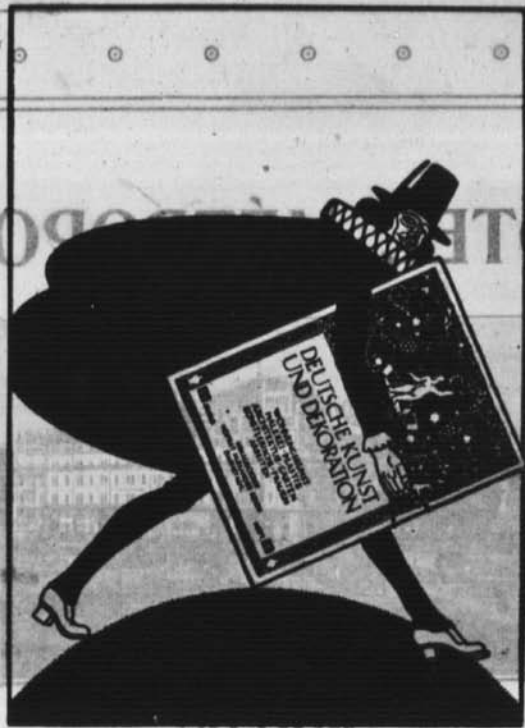


ALLOTTLOTT

ON



ОП



ПО ВСЕМУ СВѢТУ РАСПРОСТРАНЕНЫ

ДАРМШТАДСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНИЯ

„Deutsche Kunst und Dekoration“ ○ ○ ○

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ „Innen Dekoration“

„Stickerei-Zeitung und Spitzen-Revue“ ○

Объ этихъ журналахъ, какъ и о другихъ изданіяхъ Александра Коха—

„НАСТОЛЬНАЯ КНИГА СОВРЕМЕННОЙ ЖИЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ“

Т. I. КАБИНЕТЪ. Т. II. СПАЛЬНЯ. Т. III. СТОЛОВАЯ

(съ 900 иллюстраціями)

бесплатно разсылается богато иллюстрированный проспектъ

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

HÔTEL MÉTROPOLE



MOSCOU.

ГОСТИНИЦА МЕТРОПОЛЬ.

МОСКВА.

Театральная площадь.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, РАЗЪВЪЗЖАЯ, 8 (У ПЯТИ УГЛОВЪ), ТЕЛЕФ. 178-69.

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

- В. Я. Адарюковъ. Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, съ 2 фототипіями и 66 автотипіями. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).
- Сто лѣтъ (1812—1912) французской живописи. — Иллюстрированный каталогъ выставки. Ц. 1 р.
- Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912). — Вступление. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдельныхъ листахъ. Ц. 8 р. Огранич. число экземпляровъ.
- Литературный Альманахъ. — Содержание: рассказы: Сергѣя Ауслендера — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузмина — Ванина, родника; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бааямонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, Н. Гумилева, М. Зенкевича, Н. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексѣя Ремизова — Дѣйство о Георгии Храбромъ; Анри де Ренье — Смерть Марсіа, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. Б., М. Добужинскаго, Г. Лукжскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р.
- Сергѣй Ауслендеръ. — Рассказы, книга 2-я. Содержание: Ночной принцъ, Филимоновъ День, Филимонъ-Флейтищикъ, Роза подо льдомъ, Туфелька Нелидовой, Гансъ Вреденъ, Ставка князя Матвѣя, У фабрики, Пастораль, Веселія святки. — Ц. 1 р. 50 к.
- Н. Гумилевъ. — 'Чужое небо' (третья книга стиховъ). Кромѣ разныхъ стихотвореній, въ эту книгу вошли поэмы: 'Блудный сынъ' и 'Открытие Америки', пьеса въ стихахъ 'Донъ Жуанъ въ Египтѣ', Абиссинскія цѣсиди, переводы изъ Теофиля Готье. — Ц. 1 р.
- Кн. Сергѣй Волконскій. — 'Человѣкъ на сценѣ' (книга статей). Содержание: Въ защиту актерской техники; 'Донъ Жуанъ' и 'Мокрое', Красота и правда на сценѣ; Человѣкъ какъ материалъ искусства; Человѣкъ и ритмъ (система и школа Жака Далькроза). — Ц. 1 р. 50 к.
- Кн. Сергѣй Волконскій. — 'Разговоры'. Содержание: I. Разговоры; II. Определенія; III. Нева; IV. Приемный день; V. Черноземъ; VI. Былое — Павловка; VII. Звѣзды; VIII. Былое — Фалъ; IX. Сумасшедшій; X. Вокругъ свѣта; XI. За рубежами; XII. Вечеръ мелоластики. — Ц. 1 р. 50 к.
- Ж. д'Удине. — 'Искусство и жезлъ', перев. кн. Сергѣя Волконскаго. Ц. 1 р. 50 к.
- Кн. Сергѣй Волконскій. — 'Художественные отклики'. Съездъ художниковъ. Драматическая апелляция. Сценическая обстановка и человѣкъ. Музыка. Пластика. Что дальше? Ц. 1 р. 50 к.
- Кн. Сергѣй Волконскій. — 'Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту). Введеніе. Семіютека. Статика. Динамика. Упраженія. Библиографія. Указатели. Съ 26 иллюстраціями, автотип. отд. таблицы (по Дельсарту). Ц. 2 р.
- Сергѣй Маковский. — Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики. — Отъ автора. Художественные итоги. Выставка женскихъ портретовъ. 'Новое Общество'. 'Миръ Искусства'. С. Ю. Судейкинъ. Н. А. Тарховъ. Д. С. Степанчикъ. Проблема 'глы' въ живописи. Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова. Съ 2 трехцвѣтками, 5 мелкотипо-гравюрами и 22 автотипіями. Ц. 3 р.
- Готовятся къ печати слѣдующія книги:**
- Я. Тугендхольдъ. — 'Проблемы и характеристики' (сборникъ художественно-критическихъ статей).
- Максимиланъ Волошинъ. — 'Лица творчества'. Книга первая.
- Вяч. Г. Каратыгинъ. — 'Творчество Н. А. Римскаго-Корсакова.
- Подписчики журнала 'Аполлонъ' пользуются скидкой 10%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства, за пересыску не платятъ. Книгопродавцамъ обычная уступка.

АПОЛЛОНЪ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1913 г.

(IV-й ГОДЪ ИЗДАНИЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЬ

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

На годъ — 10 р. съ доставкой и пересылк., 9 р. безъ доставки, за границу — 15 р.

