проекты 'реконструкціи' римскаго форума, — сухая, выложенная акуратность берлинскихъ и мюнхенскихъ возсозданій, безжизненные, искусственные растенія, не связанныя съ землей. Развѣ не милае та развалина, что растетъ изъ травы, сидитъ фундаментомъ въ землѣ, омывается тѣмъ же дождемъ, что мочить и васъ, та развалина, которую проникаетъ солнце и въ щеляхъ которой бѣгаютъ ящерицы? Она мила вамъ, потому что она составная часть вашей жизни, она близка вамъ, она ваша, не чужая. Вотъ это самое главное — превратить чужое въ свое, — это самое главное въ 'подходѣ' къ античному театру. Итти



А. Я. Головинъ. Портретъ А. М. Кузмина (1910).
(Собр. А. А. Бахрушина, въ Москвѣ).

A. Golowine. Portrait du poète A. Kouzmine)
(Collect. A. Bakhrouchine, Moscou).



А. Я. Головинъ, Портретъ г-жи Смирновой (1910).

A. Golowine. Portrait de m-lle Smirnoff.

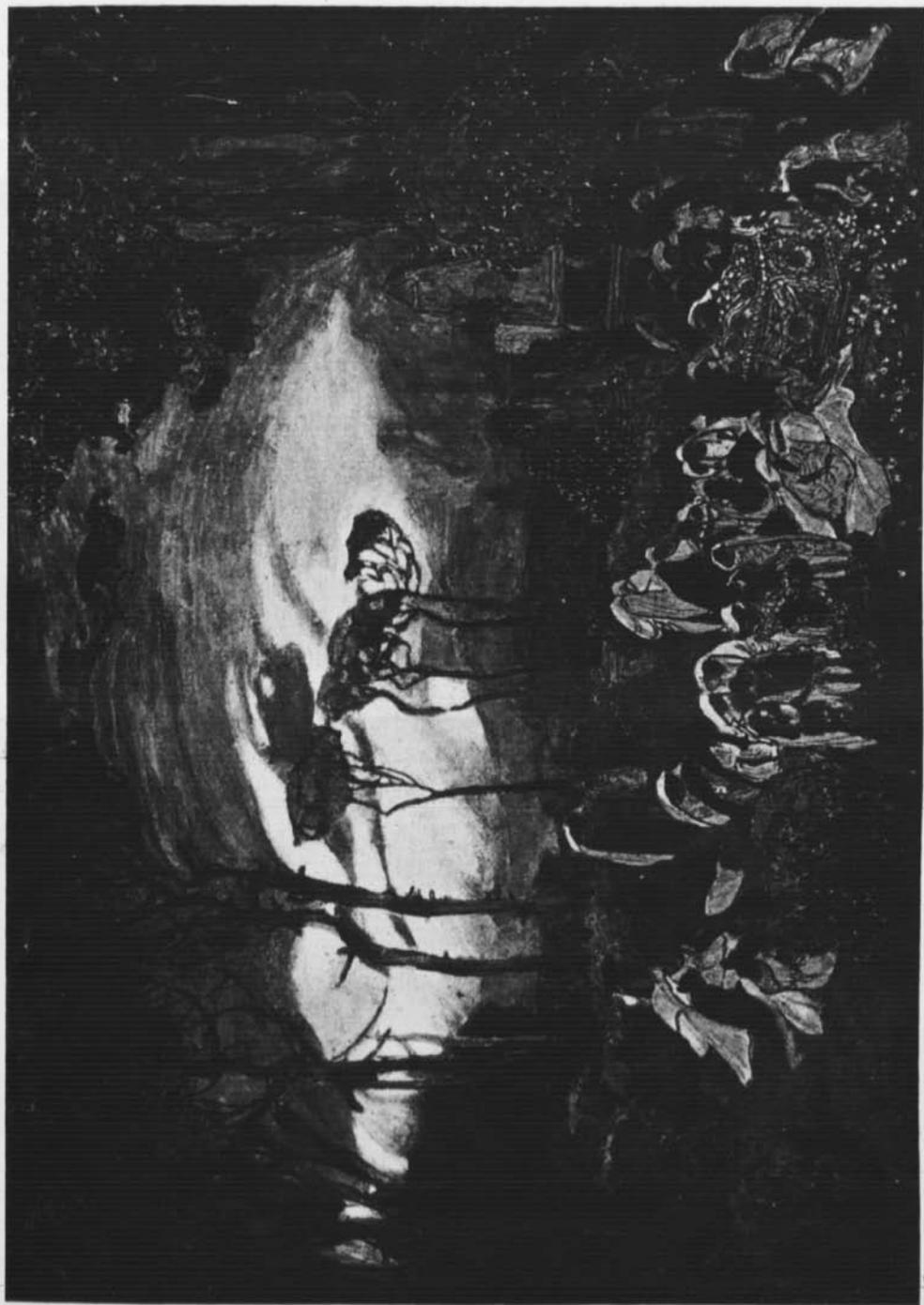
къ человѣческому чувству. У насъ же прежде всего кидаются на ,словарь',—представленіе превращается въ одинъ огромный комментарий. Странныя движенія, странное расположеніе, странная обрядность,—и когда наивный обыватель спрашиваетъ, что это, почему это, ему отвѣчаютъ,—это у нихъ такъ было. У нихъ! Теперь обыватель понялъ: передъ нимъ ,путешествіе въ древній міръ'; онъ раскрываетъ широкіе глаза, какіе раскрываются на все новое, чужое (чтобы не сказать чужое); онъ не совсѣмъ того ожидалъ отъ театра, но онъ не разочарованъ, онъ даже доволенъ: вѣдь человѣкъ отъ природы любознателенъ...

Любознательность! Самый антихудожественный изъ всѣхъ спутниковъ художественнаго воспріятія. Это то чувство, на которое живопись откликается анекдотомъ, музыка ,описаніемъ' и подражаніемъ, а театръ—экзотичностью, вообще тѣмъ, что превращаетъ его въ живой комментарий. Здѣсь, впрочемъ, надо оговориться. Возставая противъ ,комментарности' театра, я не разумѣю ,обстановку'; если несвѣдущему зрителю она даетъ удовлетвореніе любознательности, то зрителю свѣдущему она даетъ чисто художественное удовлетвореніе; несвѣдущій видитъ новизну и поучается, свѣдущій узнаетъ старину и радуется. Очевидно, нельзя, изъ-за неосвѣдомленности нѣкоторыхъ, отказываться отъ стремленія къ исторической и бытовой правильности обстановки. (Но и здѣсь не мѣшаетъ помнить, что никакая ,правильность' обстановки не искупитъ погрѣшностей игры, и, напротивъ,—чего не простимъ во вниманіе къ игрѣ, какихъ ,ореографическихъ ошибокъ' не готовы мы забыть, когда душа охвачена и потрясена...) То, что я говорилъ о ,комментарности', относится не къ обстановкѣ, а къ инсценировкѣ, къ стремленію ,воскресить' античный театръ въ его формахъ и приемахъ. Такъ было у нихъ. И съ каждымъ такимъ ,у нихъ' новая пелена удивленія ложится между зрителемъ и зрѣлицемъ, и съ каждой новою подробностью все дальше и все болѣе чуждо становится намъ то, что происходитъ на сценѣ. Я бы охарактеризовалъ это направленіе, какъ стремленіе къ возстановленію обрядовой стороны древняго театра. Стремленіе тѣмъ болѣе ложное, что обрядъ въ этомъ случаѣ смѣшиваются съ духомъ. Да, древній хоръ священнодѣйствовалъ и потому ходилъ кругомъ жертвенника, но это не значитъ, что если вы нашихъ гримированныхъ статистовъ заставите ходить вокругъ жертвенника, то будетъ священнодѣйствіе. А разъ это не священнодѣйствіе,—это ложь. Можетъ ли что вліять болѣе отчуждающе, чѣмъ ритуаль, въ который вы не вѣрите, къ которому не можете присоединиться ни физически, ни мыслью? Я вполне понимаю ритуальное искусство, но возможно ли допустить ритуальную рамку между искусствомъ и зрителемъ? Этотъ жертвенникъ, стоящій по сю сторону занавѣса, эти хористы, спускающіеся въ залу. Преодоленіе сцены, уничтоженіе рампы, скажутъ мнѣ. Но, позвольте, рампа не есть только архитектурное понятіе, и изъ того, что хористъ перешагнулъ черезъ рампу, вовсе не слѣдуетъ, что между нимъ и мною, зрителемъ, пали преграды: когда гримированный статистъ чуть не садится въ первый рядъ, что могу я чувствовать, кромѣ отчужде-

нія къ зрѣлищу?... Нѣтъ, уберите жертвенникъ, не задавайтесь священнодѣйствіемъ: если неудавшійся театръ смѣшонъ, то что же сказать о неудавшемся священнодѣйствіи? Верните хористовъ за рампу: физическая рамка меньшая преграда къ сліянію, чѣмъ чуждый ритуаль. Забудьте объ обрядѣ, подумайте о дѣйствіи, оставьте думать о грекахъ, вспомните сперва о чловѣкѣ. Вѣдь Эсхиль, Софокль, Эврипидъ не писали античную трагедію, они писали просто трагедію, т. е.—человѣческую. Пробудите же чловѣка въ трагедіи.

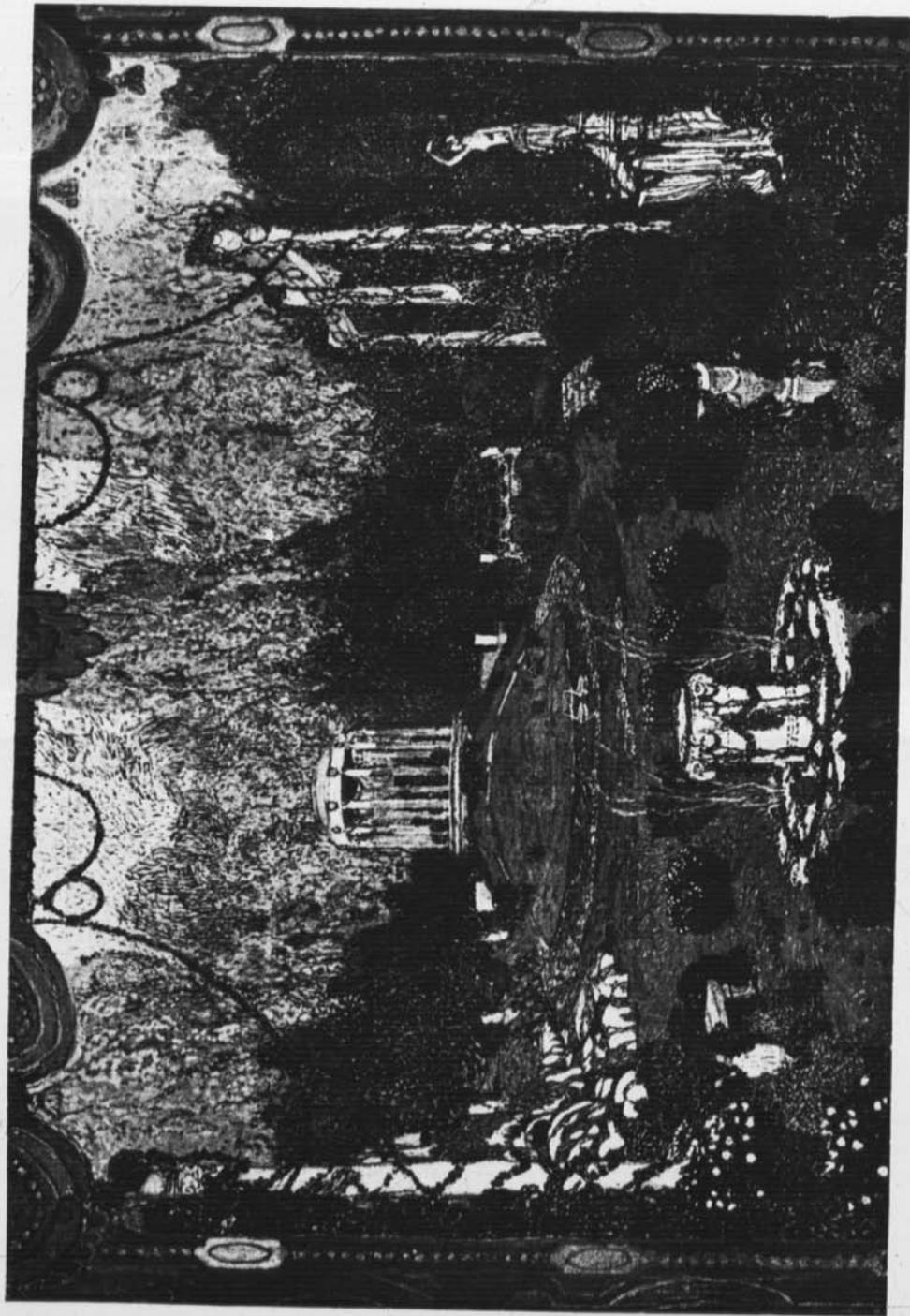
Забвеніе чловѣка, — вотъ общее впечатлѣніе всего, что мы видимъ теперь въ театральныхъ попыткахъ, и чѣмъ дальше отъ насъ изображаемый чловѣкъ, по времени, по расѣ, по культурѣ, тѣмъ, конечно, дороже платится театръ за это забвеніе, тѣмъ менѣе жизни въ зрѣлищѣ, тѣмъ ощутительнѣе отсутствіе сущности, тѣмъ больше пустота, тѣмъ тяжелѣе неудовлетворенность... Обо всемъ этомъ невольно вспоминаешь, когда думаешь о хорѣ и его инсценировкѣ.

Что такое хоръ? Хоръ—это зритель, это вы, это я. Все, что на сценѣ—дальше отъ насъ, нежели хоръ; дѣйствующія лица отдалены отъ насъ далями времени, расы, того положенія, въ которое они поставлены событіями, невѣроятными вѣщательствами боговъ и Рока въ обстоятельства ихъ жизни. А хоръ? Хоръ—это впечатлѣніе отъ свершающихся событій, это оцѣнка, это уголь зрѣнія; хоръ вѣдѣ дѣйствія, вѣдѣ времени: его время вовсе не такой-то вѣкъ до Р. Х., а лишь то время, пока продолжается сценическое дѣйствіе. Онъ не принадлежитъ къ содержанию пьесы,—хоръ не театръ, не фабула, такъ же мало фабула, какъ и я, зритель; онъ то непреходящее, постоянное, передъ чѣмъ фабула проходитъ, онъ—Зритель. Но какой зритель! Чуткій, мудрый, глубокий зритель, и онъ говоритъ, и что говоритъ, и какъ говоритъ! Развѣ въ фабулѣ сущность? Развѣ въ событіи? Да вокругъ насъ каждый день происходятъ событія,—развѣ это важно? Важно то, что мы о событіи знаемъ, что о немъ думаемъ, какое оно на насъ произвело впечатлѣніе, какое имѣло вліяніе. Вотъ что важно. „Action is nothing“,—сказалъ одинъ индусскій мыслитель,—„reaction is everything“. Трудно переводимое, изреченіе, за отсутствіемъ подходящаго слова: „Дѣйствіе—ничто, реакція—все“. „Реакція“—некрасивое слово, „реагированіе“—еще хуже, но оно въ такомъ ходу, что стало всѣмъ понятно. И вотъ, хоръ—это реагированіе на драму. „Дѣйствіе—ничто, реагированіе—все“. И что же мое, зрителево реагированіе въ сравненіи съ реагированіемъ хора? Вотъ проходитъ передо мной исторія Федры и Ипполита, скорбная исторія преступной любви и невинной жертвы,—и я поѣду на извозчикѣ въ гости и буду рассказывать свои впечатлѣнія, и мое „реагированіе“ будетъ что-нибудь стоять въ сравненіи съ тою мудростью, что въ чудныхъ стихахъ выражалъ „Хоръ трезенскихъ женъ“? Да вѣдь хоръ это мое улучшенное „я“, то „я“, до котораго я никогда не достую, и онъ соглашается за меня говорить, онъ меня беретъ съ собой въ свой страхъ, въ свой ужасъ, въ свою скорбь, въ свою молитву. Передъ этимъ за сотни лѣтъ свершающимся событіемъ онъ, хоръ, стоитъ тутъ, рядомъ со мной,—передъ



А. Я. Головин. Эскиз декорации для «Орфей в Гроне» (1911).
(Собр. И. А. Морозова, в Москве).

А. Гюловин. Эскиз декорации для «Орфей в Гроне».
(Собр. И. Морозова, Москва).



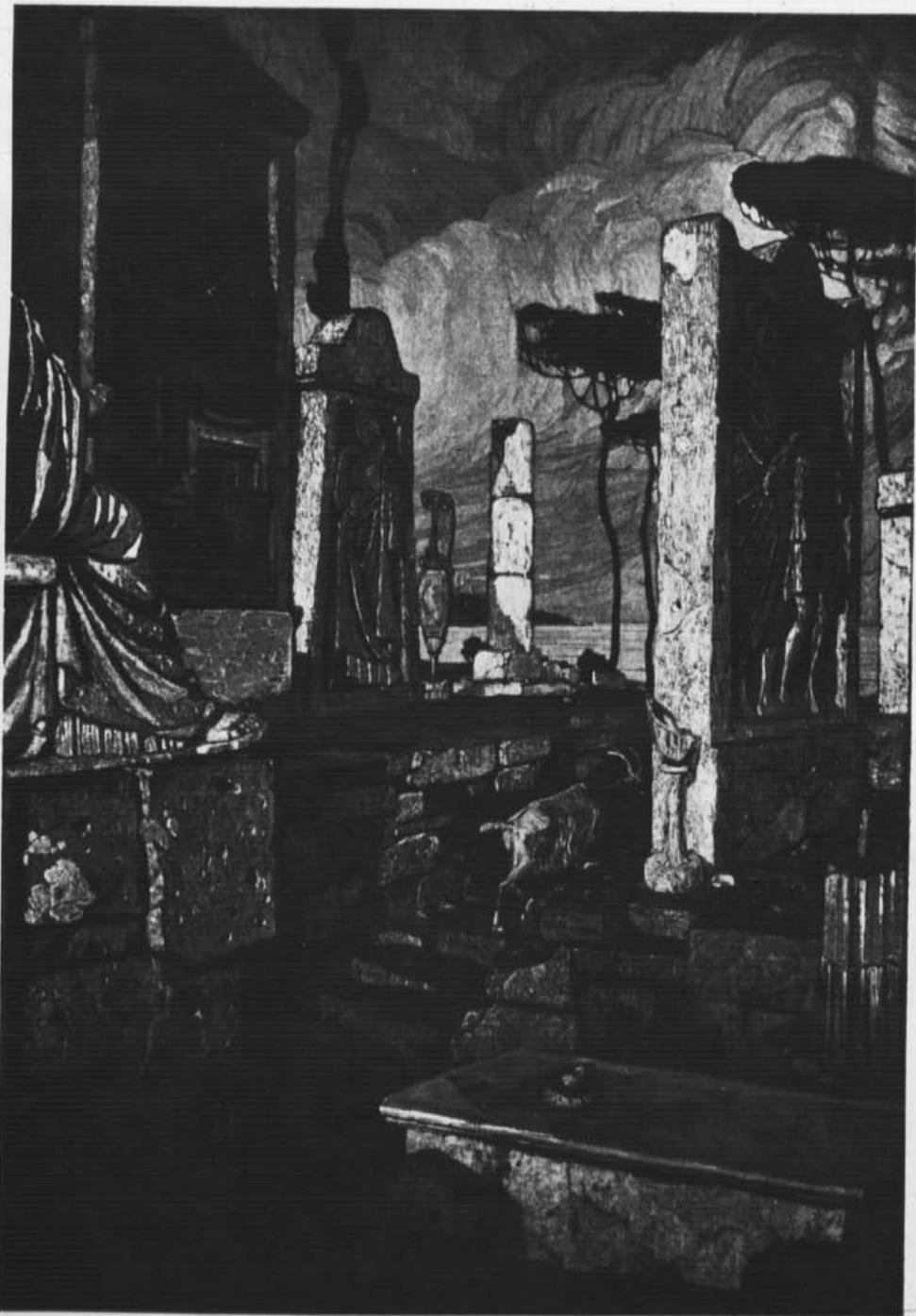
А. В. Голубина. Эскиз декорации для *Орфей в Ада* (1911).
(Собр. И. А. Морозова, из Москвы).

А. Голубина. Эскиз декорации для *Орфей в Ада*.
(Собр. И. А. Морозова, из Москвы).



А. И. Голушине. Эскиз декорации для Орфей Глуса (1911).
(Собр. И. А. Морозова, из Москвы).

А. Голушине. Эскиз декорации для Орфей Глук.
(Собр. И. А. Морозова, из Москвы).



А. Я. Головинъ. Декоративное панно
въ Московскомъ музее имени Императора
Александра III (1912).

A. Golowine. Panneau décoratif
au Musée Alexandre III
de Moscou.

далью вѣковъ онъ сегодняшній часъ, онъ данное мгновение, мое личное, мнѣ отпущенное мгновение, — углубленное, преумноженное.

Драгоценное свойство хора это то, что онъ не принадлежитъ къ дѣйствию, — онъ внѣ его, онъ выше дѣствія. Онъ не лицо, онъ — олицетвореніе. Олицетвореніе всегдашняго стремленія человѣка изъ частнаго къ общему; хоръ есть процессъ обобщенія, отвлеченія, это выводъ изъ дѣствительности, это то, что надъ событіемъ, выше факта, это воздѣствіе дѣствія. Хоръ, говоритъ Шиллеръ, поднимается надъ узкимъ кругомъ сценичнаго дѣствія, чтобы вѣщать о прошедшемъ и будущемъ, о далекихъ временахъ и народахъ, объ общечеловѣческомъ, чтобы подводить итоги жизни, провозглашать опредѣленія народной мудрости^{*}. Великолѣпно опредѣляетъ онъ и внутреннее поэтическое значеніе хора въ общемъ строителствѣ трагедіи; вращаясь въ области надприродной, въ области мысли, а не факта, хоръ, естественно, поднимается и на болѣе высокую ступень поэтическаго слога; но тѣмъ самымъ онъ заставляетъ и героевъ подниматься на болѣе высокій строй, и такимъ образомъ заразы и опредѣляетъ и оправдываетъ приподнятость общаго тона трагической рѣчи.

На хоръ обыкновенно смотреть, какъ на перерывъ, на расхолаживающую передышку. Это только оттого, что ему не умѣютъ дать подобающее ему мѣсто, оттого, что центр тяжести трагедіи оставляется за дѣствіемъ, за 'героями'. Тогда, конечно, хоръ не болѣе, какъ несносное, докучное вмѣшательство, мѣшающее наслаждаться 'солистомъ'. Но дайте ему его настоящее, синтезирующее значеніе, и съ каждымъ новымъ своимъ 'вмѣшательствомъ' онъ подниметъ васъ на новую платформу, дастъ вамъ новый уголъ зрѣнія, наброситъ новую окраску на прошлое, а надъ будущимъ прокатитъ новый злобѣщій раскатъ далекаго грома. И, свыкнувшись съ тѣмъ, что уже было, освоившись съ минувшимъ ужасомъ, вы какъ бы съ освѣженной впечатлительностью будете ждать возвращенія героя, выходящаго навстрѣчу новому удару судьбы...

II. ЗВУКОВОЙ МАТЕРІАЛЪ

Какъ же все это сдѣлать? Какъ осуществить подобный хоръ? Какая техника въ инсценировкѣ хора? Возьмемъ хоръ въ Эврипидовскомъ 'Ипполитѣ'. Беру 'Ипполита', потому что въ этой трагедіи болѣе, чѣмъ въ какой-либо другой, хоръ живетъ и страдаетъ, потому что онъ лишенъ 'резонерства' и еще потому, что онъ подымается на непревзойденную, кажется, античнымъ театромъ лирическую высоту. Прежде всего и разъ навсегда — хоръ (да и всѣ вообще роли) долженъ быть разученъ подъ музыку. Какую музыку, это другой вопросъ; это уже дѣло

^{*} Предисловіе къ 'Мессинской Невѣстѣ'.

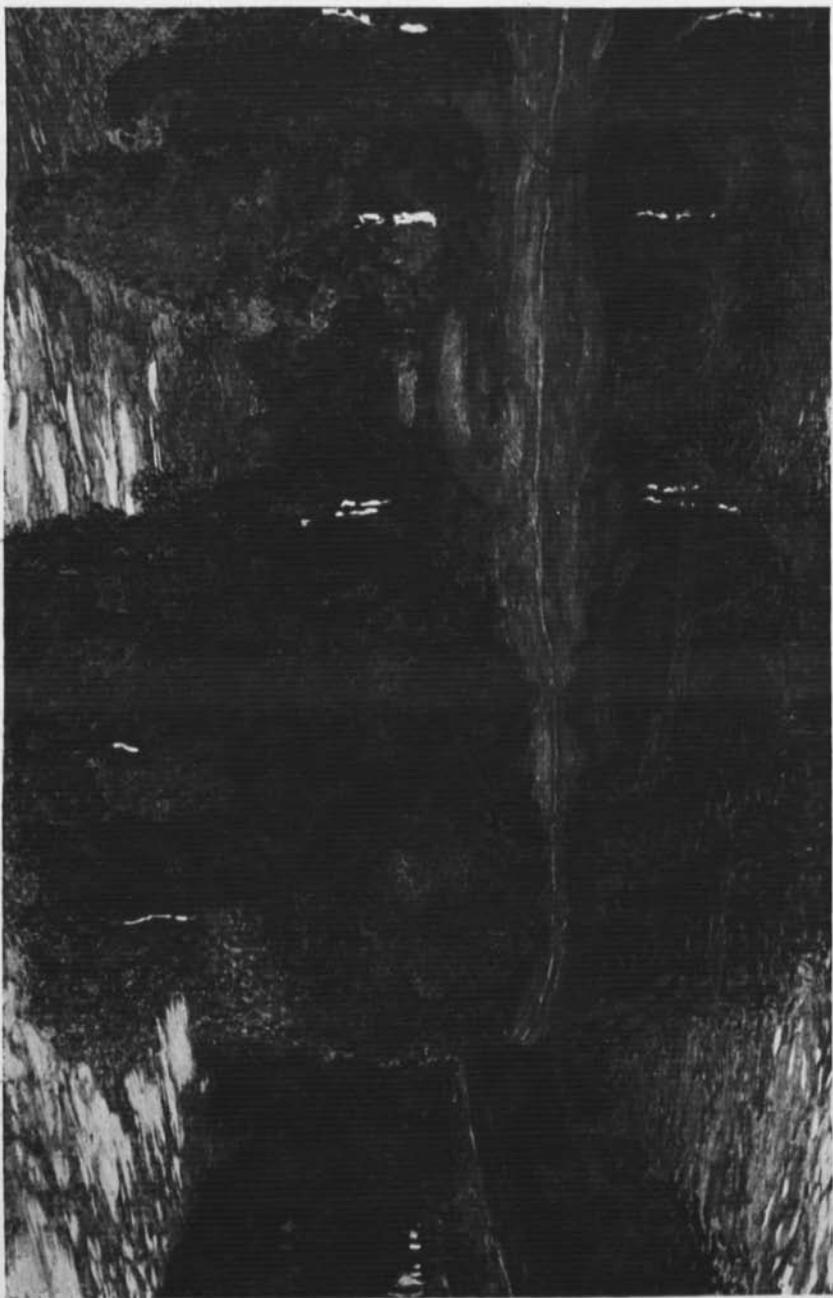
не режисера, а композитора. Поэтому здѣсь этого вопроса не касаюсь: не будемъ говорить о выборѣ музыки, но лишь о той роли, которая должна выбранной музыкѣ принадлежать. Въ стихотворномъ текстѣ трагедіи есть подъемы, пониженія, есть разнообразіе размѣровъ, отбѣики скорости и медленности, тяжести и легкости, свѣта и мрака. Какъ обезпечить правильность и согласіе всего этого въ совмѣстной, хоровой передачѣ? Какъ изъять все это изъ случайностей личнаго толкованія, да не только въ хоровомъ, но и въ единичномъ исполненіи? Только путемъ подчиненія рѣчи такой музыкѣ, которая является точной передачей динамическихъ отбѣиковъ стихотворнаго текста. Въдѣ только мелодическая и ритмическая рамка превращаетъ звукъ въ музыку, т. е. въ искусство, и только, подчинившись той же рамкѣ, т. е. слившись съ отбѣиками музыкальной динамики, слово потеряетъ характеръ случайности, который поневолѣ присущъ всему личному, и приобрѣтетъ тотъ характеръ неоспоримости, который долженъ принадлежать искусству вообще, и тотъ характеръ общности, который принадлежитъ искусству античному. Итакъ, весь ритмъ рѣчи, подъемы и пониженія, разстановка и распредѣленіе словесныхъ волнъ, а также тѣлодвиженія, должны опредѣляться соответственными музыкально-звуковыми длительностями. Это не значить, что участіе музыки обязательно въ представленіи, — нѣтъ, разучиваніе хора должно идти подъ музыку. Музыка въ этомъ случаѣ сыграетъ роль 'невидимаго режисера', но, сдѣлавъ свое дѣло, она можетъ отойти назадъ, — гдѣ вовсе умолкнуть, гдѣ лишь поблкнуть, гдѣ снова выступить, но она должна, подобно той бумагѣ, на которой нарисованъ узоръ и которая подкладывается подъ вышиваніе, она должна оставаться 'подсознательной' стороной всей трагедіи. И если даже будетъ признано, что музыка не мѣшаетъ рѣчи, то все же она должна быть настолько убавлена, чтобы ея самостоятельная музыкальная дѣйность не проступала, она должна быть сведена на степень чего-то далекаго, съ туманными очертаніями, въ которыхъ только ритмъ не утрачивалъ бы ясности, а ощущался бы, какъ невидимый, но вѣрный регуляторъ, какъ чуткое, всегда живое сердцебіеніе. Этимъ сердцебіеніемъ, разнообразіе котораго есть выраженіе внутренняго движенія драмы, опредѣляются и рѣчь и поступъ дѣйствующихъ лицъ, вообще все внѣшнее ея движеніе.

Два техническихъ приема представляются существенными условіями правильной постановки хора и вытекаютъ изъ основнаго недостатка хоровой рѣчи, — неясности словъ. Плохо слышимъ слова, когда говорятъ нѣсколько заразъ. Единственное средство противъ этого — возможно большая 'раздача' по отдѣльнымъ голосамъ. Но тогда, въ сущности, 'хоръ' превращается въ чередованіе. Мы опять стоимъ передъ всегдашнимъ театральнымъ 'компромисомъ': говорить вмѣстѣ — не слышно словъ, говорить врозь — не будетъ хора. Вотъ тутъ нуженъ второй техническій приемъ; нужно къ ясной рѣчи одного прибавить участіе всѣхъ. Какъ это сдѣлать? Во-первыхъ, сама діалогичность вовсе не исключаетъ хорового принципа. Если въ обыкновенномъ хорошо веденномъ діалогѣ вы никогда не скажете, что



А. Я. Головинъ. Портретъ
М. Э. Маковской (1912).
(Соб. С. К. Маковского,
въ Царскомъ Селѣ).