На 1/2 — 6 „ „ „ „ „ 5 „ „ „ „ „ 8 „ „ „ „ „

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

Въ 1913 г. (ЧЕТВЕРТЫЙ годъ изданія) художественно-литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю выпусками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, мелкоточкой, фото-и автогравюрой и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдельныхъ мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также статьи общаго характера по вопросамъ живописи, 조각ства, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современныя исканія въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная хроника „Аполлона“ даетъ современную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Постоянные отдѣлы хроники: Русская художественная жизнь; Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи, Германіи, Польши и т. д.; Новые книги и журналы; Художественныя вѣсти съ Запада; Rossica; Объявленія.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльные №№ можно получать въ главной Конторѣ „Аполлона“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Цена оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ — 15 р., въ переплетѣ (картонажѣ) — 18 р. съ пересылкой для подписчиковъ „Аполлона“ (по предъявленію почтов. бандер. или подписной квитанціи) — 10 р., въ переплетѣ — 13 р.

Иллюстрированные проспекты высылаются главной Конторой бесплатно.

При заведеніи о переимѣнѣ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ необходимо предлагать бандерольный адресъ (по которому высылаются журналы) или сообщать его номеръ. За переимѣну адреса улачивается 50 коп. (можно почтовыми марками). Заявленія о неполученіи номера принимаются конторой въ теченіе двухъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недостающимъ номера.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ главной Конторѣ, Разъѣзжая, 8 (у пяти угловъ), тел. 178-69, и во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ; въ Москвѣ — „Образованіе“ (Кузнецкій м., д. ки. Гагаринной), Карбасниковъ (Моховая), „Новое Время“ (Кузнецкій мостъ), М. О. Вольфъ, Шибановъ (Никольская), нотный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства въ Берлинѣ“ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Джамгаровыхъ); въ Одессѣ — „Трудъ“; въ Кіевѣ — Издѣльскій (Крещатикъ, 29); въ Ковнѣ — Рутскій; въ Варшавѣ — ки. т-во „Орость“ (Новый свѣтъ, 70); въ Саратовѣ — „Основа“ (Нѣмецкая ул.); въ Казани — Голубевъ и Башмаковъ; въ Ригѣ — В. Меллинъ и К^о (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Рауъ (Театральная ул., 9), Н. Киммель, и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ другихъ городовъ провинціи, а также во всѣхъ инородныхъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Адресъ Редакціи и главной Конторы — Спб. Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

Издатель: С. К. Маковский. Редакторъ: Сергѣи Маковский.



Le Grand Hôtel d'Europe, St. Pétersbourg

a subi une reconstruction complète qui le met au rang des Maisons les plus confortables de toute l'Europe.

Tarif des chambres et appartements:

Chambre à un lit à partir de 8. roubles

do. avec antichambre et salle de bain à 7.

Salon et chambre à coucher à 12.50

do. avec antichambre et salle de bain à 12.50

Service, chauffage et lumière électrique compris.

Grand nombre d'appartements et chambres avec téléphone.

Attenant à l'hôtel se trouve un bureau de poste et de télégraphe, une agence des Wagons-lits, un bureau d'information de voyages et un bureau de machines à écrire.

Le Restaurant du Grand Hôtel d'Europe

compte au nombre des plus élégants de la Résidence. Grand soin est porté à la cuisine. Les caves ont une renommée reconnue. Vente de vins hors de la maison à des prix spéciaux.

Grande Salle de Fêtes

en communication avec des foyers spéciaux et petits salons pour

Banquets, Réceptions et Noces.

Salle spéciale pour assemblées, five o'clock tea.

Orchestre de premier ordre jouant durant les heures du five o'clock, diner et souper.

Dernière création:

Élégant jardin d'hiver en communication avec un splendide jardin d'été sur le toit de l'hôtel, offrant une vue superbe sur toute la ville.

Pour commandes et informations prière de s'adresser à la

Adresse télégraphique: Europotel — St. Pétersbourg.

Direction

Angleterre.

„Аполлонъ“, № 6 1913 г.

ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ТОВАРИЩЕСТВО

ПРЕЕМНИКЪ АЛЕКСѢЯ ГУБКИНА

== А. КУЗНЕЦОВЪ и Ко. ==

КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССІИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ.



Фирма существуетъ съ 1840 года.

Основной капиталъ 10 милліоновъ руб. запасные свыше 3 1/2 милліоновъ рублей.

Годичный оборотъ фирмы — ок. 50 милліон. руб.

Услышавъ текущій счетъ въ Государственной Банкѣ № 530.

Чайная торговля основана въ 1840 году въ Кунгурѣ, Пермской губ., А. С. Губкинымъ. Дядя А. С. Губкина продолжалъ его наследникомъ А. Г. Кузнецовымъ, и въ 1891 г. было преобразовано въ существующее нынѣ Торгово-Промышленное Товарищество Преемникъ Алексѣя Губкина А. Кузнецовъ и Ко.

Своими главнѣйшими задачами фирма всегда ставила: до малѣйшихъ подробностей знать требованія, предъявляемыя рынкомъ къ качеству продукта, и возможно быстро, полно, и наимыгоднѣйшимъ для покупателя образомъ принимать къ этимъ требованіямъ и удовлетворять ихъ.

Вся организационная дѣла направлена къ усиленнѣйшему достиженію этихъ цѣлей. Черезъ свои конторы, расположенныя во всѣхъ значительнѣйшихъ городахъ Имперіи, фирма внимательно слѣдитъ за качествомъ обрабатываемаго продукта и за потребностями спроса и предложена на чайномъ рынкѣ.

Фирма имѣетъ собственныхъ постоянныхъ конторы на главнѣйшихъ мировыхъ чайныхъ рынкахъ: въ Ханкаю и Шанхай (Китай), Коломбо (о. Цейлонъ), Калькуттѣ (Индія) и Лондонѣ, и получаетъ во всякое время и безъ всякаго посредника продуктъ, вполнѣ отвечающій запросамъ рынка и вкусовъ потребителей.

Чай приобретается выдѣленіемъ этого со строгаго разборки; только лучшіе сорта, съ самымъ чистымъ качествомъ.

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣльными лотками — въ упаковкѣ съ мѣста производства за таможенной набойкой, такъ и въ развѣшенныхъ видѣ — подъ правительственнымъ надзоромъ.

Развѣсочный чай въ мѣлкія помѣщенія — въ развѣсныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самаркандѣ и Иркутскѣ — замото до двухъ тысячъ человѣкъ рабочихъ.

Очень просторно, много свѣта, воздуха; съ технической стороны развѣсочныя Т-на оборудованы согласно послѣднимъ указаніямъ науки: освѣщеніе, вентиляция, механика, движенье — все производится электричествомъ, — введены электро-автоматы, вѣсы.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ вполнѣ обезпечиваютъ чистоту и опрятность развѣсочнаго.

Развѣшивается чай въ бумажныя пакеты вѣсомъ отъ 1 ф. до 2 1/2 вол., также имѣется въ разнаго рода чайницахъ: стеклянныхъ, жестяныхъ, алюминиевыхъ, изъ фарфора — малые и т. п.

ВЫБОРЪ РАЗВѢШЕННАГО ЧАЯ у фирмы — весьма обширный и тщательно приспособленный по вкусовымъ и стариннымъ русскимъ потребностямъ.

— Черные чай — тонкаго аромата и нѣжнаго вкуса (ММ отъ 1 до 8)

— Первосборные чай — съ крѣпкимъ настоємъ и вкусомъ (ММ отъ 58 до 65)

— Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ крѣпкимъ настоємъ и сильнымъ ароматомъ (ММ отъ 90 до 95; 42, 44), — эти главные, выпускаемые фирмою сорта, расцѣпываются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фунт.

Развѣшивается также зеленый чай для средне-азиатскаго рынка. Цвѣточные чай — на разныя цѣны. Оптовымъ покупателямъ — обычная скидка.

Адресъ во всѣхъ городахъ для телеграммъ —

Губкинъ-Кузнецову;

для писемъ —

Товариществу „Губкинъ-Кузнецовъ“ и Ко.

Постоянное стремленіе фирмы — дать потребителю продуктъ высокаго достоинства по вкусу, настою и аромату — не проходитъ незамѣченнымъ: развѣсочный чай онъ пользуется лестною извѣстностью лучшаго на русскомъ рынкѣ, и расходится ежегодно въ количествѣ до 28 милліоновъ фунтовъ.

Изъ другихъ видовъ потребителямъ предлагается

Кирпичный и плиточный чай,

изготовленные исключительно собственной фабрикой „Опытъ“ въ Ханкаю. Прессовка производится механически и поставлена на возможную при современныхъ техническихъ средствахъ высоту.

По добротности, богатству и разнообразію выбора, прочности и извѣстности выработки, кирпичный и плиточный чай фирмы занимаютъ на русскомъ рынкѣ столь же выское положеніе, какъ и ея развѣсочный чай.

Во избѣжаніе усилившихся за послѣднее время поддѣлокъ, слѣдуетъ непременно требовать чай фирмы съ ея торговымъ знакомъ „ДВА ЯКОРЯ“.

Въ сомнительныхъ случаяхъ покорнѣе просить гг. потребителей за необходимыми разъясненіями обращаться непосредственно по адресу ближайшей конторы Т-ва.

Правленіе Т-ва было бы крайне признательно за всякое основательное сообщеніе со стороны гг. потребителей о замѣченныхъ недостаткахъ и желательныхъ улучшеніяхъ продукта, что могло бы дать поводъ своевременно принять нужныя мѣры.

ПРАВЛЕНІЕ И ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ ВЪ МОСКВѢ. Конторы за границей: въ Ханкаю, Шанхай, Коломбо, Калькуттѣ, Лондонѣ; въ Россіи: С.-Петербургѣ, Одессѣ, Варшавѣ, Ригѣ, Киевѣ, Харьковѣ, Астрахани, Царицынѣ, Самаркандѣ, Ташкентѣ, Кокандѣ, Тифлисѣ, Ростовѣ-на-Дону, Н.-Новгородѣ, Казани, Самарѣ, Уфѣ, Дуванѣ, Челябинскѣ, Перми, Кунгурѣ, Екатеринбургѣ, Тюмени, Курганѣ, Омскѣ, Семипалатинскѣ, Вѣрномѣ, Петропавловскѣ, Токскѣ, Барнаулѣ, Бійскѣ, Красноярскѣ, Иркутскѣ и Владивостокѣ.

Торговля въ ярмаркахъ: Нижегородской, Ирбитской, Мензелинской, Ишимской, Куяндинско-Ботовской и др. ВЪ РОЗНИЧНОЙ ПРОДАЖѢ ЧАЯ ФИРМЫ МОЖНО НАЙТИ У ВСѢХЪ ЛУЧШИХЪ КОЛОНИАЛЬН. И БАКАЛЕЙН. ТОРГОВЦЕВЪ РОССІЙСКОЙ ИМПЕРІИ.

„Аполлонъ“, № 6 1913 г.

Т-во Р. Голубъ и А. Валъбергъ, Спб. Экономическая, 15.

КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО.

Сезонъ 1913—14 г.

ВОСЕМЬ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ

МОСКВА:

По Средамъ: 23 Октября и 6 Ноября.
По Субботамъ: 23 и 30 Ноября.
По Средамъ: 18 Декабря 1913 года,
15 Января, 5 и 26 Февраля 1914 г.

ПЕТЕРБУРГЪ:

По Средамъ: 16 и 30 Октября 13 и
27 Ноября, 11 Декабря 1913 года,
22 Января, 12 Февраля и 5 Марта
1914 года.

ДИРИЖЕРЫ:

А. НИКИШЪ, К. ДЕБЮССИ и С. КУСЕВИЦКІЙ.

К. ДЕБЮССИ и С. КУСЕВИЦКІЙ.

СОЛИСТЫ:

Ф. БУЗОНИ, С. РАХМАНИНОВЪ, А. ШНАБЕЛЬ
(ф.-п.), Л. КАПЭ (скрипка), Ю. КУЛЬБЪ,
солистка Его Величества Ф. ЛИТВИНЪ (пѣніе).

Ф. БУЗОНИ, І. ГАБРИЛОВИЧЪ, А. ШНАБЕЛЬ,
(ф.-п.), Л. КАПЭ (скрипка), Ю. КУЛЬБЪ и
Заса. артиста Имп. Теат. А. НЕЖДАНОВА.

Оркестръ С. КУСЕВИЦКАГО.

Хоръ АРХАНГЕЛЬСКАГО, оркестръ С. КУСЕВИЦКАГО.

НАЧАЛО КОНЦЕРТОВЪ

въ 9 час. вечера.

въ 8½ час. вечера.

Ролья фабрики Бехштейнъ, изъ депо АНДРЕЯ ДИДЕРИХСЪ.

Запись и обѣды абонементныхъ билетовъ на сезонъ 1913—14 гг. производится до 19 Сентября 1913 г. въ лотномъ и
магазинъ Россійскаго Музыкальнаго Издательства (Москва, Кузнецкій мостъ, 6. Петербургъ, Морская, 11),
не возобновляемые до этого срока абонементные билеты съ 20 Сентября поступаютъ въ общую продажу.

THE BURLINGTON MAGAZINE

ИЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ.

Издатели: Lionel Cust (M. V. O., F. S. A.) и Roger E. Fry,
при участіи More Adey.