A. Golovine. Portrait
de M-me S. Makowsky.
(App. à S. Makowsky,
Tzarsoï Sélo).



А. Я. Голушина. «Прывіс» (1910).
(Собр. И. А. Морозова, ex Moscow).

А. Голушина. «Un étang».
(Collect. I. Morozoff, Moscow).

говорить одно лицо, хотя собесѣдующіе и не говорятъ заразъ, а чередуются, то ясно, что и въ хоровомъ діалогѣ можно добиться такого 'чередованія', которое будетъ лишь разбивкой одного общаго, дѣлаго. Нужно, конечно, чтобы чувствовалось, что каждая фраза отдѣльнаго лица есть выраженіе общей мысли, что за говорящимъ—хоръ. Здѣсь, очевидно, должна помочь мимика: соучастіе, одобреніе, поддержка. Однако, этого не довольно. Нужно и голосовое участіе хора или части его въ рѣчи отдѣльнаго хориста. Вотъ гдѣ самая трудная сторона задачи. Представляю себѣ такимъ образомъ, что голосъ одного всегда слышенъ, какъ бы ведетъ, а другіе, то въ меньшемъ, то въ большемъ числѣ, отъ времени до времени, присоединяются. Это присоединеніе хорового числа къ единичному хористу должно соотвѣтствовать какъ бы нажиму педали,—это вѣтеръ, надувающій парусъ. Мы не будемъ разсматривать примѣры примѣненія этого приѣма, примѣры голосовыхъ кресчендо и диминуэндо,—это опредѣляется каждымъ отдѣльнымъ случаемъ и, въ концѣ концовъ, дѣло личнаго усмотрѣнія режисера,—но постараемся установить нѣкоторыя постоянныя правила. Когда повторяется то же слово, то оно всегда должно говориться хоромъ. Такъ, напримѣръ: одинъ говоритъ—'Слышали', всѣ подхватываютъ—'Слышали всѣ мы'; одинъ говоритъ—'Возмущаюсь', всѣ подхватываютъ—'Негодую на боговъ несправедливыхъ'. Это вступленіе хора въ техническомъ смыслѣ очень трудно. Оно должно совершаться 'исподволь', не сразу,—чтобы было кресчендо, а не внезапное *ff*. Представляю себѣ голосовой гулъ, предшествующій словамъ, и во время этого гула голосъ 'солиста' повышается, становится громче, соотвѣтственно съ нарастаніемъ хора, дабы никогда не заглушалась хоромъ ясность слова въ устахъ хоровожатаго.

Соблюденіе ясности слова, вотъ самая трудная задача хора. Если мы въ оперѣ не прощаемъ неясности произношенія, то тѣмъ менѣе простимъ его въ драмѣ: мы должны слышать въ театрѣ, мы можемъ не слушать, но мы должны слышать и понимать то, что слышимъ. Достигнуто это можетъ быть соблюденіемъ двухъ условій: ясности произношенія и ясности логическаго рисунка рѣчи. Ясность словъ въ данномъ случаѣ будетъ зависѣть не только отъ единичной ясности каждаго отдѣльнаго хориста, а отъ умѣнія выдѣлнить, не заглушить того, кому поручено веденіе даннаго 'куска'; это вопросъ голосовой оркестровки,—чтобы перегруженіемъ звука не задавить 'слово', и это задача режисера, роль котораго въ данномъ случаѣ уподобляется роли дирижера. Повторяю, это труднѣйшая задача—сочетаніе количества голосовъ съ ясностью произношенія. Трудна она еще и потому, что мы стоимъ здѣсь передъ эстетическимъ противорѣчіемъ. Несомнѣнно, что количество голосовъ есть сильное средство въ смыслѣ эстетическаго впечатлѣнія (крикъ толпы—важный элементъ красоты), тогда какъ количество словъ, одновременно произносимыхъ, само по себѣ противохудожественно. Достаточно вспомнить хоры стариковъ въ Рейнгардовской постановкѣ 'Эдипа'. Это было какое-то ритмическое харканіе, хриплое изрыганіе. Я говорю, конечно, не о большомъ хорѣ, не о бу-

шующей толпѣ ,еванскихъ гражданъ': эти были великолѣпны, но они же и не были въ строгомъ смыслѣ ,хоромъ', — они изображали не стройность, а смятеніе, и потому были хороши въ своемъ безпорядкѣ; нѣтъ, не о нихъ,—я говорю о хорѣ стариковъ: у нихъ не было слышно ни одного слова. Скажете, что и въ толпѣ ,еванскихъ гражданъ' словъ нельзя было различить? Да, но тамъ была интонація, тамъ было намѣреніе, возрастающая ярость, а у стариковъ ничего не было, кромѣ скандированныхъ звуковъ. Нѣтъ, ясность словъ недостижима при одинаковости читки,—сила должна быть разная, и вся отвѣтственность за ,слово' должна лежать на ,хорожатомъ', т. е. на томъ, кому порученъ тотъ или иной стихъ въ тотъ или иной моментъ драмы. Ошибка Рейнгардовскаго хора именно состояла въ одинаковой силѣ всѣхъ одновременно читающихъ. Вотъ читаетъ одинъ человекъ,—вы его понимаете; присоединяется къ нему другой и начинаетъ съ нимъ вмѣстѣ читать одинаково громко,—и вы уже понимаете гораздо меньше; прибавится третій, четвертый,—и съ каждымъ новымъ участникомъ вы будете все меньше различать слова. Очевидно, что нужно распредѣлить не только слова, но и силу голосовъ. Другая ошибка Рейнгардовскаго хора была въ свойствахъ его ритмичности. Для того, чтобы заставить людей говорить одновременно такъ, чтобы слогъ со слогомъ совпадалъ, надо ихъ подчинить ритму,—это очевидно. Но у Рейнгардовскихъ стариковъ ритмомъ служила ихъ походка; походка—величина однообразная, неизмѣнная, притомъ не стоящая во внутренней связи со смысломъ рѣчи. Ясно, что сама эта рѣчь, укладываясь въ ритмъ походки, утрачивала всякую жизнь, всякую игру. Представьте, вмѣсто походки, регулирующею нормой — музыку, да такую, которая слѣдитъ за ритмическимъ разнообразіемъ стиха и за разнообразіемъ его настроенія,—получится, при точномъ соблюденіи ритмическихъ совпаденій слога со слогомъ, рѣчь динамически разнообразная и психологически красочная.

Еще разъ повторяю,—мы стоимъ здѣсь передъ вопросомъ чисто эстетическаго характера: единовременность многихъ говорящихъ голосовъ некрасива. Поэтому въ моменты наибольшаго сгущенія хоровой массы нужно, чтобы не только слогъ со слогомъ совпадалъ, но чтобы и тонъ голоса былъ одинаковъ. Последнее достижимо лишь при невозможномъ приближеніи рѣчи къ пѣнію. Я, конечно, не разумю настоящее музыкальное пѣніе, которое превратило бы хоръ въ оперный ,хоръ', но я не разумю и того ,пѣнія', которое по справедливости считается самымъ сквернымъ свойствомъ декламации. Когда я говорю — рѣчь должна приблизиться къ пѣнію, я разумю известный путь голосоведенія, одинъ, общій, которому бы всѣ подчинились, и который бы обезпечивалъ ,однотонность' каждаго даннаго момента, чтобы не было диссонансовъ, такъ что, если бы каждый отдѣльный хористъ произнесъ свою ,партію' отдѣльно, то у каждаго каждое данное мѣсто вышло бы одинаково, а при совмѣстномъ чтеніи былъ бы унисонъ. Вотъ въ чемъ смыслъ того ,музыкальнаго' приема, на который я указываю, какъ на средство превратить въ эстетическій матеріалъ по существу своему нехудожествен-

ный матеріалъ одновременно говорящихъ голосовъ. Въ единствѣ музыкальнаго голосоведенія — средство и противъ другого недочета, какой, съ художественной точки зрѣнія, представляютъ говорящіе голоса: оно сочетаетъ и сливаетъ то, что само по себѣ разнообразно и несліянно. Что ни человекъ, то другой голосъ (другой тембръ, другой „органъ“)! Въ настоящемъ, музыкальномъ пѣніи это разнообразіе сливается въ сліяніи музыкальныхъ нотъ. Но въ словесной рѣчи такого сліянія не можетъ быть: слухъ все время воспринимаетъ нѣсколько несліянныхъ величинъ заразъ, и то, что мы слышимъ, по существу нехудожественно, ибо существенное условіе художественности — сліянность, единство. Слѣдовательно, нужно найти способъ слить говорящіе голоса въ нѣчто единое, чтобы это не были только одновременно произносимыя слова, какъ на базарѣ или въ кабацѣ, а чтобы это было нѣчто единое, но возникающее изъ одновременнаго участія многихъ. Представьте, въ какой-нибудь бытовой драмѣ, въ трактирѣ, участвующіе обращаются къ одному изъ дѣйствующихъ лицъ: „Ты что же это, почтеннѣйшій? Развѣ такъ можно?“ Что ни человекъ, то другой тонъ, другая манера, другая мимика. Въ трагедіи — все одинаково: единство во множествѣ и множество въ единствѣ, единомыслящая толпа, многоязычный человекъ. Вотъ это единство можетъ дать только музыка: музыкальный ритмъ въ распредѣленіи быстроты и медленности и музыкальный принципъ въ построеніяхъ голосоведенія.

(Продолженіе слѣдуетъ)



ФРАНСУА ВИЛЛОНЪ

О. МАНДЕЛЬШТАМЪ



СТРОНОМЫ точно предсказываютъ возвращеніе кометы черезъ большой промежутокъ времени. Для тѣхъ, кто знаетъ Виллона, явленіе Верлена представляется именно такимъ астрономическимъ чудомъ. Вибрація этихъ двухъ голосовъ поразительно сходная. Но кромѣ тембра и біографіи, портовъ связываетъ почти одинаковая миссія въ современной имъ литературѣ. Обоимъ суждено было выступить въ эпоху искусственной, оранжерейной поэзіи, и подобно тому, какъ Верленъ разбилъ *seiges chaudes* символизма, Виллонъ бросилъ вызовъ могущественной риторической школѣ, которую съ полнымъ правомъ можно считать символизмомъ XV вѣка. Знаменитый Романъ о Розѣ впервые построилъ непроницаемую ограду, внутри которой продолжала сгущаться тепличная атмосфера, необходимая для дыханія аллегорій, созданныхъ этимъ романомъ. Любовь, Опасность, Ненависть, Коварство — не мертвые отвлеченности. Онѣ не безплотны. Средневѣковая поэзія даетъ этимъ призракамъ какъ бы астральное тѣло и нѣжно заботится объ искусственномъ воздухѣ, столь нужномъ для поддержанія ихъ хрупкаго существованія. Садъ, гдѣ живутъ эти своеобразные персонажи, обнесенъ высокой стѣной. Влюбленный, какъ повѣствуетъ начало Романа о Розѣ, долго бродилъ вокругъ этой ограды въ тщетныхъ поискахъ незамѣтнаго входа.

Поэзія и жизнь въ XV вѣкѣ — два самостоятельныхъ, враждебныхъ измѣренія. Трудно повѣрить, но мѣтръ Алленъ Шартъ подвергся настоящему гоненію и терпѣлъ житейскія непріятности, вооруживъ тогдашнее общественное мнѣніе слишкомъ суровымъ приговоромъ надъ Жестокой Дамой, которую онъ утопилъ въ колодезь слезъ, послѣ блестящаго суда, съ соблюденіемъ всѣхъ тонкостей средневѣковаго судопроизводства. Поэзія XV вѣка автономна; она занимаетъ мѣсто въ тогдашней культурѣ, какъ государство въ государствахъ. Вспомнимъ Дворъ Любви Карла VI: разнообразныя должности охватываютъ 700 человекъ, начиная отъ высшей синьоріи, кончая мелкими буржуа и низшими клериками. Исключительно литературный характеръ этого учрежденія объясняетъ пренебреженіе къ сословнымъ перегородкамъ. Гипнозъ литературы былъ настолько силенъ, что члены подобныхъ ассоціацій разгуливали по улицамъ, украшенные зелеными вѣнками — символомъ влюбленности — желая продлить литературный сонъ въ дѣйствительности.

Франсуа Монкорбье (де-Ложъ) родился въ Парижѣ въ 1431 году, во время англійскаго владычества. Нищета, окружавшая его колыбель, сочеталась съ народной бѣдой и, въ частности, съ бѣдой столицы. Можно бы ожидать, что литература того времени будетъ исполнена патріотическаго пафоса и жажды мести за оскорбленное достоинство націи. Между тѣмъ ни у Виллона, ни у его современниковъ мы не найдемъ такихъ чувствъ. Франція, полоненная чужеземцами, показала себя настоящей женщиной. Какъ женщина въ плѣну, она отдавала главное вниманіе мелочамъ своего культурнаго и бытового туалета, съ любопытствомъ присматриваясь къ побѣдителямъ. Высшее общество, вслѣдъ за своими портами, попрежнему уносилось мечтой въ четвертое измѣреніе Садовъ любви и Садовъ отрады, а для народа, по вечерамъ, зажигались огни тавернъ, и въ праздники разгрызались фарсы и мистеріи.

Женственно-пассивная эпоха наложила глубокой отпечатокъ на судьбу и на характеръ Виллона. Черезъ всю свою безпутную жизнь онъ пронесъ непоколебимой увѣренность, что кто-то долженъ о немъ заботиться, вѣдать его дѣла и выручать его изъ затруднительныхъ положеній. Уже зрѣлымъ человѣкомъ, брошенный епископомъ Орлеанскимъ въ подвалъ темницы Meung sur Loire, онъ жалобно зываетъ къ своимъ друзьямъ: „Le laissez vous là le povte Villon?.. Соціальная карьера Франсуа Монкорбье началась съ того, что его взялъ подъ опеку Гильомъ Виллонъ, почетный каноникъ монастырской церкви Saint-Benoît le Bestourné. По собственному признанію Виллона, старый каноникъ былъ для него „больше, чѣмъ матерью“. Въ 1449 году онъ получаетъ степень бакалавра, въ 1452 — лиценціата и мэтра. „О Господи, если бы я учился въ дни моей безразсудной юности и посвятилъ себя добрымъ правамъ—я имѣлъ бы домъ и мягкую постель. Но что говорить! Я избѣгалъ школы, какъ испорченное дитя: когда я пишу эти слова—сердце мое чуть не разрывается на части“. Какъ это ни странно, мэтръ Франсуа Виллонъ одно время имѣлъ нѣсколькихъ воспитанниковъ и обучалъ ихъ, какъ могъ, школьной премудрости. Но, при свойственномъ ему честномъ отношеніи къ себѣ, онъ сознавалъ, что не имѣетъ права на титулъ мэтра, и предпочиталъ въ балладахъ называть себя „бѣднымъ маленькимъ школяромъ“. Да и особенно трудно было заниматься Виллону, такъ какъ, будто нарочно, на годы его ученія выпали студенческія волненія 1451—1453 гг. Средневѣковые люди любили считать себя дѣтьми—города, церкви, университета... Но „дѣти университета“ исключительно вошли во вкусъ шалостей. Была организована героическая охота за наиболее популярными вывѣсками парижскаго рынка. Олень долженъ былъ повѣчать Козу и Медвѣдя, а Попугай предполагали поднести молодымъ въ подарокъ. Студенты пожелали имѣть свой фетишь. Они похитили пограничный камень изъ отеля Mademoiselle La Vgucège, водрузили его на горѣ св. Женевьевы подъ названіемъ la Vesse и, силой

отбивъ отъ властей, прикрѣпили къ мѣсту желѣзными обручами. На круглый камень поставили другой—продолговатый—Pet au Diable, и поклонялись имъ, по ночамъ, осыпавъ ихъ цвѣтами, танцуя вокругъ подъ звуки флейтъ и тамбуриновъ. Взбѣшенные мясники и оскорбленная дама затѣяли тревогу. Prévost Парижа объявилъ студентамъ войну. Столкнулись двѣ юрисдикціи—и дерзкіе сержанты должны были на колѣняхъ, съ зажженными свѣчами въ рукахъ, просить прощенія у ректора. Вильтонъ, несомѣнно, стоявшій въ центрѣ этихъ событій, запечатлѣлъ ихъ въ недошедшемъ до насъ романѣ Pet au Diable.

III

Вильтонъ былъ парижанинъ. Онъ любилъ городъ и праздность. Къ природѣ онъ не питалъ никакой вѣжности и даже издѣвался надъ нею. Уже въ XV вѣкѣ Парижъ былъ гѣмъ моремъ, въ которомъ можно было плавать, не испытывая скуки и позабывъ объ остальной вселенной. Но какъ легко натолкнуться на одинъ изъ безчисленныхъ рифовъ празднаго существованія! Вильтонъ становится убійцей. Пассивность его судьбы замѣчательна. Она какъ бы ждетъ быть оплодотворенной случаемъ, все равно—злымъ или добрымъ. Въ нелѣпой уличной дракѣ 5 іюня Вильтонъ тяжелымъ камнемъ убиваетъ священника Шермуа. Приговоренный къ повѣшенію, онъ апеллируетъ и, помилованный, отправляется въ изгнаніе. Бродяжничество окончательно распатало его нравственность, сблизивъ его съ преступной организованной бандой La coquille, членомъ которой онъ становится. По возвращеніи въ Парижъ, онъ участвуетъ въ крупномъ воровствѣ въ Collège de Navarre и немедленно бѣжитъ въ Анжеръ, изъ-за несчастной любви, какъ онъ увѣряетъ, на самомъ дѣлѣ—для подготовки ограбленія своего богатаго дяди. Скрываясь съ парижскаго горизонта, Вильтонъ публикуетъ Petit Testament. Затѣмъ слѣдуютъ годы безпорядочнаго скитанія, съ остановками при феодальныхъ дворахъ и въ тюрьмахъ. Амнистированный Людвигомъ XI 2 октября 1461 года, Вильтонъ испытываетъ глубокое творческое волненіе, его мысли и чувства становятся необычайно острыми, и онъ создаетъ Grand Testament—свой памятникъ въ вѣкахъ. Въ ноябрѣ 1463 года Франсуа Вильтонъ былъ созерцательнымъ свидѣтелемъ ссоры и убійства на улицѣ Saint Jacques. Здѣсь кончаются наши свѣдѣнія объ его жизни и обрывается его темная біографія.

IV

Жестокъ XV вѣкъ къ личнымъ судьбамъ. Многихъ порядочныхъ и трезвыхъ людей онъ превратилъ въ Іововъ, ропшущихъ на діѣ своихъ сирадныхъ темницъ и обвиняющихъ Бога въ несправедливости. Создался особый родъ тюремной поэзіи, проникнутой библейской горечью и суровостью, насколько она доступна

вѣжливой романской душѣ. Но изъ хора узниковъ рѣзко выдѣляется голосъ Виллона. Его бунтъ больше похожъ на процессъ, чѣмъ на мятежъ. Онъ сумѣлъ соединить въ одномъ лицѣ истца и отвѣтчика. Отношеніе Виллона къ себѣ никогда не переходитъ извѣстныхъ границъ интимности. Онъ ибженъ, внимателенъ, заботливъ къ себѣ не болѣе, чѣмъ хорошей адвокатъ къ своему клиенту. Самосостраданіе — паразитическое чувство, тлетворное для души и организма. Но сухая юридическая жалость, которой даритъ себя Виллонъ, является для него источникомъ бодрости и непоколебимой увѣренности въ правотѣ своего 'процеса'. Весьма безнравственный, 'аморальный' человекъ, какъ настоящій потомокъ римлянъ, онъ живетъ всецѣло въ правовомъ мірѣ и не можетъ мыслить никакихъ отношеній внѣ подсудности и нормы. Лирический поэтъ, по природѣ своей, — двуполюе существо, способное къ безчисленнымъ расщепленіямъ во имя внутреннего діалога. Ни въ комъ такъ ярко не сказался этотъ 'лирический гермафродитизмъ', какъ въ Виллонѣ. Какой разнообразный подборъ очаровательныхъ дуртовъ: огорченный и утѣшитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственникъ и нищій...

Собственность всю жизнь манила Виллона, какъ музыкальная сирена, и сдѣлала изъ него вора... и поэта. Жалкій бродяга, онъ присваиваетъ себѣ недоступныя ему блага съ помощью острой ироніи. Современные французскіе символисты влюблены въ вещи, какъ собственники. Быть можетъ самая 'душа вещей' ничто иное, какъ чувство собственника, одухотворенное и облагороженное въ лабораторіи послѣдовательныхъ поколѣній. Виллонъ отлично сознавалъ пропасть между субъектомъ и объектомъ, но понималъ ее, какъ невозможность обладанія. Луна и прочіе нейтральные 'предметы' безповоротно исключены изъ его поэтического обихода. Зато онъ сразу оживаетъ, когда рѣчь заходитъ о жареныхъ подѣ соусомъ уткахъ или о вѣчномъ блаженствѣ, присвоить себѣ которое онъ никогда не теряетъ окончательной надежды.

Виллонъ живописуетъ обворожительный intérieur, въ голландскомъ вкусѣ, подглядывая въ замочную скважину...

Симпатія Виллона къ подонкамъ общества, ко всему подозрительному и преступному — отнюдь не демонизмъ. Темная компанія, съ которой онъ такъ быстро и интимно сошелся, лѣгнала его женственную природу большимъ темпераментомъ, могучимъ ритмомъ жизни, котораго онъ не могъ найти въ другихъ слояхъ общества. Нужно послушать, съ какимъ вкусомъ рассказываетъ Виллонъ въ Ballade à la Grosse Margot о профессіи сутенера, которой онъ, очевидно, не былъ чуждъ: 'Когда приходятъ люди, я схватываю кувшинъ и бѣгу за виномъ'. Ни обезкровленный феодализмъ, ни новоявленная буржуазія, съ ея тяготѣніемъ къ фламандской тяжести и важности, не могли дать исхода огромной динамической способности, какимъ-то

чудомъ накопленной и сосредоточенной въ парижскомъ клеркѣ. Сухой и черный, безбровый, худой, какъ Химера, съ головой, напоминавшей, по его собственному признанію, очищенный и поджаренный орѣхъ, пряча шпагу въ полувоенскомъ одѣяніи студента,—Виллонъ жилъ въ Парижѣ, какъ бѣлка въ колесѣ, не зная ни минуты покоя. Онъ любилъ въ себѣ хищнаго, сухопараго звѣрка и дорожилъ своей потренированной шкуркой: „Неправда ли, Гарнье, я хорошо сдѣлалъ, что апелировалъ—писать онъ своему прокурору, избавившись отъ висѣлицы,—не каждый звѣрь сдѣлалъ бы то же самое“. Если бы Виллонъ былъ въ состояніи дать свое поэтическое credo, несомнѣнно онъ воскликнулъ бы, подобно Верлену:

Du mouvement avant toute chose!

Могущественный визионеръ, онъ грезитъ собственнымъ повѣшеніемъ наканунѣ вѣроятной казни. Но странное дѣло, съ непонятнымъ ожесточеніемъ и ритмическимъ воодушевленіемъ изображаетъ онъ въ своей балладѣ, какъ вѣтеръ раскачиваетъ тѣла несчастныхъ, туда—сюда, по произволу... И смерть онъ надѣляетъ динамическими свойствами, и здѣсь умудряется проявить любовь къ ритму и движенію... Я думаю, что Виллона плѣнилъ не демонизмъ, а динамика преступленія. Не знаю, существуетъ ли обратное отношеніе между нравственнымъ и динамическимъ развитіемъ души? Во всякомъ случаѣ, оба завѣщанія Виллона, большое и маленькое—этотъ праздникъ великолѣпныхъ ритмовъ, какого до сихъ поръ не знаетъ французская поэзія,—неизлѣчимо аморальны. Жалкій бродяга дважды пишетъ свое завѣщаніе, распредѣляя направо и налево свое мнимое имущество, какъ поэтъ, иронически утверждая свое господство надъ всѣми вещами, какими ему хотѣлось бы обладать: если душевныя переживанія Виллона, при всей оригинальности, не отличались особой глубиной—его житейскія отношенія, запутанный клубокъ знакомствъ, связей, счетовъ—представляли комплексъ гениальной сложности. Этотъ человѣкъ ухитрился стать въ живое, надушное отношеніе къ огромному количеству лицъ самаго разнообразнаго званія, на всѣхъ ступеняхъ общественной лѣстницы—отъ вора до епископа, отъ кабатчика до принца. Съ какимъ наслажденіемъ рассказываетъ онъ ихъ подноготную! Какъ онъ точенъ и мѣтокъ! Testaments Виллона плѣнительны уже потому, что въ нихъ сообщается масса точныхъ свѣдѣній. Читателю кажется, что онъ можетъ ими воспользоваться, и онъ чувствуетъ себя современникомъ поэта. Настоящее мгновеніе можетъ выдержать напоръ столѣтій и сохранить свою цѣлость, остаться тѣмъ же „сейчасъ“. Нужно только умѣть вырвать его изъ почвы времени, не повредивъ его корней—иначе оно завянетъ. Виллонъ умѣлъ это дѣлать. Колоколъ Сорбонны, прервавшій его работу надъ Petit Testament, звучитъ до сихъ поръ.

Какъ птицы трубадуровъ, Виллонъ „дѣлалъ на своей латыни“: когда то, школяромъ, онъ слышалъ про Алкивиада—и въ результатѣ незнакомка Archipiada примыкаетъ къ граціозному шествію Дамъ былыхъ временъ.

Средневѣковье цѣлко держалось за своихъ дѣтей и добровольно не уступало ихъ Возрожденію. Кровь подлиннаго средневѣковья текла въ жилахъ Виллона. Ей онъ обязанъ своею цѣлностью, своимъ темпераментомъ, своимъ духовнымъ своеобразіемъ. Физиологія готики—а такая была, и средніе вѣка именно физиологически-геніальная эпоха—замѣнила для Виллона міровоззрѣніе и съ избыткомъ вознаградила его за отсутствіе традиціонной связи съ прошлымъ. Болѣе того—она обезпечила ему почетное мѣсто въ будущемъ, такъ какъ XIX вѣкъ французской поэзіи черпалъ свою силу изъ той же національной сокровищницы—готики. Скажутъ: что имѣетъ общаго великолѣпная ритмика Testaments—то фривольная, какъ игра въ мячъ, то замедленная, какъ церковная кантилена, съ мастерствомъ готическихъ зодчихъ? Но развѣ готика не торжество динамики? Еще вопросъ, что болѣе подвижно, болѣе текуче—готическій соборъ или океанская зыбь? Чѣмъ, какъ не чувствомъ архитектоники, объясняется дивное равновѣсіе строфы, въ которой Виллонъ поручаетъ свою душу Троицѣ черезъ Богоматерь—Chambre de la divinité—и девять небесныхъ легионовъ. Это не анемичный полетъ на восковыхъ крылышкахъ безсмертія, но архитектурно-обоснованное восхождение, соотвѣтственно ярусамъ готическаго собора. Кто первый провозгласилъ въ архитектурѣ подвижное равновѣсіе массъ и построилъ крестовый сводъ—геніально выразилъ психологическую сущность феодализма. Средневѣковый человекъ считалъ себя въ міровомъ зданіи столь же необходимымъ и связаннымъ, какъ любой камень въ готической постройкѣ, съ достоинствомъ выносящій давленіе сосѣдей и входящій неизбѣжной ставкой въ общую игру силъ. Служить не только значило быть дѣятельнымъ для общаго блага. Безсознательно средневѣковый человекъ считалъ службой, своего рода подвигомъ, неприкрашенный фактъ своего существованія. Виллонъ, послѣдывшій, эпигонъ феодальнаго міроощущенія, оказался не воспріимчивъ къ его этической сторонѣ, круговой порукѣ. Устойчивое, нравственное въ готикѣ было ему вполнѣ чуждо. За то, неравнодушный къ динамикѣ, онъ возвелъ ее на степень аморализма. Виллонъ дважды получалъ отпускныя грамоты—lettres de remission—отъ королей: Карла VII и Людовика XI. Онъ былъ твердо увѣренъ, что получить такое же письмо отъ Бога, съ прощеніемъ всѣхъ своихъ грѣховъ. Быть можетъ, въ духъ своей сухой и разсудочной мистики онъ продолжилъ дѣйствицу феодальныхъ юрисдикцій въ безконечность, и въ душѣ его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущеніе, что есть Богъ надъ Богомъ...

„Я хорошо знаю, что я не сынъ ангела, вѣнчаннаго діадемой звѣзды или другой планеты“—сказалъ про себя бѣдный парижскій школьникъ, способный на многое ради хорошаго ужина.

Такія отрицанія равнодѣины положительной увѣренности.

ИЗЪ БОЛЬШОГО ЗАВѢЩАНІЯ.

Строфы XXXVI—XLI

Когда, о бѣдности грустя,
 Я плачу, сердце мнѣ твердить:
 „Къ чему печалиться, дитя,
 Удвигая боль обидъ:
 И какъ Жакъ Керъ ни знаменить,
 Но лучше жить, кляня судьбу,
 Чѣмъ сохранять надменный видъ
 И гнить въ изванномъ гробу!“

Чѣмъ быть сеньеромъ!.. Что жъ я самъ?
 Сеньеръ, онъ былъ и погребенъ!
 Мнѣ, по Давидовымъ словамъ,
 И не узнать теперь, гдѣ онъ.
 Что жъ до избытка, я смущенъ
 Его принять, вѣдь грѣшникъ я:
 Теологамъ онъ принесенъ,
 Какъ жертва лучшая моя.

Не сынъ я ангела, о нѣтъ,
 Вѣнчанъ короной золотой
 Изъ звѣздъ или изъ иныхъ планетъ.
 Отецъ мой... духъ въ странѣ иной,
 А тѣло скрыто подъ землею...
 И мать готова опочить,
 Бѣдняжка знаетъ жребій свой:
 И мнѣ ея не пережить.

И знаю я, бѣднякъ, богачъ,
 Безумный, мудрый, скряга, мотъ,
 Графъ, ханъ, священникъ или палачъ,
 Воръ, честный, стройный или уродъ,
 И дамы, красавица ротъ,
 Увы, кто бъ ни были онѣ,
 Въ серьгахъ и кольцахъ... всѣхъ возьметъ
 Смерть въ ихъ назначенные дни.

* Переводъ Н. Гумилева.

Мертвы Елена и Парисъ,
А умираетъ всякъ съ тоской,
Летитъ, глотая воздухъ, внизъ;
Желчь льется на сердце волной,
И смертный потъ... о Боже мой!
Ему ничѣмъ нельзя помочь,
Съ нимъ не обидится судьбой
Ни братъ его, ни сынъ, ни дочь.

Заставитъ смерть его блѣднѣть,
А жилы кровью налиты,
Рука повиснетъ, словно плеть,
Совьются нервы, какъ жгуты.
О, тѣло женское и ты,
Ты, драгоценнѣе, чѣмъ май,
Узнаешь ужасъ пустоты?
Да, иль иди, живое, въ рай.