Журналъ этотъ признанъ авторитетнымъ по вопросамъ искусства и исторіи искусства съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Сотрудники его—лучшіе знатоки по отдѣльнымъ предметамъ. Иллюстраціи лучше, чѣмъ въ другихъ журналахъ; рецензіи составляютъ полный путеводитель по литературѣ изящныхъ искусствъ.

Между прочими предметами вниманія въ журналѣ: архитектура; бронза; вышивки и кружева; гравюра и рисунки; золотыя издѣлія; живопись; античное искусство; игральныя карты; книги, переплеты и рукописи; керамика и стекло; ковры шитые и тканые; слоновая кость; мебель и обстановочные предметы; медали и печати; миниатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія; скульптура; слоновая кость; расписныя стекла; эмаль и т. д.

Систематическій указатель главнѣйшихъ статей высылается по требованію бесплатно.
Подписная цѣна, включая указатели—35 шиллинговъ въ годъ (около 16 р. 50 к.).

АДРЕСЪ: The Burlington Magazine Ltd, 17, Old Burlington Street, London W.
Angleterre.

Аполлонъ, № 6 1913 г.

Складъ изданій Т-ва Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ,
С.-ПЕТЕРБУРГЪ, ЗВЕНИГОРОДСКАЯ, 11

„ДИКОВАЯ ДАМА“

Поэма А. С. Пушкина, под редакцией Н. О. Лернера. Иллюстр. художн. А. Н. Бенуа.
Роскошный томъ въ форматѣ in quarto 30 × 24 сант., отпеч. на роск. бум. съ многоч. воспроизв. факсимиле въ краск. съ аквар. А. Н. Бенуа. Цѣна изданія въ худож. перепл. 30 р., въ роск. кож.—12 р., въ шелк.—15 р. Для г. любит. отпеч. 50 нум. экз. въ роск. кож. перепл. Цѣна любит. экз. 35 р.

„СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТЪ“

ТЕКСТЪ В. Я. СВѢТЛОВА.

Роск. изд. въ форматѣ 32 × 21 сант. Кромѣ 19 лист. текста (по 8 стр.) съ иллюстр., заставк. и конц. Л. Бакста, книгу украшаютъ: 28 воспроизв. факсим. въ краск., 8 гелиограм., 32 фотографии и авто-тнши-душекъ на отдѣльн. лист. Цѣна изданія въ худож. перепл. по рис. Е. Лансере 30 р.
Для г. любит. отпеч. 50 нумер. экз. въ роск. перепл. Цѣна любит. экз. 60 р.

АЛЕКСАНДРЪ Н. БЕНУА.

„ЦАРСКОЕ СЕЛО“

въ царствованіе императрицы Елисаветы Петровны.

Книга издана съ роскошью, соответствующей темѣ. Это поистинѣ дворцовая книга о дворцѣ. Многочисл. иллюстр. въ текстѣ даютъ полное и наглядное предствл. о данномъ предметѣ. Кромѣ того, книгу украшаютъ: 18 гелиограм., 14 красочн. воспр., больш. планъ, снимокъ fac-simile съ рѣдк. грав. плана нач. царств. Екатерины II, 10 фотот. и 15 автот.-душ. Цѣна изд. въ роск. кож. пер. 125 р.

„ДЕМОНЪ“

Поэма М. Ю. ЛЕРМОНТОВА. Иллюстрація художника А. ЭБЕРЛИНГА.

Роск. томъ въ форм. in 4° 25 × 25 сант., съ воспроизв. факсимиле въ краскахъ и гелиограмурою съ ориг. художн. писанныхъ имъ на Кавказѣ. Цѣна изд. въ худож. перепл. 8 р., въ роскошн. шелк. пер. 15 р. Для г. любит. отпеч. 50 нумер. экз. на японск. бум. въ роск. пер. Цѣна любит. экз. 30 р.

„ЕВГЕНІЙ ОНЪГИНЪ“

А. С. ПУШКИНА. ИЛЛЮСТРАЦІИ Е. П. САМОКИНЪ-СУДКОВСКОЙ.

Роск. томъ въ 130 стр. въ форм. in 4° 25 × 28 сант. съ 30 воспроизв. факсимиле въ краскахъ съ аквар. художн. Е. П. Самокинъ-Судковской. Богатству иллюстрацій соотвѣств. и вся вышность изданія. Цѣна изданія въ худож. перепл. 8 р., въ роскошномъ шелковомъ перепл. 15 р.

„ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМІЯ ХУДОЖЕСТВЪ, ГАЛЛЕРЕЙ ГРАФА П. А. КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО“

ТЕКСТЪ М. М. ДАЛЬКЕВИЧА.

Изданіе достойнымъ образомъ представляетъ лучшія произведенія иностранной живописи, собранныя въ единственной въ Россіи галлерей, составленной изъ картинъ старинныхъ мастеровъ, работавшихъ въ XIX вѣкѣ. Больше 80 характерн. произв. даны отдѣльн. приложен. и воспроизв. гелиограм. и въ краск.; въ текстѣ дано около 25 копій картинъ, исполн. также гелиограм. Это чисто худ. изд. отпеч. въ колѣч. 275 нум. экз. въ форм. in folio 52 × 41 сант. Цѣна изд. въ изящ. папк. 100 р.

„РУССКОЕ ЗОДЧЕСТВО“ по преданіямъ народной старины.

В. В. СУСЛОВА.

Роск. томъ въ форм. 30 × 22 сант. заключ. въ себѣ собраніе В. В. Суслова въ воспроизведеніи факсимиле въ краскахъ, фотот., автот. и автот.-душекъ. Цѣна изданія въ перепл. 5 р.

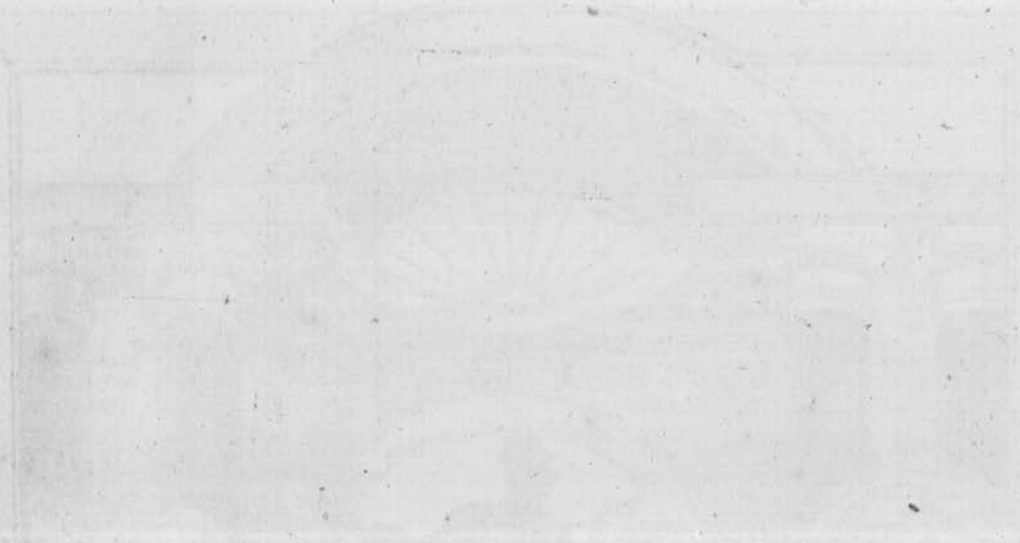
Плата за пересылку всѣхъ изданій—по разстоянію.