Баллада—, О дамахъ прошлыхъ временъ

Скажите, гдѣ, въ какой странѣ,
Прекрасная римлянка Флора,
Архипиада... гдѣ онѣ,
Тѣ сестры прелестью убора;
Гдѣ Эхо, гуломъ разговора
Тревожащая лоно рѣкъ,
Чье сердце билось слишкомъ скоро?
Но гдѣ же прошлогоднѣй снѣгъ!

И Элизза гдѣ, вдвойнѣ
Разумная въ теченьи спора?
Служа ей, Абезаръ вполнѣ
Познавъ любовь и боль позора.
Гдѣ королева, для которой
Лишили Буридана нѣгъ
И въ Сену бросили, какъ вора?
Но гдѣ же прошлогоднѣй снѣгъ!

Гдѣ Бланшъ, ледя по веснѣ,
Что ибѣла нѣжно, какъ Аврора;

Агиса... о скажите мнѣ,
Гдѣ дамы Мэна иль Бигорра?
Гдѣ Жанна, воинъ безъ укора,
Въ Руанѣ кончившая вѣкъ?
О, двѣ Горняго Собора!..
Но гдѣ же прошлогодній снѣгъ!

Посылка.

О Принцъ, съ бѣгущимъ вѣкомъ ссора—
Напрасна, жалою челоуѣкъ;
И пусть вамъ не туманить зора:
Но гдѣ же прошлогодній снѣгъ!





Русская Художественная Летопись 1913 г.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Нѣсколько словъ о народномъ искусствѣ на кустарной выставкѣ.

Искусство деревенскаго кустаря — сбрая изба, свѣтъ лучины, запахъ дегтя, липоваго дерева, яркія краски, мѣрный шумъ верстака, пѣсня заунывная... и амширный выставочный порталъ по проекту гражданскаго инженера графа де-Рошфора, фризъ, заполненный грифонами и императорскими атрибутами, букараи, іоническія капители и прочія детали московскихъ Пречистенскихъ особняковъ... Вдали — пышное помѣщеніе, временно использованное подъ выставку, также въ какомъ-то «европейскомъ» стилѣ. Обширный круглый вестибюль, превосходно расписанный С. В. Чехонинымъ, гдѣ орнаментация, подлая фантастики, покрываетъ свѣтлый фонъ невиданными растеніями, райскими цвѣтами и ягодами; въ срединѣ кругъ плафона — солнечный дискъ; его озаряетъ электрической свѣтъ огромной, слегка романзированной по стилю, люстры. Задумана вся эта композиція очень интересно, но хо-

лодь въ вестибюль — гонить посѣтителей скорѣе на выставку, заманчиво мерцающую пестрыми красками сквозь громадные окна вестибюля... Для кого было вложено здѣсь столько труда, кто сможетъ оцѣнить этотъ плафонъ? Незатѣйливая композиція длиннаго, деревяннаго барака выставочнаго главнаго корпуса скрашена прелестными лѣсными вставками у потолковъ между стойками и раскосами и кое гдѣ очень остроумно поставленными будочками-переходами, расписанными, какъ и плафонъ вестибюля, цвѣтами и причудливыми растеніями по бѣлому фону... Вотъ и все оборудование выставки, сдѣланное специально съ украстельною цѣлью. Но какъ мѣстами ни удачно это украшеніе, и какъ ни приблизился Чехонинъ къ духу русскаго, кустарнаго, народнаго искусства, все таки, это — творчество культурнаго Петербургскаго художника, а хотѣлось бы видѣть здѣсь именно работу кустарей, предоставленныхъ самимъ себѣ въ дѣлѣ украшенія стѣны, плафона и т. д. Впрочемъ, развѣ у многого изъ выставленнаго есть что-нибудь общее съ русскимъ художествомъ? Конечно, нѣтъ. Большая часть кустар-

наго' труда все таки идетъ на издѣлія вполнѣ практическаго предназначенія, въ родѣ сапогъ, сбруи, ведеръ и дверныхъ замковъ. Разумеется, этимъ предметамъ можно придать красоту, но въ народѣ, повидимому, еще нѣтъ избытка художественныхъ стремленій, нѣтъ потребности сдѣлать красивыми узоры сапогъ или форму ключа и бляшекъ сбруи. Такимъ образомъ, народными издѣліями, несущими явно художественный отпечатокъ, являются по преимуществу все тѣ же предметы, предназначеніе которыхъ собственно декоративное: вышивки, кружева, игрушки, лубки, кувшины, вазочки, ковры и т. п.

Изъ общаго числа экспонатовъ, распределенныхъ по губерніямъ или районамъ, что очень удобно для осмотра, часть является плодомъ непосредственной фантазии и собственнаго вкуса (не навязаннаго школой или городской фабричной культурой) или же — полна пережитковъ добрыхъ старыхъ традицій; другая же, значительно большая, часть относится къ измышлениямъ нашихъ свѣтскихъ дамъ...

Конечно, выставка еще разъ доказала, что предоставленіе полной свободы въ работѣ и возможно большій спросъ на издѣлія, — лучше всего способствовали бы развитію народнаго творчества. Однако, такой путь признается недостаточно выгоднымъ для кустарей, и вотъ являются школы (Маринская, Народнаго Искусства, В. П. Шнейдеръ и т. п.), насаждаются культура, даются совѣты, какъ дѣлать предметы, которые имѣли бы успѣхъ въ большой публикѣ и, главное, хорошій сбытъ. Но этимъ путемъ, увы, развивается лишь второсортное искусство, приуроченное къ пошлымъ вкусамъ городского обывателя. Пути педагогическіе — самые бессмысленные и вредные для развитія самобытнаго творчества народа! По образцамъ, выставленнымъ школой народнаго искусства, мы ясно видимъ, насколько бесплодно стремленіе города поддержать старыя деревенскія традиціи въ искусствѣ...

Вотъ прѣникъ, а рядомъ его копія акварелью, исполненная на листѣ ватманской бумаги. Вотъ лубокъ, а рядомъ его копія лоснящимися, скверныхъ, химическихъ красокъ, шелками... И несомнѣнно, культурный подходъ къ старинѣ

удаченъ лишь въ мастерской Якуничковой; здѣсь матерія, шитыя шерстями, узоры, букеты желтыхъ или блеклыхъ пунцовыхъ розъ (въ духѣ старинной композиціи) сдѣланы чудесно. Особенно красивы ковры этого мастерства.

Мебель Абрамцевской мастерской — корельская береза — хорошей работы, но посредственной композиціи. Видимо, въ дѣлѣ нѣтъ опытнаго руководителя или же онъ плохой архитекторъ. Всѣ эти спинки, ручки, колонки и орнаменты не 'прочувствованы' вполнѣ.

Но, повторяю, есть чудесные экземпляры кресель, обтянутыхъ матеріей, вышитой букетами блеклыхъ розъ. Однако, и эти лучшіе примѣры новыхъ издѣлій по непосредственности и художественности значительно уступаютъ первоизданнымъ предметамъ — полнымъ чистоты примитивнаго искусства: игрушки, свистульки, глиняныя фигурки и коньки предоставленнаго самому себѣ мастера попрежнему наиболѣе красивы и останутся такими до тѣхъ поръ, пока сюда не вторгнется указка учителя или опека министерскаго чиновника.

Въ провинціи все еще не сознаютъ — эти милые, облаченные въ длиннополые сюртуки, застѣнчивые учителя, — что и съ какой точки зрѣнія интересно въ столицѣ утонченному культурному любителю. Лучшими экспонатами на выставкѣ оказались игрушки и свистульки Вятскаго отдѣла, стройныя фигурки Тамбовскаго отдѣла, изображающія разодѣтыхъ въ кринолины, наряженныхъ въ шляпы и малиновые казакіны дамъ, мужчинъ въ цилиндрахъ и старомодныхъ сюртукахъ съ широкими воротниками. Здѣсь все полно яркой краски; рисунокъ, композиція говорятъ о большой художественности народнаго творчества. Лица, способныя оцѣнить эту подлинность народнаго искусства, въ первый же часъ послѣ открытія выставки расхватывали всѣ эти примитивныя произведенія скульптуры, и совершенно растерявшіеся завѣдующіе, записывая заказы въ очередь по 20—30 разъ, въ недоумѣніи разводили руками и сожалѣли о томъ, что они и не думали, что этотъ товаръ окажется столь интереснымъ. У нихъ эти издѣлія считались совсѣмъ мало стоящими.

Очень интересны въ этомъ родѣ игрушки (выставленъ всего одинъ экземпляръ, какъ образецъ) Вятскаго отдѣла — изъ моха и еловыхъ шишекъ; полны особаго выраженія плоскія, изъ дерева рѣзаныя, лица этихъ жужжкихъ дѣсныхъ людей. Между тѣмъ, разныхъ типовъ дѣсовиковъ очень много на складѣ и въ Костромѣ, въ магазинѣ земства. Отчего же и ихъ не привезли? Игрушки изъ глины (Орловскаго отдѣла) тоже хороши, но краски ихъ значительно слабѣе. Здѣсь нѣтъ сѣверной любви къ яркости цвѣта; на сѣрыхъ фонахъ коричневыя, фіолетовыя и охристыя полоски — и это уже наиболѣе радостныя сочетанія; формы болѣе «сухловаты», нѣтъ остроты, нѣтъ гротеска, попадаются даже южные сюжеты (тигры), и иногда чувствуется пережитокъ даже греческой терракоты.

Хороши еще парчевыя рязанскія куклы въ кокошникахъ и яркихъ лентахъ. Отбѣгитъ надо поливныя блюда Подольскія, новыя Кіевскія, кружева (мастерской Авиновой), деревянные раскрашенные предметы (вальки, веретена, коромысла); особенно красивы въ этомъ родѣ издѣлія въ Архангельскомъ, Костромскомъ и Саратовскомъ отдѣлахъ.

Конечно, на выставкѣ много дивныхъ матерій, полотенецъ, узорчатыхъ тканей, набоекъ (Московского отдѣла), прелестныхъ мажороссійскихъ «панѣвъ», «свитокъ» и т. п.; но здѣсь искусство проявляется лишь въ декоративномъ смыслѣ; примѣромъ же искусства народнаго, пластическаго и цѣльнаго являются на всей выставкѣ лишь названныя выше подѣлки, казалось бы, такія незначительныя и мелкія, а на самомъ дѣлѣ такія цѣнныя. Вотъ, напримеръ, приники Архангельскаго издѣлія. Сколько наивности въ соотношеніи фигуръ укутанной въ мѣха самоѣдки и ея дѣтей. Какая прелесть своеобразія въ лебедѣ съ сидящимъ на немъ амуромъ, въ корзиночкѣ съ цвѣтами (совсѣмъ Louis XV)... Прекрасны приники и по краскамъ, и даже своимъ особымъ ароматомъ. Но что традиціи французскихъ Людовиковъ въ Холмогорахъ, въ сравненіи съ «козулками» изъ тѣста, являющимися пережиткомъ античной миеологии...

Какъ разъ нѣкоторые лица, исходя изъ изложенныхъ соображеній, рѣшили устроить осенью

при 'Salon d'Automne' выставку русскаго народнаго живописнаго (кружева исключаются) искусства, показавъ его во всей его непосредственности и нетронутости, со всею присущею ему остротою и яркостью красокъ. Будутъ выставлены лишь игрушки (глиняныя, деревянные, матерчатые), набойки, доски для нихъ и для приниковъ, приники и лубки, а также иконы (?). Къ сожалѣнію, иконопись въ наше время въ народѣ не можетъ уже считаться художествомъ, а старыя оригиналы едва ли были результатомъ народнаго творчества (артель иконописцевъ, мастерскія царскихъ иконописцевъ). Также и лубки — не народное творчество; они предназначались для народа, но являлись плодомъ фантазіи городского мастера, работавшаго для деревенскаго жителя (съ расчетомъ на его вкусъ)... Наверное, эти своеобразныя предметы искусства доставятъ иностранному обозрѣвателю много наслажденій.

Г. Лукомскій.

Выставка Н. Калмакова

Между уродливыми явленіями современнаго искусства есть одно — особенно неприятное: декадентское разгильдяйство россійскихъ Бирдлеевъ, вообразившихъ себя экзотиками, эротиками, мистиками и еще не знаю чѣмъ... Н. Калмаковъ — типичнѣйшій изъ такихъ разгильдяевъ, и выставка его въ Обществѣ Поощренія Художествъ только лишній разъ въ этомъ убѣждаетъ. «Экзотическія» картины Н. Калмакова (да и большая часть декоративныхъ эскизовъ) даже не забавны. Тривиальна, скучна его живопись, несмотря на всѣ потуги самоослабленнаго автора «быть дерзкимъ». Я не отрицаю у г. Калмакова извѣстной выдумки въ области театральнаго костюмерства, но остальное — всѣ эти голыя ассирійскія, вавилонскія и прочія женщины въ растерзанныхъ позахъ — безнадежная пошлость и удручающая безвкусица. Главное, досадно, что легковѣрной публикой quasi-экзотика г. Калмакова можетъ быть принята за самоновѣйшій модернизмъ.

Essem.

Византийская выставка работъ
Л. Крамаренко и А. Тарана

Воскресить душу византийскаго искусства... Кажется, для насъ, взволнованныхъ красотой Византии, нѣтъ стремленія, которое хотѣлось бы болѣе горячо привѣтствовать, а между тѣмъ послѣ выставки работъ гг. Крамаренко и Тарана нами овладѣваютъ глубоки и мучительныя сомнѣнія, и еще разъ спрашиваемъ мы себя, что такое, въ концѣ концовъ, искусство? О, конечно,—школа, мастерство, любовь, знанія, культура, и на этотъ счетъ уже никакихъ двусмысленностей,—но и еще нѣчто, какая-то подлинность, какой-то трепетъ, глубокое духовное волненіе, для котораго только и существуетъ одно опредѣленіе: искусство. Пусть техника, пусть стиль, или дыханіе прошлаго, о которомъ не забыть, пусть даже непогрѣшимая красота, но мы-то сами... существуемъ же мы во всей полнотѣ нашихъ воспріятій, не манекены же мы какіе-нибудь, или абсолюты, для которыхъ нѣтъ другихъ занятій, какъ только раскапываніе гробовъ! И скажемъ, наконецъ, откровенно: за эти послѣдніе годы развѣ мало насъ дурманили ретроспективизмомъ всякаго рода, начиная съ пресловутаго ампира и кончая... теперь кончая Византией? Вамъ, электики, вамъ, облекающіеся—и такъ часто случайно!—въ одѣянія всевозможныхъ стилей, должны мы, наконецъ, сказать: мы хотимъ нашего, подлиннаго искусства, научитесь же говорить своимъ собственнымъ языкомъ!

Глубоко и смѣло думать, не безъ основаній пѣнило насъ византийское искусство; однако, не его техника, не элементы его стиля, ни даже его духовность, какъ таковая, открыли намъ пребывающую въ вѣкахъ византийскую красоту,—себя самихъ позволили мы себѣ въ ней увидѣть, стиль, который мы пытаемся создать, и свою духовность. Только это одно живо въ Византии, потому что этимъ безсмертно всякое искусство, утраченное, забытое и, конечно, неспособное воскреснуть уже по одному тому, что мы, современники, не позволили бы ему воскреснуть. Впрочемъ, было бы совершенно непозволительно думать, что такое подлинное,

надъ-индивидуальное возсозданіе какихъ бы то ни было стилей представляется возможнымъ. Нелѣпная и бесплодная задача—убить свою индивидуальность, стереть ее вплоть до ея неуловимыхъ слѣдовъ, утопить въ красотѣ, которая отъ того только, что ее любишь и понимаешь, становится по новому живою и по другому подлинной. Да и мастера (о, какъ не хочется назвать ихъ художниками!), устроившіе эту византийскую выставку, не хотѣли, если только вѣрить предисловію ихъ каталога, этого дѣлать; правда, они скрыли свои имена и нельзя безошибочно назвать авторовъ каждой изъ выставленныхъ работъ, но вѣдь въ этомъ можно видѣть только сложную психическую организцію, можетъ быть, до известной степени подобную организцію братьевъ Гонкуръ, которые умѣли даже желать любви въ одинъ и тотъ же часъ... Во всякомъ случаѣ, не можетъ быть сомнѣній насчетъ того, что всѣ эти работы—не копии. Весь вопросъ и все напряженіе нашего интереса сводится только къ одному: въ какой формѣ и до какихъ степеней хотѣли авторы преодолѣть свою индивидуальность? И здѣсь возникаетъ три одинаково непріемлемыхъ возможности.

Быть византийцами, встать на уровень ихъ жизни и ихъ вкусовъ—стоитъ ли говорить о томъ, что это—la nudité du rêve éparé? Ахъ, они умерли, эти византийцы, и давно прахъ ихъ искусныхъ рукъ истлѣлъ и развѣянъ вѣтрами Средиземнаго моря; грустная гримаса—это лучшее, во что можемъ мы облечь свои о нихъ воспоминанія и свое глубокое и горячее преддѣлами ихъ восхищеніе...

Не менѣе непріемлемой представляется намъ и другая возможность—допустить, что мастера хотѣли сойти на уровень своихъ очаровательныхъ современниковъ, не находящихся въ искусствѣ ничего болѣе совершеннаго, чѣмъ «дѣпка», благодаря которой черепа выгнзаютъ изъ плоскости полотна; кажется, не будетъ преувеличеніемъ сказать, что этого, во всякомъ случаѣ, они не хотѣли.

Остается одно: молодые художники имѣли какой-то свой, такъ или иначе, по ихъ же собственной индивидуальности выработанный критерій для искусства, долженствующаго под-

няться, надъ всѣмъ случайнымъ и переходящимъ, искусства, которое, будучи приобщеннымъ къ главному источнику народной жизни—къ его религиознымъ завѣтамъ, положить начало къ созданію новыхъ художественныхъ цѣнностей и т. д. Становится очевиднымъ, что глубоко и дерзостно поставленъ вопросъ. Не стоитъ перетряхивать еще разъ ветохъ, нѣкогда замутившую клубами пыли наши улицы—то было время исканій нашего религиознаго сознанія, время соборныхъ индивидуализмовъ и преодоленій индивидуальности. Выбѣтъ съ пріятіемъ и непріятіемъ міра.—для насъ это просто предчувствіе глубокаго кризиса символическаго миропониманія—и, въ концѣ концовъ, это не имѣетъ ровно никакого отношенія къ искусству, такъ какъ никакія теории, какъ бы глубоко и всесторонне онѣ ни были продуманы, не создадутъ никогда ни одной художественной цѣнности. Въ разбираемомъ нами вопросѣ только одно привлекаетъ теперь наше вниманіе: каковъ тотъ психическій трепетъ, то духовное содержаніе, каково культурное сознаніе, которое побудили гг. Л. Крамаренко и А. Тарана обратиться къ Византіи и ѣхать въ воссозданіи красоты, величавой, утонченной и совершенной, новыхъ формъ для своего выраженія. И вотъ, глубокое и мучительное разочарованіе застигаетъ насъ на этомъ пути: лишній разъ думаемъ мы о судьбахъ русскаго искусства, которое, подобно волнамъ у ногъ Тантала, отливаетъ, какъ только мы захотимъ прикоснуться сухими губами къ его влагѣ.

Въ самомъ дѣлѣ, сознавая, очевидно, какую-то свою общность съ главными источниками народной жизни—съ его религиозными завѣтами (а между прочимъ, что это за религиозные завѣты, гдѣ могли найти ихъ молодые мастера и откуда этотъ народъ,—не отблески ли это все того же народничества? вѣдь пора же сознаться, что никакого народа у насъ нѣтъ, народа-и-а-ц-и-н, не сословія, какъ культурнаго цѣлаго, какъ хранителя своего прошлаго и своей вѣры), сознавая, повидимому, свою общность съ живыми источниками народной жизни, Л. Крамаренко и А. Таранъ пытаются, путемъ возрожденія византійскаго стиля, положить на-

чаю новому искусству, которое, однако, они хотѣтъ заставить (стр. 8) служить религіи (опять служеніе!).

Можетъ быть, при другихъ вѣдшихъ условіяхъ выставка въ этомъ отношеніи показала бы болѣе убѣдительною, но въ маленькомъ, освѣщенномъ электричествомъ залѣ Прошрениа всѣ эти этюды, полуконіи, опыты фресокъ возникаютъ передъ нами, какъ маски, лишеныя всякой жизни, всякаго духовнаго натиска. Это просто высохшія и безкровныя оболочки, какіе-то планы величественныхъ храминъ, красота которыхъ осталась тамъ, въ Италиі, навсегда влюбленной въ свое небо. Иногда—тонкій вкусъ, линіи, могучія по своей выразительности, хорошіи тонъ, но рядомъ же—сухая схематизація, какія-то невѣроятныя краски, а все выбѣтъ—коллекція, подобранная не очень пріятельнымъ любителемъ. Несомнѣнно, было бы интересно знать, чѣмъ руководились мастера, останавливая свое вниманіе на тѣхъ или иныхъ оригиналахъ, съ которыхъ они писали свои своеобразныя коніи, такъ какъ большая часть этихъ работъ написана позднѣйшей Византіей, а высокій расцвѣтъ этого искусства, упадающій на IV—VI вв., почти не уловленъ.

Если же, въ конечномъ итогѣ, мы и согласимся признать извѣстное художественное чутье и большія техническія знанія, обнаруженныя гг. Крамаренко и Тараномъ, то, во всякомъ случаѣ, подлинной и глубокой жизни, Духа Живаго тамъ нѣтъ; бесконечно пусть этотъ міръ, нарочный, искусственный и глубоко, на нашъ взглядъ, ложный. Это не выходъ творческаго напряженія и это не разряженіе духовности, подобно, напримѣръ, византійскимъ работамъ Врубеля, это просто мода, вѣдшая и случайная, которой нуженъ большой срокъ, чтобы стать органически-необходимой для молодыхъ мастеровъ, не обладающихъ, въ концѣ концовъ, и изысканностью художественной личности Д. Стеллецкаго.

Нѣтъ, мы не хотимъ принять этого искусства и не можемъ, такъ какъ полагаемъ, что дѣло должно идти не о воскрешеніи древняго искусства, а о созданіи нашего о.

Ник. Пунинъ.

Выставочные итоги

Устроенная во дворцѣ Великой Княгини Ольги Александровны, выставка картинъ ученицъ и учениковъ академика К. Я. Крыжидкаго носила совершенно любительскій характеръ. Преимущественно пейзажные этюды академическо-передвижническаго стиля, съ черной живописью и очень слабымъ рисункомъ, загромождавшие щиты сверху до низу, повидимому, не проходили контроля какаго бы то ни было жюри. Конечно, благотворительныя дѣла, какъ бы онѣ ни были симпатичны сами по себѣ, не могутъ оправдывать такихъ выставокъ. Сейчасъ менѣе, чѣмъ когда нибудь, желательно загроможденіе художественнаго рынка, на которомъ часто не находятъ себѣ мѣста серьезно учившіеся художники.

Посмертная выставка картинъ А. А. Писемскаго въ Обществѣ Поощренія Художествъ не могла ничего прибавить къ давно уже установившейся репутациі покойнаго художника. Многочисленные этюды, стариннаго письма, все таки нѣсколько живѣи, чѣмъ появившіеся на выставкахъ законченныя его картины.

Постоянная выставка при Художественномъ Бюроу Н. ³Е. Добычиной (Дивенская, 9) все разрастается и пополняется работами прямо изъ мастерскихъ. Такъ поступило немало работъ Нарбута, Митрохина, Алтмана, Школьника, Розановой, Реми, Миссъ, Дыдышко и др. Столь важное и нужное идейное посредничество между художниками и коллекционерами, повидимому, приобретаетъ все большія симпатіи.

Закрывшуюся выставку 'Союза русскихъ художниковъ' посетило 13 тысячъ человекъ. Въ Петербургѣ продано около 60 произведеній на 26.000 рублей.

Художественныя дѣла

На общемъ собраніи членовъ Общества 'Миръ Искусства' председателемъ избранъ Е. Е. Лансере, секретаремъ М. В. Добужинскій и членами комисіи отъ Петербурга Б. М. Кустодіевъ и отъ Москвы—Н. Д. Миліоти и М. С. Сарьянъ.

На конкурсѣ проектовъ памятника Минину и Пожарскому (всего было представлено 26) первую премію, въ 2000 р., получилъ скульпторъ Симоновъ, вторую, въ 1000 р., скульпторъ М. Манизеръ и архитекторъ Цинзерлингъ и третью, въ 500 р., скульпторъ М. Харламовъ. Всѣ проекты довольно ordinарны.

Доклады и диспуты объ искусствѣ привлекаютъ много публики. Докладъ Б. Курдиновскаго въ Тенишевскомъ залѣ, Ильи Ефимовичъ Рѣпинъ и его творчество, не заключающій ничего, кромѣ комплиментной апологизма маститаго художника и шаблонныхъ выпадовъ противъ 'новаго искусства', остался безъ возраженій: благодаря нехлѣбному выступленію перваго опонента, вызвавшему энергичный протестъ публики, собраніе было закрыто.

Диспуты о живописи и поэзи, устроенные въ Троицкомъ театрѣ, 'Союзомъ молодежи', прошли очень оживленно, тоже вызвавъ шумомъ по два предостереженія, но ихъ нельзя назвать... удачными, особенно диспутъ о живописи: въ самомъ началѣ его, послѣ возбуждающаго сильные протесты не умнаго сопоставленія портретовъ Сѣрова съ фотографіями, было запрещено показываніе воспроизведеній на экранѣ...

Доклады ('Искусство новаторовъ и академическое искусство въ XIX и XX в.в.') представляли только общія мѣста, а въ деталяхъ въ сильной степени сводились къ полемикѣ съ художественными критиками, особенно съ Александромъ Бенуа, и къ весьма 'крѣпкимъ' словамъ по адресу разныхъ знаменитостей, включая Шалашина. Известные художники почти отсутствовали на диспутѣ, и опонентовъ оказалось очень мало, такъ что устроителямъ пришлось выступать самимъ. Для выясненія сущности кубизма и футуризма диспутъ далъ очень мало.

Въ Петербургѣ открылась на Васильевскомъ островѣ (4 линія д. 23) новая школа-мастерская по типу парижскихъ мастерскихъ. Руководителями состоятъ Добужинскій, Кустодіевъ, Остроумова-Лебедева; но главный принципъ школы—самостоятельная выработка художниковъ.

Въ институтѣ исторіи искусствъ, вмѣсто курса покойнаго П. В. Деларова, гр. Зубовъ читаетъ

курсъ „Голландская живопись XVII вѣка“. Въ будущемъ году предполагено увеличить число лекціонныхъ часовъ и установить плату за слушаніе.

Величайшимъ курьезомъ является павильонъ на углу Малой Конюшенной и Невского проспекта, сооруженный специально для картины г. Порфирова, изображающей Сусанна въ дѣву, въ художественномъ отношеніи—жалкой глубоко-оперной сцены. Оказывается, стоило популярному автору голыхъ мнелогическихъ дамъ перейти къ патристическому сюжету, чтобы городскимъ управленіемъ была дана ему небывалая привилегія.

Вопросъ о плановомъ и художественномъ оборудованіи застройки Петербурга не разъ возбуждался въ Академіи Художествъ, согласно запискамъ, вносимымъ Л. Н. Бенуа еще съ 1908 г., былъ поднятъ на Сѣздѣ зодчихъ инженеромъ Ф. Е. Енакіевымъ и недавно снова поднять комитетомъ Сѣзда въ собраніи Академіи. Послѣднее ограничилось только выраженіемъ сочувствія. Между тѣмъ вопросъ, болѣе широко поставленный для всѣхъ городовъ вообще, слишкомъ важенъ и насущенъ, ибо города наши все болѣе и болѣе уродуются негнѣными застройками.

Составъ академическихъ собраній пополненъ утвержденіемъ дѣйствительнымъ членомъ Академіи (вмѣсто скончавшагося гр. А. А. Голицева-Кутузова) В. А. Верещагина.

На мѣсто Цюнглинскаго намѣчены кандидатами въ академическіе профессора Е. Лансере, Кустодіевъ, Мясоедовъ, Новоскольцевъ, В. Бѣляевъ, А. Маковский. Сопоставленіе именъ, возможное только въ академическомъ собраніи! Академіей утверждено положеніе о стипендіи для ученика или вольнослушателя Академіи имени художника Андрея Петровича Рябушкина изъ процентовъ съ капитала въ 5.000 р., предоставленнаго для этой цѣли устроителями его посмертной выставки.

Въ фондъ по сооруженію памятника на могилѣ Рябушкина отъ комитета „Союза русскихъ художниковъ“ поступило 100 р.

Новый директоръ Императорскаго фарфорового завода Н. И. Струковъ отказался отъ своего предложенія давать каждый годъ приютъ

во Флоренціи двумъ выпускнымъ ученикамъ Академіи Художествъ по ея выбору. Выбранные Академіей ученики, Зенковъ и Кокель, оказались лишенными возможности побывать за границей, вслѣдствіе чего академическимъ собраніемъ было ассигновано имъ по тысячѣ рублей.

Академіей постановлено въ дипломахъ, выдаваемыхъ вольнослушателямъ, удостоеннымъ званія, слово „ученику“ замѣнить словомъ „вольнослушателю“.

Екатеринославская губернская управа, по ходатайству кн. Гедройца, заявила Академіи Художествъ о предоставленіи въ бесплатное пользованіе для двадцати художниковъ одного изъ павильоновъ сельско-художественной выставки. На мѣсто скончавшагося А. А. Писемскаго Обществомъ Поощренія Художествъ приглашенъ въ преподаватели худ. А. А. Вахрамѣевъ. Ходятъ слухи о прекращеніи дѣятельности художественно-педагогическаго кружка, издававшего свой журналъ и преслѣдовавшаго симпатичныя цѣли.

Предсѣдателемъ Общества имени Куинджи избранъ Н. П. Богдановъ-Бѣльскій, казначеемъ С. М. Дудинъ и секретаремъ В. А. Фроловъ. Согласно послѣднему отчету Общества доходъ его 44.563 р. 85 к., расходъ 29.211 р. 81 к. Предположено участокъ земли въ Крыму, принадлежащій Обществу, сдать въ аренду за 23 тысячи рублей въ годъ и на эти деньги построить выставочное зданіе. По обыкновенію не присуждено ни одной премии за „лучшія произведенія на всѣхъ выставкахъ“. Ни одинъ изъ намѣченныхъ художниковъ не получилъ требуемаго числа предварительныхъ записокъ. Любопытно сопоставленіе именъ этихъ художниковъ для характеристики самого Общества. Кандидатами на первую премию явились, напр., Петровъ-Водкинъ и... Бодаревскій. Намѣренный шартъ? Трудно все таки предположить, чтобы среди членовъ художественнаго общества нашлся хоть одинъ, серьезно считающій произведенія Бодаревскаго лучшими на всѣхъ выставкахъ!!