АТТQЛQЛQЛQЛQ



Л. С. БУМАНОВА. 1913 г.

А. П. ГОЛКЕ И А. ВИЛЬБОРГЪ





Р. Абумкии

W. Lewitsky



Современная русская графика и рисунок



СКУССТВО живописи имѣетъ два начала, борьба которыхъ и создаетъ памятники величію человѣческаго духа; поочередно побѣждаетъ то одно, то другое, и эти побѣды—вѣхи на пути развитія искусства.

Въ самомъ дѣлѣ, со стороны художника возможны два противоположныхъ подхода къ изображаемому явленію. Художникъ можетъ смотрѣть на явленіе наивно, какъ бы глазами человѣка, впервые увидѣвшаго; свое впечатлѣніе отъ природы, свободное

въ извѣстномъ смыслѣ отъ знанія и опыта, онъ будетъ разлагать на линіи и пятна,—онъ будетъ слушать только то, что говоритъ ему природа, и переводить ея слова на свой языкъ. Только природа и темпераментъ творца участвуютъ въ этомъ творческомъ процесѣ. Но художникъ можетъ подходить къ природѣ, вооруженный всѣмъ своимъ знаніемъ, всѣмъ опытомъ,—тогда его воля не подчиняется впечатлѣнію, онъ выбираетъ и отвергаетъ; между творцомъ и природой возникаетъ какъ бы третій элементъ—стиль; изъ отдѣльныхъ словъ, подслушанныхъ у природы, творецъ слагаетъ свою пѣсню... Въ первомъ случаѣ, существенной чертой творчества является методъ анализа, во второмъ—синтеза.

Можетъ быть, нѣтъ произведеній искусства (и, навѣрное, не существуетъ художниковъ), въ которыхъ одно изъ этихъ отношеній къ природѣ исключало бы другое. Вотъ почему, раздѣляя искусство на аналитическое и синтетическое, я долженъ оговориться: употребляю эти термины условно, обозначая ими только яркое преобладаніе одного изъ названныхъ началъ.

Мане гордился тѣмъ, что лишь одну картину онъ написалъ не цѣликомъ съ натуры. Можно сказать, что онъ былъ первымъ чистымъ ,аналитикомъ', представителемъ живописи въ самомъ узкомъ значеніи этого слова. Но безспорно, искусство его было ему навѣяно великими образцами прошлаго. Тиціанъ и Веласкесъ прекрасно знали, что такое аналитическая живопись, однако непостижимымъ намъ образомъ умѣли сочетать ее нераздѣльно съ grand art. Сравните ,Даная' великаго венеціанца съ женскими тѣлами на картинахъ Рубенса; замѣтьте, какъ, идя отъ цѣлты къ цѣлту точными, чистыми мазками, выслѣживалъ Тиціанъ красоту красоч-



В. Мухоморовъ.

1912.

ныхъ отношеній. Свѣтъ, тѣнь и полутонъ — для него равноцѣнные красочныя пятна; красота ихъ передачи—его цѣль. Наоборотъ, горячая тѣнь, холодный полутонъ и теплый свѣтъ, безперемѣнно повторяющіеся на рубенсовскихъ тѣлахъ, служатъ здѣсь лишь средствомъ дать рельефъ фигурамъ, звеньямъ композиціи. Это—условный приѣмъ, одно изъ выраженій того 'третьяго элемента', о которомъ я говорю... Тиціанъ беретъ жизнь, какой ее знаютъ всѣ, и передаетъ красоту ея, видимую только художнику. Рубенсъ беретъ изъ жизни красоту, которую видитъ только художникъ, и передаетъ такую, какой знаютъ ее всѣ. (Еще разъ оговариваюсь: я указываю исключительно на данное произведеніе Тиціана, какъ на доказательство знакомства его съ аналитическимъ методомъ, типичнымъ представителемъ котораго онъ, конечно, не можетъ быть названъ).

Художникъ-аналитикъ стремится прежде всего увидѣть; всѣ явленія природы для него равноцѣнны, ибо только претвореніе ихъ въ его темпераментъ, только та сказка, которую онъ сумѣетъ подслушать у природы, возвышаетъ его творчество до искусства. 'Какъ' всецѣло торжествуетъ надъ 'что'. Центръ тяжести перенесенъ на художническую личность. Въкъ индивидуализма нашелъ свое искусство.




о.

К.

Рѣка исторіи течетъ ровно по прямому руслу, но на заворотахъ ея волны сталкиваются, разбиваясь другъ о друга; и въ ихъ ряби кривляются истерзанно и карикатурно величественныя отраженія прошлаго. Мы стремимся къ новому искусству, но недавній художественный поворотъ еще памятенъ: отсталыя волны искажаютъ высокія идеи индивидуализма. Требованіе, предъявленное художнику послѣ долгихъ лѣтъ рутиннаго ‚реализма‘, — видѣть по своему — выродилось въ стремленіе видѣть непременно по новому. Эпигоны индивидуализма забыли его сущность. Новизна взгляда на природу, новизна способа изображенія — стали мѣриломъ цѣнности произведенія. По новому, во что бы то ни стало по новому! Кажется, мы уже можемъ говорить объ этомъ, какъ о прошломъ...

Мане теоретически исключалъ методъ ‚синтеза‘, но ‚высокое искусство‘ въ пониманіи Кутюра находило отклики еще и въ его душѣ. Мане лишь въ немногихъ работахъ полностью изложилъ свое ‚вѣру‘, которое нео-импрессионисты начертали на своемъ знамени.

Художникъ-синтетикъ стремится воплотить на холстѣ выношенный имъ образъ; для воплощенія онъ ищетъ формы въ сокровищницѣ своей художественной памяти.



Отъ высоты его духовной личности (не только темперамента!) зависитъ цѣнность этихъ образовъ; отъ богатства художественныхъ знаній и опыта—точность вышшаго ихъ выраженія.