Картина Рѣпина, 17 (18?) октября 1905 г., на передвижной выставкѣ имѣла несомнѣнный успѣхъ! Снимки съ нея появились во множествѣ иллю-

стрированныхъ изданій и газетъ; она привлекала публику; о ней немало говорили... Вотъ наглядное доказательство, насколько слабо еще развить у насъ художественный вкусъ, насколько слабо пониманіе и чутье живописи, насколько непрочно завоеванія, ею сдѣланныя за два послѣднихъ десятилѣтія.

Отрицательныя художественно-живописныя стороны картины, ея холодная, вялая надуманность слишкомъ очевидны. Но, оказывается, какъ и тридцать лѣтъ назадъ, нашу публику 'заражаетъ' повѣствовательное 'содержаніе', сводящееся въ данномъ случаѣ даже не къ литературѣ, а къ дешевой 'литературщинѣ'. Подлинная значительность содержанія самаго событія явно страдаетъ отъ этой противохудожественной формы его выраженія. Но благодаря имени автора и, можетъ быть, именно—литературной и художественной тривіальности произведенія, произошло комически-плачевное недоразумѣніе: картина 'имѣла успѣхъ' въ самыхъ противоположныхъ лагеряхъ и слояхъ общества!

Извѣстная часть интеллигенціи—чуткая, но не по отношенію къ живописи, молодежь—усматрѣла въ ней нѣчто вроде 'апоеоза'. Живописные анахронизмы (отсутствие plein air), живописная невзвучность фигуръ, слабость рисунка, надуманность 'типовъ' и 'выраженій', бутафорская театральность эффектовъ, отсутствие художественной подлинности, даже и въ передвижническомъ смыслѣ, все это не замѣчается. 'Заражаетъ'—содержаніе. Что тутъ подблещетъ! Вотъ, напримѣръ, В. В. Розановъ, писавшій когда то въ 'Мірѣ Искусства', и тотъ поддался искушенію. Онъ усматрѣлъ въ картинѣ Рѣпина не апоеозъ, а 'тайное сдѣлствіе' и 'ощупываніе людъ человѣческихъ, фигуръ человѣческихъ, душъ человѣческихъ'. Онъ усматрѣлъ въ этомъ дѣйствительно пошломъ произведеніи—'генія' 'собираателя', какъ онъ именуется Рѣпина ('Новое Время'). Куда итти дальше?

Музеи

Въ Москвѣ, главнымъ образомъ Н. С. Остроуховымъ, поднятъ вопросъ о перенесеніи

Третьяковской галереи на Дѣвичье поле въ виду того, что скученность сосѣднихъ строеній представляетъ опасность въ пожарномъ отношеніи и слишкомъ неудобна вслѣдствіе копоти, близости бань, хлѣбопекаренъ и заводовъ. Соображенія, конечно, основательныя, но галерея, въ ея дѣломъ, слишкомъ характерный культурно-художественный памятникъ, чтобы не постараться найти какой нибудь другой способъ ее обезопасить.

На должность попечителя галереи въ московской думѣ избранъ И. Э. Грабаръ, что, конечно, дѣлаетъ огромную честь избирателямъ. Пожалуй, въ Москвѣ трудно было бы подыскать болѣе достойнаго избранника. Устроительный комитетъ выставки А. П. Рябушкина выясняетъ, что изъ приобретенныхъ для галереи кн. Щербатовымъ 14 работъ покойнаго художника приняты пока только три: 'Князь Ухтомскій', 'Ожидаютъ выхода царя' и рисунокъ 'Новгородцы такали, такали'...

Почетнымъ предсѣдателемъ только что организованнаго Общества друзей Румянцовскаго музея состоитъ Великій Князь Николай Михайловичъ, предсѣдателемъ избранъ П. И. Харитоненко, товарищемъ его кн. С. Н. Щербатовъ, секретаремъ Н. И. Романовъ, членами совѣта И. Э. Грабаръ, А. А. Карзинкинъ, А. В. Морозовъ, Ф. О. Шехтель и М. Э. Якунчиковъ. Академической комиссіей по покупкѣ картинъ (Рѣпинъ, В. Маковский, М. Боткинъ, фонъ-Липгартъ) приобретены для музеевъ Академіи и провинціальныхъ: на выставкѣ 'Союза русскихъ художниковъ' только портретъ В. В. Переплетчикова работы Малютина, на весенней выставкѣ—'Боярышникъ Куликова (1500 р.), два пейзажа Гефтлера, 'Головки' и группа Н. Гиппиусъ (скульптура), 'Передъ купаніемъ' Дудина, 'Вечеръ въ деревнѣ' Радимова, два пейзажа Вершинина и бронза—'Кузнецъ' Беклемишевой (800 р.), кромѣ того, 10 произведеній на выставкѣ акварелистовъ и 5 на посмертной выставкѣ Писемскаго. Предстоитъ загроможденіе музеевъ глазомъ свыше даже обычной нормы. Академіей ассигновано 10 тысячъ рублей (по тысячѣ въ годъ) на пополненіе ея скульптурнаго музея сдѣлками съ 50 произведеній античной скульптуры.

Изданія

По отчетамъ главнаго управленія по дѣламъ печати, въ 1912 г. на русскомъ языкѣ вышло 61 сочиненіе по чистому искусству въ количествѣ 222.400 экземпляровъ. Изъ нихъ по живописи 25 сочиненій (въ 1911 г. было 18), по архитектурѣ—20 (въ 1911 г. было 13).

На изданіе трудовъ съѣзда художниковъ Государемъ Императоромъ асигновано 6.000 р.

На изданіе альбома Елизаветинской выставки асигновано 20.000 р.

Вышли: интереснѣйшій по снимкамъ и характеристикамъ 6-й выпускъ 'Исторіи живописи всѣхъ временъ и народовъ' Александра Бенуа (изд. 'Шиповника'), посвященный пейзажу въ Тосканской и Умбрійской живописи второй половины XV вѣка; превосходно, по обыкновенію, изданный, изобилующій иллюстраціями 3-й выпускъ 'Русской карикатуры' В. А. Верещагина, посвященный Орловскому, а также отличный иллюстрированный каталогъ къ выставкѣ 'Придворная жизнь', изданный Кружкомъ любителей изящныхъ изданій.

Вышелъ также 2-й выпускъ 'Садка судей' и 3-й сборникъ 'Союза молодежи'.

Очень интересна, хотя и небрежно издана московскимъ книгоиздательствомъ 'Космосъ', книга Сohn-Wiener'a, 'Исторія стилей изящныхъ искусствъ' съ 84 иллюстраціями.

Въ небольшой брошюрѣ 'Завѣты Цюнглинскаго'—афоризмы, мысли и взгляды покойнаго художника, записанные его ученикомъ Рубцовымъ.

Въ провинціи

Любопытный матеріалъ о ростѣ выставочнаго дѣла въ провинціи можно собрать изъ провинціальной печати. Вотъ краткія свѣдѣнія за послѣдній мѣсяць (исключая такіе крупныя центры, какъ, напр., Кіевъ, Варшава, Одесса, Казань, Саратовъ и др., гдѣ выставочное дѣло стоитъ прочно).

Уже 4-я выставка въ Вологдѣ, среди участниковъ которой Гаушъ, Делла-Вось-Кардовская, Добужинскій, Кардовскій, Кустодіевъ, Линдеманъ, Лукомскій, Остроумова-Лебедева, Пе-

тровъ-Водкинъ, Фалилѣевъ и др., восторженно встрѣчена мѣстной печатью.

Очень большая выставка устроена Обществомъ любителей изящныхъ искусствъ въ Ростовѣ на Дону, куда вошли—кіевская выставка 'Міра Искусства' и рядъ произведеній, собранныхъ въ Петербургѣ изъ мастерскихъ художниковъ, черезъ посредство 'Художественнаго бюро'.

Въ Тифлисѣ дѣльный рядъ выставокъ Лунда, Габаева (по поводу послѣдней—дѣлая полемика между 'Закавказской Рѣчью' и мѣстнымъ офиціозомъ 'Кавказъ') и юбилейная художника Шамшиняна.

Въ Курскѣ существуетъ уже Товарищество курскихъ художниковъ, открывающее о чередную выставку.

Въ Ригѣ выставка картинъ художника Турау. Въ Вильнѣ при пятой выставкѣ картинъ открыта выставка народнаго искусства.

Въ Пермскомъ благородномъ собраніи выставка 164 картинъ, въ большинствѣ 'импрессионистовъ, футуристовъ и кубистовъ' (вотъ ужъ куда попали!), какъ жагуются мѣстныя 'Вѣдомости'.

Въ Твери уже пятая выставка, въ Орлѣ—четвертая. Кромѣ того, открыты выставки въ Екатеринодарѣ, Иркутскѣ, Владивостокѣ.

Надо желать, чтобы провинціальныя кружки и общества старались привлекать столичныхъ художниковъ, что, конечно, не мѣшаетъ устройству и мѣстныхъ отдѣловъ, какъ это сдѣлано, напр., въ Вологдѣ.

А. Р.—сб.

СМѢСЬ

Успѣхи ритмической гимнастики

Вотъ нѣсколько свѣдѣній, почерпнутыхъ нами изъ журнала 'Листки курсовъ ритмической гимнастики', издающагося подъ редакціей директора курсовъ (въ Петербургѣ) князя С. М. Волконскаго. Поль Клодель предоставилъ Хеллераускому Институту право перевода и постановки своихъ драматическихъ произведеній. Въ большомъ залѣ Института будетъ поставлено 'Благовѣстіе Маріи' (въ переводѣ Хеннера). Преподаваніе системы Далькроза ве-

дено въ театрахъ: Deutsches Theater Рейнгарта (Берлинъ), Нѣмецкая опера въ Берлинѣ, Королевская опера въ Штутгартѣ, Драматическій театръ въ Гамбургѣ, Придворный театръ въ Брауншвейгѣ, Нѣмецкій театръ въ Прагѣ, оперы Мангеймская и Дрезденская, Дягилевскій балетъ.

Общество защиты памятниковъ искусства

За послѣднее время въ дѣятельности Общества защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины замѣтно значительное уклоненіе отъ прямой, намѣченной уставомъ и вытекающей изъ самого наименованія Общества, цѣли... Въмѣсто реставраціонной или хотя бы защитительной дѣятельности, Общество увлеклось научной регистраціей памятниковъ старины. Регистрація, конечно, можетъ быть также признана средствомъ для предотвращенія окончательной гибели національныхъ сокровищъ искусства (останется, по крайней мѣрѣ, если не самый памятникъ, то хоть его обмѣръ, описаніе), но это средство борьбы, увы, слишкомъ платоническое и, во всякомъ случаѣ, не является цѣлью той борьбы, которую Обществу надлежитъ вести со всяческими вандалами, учреждениями и распоряженіями, разрушающими въ Россіи ея историческое художественное наследіе.

Въ самомъ дѣлѣ, такого же рода регистраціонная работа, составляющая уже многіе годы задачу многочисленныхъ ученыхъ архивныхъ комиссій, археологическихъ обществъ, институтовъ и самой Имп. Археологической Комиссіи—содѣйствовала чрезвычайно мало измѣненію отношенія нашей публики (особенно въ провинціи и особенно—администраторской публики) къ старинѣ... Попржнему, рушатъ, уничтожаютъ, перестраиваютъ цѣлѣйшія сооруженія, въ то время какъ регистраторы изучаютъ и опубликовываютъ старинные памятники: если регистрація и служитъ медленному развитію сознанія цѣнности старины на нашей еще варвар-

ской родинѣ, то, во всякомъ случаѣ, она совершенно непригодна, какъ мѣра борьбы. А нужна теперь именно борьба, активная защита, а не ученая каталогизація! Намъ не охотимо именно такое воздѣйствіе, ибо—надо ли повторять?—ежегодно уничтожаются десятки зданій огромной исторической и художественной важности...

Далѣе, регистрація, служащая цѣлямъ обереганія старины, можетъ быть признана, когда она плановѣрна и охватываетъ по заранѣе опредѣленному маршруту главные памятники, наиболѣе опасные въ смыслѣ разрушенія. Желательна поэтому усиленная дѣятельность агентовъ и корреспондентовъ, которые сообщали бы о предстоящихъ разрушеніяхъ на мѣстахъ; безъ нихъ и дѣятельность Археологической Комиссіи мало имѣетъ значенія,—именно вслѣдствіе неполученія заблаговременныхъ свѣдѣній о проектахъ разрушенія, о которыхъ на мѣстахъ всегда извѣстно. Тѣмъ болѣе, предпринятая Обществомъ защиты детальная регистрація, въ предѣлахъ узкаго района, предполагающая описаніе и незначительныхъ остатковъ старины, вродѣ какихъ-то амбаровъ быть можетъ (!) XVIII вѣка, — нерациональна. Нерационально, когда на обширномъ пространствѣ Россіи уничтожаются значительно болѣе цѣнныя сооруженія, требующія немедленной защиты, нерационально съ точки зрѣнія, тактики производить такую регистрацію, какая была произведена гражданскимъ инженеромъ Аплаксынымъ въ 1912 г.

Изысканіе средствъ, матеріальныхъ и моральныхъ (общественной и личной поддержки), собраніе заблаговременныхъ свѣдѣній о предстоящихъ искаженіяхъ и разрушеніяхъ памятниковъ и всякихъ готовящихся вандализмахъ—вотъ основа дѣятельности Общества. Между тѣмъ, научная регистрація заняла въ истекшемъ году не только значительное мѣсто въ работѣ Общества, но и поглотила большую часть его средствъ.

Въ самомъ дѣлѣ, если не считать специальныхъ суммъ, полученныхъ на реставрацію Батуринскаго дворца,—что сдѣлало Общество, за время своего существованія, по ремонту, реставраціи, вообще по охранѣ и за-

щитѣ гнбущихъ зданій? Какимъ образомъ выразило оно протестъ свой противъ сломки Погодскаго замка и противъ продолжающейся сломки Ярославскаго Гостиного Двора? Какъ противостояло порчѣ дома гр. Милорадовича въ Черниговѣ? Въ чемъ выразило свое содѣйствіе правильному, предстоящему на дняхъ, ремонту дворца въ Яличахъ? Какъ боролось съ гибелью зданій въ Коренной Пустыни? Что сдѣлано для предотвращенія застройки тюремными корпусами Каменецкой крѣпости и проч. Я умышленно привожу примѣры такихъ разрушеній, о которыхъ было извѣстно Обществу хотя бы изъ моихъ докладовъ... Въ указанныхъ случаяхъ Общество не выразило ничѣмъ своего участія (хотя бы въ видѣ протестовъ и ходатайствъ) къ этой гибели, а, предоставляя памятникамъ разрушаться, занималось, при содѣйствіи гражданскаго инженера Петербургской епархіи Аплаксіна, описаніемъ амбаровъ XVIII в. въ Петербургской губерніи... А вѣдь сколько еще неизвѣстныхъ Обществу вандализмовъ, которые совершаются въ глухой провинціи!

Получающееся такимъ образомъ пристрастное отношеніе къ охранѣ старины, очевидно, отразилось на регистраціонной экспедиціи Общества. Вотъ почему, должно быть, и докладъ г. Бѣлородова, правда, очень красиво написанный, и его превосходныя фотографіи, переложенныя на діапозитивы, и богато-иллюстрированное сообщеніе г. Рѣвникова—не убѣдили насъ въ томъ, что эта работа имѣетъ существенное значеніе.

Послѣдній докладъ въ 'Обществѣ защиты' посвященъ былъ сообщенію архитектора Блюгрюда о ремонтѣ Батуринаго Дворца. Оказывается, что изъ имѣющихся у Общества средствъ на этотъ ремонтъ, не были израсходованы 'за раннюю зиму' всѣ наличныя средства... Это отношеніе къ дару графа К. А. Разумовскаго, выразившаго желаніе о скорѣйшемъ веденіи работъ, также огорчительно... Какъ жаль, что даже при наличіи средствъ, сочувствіи прессы и публики, мы принуждены быть столь медлительными въ дѣлѣ сбереженія старины...

Георгій Лукомскій.

Въ одномъ изъ послѣднихъ засѣданій Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества были доложены результаты раскопокъ древней церкви св. Климента въ Старой Ладогѣ—Н. Н. Рѣвниковымъ. Какъ извѣстно, остатки церкви, до нынѣшняго времени находившіяся подъ землей, занимали изслѣдователей, благодаря имѣвшимся на остаткахъ стѣнъ фрескамъ (которыя были однажды зарисованы и изданы въ неточныхъ, повидимому, рисункахъ). Раскопки, произведенныя г. Рѣвниковымъ, повели къ нежелательнымъ результатамъ. Была уже отмѣчена въ печати та непредусмотрительность автора раскопокъ къ остаткамъ фресокъ, въ результатѣ которой съ раскопокъ были доставлены въ Петербургъ лишь 'образцы' фресокъ, все же остальное, въ довольно значительномъ количествѣ, было частью разбросано тутъ же, частью свалено на 'точкѣ', гдѣ и рабочіе и публика своими ногами превратили куски въ мусоръ. Фактъ оставленія кусковъ фресокъ безъ призора на мѣстѣ подтвержденъ и самимъ изслѣдователемъ... Въ настоящее время, говорятъ, при Археологическомъ Обществѣ образована особая комісія для выясненія вопроса о продолженіи изслѣдованій церкви и о способахъ исправленія допущенной г. Рѣвниковымъ ошибки.

Б.

Роспись Исаакіевскаго собора

Въ художественныхъ кругахъ Петербурга, близкихъ къ реставраціи памятниковъ, въ настоящую минуту обсуждается весьма оживленно одна 'легенда', — именно легенда, такъ трудно вѣрится въ дѣйствительность сообщаемыхъ фактовъ. Всѣ знаютъ, что внутренняя поверхность стѣнъ нашего гиганта Исаакіевскаго собора покрыта росписью знаменитыхъ въ свое время и нынѣ не забытыхъ художниковъ. Знаютъ также, что роспись эта должна быть замѣнена, согласно волѣ Императора Николая I, мозаиками, изготовленіемъ которыхъ уже нѣсколько десятковъ лѣтъ занято мозаичное отдѣленіе Академіи Художествъ. И вотъ, въ настоящее время предполагается поставить уже изготовленныя мозаики на мѣсто

росписей, нанесенных на самую стѣну. Казалось бы просто, что росписи, по возможности въ дѣломъ ихъ видѣ, насколько то позволяютъ современныя техническія совершенства, должны быть вырѣзаны и сохранены, какъ художественныя произведенія крупныхъ русскихъ мастеровъ своего времени. Но упорствуютъ слухи, что Комисія, вѣдающая установку мозаикъ, поручила это дѣло лицу мало свѣдущему (такъ говорить), которое сколачиваетъ росписи чуть ли не долотомъ, превращая ихъ въ кашу, и затѣмъ, подклеивъ кусочки, чинитъ ихъ своей кистью... Какова бы роспись ни была, какъ бы мы ни относились къ старикамъ-авторамъ этихъ росписей, все же мы должны помнить, что росписи имѣютъ свое значеніе въ исторіи русскаго искусства, что онѣ представляютъ собой крупный памятникъ опредѣленной эпохи, съ которымъ такъ обращаться, какъ обращается комисія, которой это дѣло поручено, не только невозможно, но преступно. Говорятъ даже, что были произведены опыты снятія росписей совершенно не толчеными, не битыми, а дѣлыми крупными кусками, безъ всякихъ осколковъ, но такая щепетильность, по отношенію къ художественнымъ произведеніямъ, будто бы комисія не понравилась...

Н. М.

1-го марта въ Тенишевскомъ залѣ состоялась лекція Федора Сологуба объ искусствѣ нашихъ дней.

Указавъ на отличіе современнаго искусства, какъ отъ искусства тенденціознаго, такъ и отъ самодовлѣющаго эстетизма, лекторъ замѣтилъ, что искусство нашихъ дней прежде всего—свободно. Отсюда—неразрывность эстетическихъ и этическихъ основъ новаго искусства. Отсюда и правдивость символизма, какъ искусства не тенденціознаго.

По мнѣнію лектора, основаніемъ всякаго большого искусства является символизмъ. Для творчества нашихъ дней характерны—устремленіе къ трагическому, демократизмъ и индивидуализмъ.

Очень вѣрно было подмѣчено лекторомъ любовное отношеніе новаго искусства къ предметамъ и понятіямъ, считавшимся доселѣ

низкими и искусства недостойными. Странно только, что, защищая это отношеніе, онъ цитировалъ стихи Игоря-Сверянина, поэта, конечно, талантливаго, но творчество котораго какъ разъ соткано изъ всевозможныхъ 'красивостей'.

Далѣе лекторъ говорилъ о новомъ міропониманіи, лирикѣ и прозѣ, неистовствѣ быта и преображеніи его. Какъ прекраснѣйшій и многозначительный мнѣ нашего времени, имъ была указана Сервантесова Альдонса-Дульцинея. Стремленіе къ дульцинированію Альдонсы—лекторъ и считаетъ одной изъ важнѣйшихъ задачъ современнаго искусства. Однако, такой взглядъ, вполне законный для Ф. Сологуба, какъ индивидуальности, кажется по отношенію къ искусству вообще очень неубѣдительнымъ. Ибо развѣ обязательно для художника смотрѣть на міръ, какъ на нѣчто ему навязанное, нелюбимое и нежеланное, и стараться передѣлывать его и украшать?

Вторая часть лекціи была посвящена преимущественно выводамъ, формулируемымъ приблизительно такъ:

Искусство—творить красоту. Искусство нашихъ дней, отклонившись отъ канонѣвъ и заученныхъ формулъ, творить новую красоту, стремясь, перешагнувъ предѣлы чистаго искусства, преобразовать жизнь усиліемъ творческой воли.

Достоинства Федора Сологуба, какъ лектора и какъ стилиста, сдѣлали очень занимательнымъ этотъ нѣсколько перегруженный докладъ. Не давая ничего новаго, онъ явился популярнымъ изложеніемъ воззрѣній на жизнь и на искусство одного изъ виднѣйшихъ нашихъ символистовъ и какъ бы сводомъ всего имъ написаннаго. Кажется, такъ думаетъ и самъ лекторъ, неоднократно ссылавшійся на собственные произведенія и цитировавшій отрывки изъ нихъ. Съ этой точки зрѣнія докладъ представлялъ для широкой публики несомнѣнный интересъ.

Совершенно полная аудиторія и долгіе аплодисменты по окончаніи лекціи указывали на широкую популярность Федора Сологуба, чему, конечно, можно только радоваться.

Г. И.

18-го февраля состоялось присуждение премій за проекты фарфоровыхъ и хрустальныхъ издѣлій по конкурсу Императорскихъ Фарфороваго и Стекланнаго Заводовъ 1912 года, для участія въ которомъ поступило 15 проектовъ на свободно избранныя темы (8 проектовъ на вазы, 2 проекта сервизовъ и по одному проекту туалетнаго прибора, лампы, бокала, пепельницы и фигуры).

Авторами премированныхъ проектовъ оказались: Гильдегарда Миллеръ, Марта Мусселіусъ, Елизавета Келеръ (4-хъ проектовъ) и Э. Кверфельдъ.

ТЕАТРЪ И МУЗЫКА

Петербургскіе концерты и 'Электра'

Еще въ февралѣ закончились двѣ главныя серіи петербургскихъ симфоническихъ концертовъ: Кусевицкаго и Зилоти. На 6-мъ концертѣ Кусевицкаго выступилъ мангеймскій дирижеръ г. Боданскій, уже не первый разъ гастролирующій у насъ. Было бы интереснѣе услышать въ исполненіи этого прекраснаго музыканта что нибудь болѣе содержательное, нежели 7-ая симфонія Малера съ ея квазидемократическими тенденціями, которыя на дѣлѣ выражаются въ томъ, что композиторъ въ качествѣ темъ пользуется самыми вульгарными изъ народныхъ пѣсенокъ пѣсень. Оркестровка 7-й симфоніи—колоритна и не лишена любопытныхъ деталей. Въ *Nachtmusik* введена, между прочимъ, въ оркестръ мандолина. Но музыка симфоніи нигдѣ не поднимается выше посредственности.

Во второмъ отдѣленіи концерта съ огромнымъ художественнымъ успѣхомъ выступилъ одинъ изъ изящѣйшихъ современныхъ скрипачей г. Марто (концертъ Бетховена). У Марто немного соперниковъ среди скрипачей, но, во всякомъ случаѣ, есть одинъ, который въ настоящее время долженъ быть признанъ первымъ въ мірѣ художникомъ скрипачной игры. Это солистъ 7-го концерта Кусевицкаго — Крейслеръ (игралъ онъ очень солидный по фактурѣ, но изрядно сбрѣвнѣй по музыкѣ концерты

Эльгара), вскорѣ послѣ участія въ симфоническомъ концертѣ давній три самостоятельныхъ концерта (лучшими нумерами были меккія произведенія старыхъ мастеровъ, большей частью въ обработкѣ концертанта). Г. Крейслеръ — артистъ изумительный; но сочетанію въ его игрѣ воедино высшихъ техническихъ и художественныхъ достижений онъ — мастеръ, едва ли допускающій сопоставленіе съ кѣмъ бы то ни было изъ блестящихъ скрипачей, слышанныхъ нами.

Оркестровая программа 7-го концерта состояла изъ древней, но не лишенной вышней миловидности увертюры Сметаны къ 'Проданной невѣстѣ', очаровательной 'Бабы-Яги' Лядова, дивнаго вступленія къ 'Хованщинѣ' Мусоргскаго и фрагментовъ изъ балета 'Петрушка' Стравинскаго... Отрывки этого балета должны быть отнесены къ наиболѣе дѣльнымъ новинкамъ сезона. Миѣ случилось раньше проигрывать 'Петрушку' на фортепіано въ 4 руки. Уже клавиръ давалъ впечатлѣніе поразительной свѣжести, новизны, своеобразія, вообще—огромнаго дарованія. Оркестровое же исполненіе 'Петрушки' совершенно меня ошеломило! Какую рѣдкостную изобрѣтательность проявляетъ Стравинскій въ разработкѣ тривіальныхъ народныхъ пѣсень, въ родѣ 'Ахъ вы, сѣни мои, сѣни' и т. ц., какъ онъ умѣетъ остроумнѣйшими гармоническими выходками и необычайной яркостью колорита облагородить такой на первый взглядъ недоступный симфонической обработкѣ матеріалъ, какъ мотивы изъ репертуара шарманокъ и гармоникъ. Стравинскій умѣетъ народные мотивы, находящіеся въ послѣднемъ, градусѣ дегенерации, возвести въ перлъ созданія. Его музыка сверкаетъ всѣми цвѣтами радуги, бурлитъ, пѣнится, до края музыкальнаго своего содержанія и формы преисполненная животрепещущаго темперамента, сибглой радости, волшебной фантастики и вмѣстѣ съ тѣмъ какого-то почтеннаго, въ духѣ Мусоргскаго, реализма, нерѣдко доходящаго до характерныхъ звукоподражаній. Не знаю, что дастъ Стравинскій въ своей новѣйшей хореографической драмѣ, сочиняемой имъ совмѣстно съ Н. Рерихомъ, но то, что онъ уже далъ въ своихъ балетахъ 'Жаръ-Птица' и 'Пе-

трушка', оправдываетъ самыя смѣлыя надежды, возлагавшіяся многими музыкантами на этого композитора еще при первыхъ его сочинительскихъ опытахъ. Послѣ 'Жаръ-Птицы' и 'Петрушки' Стравинскій долженъ быть отнесенъ на ряду со Скрябинимъ къ числу наиболѣе выдающихся современныхъ русскихъ авторовъ. Заключительный концертъ Кусевидкаго посвященъ былъ произведеніямъ великаго 'добрляра' настоящаго года, Рихарда Вагнера. Исполненъ былъ подъ отличнимъ управленіемъ самого Кусевидкаго рядъ отрывковъ и отдѣльныхъ эпизодовъ изъ музыкальныхъ драмъ Вагнера въ послѣдовательности, отвѣчавшей хронологическому порядку ихъ сочинения: увертюра и баллада Сенты (красиво переданная г-жей Андреевской-Акимовой), вступленіе къ 3-му акту и ноктюрнъ Закаса (прекрасно свѣтлый г. Босса) изъ 'Мейстерзингеровъ', траурный маршъ Зигфрида изъ 'Гибели боговъ', вступленіе къ 'Парсифаю' и 2-я половина 3-го акта той же музыкальной мистеріи (исполнители—гг. Ершовъ, Можухинъ, Босса и хоръ Архангельскаго,—очень хорошо былъ Можухинъ-Гурнеманцъ).

Огромный художественный интересъ представлялъ 7-й концертъ Зилоти, посвященный Баху. Исполнены прелюдія-хоралъ изъ кантаты № 140 (валторны печатной редакціи удачно замѣнены хоромъ теноровъ, согласно первоначальному намѣреніямъ самого Баха), 6-й Бранденбургскій концертъ (альтисты-солисты—гг. Казадезюсъ и Аьерино; аккомпанируетъ струнный оркестръ; редакція—Моттля), и грандіозное 'Magnificat', изъ 12 нумеровъ котораго не знаешь который счесть наиболѣе гениальнымъ. Помимо высокой красоты музыки и глубочайшей вдохновенности большинства арій и вокальныхъ ансамблей, необходимо указать на нѣкоторыя вышнія особенности этой музыки. Что за великолѣпная оркестровка! Какъ своеобразно и мощно звучитъ баховскій оркестръ, въ составъ котораго входятъ 8 флейтъ, 8 гобоевъ, 3 трубы, органъ, фортепиано,—самоу Штраусу впору орудовать такимъ богатымъ аппаратомъ! А какія гармоніи встрѣчаются у старика Баха! Если насъ иногда утомляютъ часто встрѣчающіяся въ его сочиненіяхъ секвенціи, то развѣ

можетъ не восхищать разработанный съ чисто регеровской затѣйливостью сложный гармоническій ходъ въ концѣ дуета альтъ съ теноромъ (№ 6)? Величайшихъ похвалъ заслуживаютъ солисты (г-жи Попова, Марковичъ, Збруева, гг. Александровичъ, Босса), хоръ Императорской оперы, исполнитель органной партіи (г. Гандшинъ) и руководитель оркестра (г. Зилоти), а также самъ оркестръ, которымъ удалось достигнуть стройнаго ансамбля въ передачѣ этой сложнѣйшей и труднѣйшей композиціи Баха. Исполнялся 'Magnificat' въ редакціи профессора Лейпцигской консерваторіи, органиста К. Штраубе (редакція посвящена Регеру).

Въ заключеніе концерта исполнены еще прелестная 'Сарабанда' Роже-Дюкаса (съ хоромъ) и 'Весна' Рахманинова.