Аналитическое искусство отрицаетъ стиль, какъ преграду, стоящую между художникомъ и природой. Когда Сѣровъ писалъ свои портреты, онъ вглядывался мучительно въ натуру, только изъ нея беря изыскъ для картины; и потому такъ длителенъ и неровекъ былъ процессъ его творчества. Мы говоримъ о „стилѣ“ Сѣрова или Головина, но подъ этимъ словомъ подразумѣваемъ другое понятіе. Имѣя передъ собой готовое произведеніе художника или цѣлый рядъ ихъ, мы можемъ уловить извѣстное единство техническихъ приѣмовъ, коренищающееся въ единой личности творца. Зритель судитъ объ его индивидуальной техникѣ, о манерѣ, какъ о стилѣ. Но стиль, какъ орудіе, какъ методъ синтеза, фактически отрицался и Сѣровымъ, и Головинымъ, и Врубелемъ...

Стиль и связанное съ нимъ мастерство, т. е. способность и умѣніе пользоваться формами, скрытыми въ художественной памяти творца, долженъ примѣняться тѣмъ шире, чѣмъ меньше входитъ въ задачи художника аналитическая передача природы. Потому синтетическое искусство чище всего выражается тамъ, гдѣ идея художественнаго произведенія поставлена въ зависимость отъ условій, стоящихъ вѣдъ задачъ чистой живописи. Когда давленіе этихъ условій становится столь осязательнымъ, что лишаетъ творчество значительной части его свободы, мы называемъ такое искусство ремесломъ. Мы произвольно ставимъ границы между этими двумя понятіями,—произвольно и часто непослѣдовательно. Греческую вазовую живопись мы разсматриваемъ наравнѣ со скульптурой, съ „чистымъ“ искусствомъ,—но только потому, что Зевксисъ и Парразіи для насъ безплотно загадочныя историческія единицы. Если бы ихъ искусство раскрылось передъ нами во всемъ блескѣ аллинскаго генія, мы изучали бы расписныя вазы грековъ наряду съ ремеслами другихъ эпохъ и народовъ.

Область „чистаго“ искусства мы ограничиваемъ болѣе или менѣе произвольно декоративною живописью, въ узкомъ значеніи слова. Въ ней мы имѣемъ максимумъ вѣдъ искусства стоящихъ условій, вліяющихъ на творчество художника, и поэтому въ ея образцахъ видимъ чистѣйшіе примѣры художественнаго синтеза.

Если мы противопоставимъ живописи рисунокъ, какъ изображеніе формы, отвлеченной отъ цвѣта, то и въ немъ мы сможемъ различить двойной характеръ отношенія художника къ изображаемому: аналитическій рисунокъ (въ своемъ крайнемъ проявленіи—условно передающій и впечатлѣніе цвѣта) и рисунокъ синтетическій, проявляющійся ярче всего въ книжной графикѣ. Можетъ быть, чистѣйшій примѣръ аналитическаго рисунка—наброски Врубеля. Вспомните, какъ онъ мечталъ передать карандашными штрихами переливы перла-



К. Кановъ.

C. Somof.

муровой раковины, какъ стремился увидѣть новую красоту въ самыхъ обыкновенныхъ, съ точки зрѣнія зрителя, предметахъ. Сравните эти рисунки съ графическими работами хотя бы Ропса, и вы увидите ту же разницу между ними, что и между произведениями аналитической и синтетической живописи. Въ первомъ случаѣ, художникъ облакаетъ въ новыя формы—содержаніе, давно намъ извѣстное; во второмъ—даетъ намъ новое знаніе, облеченное въ давно извѣстныя формы.

Къ вопросу о взаимоотношеніяхъ между рисункомъ и живописью мы вернемся позже; теперь же, развивая нашу систему дѣленія живописи, мы только отмѣтимъ дальнѣйшій паралелизмъ между живописью и рисункомъ. Произведеніе станковой живописи—картина, въ узкомъ значеніи этого слова,—стремящееся передать намъ какой-нибудь образъ съ помощью иллюзіи трехмѣрнаго пространства соотвѣтствуетъ тому, что я называлъ бы ,живописной графикой'. Аналогію же, декоративной живописи составляетъ графика книги, то, что обыкновенно подразумѣвается подъ словомъ ,графика' въ узкомъ смыслѣ.

Задача станковой живописи—не только дать намъ представленіе о какомъ-нибудь образѣ, являющемся темой произведенія, но заставить насъ повѣрить, что можетъ существовать виѣшнее выраженіе этого образа, сдѣлать мечту художника убѣждающе явной. Къ тому же стремится и ,живописная графика'. Но въ графикѣ условность приѣма, не позволяя достигъ той степени наглядности, которая доступна живописи, въ то же время расширяетъ кругъ, ей подвластный, и позволяетъ касаться того, что было бы отталкивающе уродливымъ или смѣшнымъ въ слишкомъ реальной трактовкѣ. Эта выдуманная дѣйствительность хочетъ заставить насъ забыть о двухмѣрной поверхности холста или бумаги (хотя въ этомъ, конечно, не дѣль станковой живописи, а только средство для полнаго достиженія ея дѣли).

Декоративное искусство преслѣдуетъ другія задачи, а потому и средства станковой живописи ему чужды. Нельзя украсить стѣну, разрушая ее; нельзя украсить поверхность, создавая иллюзію трехмѣрнаго пространства! Пусть, однако, не поймутъ моихъ словъ, какъ отрицаніе возможности изобразить трехмѣрное пространство въ декоративной живописи. Я требую только отка-



за отъ иллюзіи. Въдѣ всѣ великіе примѣры декоративнаго искусства побуждаютъ насъ къ этому отказу, хотя и различными способами. Микеланджело—своимъ колоритомъ, Востокъ—пренебреженіемъ перспективой, Пюви де Шаваннъ—условностью тональныхъ отношеній. Правда цвѣта, правда рисунка и правда тона (valeur)—несовмѣстимы съ задачей украшенія

стѣнной поверхности. Соединеніе ихъ создаетъ свой міръ, который покинетъ стѣну и уведетъ насъ отъ стѣны. Только подчеркивая и дополняя архитектуру стѣны можетъ декоративное искусство приблизиться къ выполнению своей задачи. Также и графика. Украсить листъ—прямая задача книжного искусства, и только считаясь съ его особенностями можетъ художникъ-графикъ добиться своей цѣли.

Отличіе декоративной живописи отъ станковой заключается въ томъ, что въ первой свобода творчества ограничена извѣстными условіями—требованіями архитектуры. Мы урѣзаемъ живопись въ ея правахъ,—не можетъ быть двухъ самодержцевъ въ одномъ государствѣ! И точно также, когда рисунокъ переходитъ на страницу книги, онъ долженъ подчиниться чужимъ законамъ; онъ—подданный.

Взглядъ на обрѣзъ листа или на границу печатнаго столбца, какъ на раму—былъ ошибкой, внесшей долгій перерывъ въ художественное развитіе книги. Рама выхватываетъ произведеніе живописи изъ пространства, она скрываетъ отъ зрителя плоскую поверхность полотна, и въ этомъ выдѣленіи (состоящемъ въ обозначеніи не только линейной, но и красочной границы) и заключается главная цѣль обрамленія станковой картины. Въ декоративной живописи, какъ и въ графикѣ, линія, ограничивающая произведеніе художника, только опредѣляетъ размѣръ и пропорціи украшаемой плоскости. Обрамляя станковую картину, художникъ обозначаетъ границы выдуманной имъ жизни. Но художникъ книги или декораторъ, наоборотъ, исходитъ въ своемъ творествѣ изъ линіи ограниченія плоскости, ибо выдѣленіе структурныхъ особенностей украшаемаго поля, къ которымъ принадлежатъ и его пропорціи, составляетъ его прямую задачу.

Еще очень недавно иллюстраціями были у насъ произведенія и не книжного искусства, вклеенныя въ книгу. Но теперь мы хотимъ вернуть каждому искусству свои права, права монарха на принадлежащую ему область! Пусть первая нота этого призыва прозвучала невѣрно: лозунгъ 'живопись для живописи', имѣвшій цѣлью очистить искусство живописи отъ вторженія другихъ искусствъ, былъ принятъ какъ отрицаніе еще цѣлаго ряда элементовъ, входящихъ въ поле зрѣнія живописи; синтетическое искусство было въ принципѣ отвергнуто и похоронено этимъ произволомъ. Волны исторіи улеглись... Мы должны вернуть храму случайно смытыя святыни... Такимъ же является и нашъ призывъ: театр—театру! Мы хотимъ изгнать изъ театра весь лишній балластъ пышныхъ декораций, заставляющихъ забывать о театрѣ, такъ же какъ изгнали изъ книги книжныя декорации, цѣль которыхъ въ сущности сводилась къ уничтоженію книги.





Это — заслуга Петербурга. Москва очистила живопись от литературы; Петербургъ создалъ книжную графику. Наши столицы — представительницы двухъ противоположныхъ художественныхъ темпераментовъ.

Вся русская 'новая' живопись (да простятъ мнѣ маленькое обобщеніе!), отъ Сѣрова и до Сапунова, родилась на пестрыхъ извилистыхъ берегахъ рѣки Москвы. Зачатки современного намъ синтетическаго искусства и графики, какъ одного изъ выражений его, — въ стильныхъ линияхъ столь декоративно царственной Невы... Сравните рисунки Шмелькова или Федотова съ рисунками графа Ф. Толстого, и вы убѣдитесь, какъ далеки были москвичи и въ прежнее время отъ книжной графики, и съ другой стороны — какъ далеки были петербуржцы отъ живописнаго рисунка...

Исторія художественной книги даетъ очень яркій примѣръ непониманія талантливыми художниками задачъ книжнаго искусства; это — московскій журналъ 'Золотое Руно'. Москвичи остались живописцами и въ графикѣ. Однимъ изъ признаковъ невѣрнаго отношенія къ задачамъ и средствамъ украшенія книги является

эскизность, недосказанность, можетъ быть и очаровательная въ живописи тѣхъ же москвичей, но недопустимая въ книжной графикѣ.

Побѣда импрессионизма воспитала наше поколѣніе, обладающее настолько развитой зрительной фантазіей, чтобы цѣнить и любить живописный эскизъ. Еще недавно, еще теперь иногда, приходится слышать мнѣніе о преимуществѣ незаконченнаго, недосказаннаго въ искусствѣ: оставьте мѣсто для работы фантазіи зрителя! И въ результатѣ художники научились забывать о натурѣ, изображая впечатлѣніе отъ нея, видя въ ней только узоръ линий и красочныхъ пятенъ; они научили насъ угадывать въ этомъ узорѣ природу и разрывать нашимъ воображеніемъ пеструю поверхность полотна.

Что же изъ этого слѣдуетъ? То, что если эти средства достаточны, чтобы убѣдить въ реальности выраженной творцомъ идеи—они законны въ станковой живописи. Но художники-декораторы, въ томъ числѣ графики, какъ было сказано выше, не должны прибѣгать къ нимъ, если вѣрно понимаютъ свои задачи.

Вотъ почему живописная эскизность уничтожила значеніе графическихъ начинаній такихъ талантливыхъ мастеровъ, какъ П. Кузнецовъ, Крымовъ, Уткинъ и другихъ. Когда такой обворожительный живописецъ, какъ Сапуновъ, брался за композицію графической полосы между текстами („Золотое Руно“, 1906 г.), онъ забывалъ о структурѣ книжнаго листа, о связи его съ корешкомъ книги и съ прилегающимъ листомъ; живописная передача красиваго самого по себѣ орнамента была его единственной цѣлью.





D. Mumpozovs.

D. Mitrokhine.



Въ исторіи развитія нашего книжнаго искусства „Золотое Руно“ не займетъ почетнаго мѣста. Оно станетъ даже позади скромныхъ „Вѣсовъ“, которые, можетъ быть именно вслѣдствіе отказа отъ преслѣдованія задачъ художественнаго изданія („Вѣсы“ были только „научно-литературнымъ и критико-библиографическимъ ежемѣсячникомъ“), проявили гораздо больше вкуса въ украшеніяхъ книги. Въ 11—12 номерѣ „Золотого Руна“ за 1907 г. былъ помѣщенъ циклъ стихотвореній Бальмонта—Хороводъ Времени“, украшенный виньетками, вѣрифе,—иллюстрированный рядомъ московскихъ и петербургскихъ художниковъ. И хотя изъ послѣднихъ участвовали только двое—Билибинъ и Добужинскій, все же на этомъ примѣрѣ, гдѣ всѣмъ художникамъ была поставлена однородная задача, особенно ярко бросается въ глаза коренное различіе во взглядахъ тѣхъ и другихъ на задачи и средства книжной графики.