Послѣдній концертъ Зилоти былъ посвященъ Скрябину, изъ произведеній котораго исполнены 1-я симфонія (въ финалѣ солировали г-жа Марковичъ и г-нъ Александровичъ) и 'Прометей', съ большимъ подъемомъ проведенный г. Зилоти при участіи самого автора въ качествѣ исполнителя фортепианной партіи. Публика уже встрѣчаетъ гениальную 'Поэму огня' восторженно (такъ стремительно осуществляется нынче эволюція вкусовъ на протяжении всего нѣсколькихъ лѣтъ!). Между симфоніей и 'Прометеемъ' вкрапленъ былъ сольный нумеръ: съ обычнымъ изяществомъ и тонкой поэзіей г. Скрябинъ сыгралъ нѣсколько своихъ фортепианныхъ вещей, между прочимъ—одну изъ самыхъ очаровательныхъ пьесъ послѣдняго періода творчества—'Etrangeté'.

Послѣдній (январскій) виѣ-абонементный концертъ Зилоти прошелъ подъ управленіемъ германскаго дирижера-гастролера г. Шука. Склонный иногда къ нѣсколькимъ формальной трактовкѣ исполняемой музыки, г. Шухъ заявилъ себя въ общемъ превосходнымъ музыкантомъ, опытнымъ и даровитымъ мастеромъ дирижерскаго дѣла, артистомъ безукоризненнаго вкуса. Особенно тонко и деликатно провелъ онъ увертюру къ 'Оберону' Вебера и симфонію G-dur (№ 13) Гайдна. Вполнѣ корректно, но нѣсколько сухоовато передана 5-я симфонія Бетховена. Умѣренное впечатлѣніе

произвелъ и Concerto grosso d-moll Генделя, но здѣсь, думается, виновать не столько дирижеръ, сколько взрядно суховатый и скучноватый характеръ самой музыки концерта.

Второй разъ выступилъ Шухъ передъ петербургской аудиторіей въ концертѣ Филармоническаго Общества (до такой степени рѣдко подающаго признаки жизни, что многіе даже не подозреваютъ о существованіи въ Петербургѣ такого общества). Исполнены 4-я симфонія Шумана, Леонора № 3 Бетховена, серенада для струннаго оркестра Чайковскаго, увертюра къ 'Вильгельму Теллю' Россини и 'бисерованная' по желанію публики увертюра къ 'Оберону'. Оба эти произведенія переданы на рѣдкость блестяще.

Програма послѣдняго (3-го) общедоступнаго концерта Зилоти состояла въ значительной мѣрѣ изъ сочиненій, уже неоднократно игравшихъ г. Зилоти. Исполнены 'Вступленіе къ кантатамъ 29-й' Баха (въ ред. Зилоти), сюита 'Ma mère l'Oye' Равеля, 6-я симфонія Чайковскаго. Интереснѣйшей новинкой оказался фортепианный концертъ Регера (фортепианная партія блестяще сыграна г-жей Михельсонъ-Миклашевской). Новое сочиненіе Регера изложено, какъ это всегда у него бываетъ, въ массивныхъ, мѣстами даже громоздкихъ формахъ, съ обильнымъ примѣненіемъ полифоніи. Темы и большинство гармоническихъ послѣдовательностей чрезвычайно характерны. Музыка проникнута мощнымъ лирико-драматическимъ пафосомъ и по содержанию своему все время интересна и увлекательна. Особенно глубокомысленна 1-я часть. Сравнительно наиболѣе доступна 3-я часть, полная заразительной веселости, остроумныхъ гармоній и острой ритмики, по характеру своему нѣсколько подобная регеровскимъ бурлескамъ и гротескамъ—жанру, къ которому Регеръ питаетъ особую склонность и въ которомъ умѣетъ проявлять замѣчательное мастерство и яркость художественной мысли. Послѣдній камерный концертъ Зилоти былъ посвященъ произведеніямъ Меннера въ исполненіи автора (превосходнаго пианиста) и пѣвцы Янгъ-Рубанъ, обладающей весьма скромными голосовыми данными, но чрезвычайно тонко передающей художественную сторону

исполняемыхъ романсовъ. Изъ сочиненій Меннера мы слышали сонату g-moll (op. 22), сонату e-moll (op. 25), фортепианныя сказки c-moll, e-moll, b-moll, h-moll и болѣе десяти романсовъ. Все это, въ особенности сонаты и сказки,—произведенія чрезвычайно характерныя, отличающія въ авторѣ выдающійся композиторскій талантъ. Вездѣ хитроумныя гармоніи, любопытная (иногда до вычурности) ритмика, огромное контрапунктическое мастерство. Вездѣ вы чувствуете личность автора, нѣсколько суровую, даже мрачную (способности улыбнуться въ своемъ творчествѣ Меннеръ, повидимому, органически лишень), но несомнѣнно оригинальную. При всемъ томъ, лежитъ на Меннеровскомъ неоклассицизмѣ какая-то печать мертвенности, формализма. Много въ его сочиненіяхъ какой-то бездѣльной суетни, топтанія на одномъ мѣстѣ. Отличная это музыка, достойная всяческаго уваженія. Вотъ только полюбить это искусство трудно! Нѣтъ въ немъ внутренняго императива творчества. Музыка интересная, но вовсе художественно ненужная, безъ сердцевинки, безъ музыкальной души...

Въ январѣ случилось чрезвычайное событіе: впервые прѣехалъ въ Петербургъ Р. Штраусъ, дирижировавшій оркестромъ на двухъ специальныхъ симфоническихъ вечерахъ придворнаго оркестра, отъ котораго и исходила инициатива приглашенія германскаго маэстро.

Услышать исполненіе штраусовыхъ симфоническихъ поэмъ ('Донъ Жуанъ', 'Эйленшпигель', 'Жизнь героя', 'Смерть и Просвѣтленіе') и отрывковъ изъ его музыкальныхъ драмъ (любовная сцена изъ 'Недостатка огня', Вступленіе къ 'Гунтраму', танецъ Саломеи) въ исполненіи автора было въ высшей степени интересно для того, чтобы убѣдиться, что Штраусъ-дирижеръ—такая же двусмысленная величина, какъ Штраусъ-композиторъ. Многое было проведено Штраусомъ довольно удачно, а многое, и въ томъ числѣ 'Донъ Жуанъ' и 'Жизнь героя', звучало куда менѣе ярко и убѣдительно, чѣмъ подъ палочкой иныхъ изъ рядовыхъ отечественныхъ нашихъ дирижеровъ. Какъ никакъ, концерты Штрауса сопровождался бурными оваціями, кое-что (танецъ Саломеи, гдѣ пре-

красная 1-я часть находится въ такомъ рѣзкомъ разладѣ съ банальной мелодіей средняго отдѣла) было бисеровано, композитору-дирижеру поднесено много вѣнковъ и пр., вообще внѣшній успѣхъ былъ значительный.

Штраусъ же явился виновникомъ другой выдающейся 'сенсаци' послѣдняго времени. Я имѣю въ виду постановку въ Мариинскомъ театрѣ музыкальной драмы Штрауса 'Электра'. Что сказать о музыкѣ этой оперы? Какъ всегда у Штрауса, музыка 'Электры' представляетъ собою довольно пеструю смѣсь неслыханно числа дѣйствительно удачныхъ и новыхъ находокъ въ области гармоніи и контрапункта, съ изряднымъ количествомъ экстравагантностей совсѣмъ внѣшняго характера и съ достаточной дозой просто пошлости, особенно, когда дѣло доходитъ до лирическихъ мелодій. Общій стиль музыки—напряженный до крайности. Античные героические характеры трактованы въ планѣ ультра-современной насыщенности красокъ и патетизма музыкальной декламации. Это странно, но для одѣнки музыкальной драмы Штрауса — несущественно. Развѣ Глукъ попалъ 'Орфей' въ плоскости дѣйствительной античности, а не своего субъективнаго о ней представления? Развѣ 'Орестейя' Таубева однимъ составомъ своего оркестра не рѣзко анахронична по отношению къ изображаемой эпохѣ? Общій планъ художественной концепціи всегда условенъ въ той или другой мѣрѣ. Его надо принять на вѣру. Но важно, чтобы сама эта концепція была развита талантливо, эстетически-законно и убедительно въ своемъ конкретномъ выраженіи. Надо отдать справедливость Штраусу: его талантъ внѣ сомнѣній. Дать такую огромную силу пафоса, какъ въ первомъ монологѣ 'Электры', найти столь великолѣпный мотивъ, какъ тотъ, что характеризуетъ болѣзненную мнительность Клитемнестры, изобрѣсти столь убедительныя краски для 'политональных' аккордовъ (изъ одновременныхъ сочетаній нѣсколькихъ строевъ), какъ тѣ, которыми написанъ разговоръ Клитемнестры о мучащихъ ее по ночамъ видѣніяхъ, сочинить такія широкія пластическія линии музыкальнаго рисунка, какъ въ сценѣ встрѣчи Электры съ Орестомъ,— все

это неосуществимо внѣ громаднаго, природнаго таланта. А какъ органична у Штрауса разработка лейтмотивовъ при всей безумной дерзости его декоративнаго контрапункта, при всей необъяснимости со 'школьной' точки зрѣнія тѣхъ послѣдовательностей, которыми онъ на каждомъ шагу пользуется! И имѣется—множество органическихъ недостатковъ свойственно дарованію Штрауса. Какъ легко широкій импрессионизмъ звуковыхъ мазковъ подымается у него пустымъ эффектичаніемъ, какъ неразборчивъ Штраусъ въ выборѣ темъ, наряду съ превосходными, давая крайне слабую, какъ безвкусенъ онъ въ области мелодическаго творчества, до чего банальна вся партія жизнерадостной Хризотемиды, сестры Электры!..

О постановкѣ оперы г. Мейерхольдомъ въ 'Аполлонѣ' было уже сказано. Не входя въ обсужденіе ея, замѣчу только, что археологическій тонъ этой постановки на мой взглядъ мало вяжется съ чисто модернистскимъ по музыкѣ и ея оркестровкѣ произведеніемъ Штрауса. Наибольшія похвалы должны быть расточены, конечно, по адресу г. Коусова, великолѣпно проводящаго немовѣрную по сложности партитуру 'Электры'. Удачно пѣла г-жа Ермаленко-Южина, успѣшно справившаяся съ безумными трудностями партіи Электры. Чудесно провела свою роль и партію г-жа Славина-Клитемнестра. Недурно изображала Хризотемиду г-жа Каченовская. Очень яркую фигуру даъ г. Босса-Орестъ и хорошо передалъ свою небольшую роль и партію г. Андреевъ 2-й—Эгистъ. Второстепенныя роли прислужницъ—настолько отвѣтственны и нелегки для исполненія, что пришлось поручить ихъ виднымъ артистическимъ силамъ (г-жи Николаева, Петренко, Ланская, Панина, Степанова, Коваленко, изъясняя рабыня—г-жа Попова). По отношению къ большинству артистовъ надо упомянуть, однако, объ одномъ существенномъ недостаткѣ—нелюбви къ дикціи. Отъ этого недостатка свободны были только г-жа Славина, г. Босса и г. Андреевъ. Впрочемъ, и то сказать: при быстрой указаннымъ композиторомъ темпѣ отчетливое произношеніе словъ становится затруднительнымъ до нельзя.

Въ текущемъ сезонѣ 'Электра' дана всего три раза. Широкая публика отнеслась къ новинкѣ, во всякомъ случаѣ замѣчательной и любопытной, довольно скептически. Оно неудивительно. Для того, чтобы мало-мальски разобраться въ этой музыкѣ и войти во вкусъ ея, надо прослушать оперу по меньшей мѣрѣ три-четыре раза.

Каратышичъ.

Поссартъ. — 'Летучая Мышь' и театральная миниатюра. — Вѣчный Странникъ' Осипа Дымова

Великій постъ — совсѣмъ особая пора для театра. На сердцѣ осѣло еще одно годовое разочарованіе; въ сознаніи проносятся какіе-то печальные итоги; а гастролеры съѣзжаются дразнить насъ доказательствомъ того, что театръ таятъ въ себѣ еще больше неприятностей, чѣмъ казалось сначала.

За этотъ постъ пріѣхалъ Эрнстъ Поссартъ, великій нѣмецъ. Петербургъ опять горячо встрѣтилъ семидесятидвулѣтняго ветерана, даромъ что въ отсталыхъ, полуварварскихъ странахъ, въ родѣ Англіи или Франціи, онъ, при нынѣшнемъ нашемъ международномъ положеніи, игралъ бы — ручаясь! — въ пустомъ залѣ. А у насъ онъ въ Императорскій Александринскій театръ особо приглашенъ былъ на торжественное чествованіе.

Какъ блистательно переросли мы 'мракобѣсіе' Запада, гдѣ все еще думаютъ, что человѣкъ долженъ быть единъ, дѣленъ и послѣдователенъ какъ въ художественномъ восторгѣ, такъ и въ политическомъ негодованіи, и не раздваиваться ради гастроли.

Хоть я и совсѣмъ не доросъ до такого передового великодушія, я постараюсь быть совершенно безпристрастнымъ и скажу, что Поссартъ — вообще не актеръ, игра его — не театр. Игра Поссарта — умный, вдумчивый, пространственный, не очень тонкій литературный комментарий къ данной роли или даже ко всей пьесѣ; это критическій разборъ особаго вида, истолкованіе, но не творчество; всякій читатель, который по книжкѣ не можетъ уяснить себѣ всего психологическаго содержанія данного ха-

рактера, можетъ навести о всѣхъ трудныхъ мѣстахъ справку по Поссарту.

Хвалебную рецензію написать о Поссартѣ — самое легкое дѣло; этимъ-то и подкупаются театральные критики, этимъ и обманываются они. Всѣ приемы Поссарта такъ рациональны, такъ доступны сознанию, логичны, что безъ всякаго труда передаются словами. Вѣдь для рецензента самое неприятное, по крайней мѣрѣ, самое профессионально трудное — именно то иррациональное, неуловимое, поистинѣ божественное, настоящее *quid divinum* актера, которое начинается съ неподражаемыхъ приемовъ голосоустройства и тембра, съ бессознательныхъ тѣлодвиженій, а кончается на неостигимыхъ и невыразимыхъ высотахъ вдохновенія; то, что даетъ живой воплощенный образъ вѣсто литературнаго комментарія; то, чѣмъ велики лучшіе французскіе и итальянскіе актеры. Какъ все это сказать въ рецензіи словами? Гораздо легче хвалить Поссарта.

Что сдѣлалъ такой-то, глубоко потрясшій васъ, актеръ, дойдя до высшей точки своего монолога? Ступилъ шагъ впередъ, протянулъ правую руку, повысилъ голосъ на кварту, усилилъ выдыханіе въ $1\frac{3}{4}$ раза, и, вскрикнувъ, замолчалъ на $4\frac{1}{2}$ секунды, напрягши мускулы лица? Только всего? Нѣтъ, такъ сдѣлалъ Поссартъ, исподволь надумавъ все это, выведя все это изъ своего стараго литературнаго опыта; а другой, настоящій актеръ, прибавилъ къ этому еще много, безконечно много... Какъ, въ чемъ? Не знаю... Это зналъ богъ, его вдохновлявшій.

Затѣмъ пріѣхалъ московскій кабаре 'Летучая Мышь'. Онъ снова остро поставилъ для Петербурга недавно волнованшій насъ вопросъ о театрѣ — м и н и а т ю р ѣ.

Театральная миниатюра чуть ли не представляется многимъ такимъ же опредѣленнымъ видомъ творчества, какъ миниатюра живописная или музыкальная. Между тѣмъ, мнѣ кажется, самыя маленькія пьесы самыхъ великихъ драматурговъ отличаются гораздо больше малою сюжетомъ, чѣмъ особыми приемами; какъ будто всѣ старыя портретки на табакеркахъ были написаны съ карликовъ. Текущія мелкія

пески пишутся только потому, что автора не хватило на пять актов; между тѣмъ Jehan Fouquet писалъ гениальныя миниатюры очевидно не по бессилію своихъ даровъ, а по особому художественному ихъ складу.

Какъ разрѣшаютъ существующіе театры-миниатюры вытекающую отсюда трудность самоопредѣленія? Довольно разны, но не блестяще. А главное—не театрально.

„Летучая Мышь“ (по первоначальному замыслу это—кабаре, что оправдываетъ многое, но сюда она пріѣхала, какъ театр, и такъ о ней здѣсь и судить надлежитъ) ставить за одинъ вечеръ очень много, штукъ пятнадцать... чего? Затрудняюсь сказать. Какихъ-то бездѣлушекъ, которыя часто сходятъ только потому, что не успеваешь, да и не стоитъ сердиться. Основывать програму на томъ положеніи, что при очень быстрой сибѣ разнообразныхъ впечатлѣній зритель невольно дѣлается и менѣе разборчивъ и менѣе строго въ сужденіи—нехорошо. Тутъ и микроскопическія пьески-пародіи, и пляски*, и мелодекламации съ живыми картинами (очень скверно) и стилизаціи, и комическія квартеты, и анекдоты, сказанные передъ сигуетами на краиѣ, и довольно много пѣнія, и еще всякое. Конечно, въ самой пестротѣ зрѣлища есть что-то занятное; бываютъ очень милыя частности, иногда даже пріятныя зрительныя впечатлѣнія отъ какого-нибудь костюма или „декораціи“ (по рѣдкой нынѣ скромности, художникъ не названъ на афишѣ). Знаменитая своею добросовѣстностью петербургская публика исправно смѣется вездѣ, гдѣ показано, и, въ общемъ... ничего, и забывъ все это нужно? И почему это—театръ? Собственно говоря, есть что-то возмутительное въ томъ, чтобы смѣяться только потому, что не успеваешь забыть, и находить удовлетвореніе только въ самомъ процесѣ смѣху впечатлѣній...

Рѣшительно похвалить „Летучую Мышь“ можно за одно вытекающее изъ сути дѣла достоинство: здѣсь не ставятъ пьесы, требующихъ большой, настоящей игры, превышающей силы

исполнителей. Вообще нельзя за „Летучей Мышью“ не признать весьма похвальной сдержанности, соблюденія своихъ естественныхъ границъ, нѣкотораго такта и даже добраго вкуса, порицать нужно въ болѣе широкомъ построеніи: все это—слишкомъ легкое, слишкомъ дешевое и разрѣшеніе большой задачи театральной миниатюры.

Той же похвалы нельзя сказать о петербургскомъ Троицкомъ театрѣ миниатюръ: здѣсь непрерывно ставятъ пьесы, допускающія какое угодно совершенство игры и постановки, и притомъ играютъ ихъ отменно плохо. Основное требованіе миниатюры здѣсь понимаютъ въ смыслѣ миниатюрности исполнительскихъ дарованій и, главное, средствъ постановки. На послѣдней великопостной афишѣ стояли: „Госпожа Вѣстинкова“ Екатерины Великой и „Донъ-Жуанъ въ Египтѣ“ Гумилева.

Отъ первой изъ этихъ пьесъ (забавной, вмѣстѣ со всѣмъ литературнымъ творчествомъ Екатерины, какъ доказательство того, въ какой мѣрѣ ея державное, слѣбительное для насъ величіе совмѣщалось съ духомъ французскаго мѣшанства à la Diderot) у меня осталось впечатлѣніе, сквозь безпомощную „стилизацию“,—двѣ фигуры въ розовомъ, но разныхъ оттѣнковъ, долго стоятъ другъ противъ друга подъ красными шторами, а потомъ къ нимъ подходитъ кто-то въ буромъ кафтанѣ: о, эта красочная какофонія!

„Донъ-Жуанъ въ Египтѣ“ Гумилева по самому предмету своему, по имени героя, не можетъ выдержать посредственной игры. Его, увы, не спасли ни звучность стиха, ни богатство рифмы; всѣ тонкости пропали. Жаль, ибо въ этой вещицѣ есть признаки—въ разработкѣ, если не въ замыслѣ—настоящей театральной миниатюры*.

Вообще же вопросъ объ этой отрасли театра остается открытымъ, какъ жадная часть без-

* Съ удовольствіемъ можно смотрѣть, напр., „плясовые пьески“, scènes dansées, въ исполненіи г-жъ Маршевой и Гейнцъ.

*) Такимъ же покушеніемъ съ негодными средствами являются и балетные опыты Троицкаго театра. Вообще же можно сказать, что недостойно настоящаго художественнаго предпріятія и столь теперь распространенное задабриваніе публики кинематографомъ въ антрактахъ.

вкуся и пошлости. 'Миниатюра' пока — патентованное средство для притупления и понижения у публики художественной требовательности.

Изъ новыхъ пьесъ отиѣтимъ 'Вѣчнаго Странника', трехактную драму изъ еврейскаго быта, съ символическимъ прологомъ, Осипа Дымова, поставленную въ Русскомъ Драматическомъ театрѣ.

Въ этой пьесѣ нѣтъ ни единого слова, котораго нельзя было бы предвидѣть задолго до его произнесения; всю ее можно почти безъ всякихъ измѣненій текста перетасовать, такъ чтобы вышла передовица захоластной газеты или петиція въ государственную думу по вопросу о чертѣ осѣлости. У всѣхъ подобныхъ еврейскихъ пьесъ есть особенность, общая съ трагедіями Эсхила и Кальдерона, но гораздо труднѣе здѣсь поддающаяся оправданію: онѣ нынѣшнему большой публикѣ абсолютно не могутъ быть такъ восприняты, какъ онѣ были задуманы авторомъ. Это — неизбѣжная смѣсь художественно невыносимой публицистики съ экзотикой, которую художественно трудно разработать; ибо экзотика эта одновременно и очень хорошо намъ знакома, и достаточно чужда по духу, т. е. не обладаетъ ни однимъ изъ обихъ достоинствъ экзотики: ни новизной, ни неожиданной внутренней близостью. Такова хотя бы извѣстное свойство старѣющаго еврея: сначала ему 50 лѣтъ, потомъ 60, а потомъ вдругъ сразу 4000, и мудрое міросозерцаніе у него четырехтысячелѣтнее, странное, жуткое. Воплотить же безсмертное величіе псалмовъ и пророковъ въ современную газетную публицистику — непосильная, да и кощунственная задача.

Во всей этой скверной пьесѣ одно только живое мѣсто: скорбь и раскаяніе еврея-отступника въ самомъ концѣ ея. Здѣсь экзотика доведена до вполнѣ общечеловѣческой убѣдительности. Игра актеровъ пьесы не спасала.

Валеріанъ Чудовскій.

МОСКОВСКІЯ ПИСЬМА

Выставки

Характеризуя въ прошломъ письмѣ московскія настроенія, я и не подозрѣвалъ, что дальнѣйшія событія въ такой степени подтвердятъ мою характеристику. Я имѣю въ виду диспутъ и выставку 'Мишень'. Диспутъ въ Политехническомъ музеѣ завершился побѣдителемъ, которое явилось прискорбнымъ слѣдствіемъ указаннаго мною часто московскаго 'хороваго' дѣйства, отсутствія рамы между аудиторіей и художниками — нашла коса на камень... Нѣтъ 'рамы' — нѣтъ культурной любви къ искусству, есть лишь желаніе услышать крѣвкія и непрѣмьно новыя слова. Въ атмосферѣ подобнаго митинговаго настроенія аудиторіи художники торопятся создавать новыя ярлыки и проносятся зажигающія рѣчи. Здѣсь спросъ и предложеніе — въ полной гармоніи, въ результатѣ которой собесѣдованіе о живописи превращается въ бурное засѣданіе венгерскаго парламента, а самыя лучшія идеи становятся жупелами. Такова, наприимѣръ, идея національности въ искусствѣ. 'Бубновый Валетъ' поклоняется французамъ; 'Мишень' устами г. Шевченко шлетъ анаѣмъ Западу и провозглашаетъ диктатуру Востока — персидской миниатюры, 'русскаго лука и... запеченаго тѣста. Тутъ же нѣкій футуристъ ухитрился сочетать съ этимъ національнымъ конькомъ даже космополитическій автомобиль. Онъ подробно и напыщенно изложилъ исторію футуризма и всѣхъ подвиговъ Маринетти, воспѣлъ 'божественную скорость' и 'мировоспріятіе шофера', демонстрировалъ на экранѣ (на всеобщее позорище!) Венеру Милосскую, противопоставляя ей красоту современнаго американскаго... ботника и неожиданно закончилъ за здравіе Азіи и Золотой Орды! Неудивительно, что подъ конецъ диспута и, наизвѣрное, къ вѣдшему удовольствію футуриста эта самая чаемая Азія и выступила наружу... Подъ знакомъ 'національности' находится и выставка 'Мишень', организованная М. Ларионовымъ. Среди тринадцати тезисовъ, перечисленныхъ въ предисловіи къ каталогу 'Мишень',

останавливают на себя внимание следующие: 1. 'Отрицательное отношение къ восхвалению индивидуальности'. 2. 'Признание копій самостоятельнымъ художественнымъ произведениемъ'. 3. 'Стремление къ Востоку и национальному творчеству'. Всѣмъ этимъ, очевидно, имѣется въ виду утверждение сверхличнаго, традиціоннаго и 'мнеотворческаго' искусства. Устроенная тутъ же Ларионовымъ выставка иконописныхъ подлинниковъ, восточныхъ и русскихъ лубковъ и народныхъ игрушекъ, и такихъ экспонативъ, какъ вывѣски и произведения маляровъ (есть очень любопытныя работы Богомазова), — свидѣтельствуетъ о коллективистическихъ вкусахъ 'Мишени', о любви къ фольклору. Ну, что же, само по себѣ это весьма отрадное явленіе, указывающее на то, что наши молодые художники не довольствуются больше ни ложной гордыней индивидуальности, ни чистымъ эстетизмомъ французофиловъ, но ищутъ и въ какой объективной почвѣ, на которую они бы могли опереться, въ наше космополитическое и анархическое время. Очень хорошо, что Ларионовъ съ такой любовью собираетъ иконописные подлинники и лубки и старается 'вывести' въ художники маляровъ, ища Клюева-живописца (въ будущемъ сезонѣ предполагается даже специальная выставка маляровъ и живописцевъ вывѣсокъ). Но когда этотъ талантливый художникъ самъ, со свойственной ему московской прямолинейностью, пишетъ 'Времена года' даже не въ стилѣ вывѣсокъ, а прямо-таки заборныхъ начертаний — то хочется остановить его отъ такого 'дожденія въ народъ' и воскликнуть: не довольно ли мнеотворчества? Гораздо убѣдительнѣе его 'Еврейская Венера', продолжающая прежній дикій бытовыхъ характеристикъ Ларионова (солдаты, парикмахеръ и др.). Вообще у него и у Н. С. Гончаровой есть, несомненно, острое чутье русскаго быта. И съ бытовой точки зрѣнія дичина и жуткая выразительность Гончаровой вполне приѣмлема; пока въ русской жизни уживаются изысканная мечта съ грубой дѣвкой Алыдонсой — въ русской живописи могутъ ужиться Сомовъ и Гончарова. Любопытно, кстати, отмѣтить, что это тяготѣніе къ правдѣ свойственно русскимъ

женщинамъ-художницамъ вообще—Полѣновой и Голубкиной. Въ этомъ отношеніи у Н. Гончаровой имѣется на выставкѣ рядъ интересныхъ полотенъ; въ ея Тираспольскихъ 'Еврейкахъ' есть какое-то жуткое соединеніе былого испанскаго благородства съ бѣдной неуклюжестью современнаго гетто (напр., ея еврейка въ розовомъ платкѣ — съ тонкимъ личикомъ и неуклюжими ногами). Помимо дара экспрессии Гончарова обладаетъ и живописнымъ вкусомъ, благодаря которому даже футуристическія (какъ, напр., 'Фабрика') и 'лучистыя' ('Линія') картины ея заинтересовываютъ, какъ красочныя арабески...

'Лучизмъ', это — 'новый стиль', открытіе котораго принадлежитъ М. Ларионову. Заключается онъ въ томъ, что отнынѣ, во имя 'наивысшей реальности', Ларионовъ пишетъ не самые предметы, но суммы лучей отъ нихъ, и даже не самые лучи, а какія-то комбинаціи, возникающія отъ 'пересѣченія' этихъ лучей. Тутъ уже не мнеотворчество; а физика, для уразумѣнія которой Ларионовскимъ малярамъ и живописцамъ вывѣсокъ пришлось бы поступить въ среднія учебныя заведенія... Французскіе пуантилисты во имя реальности разложили цвѣта природы на основныя цвѣта спектра; московскимъ правдонсателямъ этого показалось мало и они хотѣли свести всю природу къ 'пересѣченію лучей', къ 'цвѣтной пыли'. Нео-импрессионизмъ — дематериализація міра, но что такое нео-импрессионизмъ въ сравненіи съ тѣмъ окончательнымъ, послѣднимъ и радикальнымъ развеществленіемъ міра, которое грезится Ларионову! Когда я смотрю на его 'Лучистую сумбрю и колбасу' или на 'лучистые' чертежи Гончаровой, представляющіе собой загадочныя вѣтви штриховъ, мнѣ представляется (хотя я знаю, что это искренно), что это все не въ серьезъ, а такъ, для демонстраціи того тупика, въ паутину котораго заводитъ черезчуръ буквальное пониманіе науки. Широкая натура М. Ф. Ларионова одержима какой-то глубокорусской чертой — во всемъ доходитъ до послѣдней черты. Если народность — такъ ужъ заборъ; если наука — такъ ужъ, по меньшей мѣрѣ, четвертое измѣреніе, ультра-фіолетовые лучи и сообщеніе съ Марсомъ. Будемъ, однако, на-

дѣяться, что 'дѣйствительная пыль' скоро надобѣтъ Ларионову и что онъ вернется къ дѣйствительной формѣ...

На выставкѣ есть представители и другихъ 'измовъ', но всѣ они стараются 'совмѣстить' Западъ съ Востокомъ. Самый даровитый изъ нихъ—А. А. Шевченко; въ его женскихъ портретахъ и, въ особенности, въ 'Дѣвочкѣ съ игрушкой'—отличная по ритмичности композиція, а въ пейзажахъ (отчасти нидерландскихъ Фризовъ)—нѣжная и задушевная красочная гамма. Благородство колорита есть и у Ле-Дантю, изображающаго кавказскіе типы... à la кубисты. Забавно совмѣщеніе футуризма съ націонализмомъ у Малевича; какъ патриотъ, онъ окрашиваетъ міръ въ дѣйствительнаго національнаго флага, а какъ футуристъ, представляетъ его въ видѣ хаоса паровыхъ котловъ и цилиндровъ и даже бѣдныхъ русскихъ бабъ и мужиковъ заковываетъ въ блестящія латы промышленности...

Послѣ столькихъ кунштштюковъ 'Мишени' совсѣмъ прѣсной кажется выставка акварелей, рисунковъ и графики въ галереѣ Лемерсье. Впрочемъ, москвичи утверждаютъ, что для Лемерсье эта выставка 'прогрессивна', ибо, по мнѣнію Харламова, Кравченко и имъ подобныхъ, на ней участвуютъ Петровъ-Водкинъ, Ульяновъ, Миссъ, Бартрамъ, Бранловская, Ефимовъ... Къ сожалѣнію, всѣ эти художники представлены очень блѣдно: Петровъ-Водкинъ, напряжѣвъ, ранними этнографическими набросками (Алжиръ). Отмѣчу недурные архитектурные виды московскаго 'Лукожскаго' С. В. Ноаковскаго, вскизъ декораций Крымова, талантливые рисунки животныхъ Ефимова и пейзажъ Симоновичъ-Ефимовой, а также гравюры на деревѣ В. Поповой. Имѣется на выставкѣ и дѣйствительныхъ 33 рисунка Рѣпина (70-хъ — 90-хъ годовъ), изъ которыхъ лишь очень немногіе, какъ, напр., 'Головка дочери' (сепія) представляютъ и въ некоторой художественный интересъ. Особенно шокируетъ 'Гаршинъ въ гробу', гдѣ самъ покойный похожъ на кучера, но зато у окружающихъ нарочито 'скорбящія' лица. Любопытенъ, между прочимъ, набросокъ злополучной картины 'Иванъ Грозный съ сыномъ' (1882 г.), гдѣ предположены двѣ отсутствующія

на картинѣ фигуры—вбѣгающихъ въ ужасѣ людей. Этотъ первоначальный замыселъ подтверждаетъ мнѣніе Володина о томъ, что картина задумана была не какъ психологическая проблема, но какъ театральное зрѣлище.

Театры

За послѣднее время у насъ такъ много говорить о кризисѣ театра: при этомъ одни имѣютъ въ виду кризисъ театра натуралистическаго, другіе—условнаго. Ю. А. Айхенвальдъ занявъ въ этой консультаціи наиболѣе пессимистическую позицію.

Въ недавно прочитанной имъ въ Политехническомъ музеѣ лекціи на тему 'Театръ и литература', онъ выступилъ не противъ той или иной формы театральнаго исканія, но противъ театра—вообще. По мнѣнію г. Айхенвальда, театръ не создаетъ новыхъ художественныхъ цѣнностей, онъ лишь иллюстрируетъ литературу, которая въ сущности и не нуждается въ подобнаго рода конкретизаціи. Актеръ не имѣетъ своихъ словъ—онъ подчиненъ автору, а его сценическія достиженія безслѣдны, они умираютъ вмѣстѣ съ нимъ. Актеръ—не свободный художникъ; поэтому и театръ въ дѣломъ—явленіе производное, а не самостоятельное; онъ можетъ жить и развиваться эмпирически, но, съ точки зрѣнія эстетики, дни его сочтены.

Этотъ смертный приговоръ театру вызвалъ рядъ горячихъ возраженій, наиболѣе интересными изъ которыхъ были слова В. И. Немировича-Данченко. Выступленіе маститаго руководителя Художественнаго театра было немного неожиданно. Онъ признался, что 'натискъ', произведенный на театръ Айхенвальдомъ, имѣетъ нѣкоторое основаніе, что театръ, дѣйствительно, 'заблудился'. Болѣе того, онъ допустилъ, что театръ въ дѣломъ можетъ быть и не искусство; но въ театрѣ есть искусство—самостоятельное творчество актера. Чеховъ, увидѣвъ въ Художественномъ театрѣ игру Москвина, сказалъ: 'это не то, что я задумалъ, но это—лучше'. Для такого актера, актера-творца, авторское слово—лишь подспорье, лишь средство воздѣйствія на зрителя.

И действительно, Айхенвальд слишком 'строг'. Отрицать, что театр есть искусство, на том основании, что он воплощает чужое произведение, т. е. копирует литературу, это все равно, что отрицать художественность портрета на том основании, что он копирует модель. Как портретист углубляет и преобразует человека, так и театр творчески выявляет сущность драматического произведения, нередко скрытую от самого автора. Театр относится к драматическому произведению, как картина относится к живописному замыслу художника—только на сцене и на полотне можно проверить убедительность первой и второй. Что же касается мысли Айхенвальда, что живой актер не может быть носителем искусства, ибо таковым всегда бывает косный материал, то как далека она от нашего Далькрозовского времени, мечтающего именно о том, чтобы самого человека, живого и движущегося, сделать произведением искусства... * Качалов в роли Гамлета или выступающая в Москве японская артистка Гонако Оота—несомненно, сами по себе художественные произведения, тонкие инструменты выразительности даже тогда, когда они молчат... Театр не ложный, но сложный вид искусства, относящийся к другим искусствам так же, как философия относится к другим наукам. А между тем, об этой синтезирующей роли театра, об искусстве постановки очень мало говорили оппоненты Айхенвальда...

О московских постановках я и скажу теперь несколько слов. У Незлобина я видел 'Идиота'

* На 'престетизизм' театра настаивает и Н. Евреинов в своей парадоксальной книжке 'Театр, как таковой'. Сущность театра он усматривает в присущем человеку инстинкте самозамысливания. Но во-первых, он черезчур схематично подводит под это понятие всю потребность человека в украшении, ибо далеко не вся декоративность есть маскарад. Во-вторых, чаемая им театризация жизни едва ли совпадает с чаяниями современного сознания, мечтающего о расценировке театра, о выразительном человеке, об эстетизации самой, повседневной жизни.

и 'Фауста' в постановке Комиссаржевского. 'Идиот'—немного больше удачная, чем другие, передышка Достоевского, но все же оставляет всегдашнюю в таких случаях неудовлетворенность и, пожалуй, оправдывает мифические Айхенвальда о неужности подобных чисто литературных иллюстраций. В самой постановке не удалось избежать двойственности между бытовым началом (типы и костюмы 50-х годов) и вывременностью декораций (сплошные фоны и ширмы). Впрочем, это—камень преткновения, через который и Художественному театру не удалось вполне перешагнуть в 'Гамлет' *. Постановка 'Фауста' интересна лишь со стороны живописной, играют его плохо (особенно неприятен по своему голосу сам Фауст, г. Рудницкий); кроме того, очень мбшает избыток всеческих звуков. Декорации Аранова мбштами очень удачны: остроумны боковые кулисы, орнаментированные в виде архитектурной рамки германского Ренессанса и в качестве таковой фигурирующие почти в течение всего спектакля. Вообще Арановым и Комиссаржевским, повидимому, руководило желание приблизиться к впечатлениям германской графики, к Дюреру и Гольбейну. В этом смысле стильны: кабинет Фауста, полянка, где происходит гуляние, готическая улица, где Фауст встречает Маргариту, и тюрьма. Зато совершенно неудачно инсценирована кухня Вдьмы и сцена Вальпургиевой ночи, сбивающаяся на кинематограф...

'Екатерину Ивановну' уже так много 'судили', что я скажу о ней лишь несколько

* Это особенно бросается в глаза в сцене с могильщиками, разыгранной в ярких бытовых тонах... на фоне абстрактной и ультра-монументальной декорации. Кроме того, самое постыдство золотого двора миф представляется необоснованным. Сплошная золотая пирамида, образуемая королями и придворными в первом акте, несомненно, убедительна, как символ мишурной роскоши и разврата в глазах Гамлета. Но с того момента, как Гамлет узнает о гнусном убийстве, окружающее должно представляться ему, если уж придерживаться принципа 'монотрамы', скорее окрашенным в кровавый и нежелтый золотой цвет.

словъ. Миѣ кажется, что своей слишкомъ бы-
товой постановкой Художественный театръ
все-таки не сдѣлалъ эту поверхностную вещь
, бытовымъ явленіемъ'. Трагедія пола, для ко-
торой подъ стать было бы перо Ибсена, а не
Андреева, становится здѣсь совершенно не тра-
гической. Минтинъ, пробудившій 'поль' въ
Екатеринѣ Ивановнѣ, и художники настолько
шаржированы на сценѣ и вишине-комичны,
что небудительно становится 'важическое'
состояніе Екатерины Ивановны; она кажется
просто эротоманкой, а вся пьеса—клиниче-
скимъ случаемъ...

Вопросъ о границахъ 'быта' встаетъ также въ
связи съ постановкой Мольера. Слѣдуетъ прежде
всего сказать, что въ общемъ Художественный
театръ и Александръ Бенуа доставили много не-
ожиданной радости; весь спектакль былъ жи-
вительной улыбкой, столь рѣдкой въ наши дни.
Особенно дѣльно прошелъ 'Бракъ по неволѣ',
превосходно разыгранный и восхитительно
костюмированный. Отсутствие балетно-алего-
рической интермедіи, которая слѣдуетъ за
этой пьесой у Мольера, обезпечило чисто бы-
товую дѣльность ея постановки. Наоборотъ,
хореографическая буфонада 'докторскаго по-
священія', которой заканчивается на сценѣ
художественнаго театра 'Мнимый больной',
вноситъ въ спектакль нѣкоторый диссонансъ.
Зрителю XVII вѣка, сидѣвшему въ Мольеров-
скомъ театрѣ, этотъ фантастическій конецъ
долженъ былъ казаться вполне приемлемымъ,
хотя бы уже потому, что и самая комедія ра-
зыгрывалась на фонѣ крайне условной, клас-
сической декорации—'внутренности дворца'.
Совершенно другое происходитъ въ художе-
ственномъ театрѣ, гдѣ комедія поставлена не
такъ, какъ она ставилась тогда, а такъ, какъ
ее можно поставить лишь въ наше, искусен-
ное по части живописи, время.

Въ театрѣ Мольера декораторомъ былъ нѣкто
Mathieu, который въ то же время служилъ
тамъ въ качествѣ слуги... Въ Художествен-
номъ театрѣ декорируетъ Мольера А. Н.
Бенуа, который, разумеется, не могъ удо-
влетвориться условной 'внутренностью дворца'
съ пустыми стѣнами. И вотъ, передъ нами
настоящій intérieur того времени, со стальнымъ

краснымъ альковомъ, съ дверью, черезъ кото-
рую видны сѣни, съ живописнымъ норманд-
скимъ фаянсомъ, чудесный, уютный, голланд-
скій intérieur ванъ-дерб-Меера. Начинается
дѣйствіе—и передъ нами неподобная, глубоко
психологическая игра Станиславскаго, острая
выразительность Тома Дифаруса (Массалити-
новъ), трогательная печаль Анжелики (Бара-
новская), словомъ, не буфонада, но серьезная,
настоящая комедія.

Напрасно упрекаютъ Художественный театръ
въ шаржировкѣ игриваго и 'непристойнаго'
элемента, въ Маломъ театрѣ эпизодъ съ
Флераномъ проходить еще 'реалистичнѣе'
(г. Правдинъ раздѣвается и лѣзетъ на постель).
Лишь появленіе Гуанеты въ качествѣ врача
вноситъ элементъ балагана въ постановку Ху-
дожественнаго театра, но въ общемъ, повто-
ряю, она развертывается въ яркихъ бытовыхъ
тонахъ и, какъ таковая, представляетъ собой
новое достиженіе москвичей... И вдругъ, не-
ожиданно начинается феерическая сцена 'По-
священія', сама по себѣ очень живописная и
остроумная, но, сказочные гномы, фармацевты
и лѣкарята' отмечаютъ бытъ во имя алегори-
ческой фанфары въ духѣ Короля-Солнца!.. Если
отъ условныхъ декораций XVII вѣка психоло-
гически можно было перебросить мостъ къ
этому алегорическому апофеозу, то намъ не-
сравненно труднѣе перенестись изъ intérieur'a
Бенуа, такого правдиваго и убѣдительнаго, въ
царство Эскулапа. Быть можетъ, слѣдовало
отбросить этотъ конецъ (какъ дѣлаетъ Малый
театръ) или ужъ поставить всю пьесу по
принципу Стариннаго театра. Не знаю, но, во
всякомъ случаѣ, я благодаренъ Художествен-
ному театру и за то, что онъ далъ—за яркую иг-
ру Станиславскаго, за восхитительные, стиль-
ные и живописные костюмы Александра Бенуа,
за ту улыбку, которая не сходила съ моего лица.

Я. Туендгольдъ.

ПИСЬМО ИЗЪ РОСТОВА НА ДОНУ

О траднo, что въ нашемъ городѣ, вседѣло
погруженномъ въ заботы купли-продажи,
въ городѣ чисто амеріанскаго склада, все

чаще и чаще стали организовываться выставки картинъ. Лѣтъ пять-шесть назадъ о ежегодныхъ выставкахъ картинъ здѣсь и не мечтали даже самые пылкіе поклонники искусства. Мѣстные художники-любители ежегодно представляли свои произведенія на... сельско-хозяйственной выставкѣ, устраиваемой Доно-Кубано-Терскимъ Обществомъ сельскаго хозяйства, и получали за свои труды большія и малыя серебряныя медали. Только изрѣдка мѣстнымъ художникамъ удавалось организовать свои выставки, на которыхъ появлялось нѣсколько картинъ столичныхъ художниковъ.

Теперь Ростовъ дождался ежегодныхъ выставокъ, устраиваемыхъ Обществомъ изящныхъ искусствъ, и двухлѣтній опытъ уже показалъ, что въ Ростовѣ возможны ежегодныя выставки (расходы по ихъ устройству окупаются). Конечно, ихъ составъ далеко не блестящъ, но отрадно то, что искусство становится нужнымъ, что публика не только посѣщаетъ выставки, но и приобретаетъ картины.

На второй день Рождества открылась и первая выставка подъ названіемъ 'Салонъ', организованная группою московскихъ художниковъ. Основная ошибка организаторовъ заключалась въ томъ, что они дѣйствовали безъ всякаго плана и приняли безъ разбора произведенія художниковъ самыхъ разнообразныхъ теченій и притомъ плохо выражающихъ эти теченія. Такъ, на выставкѣ были представлены Ф. Рербергъ старшій и... Роговинъ, участникъ выставокъ 'Ослинаго хвоста'. Видѣ, если бы задача организаторовъ заключалась въ томъ, чтобы дѣйствительно представить разныя направленія современнаго русскаго искусства, то для этой дѣли врядъ ли пригодны такіе художники, какъ Ф. Рербергъ и Роговинъ... Общество изящныхъ искусствъ принципиально постановило не принимать на свои выставки произведенія художниковъ нашихъ 'крайнихъ' теченій; организаторы 'Салона', очевидно, хотѣли поступить наоборотъ, пригласивъ новаторовъ 'Бубноваго Валета' и 'Союза Молодежи', но попытка не увѣдалась успѣхомъ.

Были, однако, и въ 'Салонѣ' хорошіе холсты. М. С. Сарьянъ выставилъ двѣ прекрасныя nature morte. Восхитительна по краскамъ

особенно одна изъ нихъ, изображающая кисть винограда и красныя яблоки. Въ работахъ Н. Григорьева замѣчается несомнѣнное подражаніе Сарьяну, но въ его работахъ нѣтъ той 'звучности' въ упрощеніи и красочности, что такъ чаруетъ насъ въ работахъ Сарьяна. Хочется еще отмѣтить интересныя работы Массальскаго, Д. Федорова, Г. Артемова и П. Жилина ('Усадьба').

Выставка состояла изъ 130 номеровъ: большинство говорили не о достиженияхъ, а объ исканіяхъ молодыхъ художниковъ.

На Рождествѣ была открыта очередная выставка работъ учениковъ художественныхъ классовъ Общества изящныхъ искусствъ. Что надо поставить въ упрекъ преподавателямъ—это увлеченіе рисованіемъ съ гипсовъ. Работъ съ натурщиковъ немного, и онѣ довольно слабы. Изъ выѣклассныхъ выдѣлялось нѣсколько работъ, но въ общемъ, уровень невысокъ. Это объясняется главнымъ образомъ не недостатками преподаванія, а тѣмъ, что подавляющее количество учениковъ не остается въ классахъ больше двухъ-трехъ лѣтъ. Художественные классы служатъ для нихъ средствомъ подготовки для поступленія въ московскую, одесскую и другія рисовальныя школы.

Въ послѣднее время Общество изящныхъ искусствъ было занято подготовкой третьей весенней выставки картинъ.

Нельзя не отмѣтить интересной лекціи молодого композитора М. Ф. Гибсина, преподавателя екатеринодарскаго музыкальнаго училища—'Биографія Римскаго-Корсакова и Врубеля и вліяніе музыки на живопись', прочитанной по инициативѣ Общества изящныхъ искусствъ. Несмотря на то, что лекція была бесплатная для членовъ Общества, она собрала, къ сожалѣнію, не много слушателей.

Мѣстное отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества продолжаетъ организовывать камерные вечера и концерты, которые привлекаютъ множество публики. Въ четвертомъ камерномъ вечерѣ приняли участіе профессоръ московской консерваторіи А. Г. Гольденвейзеръ и профессоръ московской филармоніи Б. О. Сиборъ, въ пятомъ вечерѣ—сестры

Г. и Е. Кристьянъ, а въ шестомъ, состоявшемся 9-го февраля, М. М. Чупрынниковъ, братья Кедровы и Мушенко.

Упомянемъ еще о гастроляхъ японской группы во главѣ съ г-жей Гонако, о которой уже писалось на страницахъ 'Аполлона'.

Въ Ростовѣ предстоитъ цѣлый рядъ крупныхъ построекъ—Государственного Банка (проектъ М. М. Перетятковича), Комерческаго клуба, доходнаго городского дома и т. д... Но характеристику нашего строительства отлагаю до слѣдующаго письма.

Н. Лаерскій.

ПИСЬМО ИЗЪ ВАРШАВЫ

Въ Варшавѣ лишь въ послѣдніе годы стали обращать серьезное вниманіе на стильныя постройки старинной части города и усилению заботиться объ ихъ сохраненіи и приведеніи въ порядокъ, въ чемъ дѣятельное участіе принимаетъ 'Общество защиты памятниковъ старины', зарекомендовавшее себя устройствомъ двухъ интереснѣйшихъ выставокъ—выставки 'Старой Варшавы' въ 1911 г. и выставки польскихъ миниатюръ въ 1912 г. Использование старинныхъ домовъ, по положенію своему и внутреннему устройству въ большинствѣ случаевъ мало пригодныхъ для современнаго жилья, повсюду составляетъ вопросъ, трудно разрѣшимый. Въ Варшавѣ въ этомъ направленіи, по крайней мѣрѣ частично, какъ будто найденъ очень рациональный выходъ—приспособленіе такого рода домовъ для помѣщеній разныхъ научныхъ и культурныхъ обществъ. Упомянутое 'Общество защиты памятниковъ

старинны' приобрѣло недавно и очень удачно приспособило для своихъ нуждъ старинный домъ Баричковъ на площади рынка старой Варшавы. Теперь же варшавское 'Общество любителей исторій' послѣдовало этому примѣру; ему удалось благодаря пожертвованію въ пятьдесятъ тысячъ рублей княземъ Адамомъ и княгиней Людвигой Чарторыжскими, обзавестись собственнымъ помѣщеніемъ. Общество приобрѣло такъ называемый дворецъ князей Мазовецкихъ, связанный съ историческими преданіями и расположенный въ старинной части города. Постройка, конечно, давно утратила прежнюю пышность—между прочимъ, украшавшая ее когда-то цѣлая рѣшетка изъ кованаго желѣза теперь находится въ лондонскомъ British Museum—но все же еще сохранились части давишной архитектуры, которую въ главныхъ чертахъ можно будетъ возстановить. Замѣтимъ кстати, что 'Общество любителей исторій' затѣло рядъ небольшихъ монографій по исторіи и культурѣ Варшавы, представляющихъ извѣстный художественный интересъ, какъ, напр., трудъ Александра Краусхара объ неизданныхъ до сихъ поръ видахъ Варшавы Карла Альберти, придворнаго художника ландграфа гессенскаго Людовика X (1753—1830). Послѣдній, между прочимъ, въ семидесятыхъ годахъ XVIII в. гостилъ въ Петербургѣ въ качествѣ брата великой княгини Наталіи Алексѣевны, первой супруги Павла Петровича, послѣ кончины которой гессенскій наследникъ престола долженъ былъ отказаться отъ своей невѣсты, позже—императрицы Маріи Феодоровны.

Р. Е.



Хрошска

ВРАЖДЕБНЫЕ БРАТЯ

Всюду раздаются литературныя ругательства. И въ Германіи принялись за обновление лирики.

Появились „Кондоръ“, имѣя сотрудиниками 14 болѣе или менѣе незнакомыхъ авторовъ; въ предисловіи говорится, что въ немъ собраны лучшіе нѣмецкіе стихи послѣ Рильке, то-есть приблизительно за 10 лѣтъ... Миѣ совсѣмъ не приходится въ голову опровергать эти дѣтскія притязанія, я буду только цитировать... И это „лучшіе“ стихи:

Стр. 31: И цѣлительнѣе, чѣмъ дыханіе
бальзама на морскомъ побережьи,
Доносится ко миѣ аромать изъ воздушной
шахты твоихъ грудей,
Будто пріоткрыли дверь въ еще неубраную
комнату,
Вѣя тепло и душно, какъ съ лѣтнихъ
заспанныхъ постелей.

Стр. 86:... Твой сиреневый жилетъ.
Ты, блѣдный художникъ, крѣпко меня
цѣлуешь; Bohème-girl,
Твоя шаль блеститъ совсѣмъ лимонно; ты,
System-Eyrl,
Носишь вмѣсто галстука увядшіе остатки
малины.
Блаженное отвращеніе являетъ миѣ
Вѣчное...
О, оно глядитъ сквозь загаженный свѣтъ
березъ;
Влажно вѣютъ дуновенія съ прохладныхъ
вершинъ,

Въ небесномъ стойлѣ дрогнуло
чайкоподобное.

Стр. 110: Но онъ широко стелеть облака.
Онъ знаетъ: высоко надъ каменными
складками озера,
На черепѣ, глухо отъ дождя,
Колеблется вуаль орлиного пера.

Стр. 118: Закатъ на Фридрихштрассе.
На углу стоитъ человекъ
Съ просвѣтленнымъ лицомъ.
Ты толкаешь его,
Онъ не замѣчаетъ.
Ввысь уставился блѣднымъ взоромъ,
Безсильно опустилъ руки.
Глубже становится его судьба,
А небо—пестрое.

Такъ. Перваго зовутъ Максъ Бродъ (Max Brod), второго Куртъ Гиллеръ (Kurt Hiller), третьяго Людвигъ Рубинеръ (Ludvig Rubiner), четвертаго Рене Шикеле (Rene Shickele).

Есть, правда, кое-что въ этой книгѣ и получше, такъ, наприимѣръ, покойный Георгъ Геймъ (Georg Heym), во всякомъ случаѣ бѣшено переопѣванный, наивный Францъ Верфель (Franz Werfel) и еще кое-кто.

Нѣмецкая критика, конечно, съ ожесточеніемъ набросилась на эту книгу. Возникла газетная полемика, и книга съ ея авторами у всѣхъ на языкѣ.

Въ противовѣсъ этому продукту большого города появляется романтическій альманахъ 13-ти молодыхъ авторовъ, изданный Альбертомъ Г. Раушъ подъ названіемъ „Лирической

ежегодникъ 1912'. Участники этого альманаха, также какъ и авторы 'Кондора', за небольшимъ исключеніемъ, неизвѣстны, но ихъ имена звучать болѣе по-арійски. 'Кондоръ' является представителемъ движенія 'отъ Георга', Лирическій альманахъ—къ Георгу, но и послѣднее едва ли настоящее, такъ какъ и этотъ 'Ежегодникъ' плохъ, мѣстами даже очень скученъ и убійственно алектиченъ. Въ то время какъ въ 'Кондорѣ' играетъ, повидимому, роль маэстро Максъ Бродъ (Рильке, сквозь призму Брода), здѣсь играетъ ее Альбертъ Г. Раушъ; объ обоихъ я уже неоднократно писалъ. Изъ авторовъ, кромѣ Рауша, который почти всегда хорошъ, кажутся мнѣ замѣчательными слѣдующіе: Отто Дамъ (Otto Damm), мелодичная пѣвчая птичка; Альбрехтъ Шефферъ (Albrecht Schäffer), мудро научившійся кое-чему у Гете, и Альбрехтъ Шенгальсъ (Albecht Schönhal), который пишетъ очень пѣжные и пріятно законченные стихи. О другихъ могу только сказать, что отъ нихъ у меня не осталось никакого впечатлѣнія, кромѣ того, что каждый рабски и скучно подражаетъ какому-нибудь мэтру. Мое собственное участіе въ 'Лирическомъ ежегодникѣ' случайно.

Печально было бы положеніе нашей лирики, если бы ее отражали оба эти альманаха: 'Кондоръ'—грубое искаженіе ея прекраснаго лица, а 'Лирическій ежегодникъ'—слащавый портретъ-миниатюра.

Самъ Альбертъ Раушъ выпустилъ книгу сонетовъ, содержащую мѣстами очень красивыя строфы, однако немного безплотныя и слабой мускулатуры для той возвышенной формы, въ которую онъ облакаетъ свои переживанія. Сейчасъ очень опасно писать сонеты, ибо кто обладаетъ пылающимъ металомъ Данте, правдоподобіемъ Шекспира или чарующимъ благозвучіемъ Платона? Кто—тожной страстностью Петрарки, кто—терпкой сладостью Россетти? Если Раушу несмотря на это удалось многіе превосходные сонеты—доказываетъ только, что онъ значительный поэтъ, отъ котораго можно ожидать много прекраснаго въ будущемъ.

Почти доказательствомъ таланта Рауша можетъ служить его отсутствіе въ критической

антологіи г. Бетге: 'Нѣмецкая лирика послѣ Лиліенкрона'. Недавно эта антологія появилась въ обновленномъ видѣ, но осталась такъ же плоха, некритична и безвкусна, какъ была: отсутствуютъ Георгъ, Рильке, Фольмеллеръ, Борхартъ, Тауке, Браунъ, Гейгеръ, Мель, Альбертъ; за то—Лиліенкронъ, Фальке, Момбертъ и tutti quanti—весь полкъ бездарностей—снова богато представленъ. Единственное хорошее въ этой бессмысленной книгѣ—4 стихотворенія Оскара Лерке (Oscar Loerke) и 8—Роберта Вальзера (Robert Walser). Робертъ Вальзеръ, братъ знаменитаго художника Карла Вальзера, достаточно заявилъ о себѣ тремя очень своеобразными романами; эти книги замѣчательны прекрасной и оригинальной пѣвчей рѣчью и непритязательностью содержанія, пѣвнящаго, однако, своей свѣжестью. Здѣсь не мѣсто для оцѣнки наивныхъ и манерныхъ сказокъ Вальзера въ давно распроданномъ журналѣ 'Островъ'; его 'Стихотворенія' появились недавно въ маленькомъ изданіи и по очень дорогой цѣнѣ, недоступной для публики,—поэтому весьма пріятно видѣть въ этой скверной антологіи тонкіе и сладостно мелодичные стихи Вальзера, пѣсенные и восхитительно простые и все же насквозь оригинальные; судя по этимъ опытамъ, можно ждаты, что Вальзеръ станетъ выдающимся поэтомъ. Лерке—его полная противоположность: нервный человѣкъ большого города, выросшій среди уличнаго шума, воспитанный на метафизикѣ нашего машиннаго вѣка, онъ научился смотрѣть на жизнь другими глазами: утонченная личность съ волей къ величію.—Это положительная сторона антологіи: во всѣхъ прочяхъ отношеніяхъ я предостерегаю отъ нея.

Альманахи—куда ни взглянешь. Каждое издательство выпускаетъ теперь альманахъ изъ произведеній своихъ авторовъ. Важнѣйшіе, конечно, Фишера и Инзеля.

Альманахъ на 1913 заключаетъ въ себѣ стихи Фольмеллера, которые продолжаютъ возбуждать новый стиль; но, въ противоположность Верхарну, позволяющему кипящей современности течь въ безформенныхъ стихахъ, лишая ее тѣмъ самымъ послѣдняго единства, Фольмеллеръ сковываетъ современность строгими

ритмами и желѣзными формами, даруя ей въ стихѣ двойное бытіе; въ прошломъ году онъ воспѣвалъ аэропланы, въ этомъ — новѣйшій гигантскій пароходъ; тогда онъ намекалъ на нѣмецкій круговой полетъ (въ которомъ, между прочимъ, его братъ получилъ 2-й призъ), теперь — на трагическую гибель 'Титаника'. Рильке также нашелъ, повидимому, новую плодотворную область, тему, болѣе ему соответствующую, чѣмъ всѣ отвлеченности, въ которыхъ онъ до сихъ поръ терлся: онъ даетъ четыре отрывка изъ жизни Маріи — въ стихахъ, окрыленныхъ сладостнымъ напѣвомъ, простыхъ и пластичныхъ, наивныхъ и мечтательныхъ, совсѣмъ, какъ того требуетъ высокой предметъ.

Упомянувъ объ очень посредственномъ и слишкомъ водянистомъ стихотвореніи Стефана Цвейга (Stefan Zweig) о Достоевскомъ, переходу къ весьма содержательной статьѣ Гуго фонъ-Гофманстала по поводу новаго перевода 'Одиссеи' Рудольфомъ-Александромъ Шредеромъ, имѣющаго много преимуществъ передъ Фоссовскимъ, особенно въ описательныхъ частяхъ, тогда какъ моменты движенія переданы менѣе удачно. Интересны, хотя и не возникли изъ безукоризненного чувства стиля, пѣсни того же автора изъ его текста къ оперѣ Штрауса — 'Ариадна на Наксосѣ'. Вообще можно было бы многое сказать противъ этой новой акціонерной компаніи Штраусъ-Гофманстала, но подождемъ уже объявленную комическую оперу — 'Донъ-Кихотъ', можетъ быть она исправитъ то, что испортилъ покойный 'Кавалеръ розъ'.

'26 годъ', альманахъ издателя Фишера, далеко не такъ интересенъ. Онъ открывается довольно незначительными статьями о юбилярахъ (Гауптманъ, Шницлеръ) и покойникахъ текущаго года. Среди стихотвореній нѣтъ ни одного замѣчательнаго; изъ рассказовъ также ничего, включая и новую новеллу Шницлера. Въ драматическомъ отдѣлѣ альманахъ даетъ болѣею частью знакомыя вещи, напримѣръ, первый актъ 'Бѣгство Габріэля Шиллинга' Гауптмана, о которомъ рассказывать петербуржцамъ излишне; сцены Мориса Геймана (Moritz Heimann), весьма интереснаго таланта,

изъ котораго въ Германіи стремятся сдѣлать апостола драмы, и нѣчто невозможное по безсмыслицѣ, неврастеніи и претенціозности въ драматическомъ діалогѣ homo novus'a — Рейнхарта Зорге. Напротивъ, очень интересны письма молодого Кайнца, который, какъ помнятъ читатели, былъ величайшимъ нѣмецкимъ актеромъ, и чей вѣнокъ тщетно пытаются до сихъ поръ присвоить Мойсси и Вассерманъ. Богаты мыслями и своеобразны статьи: романиста Томаса Мана о Шамиссо, Вальтера Катенау о душѣ Якоба Вассермана — писателя, на котораго я быть можетъ еще недостаточно настойчиво указывалъ, — о власти сердца — тонкая и оригинальная, какъ и все у этого удивительнаго рассказчика.

Само собою разумѣется, что и въ этомъ году появился Гетевскій календарь. И на этотъ разъ его издатель — почтенный филологъ Шюдекопфъ (Schüddekopf) — сдѣлалъ изъ него въ высокой степени интересный документъ, представивъ въ отчетливомъ изложеніи отношеніе Гете къ искусству. 24 иллюстраціи наилучшимъ образомъ поясняютъ текстъ.

Да будетъ мнѣ позволено выразить надежду, что на этомъ пути враждебные братья, наконецъ, сойдутся, чтобы сообща стремиться къ преуспянію нашей литературы вслѣдъ за мастерами, чье имя до сихъ поръ непревзойденнымъ стоитъ въ ея зенитѣ — Гете.

Johannes von Guenther.

ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА

Ignacio Zuloaga

Въ Мюнхенѣ можно было видѣть недавно собраніе картинъ Зулоаги. На зимней выставкѣ Сецессиона, рядомъ съ декоративными и архитектурными скульптурами Флосмана (оригиналы которыхъ украшаютъ фасады берлинскаго Вертегейма и мюнхенскія улицы) и портретной галереей доблестныхъ мюнхенскихъ Geheimrat'овъ — Замбергера, помѣщался 'Зулоага'. Правда, всего 25 холстовъ, и къ тому же не самыхъ интересныхъ, но и по нимъ можно судить о мастерствѣ испанскаго художника.

Зулоага — 'отсталый' художникъ. Последнія теченія въ живописи прошли мимо него. Въ его стилѣ какъ-то странно совмѣщается современная красочная техника съ эстетическими принципами чуть-ли не XVI вѣка. Каждое его полотно—симфонія въ смѣло взятыхъ зеленыхъ, лиловыхъ и желтыхъ тонахъ. Онъ не боится яркихъ красокъ; колоритъ его всегда 'полнозвученъ'... Но у него 'живутъ' не только краски. Въ этомъ — 'несовременность' Зулоаги. Художникъ современной школы вбрызгиваетъ лишь въ свои зрительныя ощущенія, онъ не вбрызгиваетъ въ самыя вещи. Зулоага—'реалистъ', въ противоположность современнымъ агностикамъ живописи. И поэтому онъ рисуетъ 'вещи'. Игра свѣта и тѣни, дрожащій, напоенный красками воздухъ для него—не дѣль, а только освѣщеніе картины. Его пейзажи,— только фонъ, выдѣляющій центральную фигуру. Онъ не 'подражаетъ' природѣ, а создаетъ для своихъ фигуръ заднюю кулису изъ пейзажнаго гобелена.

Зулоага много 'знаетъ',—въ этомъ его современность, но онъ еще больше чувствуетъ, и чувствуетъ наввно и сильно. И въ этомъ его отличіе отъ современныхъ школъ, въ которыхъ непосредственное чувство часто замѣнено разсудочностью, навбвующей холодъ.

Зулоага еще и въ другомъ смыслѣ 'отсталый' художникъ. Онъ испанецъ, но испанецъ старой португальской Испаніи, еще незатронутой европейской утонченностью, еще не покрытой доскомъ европейской культуры. Въ эту Испанію красочнаго католицизма и боя быковъ, живописныхъ рубищъ, гордой поступи, жгучаго солнца, кружевной мантильи — онъ влюбленъ страстно. Онъ живетъ попеременно то въ Парижѣ, то въ романтической Сеговіи, въ заброшенной и полуразрушенной старинной церкви. Онъ влюбленъ въ Испанію прошлаго, въ ея умирающую подъ напоромъ 'дивинизаціи' португальскую быль. Съ его холстовъ вбѣтаетъ затаенной грустью. Большинство его женскихъ моделей еще сохранили живописную мантилью и лукавый вѣтеръ, и пунцовую розу въ волосахъ; ихъ позы еще естественны и свободны, и платье падаетъ красивыми складками, хотя тутъ же рядомъ мы видимъ и женщину другой

культуры, съ утонченной чувственностью въ каждой линіи тѣла, съ легкимъ ароматомъ развращенности,— почти парижанку. Вся любовь художника принадлежитъ исчезающимъ типамъ старой Испаніи. Онъ любитъ продырявленный, но живописно лежащійся плащъ нищаго, жестокую забаву боя быковъ, чувственное великолѣпнѣе католическаго культа и желтыя скалы своей изнуренной зноимъ родины. Онъ ихъ пѣвецъ, онъ ихъ знаетъ и чувствуетъ и умѣетъ рисовать безъ слащавой олеографической лжи, но съ наивомъ романтика.

Картины Зулоаги навбвуютъ странное, двойственное чувство. Въ нихъ нѣтъ дерзанія новой живописи, которая какъ бы непрерывно отрывается отъ самой себя въ поискахъ новой формы. Въ нихъ нѣтъ залоговъ будущей красоты, которая рождается такъ мучительно въ сбивчивыхъ, порою сумбурныхъ опытахъ современныхъ школъ, но въ нихъ есть достиженіе, котораго не хватаетъ современной живописи, въ нихъ есть своя, хотя и нѣсколько мертвенная, красота и большая искренность.

S. A.

ПИСЬМО ИЗЪ ДАНИИ

Выставки.—Новое приобрѣтеніе
Королевской Галереи

Совершенно исключительное вниманіе публики привлекла къ себѣ выставка картинъ и этюдовъ проф. А. Туксена, происходившая у Клейса (въ Коненгагенѣ). Всѣ выставленные работы были распроданы еще задолго до закрытія выставки, и наплывъ посѣтителей былъ необыкновенно великъ...

Проф. А. Туксенъ пользуется широкой извѣстностью, какъ живописецъ официальныхъ торжествъ и коронованныхъ особъ. Свое художественное образованіе онъ получилъ у Бонна, въ Парижѣ; тамъ и опредѣлился, повидимому, характеръ его дальнѣйшаго развитія. Не только большія придворныя картины и великосвѣтскіе портреты, но рѣшительно всѣ его произведенія носятъ печать торжественной реторики и бездушноты красноты. Необычайная легкость

фактуры придаетъ картинамъ Л. Туксена известную 'нарядность', которой отличаются, напримеръ, его блестящія золотомъ и отливающие пурпуромъ этюды московскаго Успенскаго собора, приобретенные здѣшней 'Королевской картинной галереей' (Den kongelige Malerisamling). Но отъ всѣхъ этихъ изящныхъ композицій и изысканно коректныхъ портретовъ въѣтъ нестерпимымъ холодомъ. Неумѣние профессора проникнуть въ 'душу вещей' особенно неприятно даетъ себя чувствовать въ его библейскихъ и евангельскихъ мотивахъ, написанныхъ въ Палестинѣ.

Эпизономъ этого же прикрашеннаго натурализма является ученикъ Л. Туксена — Р. Христиансенъ, устроившій почти одновременно съ профессоромъ свою ретроспективную выставку (1883—1913 гг.) въ помѣщеніи 'свободныхъ'. И здѣсь мы видимъ ту же легкость кисти, ту же красочность и тщательность въ отдѣлкѣ деталей. Но пышная величественность Туксена переходитъ у Р. Христиансена въ тяжеловѣсность, которой отмѣчены его 'портреты' породистыхъ быковъ и лошадей. И стремленіе къ красавости проявляется у него гораздо проще: онъ съ любовью отдается изображенію всевозможныхъ военныхъ формъ, съ блестящими пуговицами, вышучками, султанами и петлицами.

Доведенная до виртуозности ловкость руки и фотографическая быстрота 'схватыванія' создали Р. Христиансену славу умѣлаго рисовальщика и иллюстратора. Между прочимъ, онъ иллюстрировалъ датскій переводъ 'Войны и мира' Л. Н. Толстого. На выставкѣ дѣлая стѣна была занята оригиналами этихъ ужасныхъ 'иллюстрацій', въ которыхъ бездережничность художника доходитъ до предѣловъ, граничащихъ съ кощунствомъ. Положительно, не хочется вѣрить, что эти плохо загримированные иностранцы должны изображать героев толстовскаго романа. Ни одного русскаго лица, ни одного русскаго жеста! И выстѣ съ тѣмъ 'бутафорская' часть этой чудовищно безтактной 'постановки' разработана съ величайшей добросовѣстностью: всѣ костюмы и мундиры начала прошлаго столѣтія, всѣ плюмажи, кивера, ментики и треуголки — блистаютъ щегольской исто-

рической достовѣрностью, такъ что даже досадно дѣлается, что такой великолѣпный 'гардеробъ' попалъ въ руки столь бездарнаго исполнителя'.

Въ этихъ рисункахъ сказался тотъ же органическій недостатокъ популярнаго датскаго художника, который бросается въ глаза при сравненіи его этюдовъ съ картинами. Онъ видитъ свою модель лишь до тѣхъ поръ, пока она у него передъ глазами; кончился сеансъ, и художникъ совершенно утрачиваетъ чувство дѣйствительности. Поэтому этюды и эскизы Р. Христиансена, зарисованные имъ съ природы, стоятъ гораздо выше его картинъ. Но высоту настоящаго искусства художникъ достигаетъ лишь въ рисункахъ гуашью, теплые и скромные тона которыхъ даютъ подлинное впечатлѣніе датской природы.

Отъ другаго направленія французской живописи ведутъ свою художественную родословную молодые норвежцы, братья Бьярне и Сигурдъ Эриксоны, выставившіе около 80 работъ въ новомъ частномъ Kunstsalon на Bredgade. Рѣзкія, несмѣшанныя краски, неотдѣланность рисунка, высота перспективы — все говоритъ здѣсь о вліяніи мастеровъ импрессионизма. Бьярне Эриксенъ явно не вышелъ еще изъ ученичества, и его картины страдаютъ недостаткомъ, который можно было бы назвать 'книжностью', если бы рѣчь шла не о холстахъ. Напротивъ того, у его брата Сигурда чувствуется уже самостоятельный 'подходъ', способность къ непосредственному общенію съ природой. Очень интересенъ его 'Бульваръ въ Копенгагенѣ' съ желтыми автомобилями, красными вагонами трамвая и кирпичными фасадами домовъ въ той особенной прозрачной атмосферѣ холоднаго весенняго дня, которая придаетъ всѣмъ краскамъ какую-то акварельную ясность. Еще лучше, пожалуй, дѣсной 'intérieur', 'Весна': крупные, ярко зеленые листья, разбухшіе и потемнѣвшіе отъ влаги коричневыми стволами, за которыми пряталась живая дѣсная тишина, и на первомъ планѣ — веселый огненный глазъ костра, отъ котораго бѣлымъ пушистымъ хвостомъ тянется дымъ, уходя среди деревьевъ въ радостный мракъ весенняго дѣсна...

Тѣмъ же великимъ французскимъ образцамъ подражаетъ и г-жа Астридъ Хольмъ, работавшая до сихъ поръ въ Парижѣ, и теперь впервые выставляющая свои картины въ Копенгагенѣ. Каталогъ ея картинъ и акварелей предпослано введение, написанное французскимъ художественнымъ критикомъ Андре Сальмономъ (André Salmon). Критикъ увѣряетъ, что молодая датская художница, въ противоположность переполняющимъ французскія выставки русскимъ Сезанамъ, берлинскимъ Гогенамъ и американскимъ Сислеямъ, сумѣла сохранить свою индивидуальность и печать своей расы. Работы художницы приводятъ, однако, къ другому заключенію. Г-жа Хольмъ до такой степени не умѣетъ говорить своими словами, что почти каждая изъ ея картинъ самымъ досаднымъ образомъ напоминаетъ какого-нибудь опредѣленнаго мастера: вотъ, напримеръ, пейзажъ 'Антиколи', сдѣланный по Ванъ-Гогу, вотъ 'гогеновскія' композиціи нагихъ фигуръ подъ деревьями и т. д. Словомъ, все искусство изъ вторыхъ рукъ!

Мудрой уравновѣшенностью, гармоніей между дарованіемъ художника и взятой имъ на себя задачей дышатъ произведенія Л. Ринга (выставлены въ магазинѣ картинъ Ларсена), котораго А. Н. Бенуа такъ мѣтко назвалъ однажды 'невозмутимымъ реалистомъ'. Художникъ съ глубокой проникновенностью изображаетъ природу и людей датской деревни. Его привѣтливые пейзажи чужды всякой слащавости, его крестьянскіе типы — косари, охотники, пахари — свободны и отъ назойливой типичности и отъ нарочитой трогательности.

Имени этого подлинно національнаго датскаго мастера мы не находимъ, однако, въ спискѣ 'датскихъ художниковъ', работы которыхъ выставлены сейчасъ въ Шарлоттенборгѣ 'Обществомъ національнаго искусства'. Безъ всякой системы развѣшено здѣсь около 200 картинъ, новыхъ и старыхъ, талантливыхъ и бездарныхъ. Если бы собраніе это дополнить и привести въ порядокъ, то могла бы получиться интересная ретроспективная выставка датской живописи за послѣднія полстолѣтія; въ такомъ же видѣ, какъ теперь, это какой-то случайный наборъ картинъ, объединенныхъ, пови-

димому, лишь общностью политическихъ воззрѣній ихъ авторовъ.

Изъ остальныхъ выставокъ начала года упомянемъ еще, наконецъ, ретроспективную выставку Акселя Бредсдорффа. Излюбленные этимъ художникомъ этюды нагого тѣла лишены оригинальности, но его 'усадыбы' и 'сады' очень искренни и сдѣланы хорошо. Больше же всего ему удаются портреты. Весьма интересенъ, между прочимъ, портретъ писателя Як. Кнудсена, съ его массивной фигурой и выразительной головой Лютера.

Въ 'Королевской картинной галереѣ' недавно закончена реставраціею новая картина Иорданса 'Апостолъ Петръ, вынимающій динарій изъ пасти рыбы', приобретенная по инициативѣ директора галереи К. Мадсена и при поддержкѣ группы частныхъ лицъ за 58.000 кронъ въ Швеціи. Это большой декоративный холстъ, вышиною въ 2,80 метра и шириною въ 4,70 метра, написанный въ характерной для великаго фламандца грубовато-жизнерадостной манерѣ. Извѣстная также подъ названіемъ 'Антверпенскаго паромъ', картина эта относится, по всей вѣроятности, къ 1638—1640 гг. Сначала она находилась въ галереѣ замка Финспонгъ, но впоследствии основателемъ этой галереи, барономъ Л. де-Гееромъ, была вывезена изъ Нидерландовъ въ Швецію, гдѣ до настоящаго времени находилась въ частныхъ рукахъ. Она была среди прочихъ картинъ мастера на антверпенской 'выставкѣ Иорданса' въ 1905 г. Репродукція картины помѣщена въ извѣстной книгѣ Max Rooses 'Jordaens, Leben und Werke', а въ амстердамскомъ Ryk-Museum'ѣ имѣется очень напоминающая ее другая картина Иорданса гораздо меньшихъ размѣровъ, трактующая тотъ же мотивъ.

М. К.-А.

НОВЫЯ КНИГИ ПО ИСКУССТВУ

А. П. Ивановъ. Михайлъ Александровичъ Врубель. Опытъ біографіи. Академія и Кіевскій періодъ. Изд. журнала 'Искусство' 1912 г.

Рядъ монографій, посвященныхъ жизни и творчеству М. А. Врубеля, появившихся за послѣд-

ніе годы, свидѣтельствуетъ о подъемѣ интереса, хотя бы въ известной части нашего общества, къ гениальному художнику, до сихъ поръ еще слишкомъ поверхностно оцѣненному и слишкомъ часто забываемому.

Опытъ біографіи, составленный А. П. Ивановымъ, является пока лучшей работой въ этой области и, вѣроятно, долго еще останется такой, благодаря исключительной культурности и серьезному, почти религіозному, отношенію автора къ своему труду.

Можетъ быть, въ конечномъ итогѣ характеристика, даваемая А. П. Ивановымъ Врубелю, покажется односторонней, и известная часть психическихъ элементовъ, соткавшихъ душу Врубеля, какъ-бы не улавливается сбѣтами словъ, которыя съ ибжной любовью плететь Ивановъ; но желаніе не только формально коснуться творчества Врубеля дѣлаетъ эту книгу прекраснымъ образцомъ біографіи, которую захочется еще не разъ пересмотрѣть. Слѣдуетъ, правда, протестовать противъ ибкоторыхъ опредѣленій, которыя даетъ А. П. Ивановъ, освѣщая отношенія Врубеля къ Византіи. Нельзя же называть Врубеля натуралистомъ, какъ бы широко ни понималъ Ивановъ это слово, точно такъ же, какъ нельзя утверждать, что вѣрность природѣ прежде всего искалъ Врубель у византійцевъ (стр. 30). Намъ кажется, что тѣ моменты художественныхъ исканій Врубеля, которые мы теперь съ такой легкостью и огульно называемъ византійскими, требуютъ сложнаго и глубокаго анализа, можетъ быть, единственно возможнаго послѣ того, какъ мы ближе подойдемъ къ Византіи, и смыслъ ея искусства станетъ для насъ очевиднѣе и... неизбѣжнѣе, позволимъ мы себѣ сказать. Возможно также, что историко-научный методъ будетъ дѣлать единственно-правильнымъ методомъ, хотя несомнѣнно психологическія обобщенія служатъ всегда ключомъ при всякихъ изысканіяхъ въ области искусства.

Но какъ бы то ни было, книга, написанная такимъ прекраснымъ языкомъ, слегка архаизирующимъ, но ибжнымъ, трепетнымъ и глубоко-интимнымъ, должна быть отнесена къ числу лучшихъ опытовъ на темы искусства, появившихся за послѣдніе годы. Мы стано-

вимся причастными благодаря ей духу Врубеля, и высокій подвигъ его жизни бросаетъ въ сердца тѣхъ, кому дороги исканія человечества, сбмена глубокой вѣры и мужества. Наша благодарность пусть будетъ хотя бы легкой наградой за этотъ трудъ, достаточно прекрасный и для насъ столь необходимый. Можно только выразить сожалѣніе, что книгу эту нигдѣ нельзя больше достать, ибо—указываемъ на это, какъ на показатель болѣе вещественный, чѣмъ многія слова о подъемѣ художественныхъ интересовъ нашего общества и о подлинной дѣйности этой книги—она была раскуплена въ Петербургѣ почти въ ибсколько дней.

Возможно, что большое количество репродукцій (около 50), частью съ неизвѣстныхъ еще работъ, способствовало этому успѣху, но несомнѣнно также, что тѣ, которые прочли первыя страницы монографіи, захотѣли прочесть всю книгу до конца, такъ какъ она захватываетъ, какъ захватываетъ только искренне, талантливо и культурно написанная книга.

Ник. Пунинъ.

А. де-Рибасъ. 'Старая Одесса'. Изданіе книжнаго магазина Руссо. Одесса. Ц. 5 р. Старый Парижъ, старая Москва, старый Кіевъ, старый Петербургъ, все это — вполне понятныя заголовки древнихъ или пережившихъ хотя бы два столѣтія городовъ... Но вотъ оказывается, что и Одесса, насчитывающая едва сто лѣтъ существованія, какъ городъ,—тоже представляетъ уже такое количество данныхъ, событий и сооружений, которое позволяетъ ей называться 'старой'. И дѣйствительно, просматривая большой томъ г. де-Рибаса, убѣждаешься въ томъ, что сравнительно 'молодая' Одесса уже даетъ поводъ къ описанію такого матеріала, который неоспоримо является 'старымъ'. Отсюда выводъ: какъ бережно надо хранить не только достигшія уже столѣтней давности, но и болѣе юныя, характерныя для эпохи, постройки...

Въ 'Старой Одессѣ' де-Рибаса, конечно, много матеріала лирическаго, интимнаго, имбющаго только мѣстное почти даже семейное, значе-

не, но, опуская весь этотъ матеріалъ, можетъ быть кому-нибудь и нужный, остановимъ наше вниманіе на томъ, что составляетъ старину одесскую, т. е. на тѣхъ памятникахъ архитектуры, что украшаютъ или украшали собой еще до недавнихъ поръ южно-русскую столицу. Приложенныя иллюстраціи изображаютъ многія изъ этихъ сооруженій. Прежде всего—Городской театр, сгорѣвшій въ 1873 году (и предварительно испорченный въ 1872 году переѣлками). Даже по однимъ колоннамъ, оставшимся послѣ пожара, можно утверждать, что этотъ театръ дѣйствительно принадлежалъ замыслу Тома де-Томона. Къ большому сожалѣнію, г. де-Рибасъ не приводитъ никакихъ данныхъ по этому поводу. Не дано даже ссылки на книгу Томона о своихъ постройкахъ, гдѣ имѣется небольшой чертежъ плана и фасада этого театра*.

Въ книгѣ воспроизведены многія старинныя литографіи, показывающія намъ богатство, обширность замысла или прелестныя пропорціи и другія зданій, въ большинствѣ случаевъ уже исчезнувшихъ нынѣ. Вотъ—видъ съ Карантинной гавани, или на Дюковскій садъ, гдѣ было столько очаровательныхъ классическихъ домиковъ; вотъ—архитектурный слѣдъ пребыванія въ Одессѣ гр. Разумовскаго, (теперь значительно переѣланный дворецъ и садъ); вотъ—красивые дома барона Рено и графа Ланжерона, украшенные колонадами. Далѣе оказывается, что и близъ Сабанѣва моста былъ домъ съ интересною полукруглою колонадой, что такая же колонада, но значительно болѣе обширныхъ размѣровъ, украшала домъ гр. Воронцова, и что начало Екатерининской улицы состояло также изъ полукружіи-колонадъ.

А вотъ прекрасная, декоративная аркатура (по мотиву архитектуры сходная съ обработкою Вишенской базилики), находившаяся на мѣстѣ нынѣшняго музея. Сохранились еще и донныя старыя домики на улицахъ—Старо-Портофранкской, Новосельской, Градоначальской.

Удѣлили лишь части дворца Нарышкиной, впоследствии—Маразли. Далѣе мы видимъ колонаду надъ обрывомъ къ Практической гавани въ усадьбѣ Воронцова. Были интересные дома и въ старомъ базарѣ. Особенно же любопытны ряды на Черепиниковской площади, состоявшіе изъ двухъ ярусовъ колоннъ. Воспроизведенныя литографіи и гравюры, тщательно собиравшіяся отцомъ автора книги и хранящіяся въ Одесской общественной библиотекѣ, даютъ намъ подробнѣйшую картину быта и вида Одессы въ 40-хъ и 50-хъ годахъ. За весь этотъ матеріалъ, къ сожалѣнію, очень односторонне освѣщенный, надо быть признательнымъ г. де-Рибасу. Можетъ быть, теперь бывшее одесское строительство будетъ изучено и съ историко-художественной стороны? Книга издана не очень изяшно. Непріятно обрамленіе страницъ, шрифтъ нехорошій.

Историческая панорама Петербурга. Изд. Т-ва 'Образованіе'. 1913. Ц. 3 р.

Это—сопровождаемый небольшимъ, безпретенціозно составленнымъ текстомъ—альбомъ фото-тинто-гравюръ, изображающихъ классическія постройки Петербурга. Особый способъ печатанія репродукцій, составляющій секретъ издательства, придаетъ изданію много прелести, и все же, повидимому, вкусы издателей настолько не тонки, что даже это техническое преимущество, въ иныхъ случаяхъ обращается въ невыгодную для изданія сторону. Примеръ: отпечатанные въ бархатистомъ-коричневомъ тонѣ сфинксы у Горнаго Института (во дворѣ)—отличны, но портикъ Горнаго Института (въ зеленомъ тонѣ) воспроизведенъ возмутительно. Далѣе—мелочь, но очень характерная. Снявъ фотографію зданія биржи,

* Пока мы узнали лишь о томъ, что первымъ дѣйствительнымъ строителемъ въ Одессѣ былъ де-Волянъ, а не Ривелье, пользовавшійся благоволеніемъ Александра I, содѣйствовавшего расцвѣту одесскаго строительства; но кто были остальные зодчіе—вовсе не выяснено, и даже извѣстныхъ нынѣ именъ архитекторовъ, строившихъ въ Одессѣ, Барерры, Томона и др.—я не нашелъ въ книгѣ.

* См. статью А. А. Трубинова въ 'Старыхъ Годахъ' 1908 г. Одесскій театръ основанъ въ 1804 г., отреставрированъ въ 1809 г.

можно было бы, въ художественномъ воспроизведеніи, безъ ущерба для исторической правды, заретушировать назойливо выдвѣвающую, позади биржи, фабричную трубу... Великолѣпны сдѣланные А. Г. Матвѣевымъ снимки мостовыхъ перилъ у Мойки, близъ Царицына Луга. Хорошо снятъ фасадъ Александринскаго театра, и плоха репродукція, изображающая Театральную улицу.

Къ числу рѣдкихъ и новыхъ видовъ надо причислить снимокъ ограды (лѣвы, соединенные дѣлами) бывшего дворца Кушелева-Безбородко на Охтѣ,—теперь больницы.

„Ежегодникъ Архитекторовъ - Художниковъ“ за 1912 годъ

Седьмой „Ежегодникъ“, изданный Петербургскимъ Обществомъ Архитекторовъ - Художниковъ, своей программой отличается нѣсколько отъ всѣхъ предыдущихъ: на этотъ разъ значительно уменьшено количество воспроизведеній работъ нашихъ художниковъ, изобразителей старинной архитектуры, и отдано предпочтеніе проектамъ и снимкамъ съ нововыстроенныхъ зданій. Но, такъ какъ наше время отличается именно недостаткомъ дѣйствительно художественныхъ сооружений, а правительство и городское управленіе даютъ только темы для проектовъ, не давая никакихъ заказовъ для построекъ, то и здѣсь бѣлая часть изданнаго — проекты, и всѣ печальныя явленія, характеризующія современное строительство, прекрасно отражены „Ежегодникомъ“... Кроми проектовъ Николаевскаго вокзала и Министерства Торговли, правительство не дало за этотъ годъ никакихъ заказовъ нашимъ зодчимъ. Предложены были, правда, еще темы по возведенію курортныхъ зданій, но многія изъ нихъ проведены въ жизнь? Едва ли будетъ осуществлена и премировая программа зданія Министерства. А Николаевскій вокзалъ? Говорятъ, выбранъ проектъ В. А. Шуко, но если и такъ (чему, конечно, надо радоваться), то когда-то еще подымутся у насъ на столь большое дѣло...

Проектъ Шуко предполагаетъ зданіе изъ спокойныхъ, строго-уравновѣшенныхъ, классиче-

скихъ массъ, палладіевскихъ пропорцій и очень скромной отдѣлки. Но въ композиціи вокзала много изящества въ деталяхъ, много декоративности въ рельефныхъ украшеніяхъ портала и въ полукругіи бокового фасада.

Также строго соблюдены всѣ требованія дѣлсообразности: даны широкіе, ничѣмъ не заслоненные проходы, навѣсы, уютныя, хотя и громадныя, окна ресторана. А полукругіе бокового фасада даютъ большія надежды на возможную красоту всей площади передъ вокзаломъ. Проектъ Фомина, напротивъ, грѣшитъ въ особенности пренебреженіемъ къ практическимъ требованіямъ: проходы зажаты между колоннами, которыя явно мѣшали бы удобному передвиженію публики, а пиренезіевскіе портики, какъ бы хорошо они ни сочетались съ огромными арками, все же едва ли умѣстны здѣсь. Общій характеръ фоминскаго вокзала — мрачный, съ огромными металлическими перекрытіями; подобное зданіе, вполнѣдствіи, покрывшись копотью и пылью, непременно приобрѣло бы фабричный видъ и, во всякомъ случаѣ, напоминало бы скорѣе желѣзнодорожное депо, нежели вокзалъ, находящійся въ центрѣ столицы. Проектъ Лидваля—еще менѣе удаченъ. Это все плодъ какихъ-то германскихъ модернистическихъ увлеченій, вовсе не идущихъ къ облику Петербурга.

Въ „Ежегодникѣ“ помѣщено еще множество иныхъ проектовъ. Къ чему? Дабы закрѣпить только, какъ немногіе изъ нихъ будутъ осуществлены?

Однако, совсѣмъ не интересны проекты кончающихъ Академію, и особенно—премированныхъ учениковъ. Вѣдь почти всегда рѣшеніе Академіи бываетъ неудачно, и Совѣтъ, вотъ уже который годъ, все никакъ не можетъ отмѣнить дѣйствительно многообѣщающаго зодчаго. Зачѣмъ же такое обиліе этихъ академическихъ программъ?

Изъ воспроизведеній зданій осуществлены и нынѣ, конечно, наиболѣе интересными являются всѣ виды дома кн. Щербатова въ Москвѣ, построеннаго архитекторомъ Тамановымъ. Новая задача совѣщенія богатаго особняка съ доходнымъ домомъ, скомпонованныхъ, однако, какъ одинъ дворецъ (первый—расположенъ на

пятомъ этажѣ зданія) съ главнымъ фасадомъ и двумя крылами, превосходно разрѣшена Тамановымъ. Исполненіе всѣхъ частей, выработка всѣхъ деталей—прекрасны, отлично нарисованы всѣ колонны, выгнаны всѣ украшения. Надо пожалѣть только, что этотъ домъ находится въ Москвѣ на отдаленномъ Новинскомъ бульварѣ (онъ могъ бы служить превосходнымъ украшеніемъ и Петербурга) и что въ 'Ежегодникѣ' не дано видовъ внутренней отдѣлки дома, вѣроятно еще болѣе интересной, чѣмъ наружная,—если вспомнить изысканность вкуса владѣльца дома князя С. А. Щербатова.

Изъ петербургскихъ построекъ богато представленъ въ 'Ежегодникѣ' домъ гр. Толстого на Троицкой (архитекторъ—Лидваль), домъ А. А. Половцева на Каменномъ островѣ (архитекторъ—Фоминъ). Объ этихъ постройкахъ я уже нѣдѣль случай говорить въ 'Аполлонѣ' въ статьѣ о 'Новомъ Петербургѣ'.

Зодчіе-церковники представлены также достаточно полно. Особенно интересна реставрація Овручской церкви архитектора Щусева, стоившая бы и спеціальнаго изданія,—съ такими прѣдѣлками въ духъ старины выполнены всѣ эти работы по наружной и внутренней отдѣлкѣ храма, всѣ детали его убранства. Еще разъ приходится повторить: если архаистическіе замыслы даютъ столь неудачные результаты при исполненіи новыхъ церквей и особенно сооружений свѣтскаго характера, то при исполненіи такой реставраціонной работы единственно возможна именно эта манера нарочитаго стремленія подойти къ древнему выполненію архитектуры (выражающаяся, между прочимъ, въ нѣкоторой умышленной неправильности кладки арокъ не по ровной, циркулемъ проведенной, кривой). Насколько же неудачны гражданскія постройки Щусева, мы нѣдѣль случай убѣдился недавно на проектахъ Московско-Казанскаго вокзала, въ русскомъ стилѣ XVII вѣка (выставка 'Союза русскихъ художниковъ').

Воспроизведенная въ 'Ежегодникѣ' Лейпцигская церковь В. А. Покровскаго на этотъ разъ строже и проще въ формахъ, чѣмъ прежнія его постройки. Монументальность храма (Ко-

ломенскаго типа шатровой церкви) выражена вполне, и надо только приветствовать удачную идею автора использовать и этотъ характеръ архитектуры нашего многообразнаго русскаго стили, тѣмъ болѣе, что именно онъ, а не иной (кудрявый XVII вѣка, которымъ такъ часто и неумѣстно пользуются) отвѣчаетъ цѣли памятника.

Къ интереснымъ иллюстраціямъ церковныхъ сооружений надо отнести еще виды храма въ Костромской губерніи, построеннаго архитекторомъ Кузнецовымъ въ формахъ Московскаго зодчества XVI вѣка; прекрасны абсиды и стройная колокольня. Слабѣ церковныя постройки Адамовича и др. Къ числу работъ въ русскомъ стилѣ надо причислить еще не всѣмъ удачно помѣщенные наброски съ натуры (разныхъ предметовъ старины) покойнаго А. П. Рябушкина. Печатаніе же въ 'Ежегодникѣ' его картинъ въ родѣ 'Эсфирь', является совершенно непростительной ошибкой со стороны редакціонной комисіи. Рябушкинъ въ послѣдніе годы своей недолгой жизни сдѣлался многообещающимъ художникомъ русскаго историческаго быта, онъ же, однако, былъ и авторомъ очень плохихъ академическихъ композицій на библейскія темы...

Робки, но по крайней мѣрѣ старательны, акварели Петергофскаго дворца—Баумгартена (проектъ Московскаго училища живописи его же—ужасень!). Слабѣ—акварели Бѣлогруда; впрочемъ, его работа по обмѣрамъ Петровскаго дворца стала случайно, послѣ недавняго пожара, очень нужной и цѣнной.

Работы по обмѣрамъ и зарисовкѣ памятниковъ старины, воспроизведенныя въ VII 'Ежегодникѣ' этимъ почти и ограничиваются.

Въ заключеніе надо пожелать 'Ежегоднику', уже завоевавшему широкія симпатіи, не пренебрегать историко-архитектурнымъ матеріаломъ, особенно когда количество мало значительныхъ академическихъ проектовъ отражается на количествѣ воспроизведеній этого рода. Скорѣе ужъ болѣе желательнымъ являлось бы помѣщеніе воспроизведеній очень цѣнныхъ работъ по обмѣрамъ учениковъ, посылаемыхъ Академіей на лѣтнія работы (напримѣръ, обмѣры дворца Ляличъ А. Бѣлобо-

родова), нежели классныя, сухія работы академистовъ, профильтрованныя сквозь казенныя вкусы профессоровъ...

Ю. Р.

Памятники древне-русскаго искусства. Изданіе Императорской Академіи Художествъ. Выпускъ четвертый. С.-Петербургъ 1912. Цѣна 10 рублей.

Содержаніе настоящаго выпуска, подобно предыдущимъ, составляютъ нѣсколько отдѣльных, совершенно самостоятельныхъ работъ, различныхъ по своему содержанию и по своему изложенію. Среди девяти статей особенное вниманіе, и по своей темѣ, и по ея разработкѣ, привлекаетъ работа Л. А. Мацулевича: 'Церковь Успенія Пресвятой Богородицы въ Вологовѣ'. Церковь находится въ нѣсколькихъ верстахъ отъ Великаго Новгорода. До послѣдняго времени мало привлекавшая къ себѣ вниманіе изслѣдователей, главнымъ образомъ въ силу выставленныхъ нашими учеными положеній о позднемъ времени фресокъ, которыми покрыты стѣны этого храма, она, помимо своихъ архитектурныхъ формъ, типичныхъ для данной эпохи и мѣста, хранитъ на своихъ стѣнахъ прекрасныя фрески не XVII, а XIV вѣка. Свою статью авторъ начинаетъ съ изложенія характерныхъ архитектурныхъ особенностей храма, относя его къ одному изъ вариантовъ (съ нѣкоторыми разновидностями) обычнаго для Новгорода типа квадратнаго въ планѣ храма съ четырьмя столбами, на которые опирается барабанъ купола; отличіе этого храма заключается въ надложенныхъ углахъ (раньше покрытіе было по трехлопастнымъ аркамъ, столь обычное для Новгородской архитектуры). Самая интересная особенность храма—роспись стѣнъ средней части и, наиболѣе любопытная, алтарной абсиды—авторомъ категорически относится къ XIV вѣку. Содержаніе ея композиціи и рисунокъ типичны для Новгорода того времени—Спаситель въ куполѣ, ниже архангелы, пророки, Евангелисты. Въ концѣ абсиды Богоматерь, подъ ней Евхаристія, въ которой отиѣчается одна необычная подробность—присутствіе среди апостоловъ на мѣстѣ апостола Петра—Иуды Искариота. Далѣе—ком-

позиціи протоевангельскихъ и Богородичныхъ цикловъ, а за ними—множество другихъ, стоящихъ въ зависимости отъ средневѣковой западной иконографіи и иконографіи начала Возрожденія. Авторъ, перечисляя всѣ композиціи росписи, даетъ и богатый сравнительный матеріалъ, имѣющійся въ храмахъ христіанскаго міра. Не забываетъ онъ ознакомить и съ тѣмъ, сравнительно обильнымъ, орнаментальнымъ матеріаломъ, о которомъ, къ большому сожалѣнію, у насъ никто ничего не хочетъ говорить при описаніи памятниковъ.

Въ общемъ изслѣдованіе Л. А. Мацулевича представляетъ значительный вкладъ въ исторію русскаго искусства и, выясняя хронологическіе вопросы, вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ обильный матеріалъ для сужденій о влияніяхъ и заимствованіяхъ въ темный пока періодъ развитія русскаго искусства.

Можно искренне пожалѣть, что столь цѣнная работа помѣщена въ изданіи какъ бы специально предназначеномъ для кладовыхъ учрежденія, издаваемаго книгу. Въ самомъ дѣлѣ, учрежденіе это какъ бы предлагаетъ все свое умѣніе и стараніе, чтобы его изданія возможно меньше расходились; кромѣ непомѣрно высокой цѣны—невѣдомо какими соображеніями объясняемой, вѣдь не желаніемъ же покрыть расходы по изданію, такъ какъ они никогда не покрываются,—книги и въ магазинахъ добыть трудно. Такимъ образомъ, забота учрежденія сводится къ изданію книгъ какъ будто только для своихъ сочленовъ.

Н. М.

И. Е. Бондаренко. Архитекторъ Матвій Федоровичъ Казаковъ 1733—1812 г. Изд. Московскаго Архитектурнаго Общества. Москва 1912. Ц. 3 р.

Изданіе это было выпущено въ столѣтнюю годовщину смерти величайшаго московскаго зодчаго XVIII вѣка и впервые, въ качествѣ 'Festpublikation', появилось на торжественномъ засѣданіи, устроенномъ въ честь М. Ф. Казакова Московскимъ Архитектурнымъ Обществомъ совместно съ Московскимъ Археологическимъ Обществомъ въ актовомъ залѣ московскаго университета. Этотъ прекрасный,

хотя теперь порядкомъ запущенный, залъ, созданный самимъ Казаковымъ, казалось, долженъ былъ особенно торжественно настроить собравшуюся публику, придать засѣданію какой-то возвышенный діапазонъ, о чемъ, вѣроятно, мечтали и организаторы поминокъ...

Но, увы, настроенія этого не чувствовалось среди присутствовавшихъ, изъ которыхъ большинство, несомнѣнно, искренно желало выразить преклоненіе передъ тѣмъ знаменитого мастера. Ибо кто не восторгался—величественной красотой залъ Окружнаго суда и Благороднаго Собранія, строгой монументальностью Голицинской больницы, съ ея дивнымъ храмомъ, и десяткомъ другихъ зданій, связанныхъ съ именемъ Матвія Федоровича Казакова? Пришло вѣ вновь убѣдиться, что лишнее настоящей эстетической культуры время наше крайне рѣдко въ состояніи найти красивыя, декоративныя формы для выраженія массовыхъ чувствъ, что, видъ церковнаго обряда, мы публично не умѣемъ чтить память великихъ нашихъ предковъ...

Да и по существу засѣданіе вышло не особенно удачнымъ и слушатели не слишкомъ много новаго узнали о виновникѣ торжества. Докладчики, кромѣ И. Е. Бондаренко, автора интересующей насъ книги, выступали еще И. Э. Грабарь, Ф. О. Шехтель и И. С. Бѣллевъ—много говорили о геніи Казакова, объ необычайно плодотворной его дѣятельности, украсившей Москву длиннымъ рядомъ великолѣпныхъ зданій, въ отдѣльности останавливались на художественныхъ и архитектурныхъ достоинствахъ этихъ послѣднихъ, но въ итогѣ не получалось синтетическаго образа творчества великаго зодчаго на фонѣ общихъ художественныхъ теченій эпохи.

Сказанное въ значительной степени относится и къ изданію Архитектурнаго Общества, снабженному довольно обильнымъ и интереснымъ иллюстраціоннымъ матеріаломъ (чертежи и планы Казакова, старинныя гравюры, общіе виды и детали его построекъ) который, однако, по исполненію кѣстами оставляетъ желать многого, какъ вообще видѣнная сторона книги.

Трудъ И. Е. Бондаренко, несомнѣнно, обладаетъ дѣлностью, какъ первый опытъ монографіи о М. Ф. Казаковѣ и сводки документальныхъ свѣдѣній, касающихся многихъ изъ его построекъ и нѣсколькихъ эпизодовъ его жизни, которая частью впервые была розыскана самимъ авторомъ въ разныхъ архивахъ. Къ сожалѣнію, г. Бондаренко на этомъ остановился и не попытался связать отдѣльные этапы творчества мастера въ дѣльную картину, осветить и пояснить постепенные фазисы его развитія, всю эволюцію казакскаго генія. Мало затрагиваются также взаимныя отношенія съ другими современными ему архитекторами и возможны ихъ вліянія, особенно же сильно ощущается недостатокъ синтеза въ отношеніи автора къ наиболее загадочному вопросу въ творествѣ Казакова—появленія рядомъ съ его классической архитектурой струи готизирующаго романтизма. Наврядъ ли здѣсь возможно довольствоваться однимъ отрицательнымъ отношеніемъ, безъ выясненія причинъ и источниковъ всего явленія, безъ психологическаго его углубленія.

На вышеупомянутомъ торжествѣ въ память Казакова горячо пропагандировалась мысль о постановкѣ ему памятника въ Москвѣ. Не можетъ быть спора, что желаніе увековѣчить эту память—достойно всяческаго поощренія, но сомнительно, удачна ли какъ разъ мысль о памятникѣ... Плачевные результаты всѣхъ подобныхъ затѣй за послѣдніе годы заставляютъ скорѣе отказаться отъ памятниковъ вообще, для которыхъ наше современное искусство какъ будто еще не созрѣло. А посредственная статуя менѣе всего была бы къ лицу такому выдающемуся пластику, какъ Казаковъ.

Талантливо написанная и умѣло иллюстрированная книга, бросающая надлежащій свѣтъ на значеніе и красоту архитектурныхъ твореній Казакова, вѣроятно, въ большей мѣрѣ могла бы содѣйствовать увековѣченію и популяризаціи имени знаменитаго зодчаго.

P. Ettinger.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Англія

Франція

Палата депутатовъ приняла достойный быть отмѣченнымъ законопроектъ объ учрежденіи двухъ новыхъ фондовъ: кассы историческихъ памятниковъ и кассы общественныхъ памятниковъ и зданій. Бюджетъ послѣдней будетъ пополняться исключительно пожертвованиями; дѣль ея составляютъ поддержаніе и обновленіе памятниковъ, главнымъ образомъ—церквей, не признанныхъ историческими (non classés). Комисія, вѣдающая исторические памятники Франціи, увеличила ихъ списокъ рядомъ скульптурныхъ произведеній, находящихся въ области Seine-Inférieure. Сюда вошли ‚Св. Дѣва съ Младенцемъ‘ работы Ангіе въ церкви Еи, статуетка, изображающая Людовика XV, работы Лемуана, ‚Распятіе Клодіона и др. 16 марта въ Анжерѣ состоялось открытіе памятника Louis de Romain, основателю общества народныхъ концертовъ. Памятникъ исполненъ скульпторомъ Ж. Соло. Въ Парижѣ въ ‚Музеѣ декоративныхъ искусствъ‘ открылась восьмая выставка французскаго декоративнаго искусства.

Австрія

18 марта новый министръ культа Бела фонъ-Яковичъ торжественно открылъ новую картинную галерею въ Будапештѣ, составленную изъ завѣщанной графомъ Палерти коллекціи. 121 произведеніе старыхъ мастеровъ и 57 картинъ современныхъ художниковъ занимаютъ шесть комнатъ собранія, иллюстрированный каталогъ котораго недавно изданъ директоромъ.

Скончавшійся въ прошломъ мѣсяцѣ графъ Дюнисъ Андресси завѣщалъ Будапештскому музею цѣнную коллекцію, состоящую изъ полутораста картинъ новыхъ художниковъ, и милліонъ четырехста тысячъ кронъ—обществу пластическихъ искусствъ на приобрѣтеніе произведеній современнаго искусства.

Въ помѣщеніи Múvészaz открылась выставка союза австрійскихъ художниковъ.

Анонимный жертвователь подарилъ британскому музею большую коллекцію китайскихъ и японскихъ картинъ. 650 номеровъ коллекціи были собраны дѣтъ двадцать тому назадъ Артуромъ Моррисономъ.

Городское управленіе Дублина ассигновало десять тысячъ ф. ст. на постройку помѣщенія для оставленной городу коллекціи картинъ Sir Hugh Lane'a.

Въ галереѣ Гутекунста въ Лондонѣ выставлены пятьдесятъ офортовъ Frank Short'a, одного изъ лучшихъ современныхъ графиковъ Англіи.

Италія

Открылась перестроенная и заново организованная галерея новаго искусства въ первомъ этажѣ флорентинской академіи. До сихъ поръ безцѣпная и почти никому неизвѣстная, галерея въ новомъ видѣ является однимъ изъ самыхъ цѣнныхъ учрежденій для изученія итальянской живописи XIX ст. Изъ числа 150, помѣщавшихся въ собраніи, картинъ около ста удалены и замѣнены произведеніями, главнымъ образомъ, ‚Machiavoli‘—представителей итальянской вѣтви импрессионизма. По плану директора галереи Тарчани намѣчены дальнѣйшія преобразованія и приобрѣтенія.

Въ Миланѣ состоялось торжественное открытіе перваго музея театра въ Италіи. Museo teatrale alla Scala помѣщается въ семи комнатахъ, изъ которыхъ наибольшій интересъ представляетъ четвертая, отведенная подъ коллекцію матеріаловъ по исторіи античнаго театра. Это собраніе, положившее начало всему музею, было два года тому назадъ приобрѣтено у Самбона за 450 тысячъ лиръ.

Швеція

Стокгольмскій національный музей переживаетъ время усиленныхъ преобразованій, которыя коснутся, прежде всего, организациі правленія. Во главѣ музея стояли до сихъ поръ пять членовъ, единогласное рѣшеніе которыхъ, одо-

бренное правительствомъ, требовалось для каждаго новаго приобретѣнія. Эта сложная система, сильно тормозившая дѣло пополненія музея, будетъ въ ближайшемъ времени замѣнена правленіемъ съ главнымъ директоромъ и тремя его помощниками во главѣ.

Германія

Коллекцію портретовъ, имѣющуюся при національной галереѣ Берлина, предполагается въ скоромъ времени преобразовать въ национальное собраніе портретовъ. Л. Юсти, авторъ этого проекта, предлагаетъ отвести подъ новое учрежденіе трехэтажное зданіе Строительной Академіи. Подробный планъ новаго учрежденія Юсти изложилъ въ своей брошюрѣ „Aufgabe und Umfang der deutschen Bildnissammlung“.

13 марта состоялось въ присутствіи принца-регента и другихъ членовъ королевской семьи торжественное открытіе мюнхенскаго Сеце-сіона.

По желанію Великаго Герцога Гессенскаго, въ городскомъ выставочномъ помѣщеніи Дармштадта устраивается рядъ выставокъ частныхъ коллекцій, до сихъ поръ недоступныхъ для широкой публики. 28 марта состоялось открытіе выставки собранія картинъ К. Ланда изъ Мангейма (итальянская, испанская, голландская и англійская школы).

Въ октябрѣ настоящаго года въ Берлинѣ созывается конгрессъ, посвященный вопросамъ эстетики и исторіи искусства.

Проф. Кетшау, директоръ берлинскаго музея короля Фридриха, назначается генеральнымъ директоромъ недавно основанной городской галереи Дюссельдорфа.

Королевское собраніе гравюръ въ Берлинѣ получило въ даръ рядъ литографій французскихъ мастеровъ XIX ст. Изъ новыхъ приобретѣній наибольшій интересъ представляетъ женскій втюдъ ванъ-Дейка и пейзажъ Рюнсдала.

Силезскій музей пластическихъ искусствъ въ Бреславлѣ обогатился двумя дѣльными произведениями: автопортретомъ Оскара Цвинтшера и портретомъ Г. Гаутмана работы Макса Либмана.

Изъ небольшихъ выставокъ Германіи отмѣтимъ: выставку пражскаго общества „Sztuka“ въ берлинскомъ Künstlerhaus'ѣ (Аксентовичъ, Бознанская, Малчевскій, скульпторъ Надельманъ и др.).

Во Франкфуртѣ на Майнѣ—выставки: Kunstverein'a (Анж. Янкъ, рисунки Т. Гейне...), въ салонѣ Шнейдера (нѣсколько работъ Тома), у Шамеса (Нистле).

Скульпторъ Гильдебрандтъ въ Мюнхенѣ выставилъ въ своемъ ателье бюстъ Иохима, предназначенный для берлинской музыкальной школы.

Въ Эрфуртскомъ музее—ретроспективная выставка работъ Вильгельма Трюбнера.

Въ галереѣ Арнольда въ Дрезденѣ открыта выставка произведеній Л. Коринта и рисунковъ Стерля.

Америка

Въ музей Метрополитенъ въ Нью-Йоркѣ выставлена въ настоящее время коллекція картинъ скончавшагося миллиардера П. Моргана. Собраніе, сохранявшееся до сихъ поръ въ Англій, содержитъ двадцать девять картинъ громадной дѣльности, среди нихъ „Madonna Colonna“ Рафаэля, два портрета Рубенса, одинъ Рембрандта, два холста ванъ-Дейка, два пейзажа Гоббемы, портретъ Веласкеса и рядъ произведеній французской и англійской школы.

Этотъ же музей купилъ у Дюре картину Уистлера „Человѣкъ съ розовымъ домино“, изображающую собственника картины, друга автора, держащимъ на рукѣ розовое домино. Нью-Йоркскій банкиръ С. Бертронъ приобрѣлъ недавно знаменитую картину Фрагонара „La bопpe mѣre“, находившуюся во владѣніи Жимпеля и Вильденштейна.

Большой успѣхъ у гонящихся за новинкою янки имѣлъ, закрывшійся въ мартѣ, салонъ кубистовъ. Насчитывается 82 тысячи посѣтителей его; приобретено картинъ на сумму въ 375 тысячъ франковъ!

Аукціоны

Въ июнѣ предвидится интересная распродажа вещей галереи фонъ-Немеса у Манци въ Па-

рижѣ. Богатое собраніе венгерскаго коллекціонера содержитъ, между прочимъ, рядъ вѣликоблннхъ Греко, что обцщаетъ придать аукціону большое оживленіе.

На аукціонѣ Фр. Мюллера въ Амстердамѣ пойдутъ съ молотка тридцать три рисунка Рембрандта изъ коллекціи Heseltine.

На аукціонѣ собранія Гиндбургера въ галереѣ Гельбинга въ Мюнхенѣ продано большое количество произведеній Ходлера по сравнительно высокой оцѣнкѣ.

Умерли:

Живописецъ и граверъ Детушъ, Фр. Дрезель и молодой художникъ Пироза въ Парижѣ, художники Пьеръ Пиньола въ Женевѣи Ф. де-Кондами въ Ниццѣ; архитекторы Ш. Брессандиль въ Парижѣ и проф. Ал. Горать въ Дрезденѣ; вѣнскій историкъ искусства С. Giehlow въ Парижѣ; извѣстный коллекционеръ и меценатъ I. H. Fitzhenry въ Лондонѣ.

И. Р.

ROSSICA

Слѣдующія статьи о русскихъ художникахъ въ послѣднее время появились во французскихъ художественныхъ журналахъ: въ январскомъ выпускѣ 'Art et Décoration' консерваторъ одного изъ отдѣловъ Лувра г. Поль Витри помѣстилъ очеркъ объ Наумѣ Аронсонѣ; въ февральскомъ номерѣ ежемѣсячника 'L'Art Décoratif' Я. Тугендхолдъ въ удачно иллюстрированной статьѣ знакомитъ съ творчествомъ Борисова - Мусатова; наконецъ въ февральскомъ номерѣ 'L'Art et les Artistes', специально посвященномъ изобразителямъ животнаго міра въ живописи и скульптурѣ, имѣется краткій обзоръ этой области и русскаго искусства; упомянуты скульптуры барона Клодта, Е. А. Лансере, Обера и кн. П. Трубецкого, равно живописи Сверчкова, Петра Соколова и главнымъ образомъ Сѣрова. Думается, что здѣсь слѣдовало еще упомянуть о покойномъ Павлѣ Ос. Ковалевскомъ и Ал. Ст. Степановѣ.

Отчасти русскій характеръ носить и шестой выпускъ лучшаго изъ нѣмецкихъ художествен-

ныхъ журналовъ 'Kunst und Künstler'. Здѣсь напечатана статья о Бакстѣ г. Павла Бархана, въ которой авторъ особенно подчеркиваетъ здоровую расовую чувственность бакстовскаго творчества и роль Парижа въ окончательномъ расцвѣтѣ послѣдняго. Кромѣ того берлинскій журналъ помѣстилъ семь литографій Макса Бекмана, долженствующихъ иллюстрировать сцену бани въ 'Запискахъ изъ мертваго дома' Достоевскаго. Въ этихъ неважныхъ рисункахъ, однако, мало подкупающаго и еще меньше конгеніальнаго русскому романисту.

Изящную книжку на нѣмецкомъ языкѣ объ 'Аннѣ Павловой' выпустилъ берлинскій издатель Бруно Кассиреръ. Она составлена изъ статей о самой Павловой и о русскомъ балетѣ вообще—Оскара Би, Макса Осборна и Павла Бархана и украшена воспроизведеніями извѣстнаго рисунка Сѣрова, костюмныхъ эскизовъ Бакста и т. д.

Подъ заглавіемъ 'Dwie kultury' (Варшава, 1913, Венде и К^о) польскій литературный критикъ Владиславъ Яблоновскій издалъ сборникъ интересныхъ статей, главной основой которыхъ является сопоставленіе специфически русской культуры съ культурой Запада; авторъ признаетъ ихъ ярко антиномичными. Эту антиномію онъ усматриваетъ и въ книгѣ объ Италіи В. Розанова, и въ точкѣ зрѣнія А. Вольнскаго(?) на личность Леонардо-да-Винчи; она многое выясняетъ и въ отношеніяхъ декабристовъ къ Польшѣ и къ полякамъ, которымъ авторъ посвятилъ обширный очеркъ, и она, наконецъ, проходитъ красной нитью въ изслѣдованіи Яблоновскаго о русскихъ сектахъ — 'Исканіе Бога'.

Р. Е.

Louis Réau. 'St.-Petersbourg', H. Laurens, éd. Paris.

Книжка рта пріятна. Авторъ сумѣлъ почувствовать величавую своеобразность нашего 'безлично-космополитическаго' Петербурга, понять обаяніе пейзажа и духъ зодчества столицы, войти въ идеи настоящихъ ревнителей ея красоты. Вездѣ чувствуется вѣжливое вниманіе къ

чужой жизни, столь выгодно противоположное обычной тупой и самоуверенной невосприимчивости ибмцевъ ко всему русскому. Иногда мелькаетъ въ легких неточностяхъ французская *blague*, но за то вездѣ и французская тактичность.

Несомнѣнную поверхностность книги ей ставить въ упрекъ—было бы педантизмомъ: если бы авторъ отнесся къ своей темѣ глубже, разработалъ ее точнее и подробнѣе, книжка его приобрѣла бы гораздо меньше почитателей славѣ Петербурга, и то было бы плохой услугой. Какъ выпускъ известной сериі *Les villes d'Art célèbres*, она именно рассчитана на общую легкую убѣдительность и не должна быть ни ученымъ трудомъ, ни бедкеромъ.

Авторъ полонъ сознаніемъ безчисленныхъ заслугъ французскаго вліянія на обликъ Петербурга; мы не можемъ не присоединиться къ его данн великому народу-художнику. Объективная же правда иныхъ нашихъ 'патриотическихъ' притязаній, конечно, не всегда ясна для иностранца. Такъ, Михайловскій замокъ онъ слишкомъ легко отнимаетъ у Баженова, потому только, что замокъ этотъ похожъ на дворець въ Капраногѣ: сходство его съ знаменитымъ дворцомъ Фарнезе такъ отдаленно, что для такого 'подражанія' Виньогѣ не нужно быть итальянцемъ. Чудесный же фасадъ Академіи Художествъ мы, такъ и быть, уступаемъ Валенъ де-ла-Моту...

Самымъ слабымъ мѣстомъ книги г. Рео, въ общемъ превосходно разбирающагося въ художественныхъ сокровищахъ Петербурга, нужно признать его описаніе Музея Александра-III и сказавшееся здѣсь отношеніе къ русской живописи. Ни общей эволюціи ея здѣсь не видно, ни значенія отдѣльных моментовъ. Но и это отчасти оправдывается планомъ книги: наши 40 Рембрандтовъ и золото кургановъ гораздо убѣдительнѣе для француза и скорѣе

побудятъ его прѣхать въ Петербургъ. Объяснить же нашу художественную культуру на нѣсколькихъ страничкахъ—трудно. Г. Луи Рео—специалистъ въ исторіи искусства. Это замѣтно по его постоянному желанію сказать что-нибудь 'общее' по поводу всякой школы въ Эрмитажѣ. Но нельзя же винить его въ томъ, что онъ еще не 'осозналъ' исторіи нашего искусства, когда мы сами написать ее по настоящему не успѣли.

Мало и воспроизведеній русскихъ картинъ. Вообще въ иллюстраціонномъ матеріалѣ авторъ былъ, очевидно, ограниченъ издательскими условіями. Картинокъ много, но форматъ ихъ во многихъ случаяхъ недостаточенъ—совершенно, напримѣръ, пропадаетъ въ такой 'микрофотографіи' потрясающій главный фасадъ Михайловскаго Замка, и еще многое. Не слѣдовало давать Невскій проспектъ съ конкой вмѣсто трамвая и несуразный видъ Гостиного Двора, а вмѣсто четвертаго вида Петергофскихъ фонтановъ можно было дать еще что нибудь изъ столичныхъ зданій. Не слѣдовало также относить къ Царскому Селу вида Лѣтняго сада по Лебяжьей канавкѣ и давать часть картины безъ оговорки, что это деталь.

Въ общемъ же—очень приятная книжка. Изданіе ея г. Рео годъ послѣ назначенія его директоромъ здѣшняго Institut Français—хорошая заслуга.

Валеріанъ Чудовскій.

Поправка

Въ № 2 'Аполлона', въ статьѣ Георгія Лукомскаго 'Новый Петербургъ', на стр. 29, допущена неточность: авторомъ проекта и строителемъ Городскаго дома (противъ Народнаго Дома) является М. М. Перетятковичъ, а не М. С. Ляевичъ, которому принадлежитъ только проектъ Сытнаго рынка.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Сергѣй Маковский—А. Я. Головинъ	5
Кв. Сергѣй Волконскій—Древній хоръ на современной сценѣ. I. Смыслъ. II. Звуковой матеріалъ	22
О. Мандельштамъ—Франсуа Виллонъ	30
Н. Гумилевъ—Переводы изъ 'Большого Завѣщанія' Франсуа Виллона	36

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

Г. Лукомскій—Нѣсколько словъ о народномъ искусствѣ на кустарной выставкѣ . .	39
Esseu—Выставка Н. Калмакова	41
Ник. Пунинъ—Византийская выставка работъ Л. Крамаренко и А. Тарана	42
А. Р—въ—Выставочные итоги. Художественныя дѣла. Музеи. Изданія. Въ провинціи	44
Георгій Лукомскій, Б., Н. М., Г. Я.—Смѣсь	47
Каратыгинъ—Петербургскіе концерты в 'Электра'	51
Валеріанъ Чудовскій—Поссартъ. 'Летучая Мышь' и театральная мнѣиатура. 'Вѣчный Странникъ' Осипа Дымова	55
Я. Тугендхольдъ—Московскія пьесы	57
Н. Лаврскій—Письмо изъ Ростова на Дону	61
Р. Е.—Письмо изъ Варшавы	63

ХРОНИКА

Johannes von Suenther—Враждебные братья	64
S. A.—Письмо изъ Мюнхена	66
М. К.-Л.—Письмо изъ Давіа	67
Ник. Пунинъ, Ю. Р., Р. Ettinger—Новыя книги по искусству	69
Н. Р.—Художественныя вѣсти съ Запада	76
Р. Е., Валеріанъ Чудовскій—Rossica	78
Поправка	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ФОТОТИПИИ:

А. Я. Головинъ — Автопортретъ.

ЦВѢТНАЯ (ВЪ ТРИ КРАСКИ) АВТОТИПИЯ:

А. Я. Головинъ — Испанка въ красной шаль.

АВТОТИПИИ:

А. Я. Головинъ — Эскизы декорацій: для балета Корещени 'Волшебное зеркальце' (1901), для оперы Бородина 'Псковитянка'—два эскиза (1901), для драмы Ибсена 'Маленькій Эмольфъ' (1903), для драмы Кнута Гамсуна 'У вратъ царства' (1904), для драмы Ибсена 'Женщина съ моря' (1904); Испанка; эскизъ декорацій для оперы 'Карменъ' (1906); портретъ Шалашина въ роли 'Бориса Годунова' (1912); пять эскизовъ декорацій для 'Бориса Годунова' Мусоргскаго (1907); Испанка (1911); Испанка (1906); Маркиза (1908); Испанка (1906); три эскиза декорацій для 'Орфея' Глюка (1911); декоративное панно въ Московскомъ музеѣ имени Императора Александра III (1912); Прудъ въ чащѣ (1909); Березы (1908); Лѣсной прудъ (1909); Ветлы (1909); портреты: М. А. Кузмина (1910), г-жи Смирновой (1910), М. Ф. Маковской (1912); Прудъ (1910).

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

АВТОТИПИИ:

А. Я. Головинъ — Эскизъ для драмы Ибсена—'Маленькій Эмольфъ'; эскизъ для драмы Ибсена—'Женщина съ моря'.

Фронтисписъ и заставка на стр. 39—В. Н. Лениускаго; концовки на стр. 29 и 38—Д. Митрохина.

Обложка и раздѣльные буквы—М. Добужинскаго.