Москвичи развили и впервые ввели въ изданіе, претендующее на подлинную художественность,—импрессионистскую графику, понятіе, содержащее *contradictio in adjecto*, ибо цѣлей декоративнаго синтеза нельзя достичь живописнымъ анализомъ.—А японцы?—быть можетъ возразятъ намъ—развѣ ихъ искусство, воспитавшее современную графику и давшее жизнь импрессионизму, развѣ оно не



есть импрессионистская графика? Такъ можно было говорить прежде... Теперь, когда импрессионизмъ попалъ въ фокусъ исторіи, когда его отдаленность позволяетъ видѣть всѣ составныя части этого сложнаго дѣла, мы знаемъ, какъ незначительно соприкосновеніе импрессионизма съ искусствомъ Востока. Красоту быстрого, мимолетнаго, случайнаго движенія открыли намъ японцы; они поставили искусству новыя дѣла, указали новыя области для завоеванія. Но японецъ и европеецъ шли разными путями: искусство японцевъ глубоко синтетично, — импрессионизмъ, какъ методъ, ему совершенно чуждъ.

Японцы открыли Европѣ книжное искусство, ихъ завѣты восприняли англичане и на примѣрѣ Бирдслея показали намъ европейское искусство книги. Вся новая графика прямо или косвенно взяла отсюда свое начало. Сюда же примкнуло и наше искусство... Можно ли дѣлать ему упрекъ въ несамостоятельности? Конечно, нѣтъ. Всѣ явленія исторіи искусства связаны желѣзной дѣлью причинности, но эта дѣль соединяетъ только 'идеи' каждого явленія, только внутреннія причины ихъ движенія, — независимо отъ того, 'случайнаго', во что окрашиваются они, преломляясь въ личности творцовъ. Тѣ, что продолжаютъ эту дѣль, отыскавъ конецъ ея, чтобы къ нему прикрѣпить новое звено, развѣ могутъ быть названы 'подражателями'?.. Но около каждого новаго явленія, брошеннаго въ исторію, образуются круги — волны, которыя всколыхнулъ творецъ своимъ гениемъ. И горе тому искусству, которое къ этимъ хрупкимъ кругамъ пробуетъ примкнуть своими звеньями! Такое искусство афемерно и ненужно, ибо оно родилось отъ случайнаго, изъ того, что исторически не необходимо. Историческая перспектива позволяетъ различить 'коренной мотивъ' движенія, разобраться въ узлахъ дѣльи, связывающей одно явленіе съ другимъ, но современники часто ошибаются, видя въ случайномъ — центральную идею и продолжая развитіе этого случайнаго явленія...

Такия незаконныя развѣтвленія образовались и вокругъ творчества Бирдслея. Центральная идея его искусства—выдѣленіе книжной графики изъ искусства рисунка—была нами сознана только недавно. Это и понятно, потому что при своемъ появленіи Бирдслей ослѣпилъ насъ исключительными качествами своего таланта. Двѣ стороны его творчества производили особенно сильное впечатлѣніе: извращенная фантастика содержанія его рисунковъ и своеобразность виѣшняго ея выраженія. И то, и другое принадлежало только ему, и развитіе этихъ качествъ его творчества естественно вело въ тупикъ подражанія, въ которомъ еще столь недавно грозила задохнуться и наша книжная графика. Одинаково обѣ эти черты нашли себѣ послѣдователей. Особенно многочисленны были графики, до мелочей подражавшіе виѣшной формѣ рисунковъ Бирдслея. Перечислять ихъ было бы пустой забавой, я назову для примѣра наиболѣе тонкаго изъ нихъ—Силина, впоследствии, кажется, отказавшагося отъ своего трафарета. Типичнымъ подражателемъ Бирдслея былъ и Теофилактовъ (за время его дѣятельности въ ‚Вѣсахъ‘); онъ увлекался глубокимъ содержаніемъ бирдслеевскихъ сновъ и, не желая, а можетъ быть и не умѣя подражать его техникѣ, переводилъ на свой языкъ англійскія сказки объ извращенныхъ, порочныхъ людяхъ. Когда просматриваешь рядъ его рисунковъ (въ ‚Вѣсахъ‘), то вспоминаешь, что уже знакомъ съ этими лицами, уже встрѣчался съ ними... только въ другой обстановкѣ. Немногіе вначалѣ,—теперь уже всѣ узнали дѣву Бирдслею. Но я не боюсь сказать, что, не видя того, что было въ немъ дѣйствительно значительнаго, мы, увлеченные неожиданной новизной этого творчества, во многомъ переоцѣнили его. Почувствовать, узнать въ Бирдслѣѣ то, что должно было сдѣлаться естественнымъ звеномъ, связующимъ насъ съ японскимъ искусствомъ, выпало на долю группѣ графиковъ ‚Мира Искусства‘: Сомову, Баксту, Биляину, Добужинскому, Лансеру, Бенуа и др., за которыми навсегда останется большая заслуга передъ русскимъ искусствомъ: открыть искусство для книги, открыть книгу для искусства. Къ нимъ примкнулъ цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ, — фактически



или идейно ихъ учениковъ. Имена и произведенія послѣднихъ уже достигли достаточной извѣстности, чтобы избавить насъ отъ перечисленія ихъ, а для всесторонняго освѣщенія дѣятельности каждаго изъ нихъ еще не наступило время. Мы отмѣтимъ только общую имъ всѣмъ черту — крайне любовное отношеніе къ графической техники.

Я говорилъ уже объ отношеніи декоративныхъ искусствъ къ живописи, указывая на приближеніе ихъ къ ремеслу. Внѣшнія условія, отъ которыхъ поставлена въ зависимость дѣла произведенія, требуютъ для выполненія ея и опредѣленныхъ средствъ. Объектами рисунка являются линія и форма. Первая, передавая внутренній и внѣшній контуръ, представляетъ скелетъ рисунка, указываетъ намъ, такъ сказать, 'силуэтное' изображеніе міра; вторая — даетъ рисунку самостоятельную жизнь, облакая его плотью и вызывая въ насъ впечатлѣніе трехмѣрнаго пространства.

Для изображенія линіи и формы рисунокъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи два оружія: штрихъ и пятно; послѣднее можетъ служить средствомъ и для условной передачи впечатлѣнія цвѣта.





Декоративный рисунок, как мы видели выше, долженъ избѣгать реалистической трактовки тональных отношеній, потому что только подчеркивая двухмѣрность поверхности книжнаго листа можетъ онъ исполнять свое назначеніе. Наша молодая графика поняла это, и ,тональное пятно' почти изгнано изъ рисунковъ книги.

Но, само собой разумѣется, и штрихомъ можно добиться передачи рельефа; сгущая или разбѣвая его, мы можемъ даже вызвать впечатлѣніе пятна. Поэтому подъ штриховымъ рисункомъ мы еще не подразумеваемъ рисунокъ отвлеченный отъ тона,—это не будетъ еще рисунокъ линіей.

Въ словахъ „линія“ и „штрихъ“ мы не должны видѣть синонимовъ. Линіей мы называемъ извѣстное качество явленія, которое извлекается изъ послѣдняго художникъ; рисунокъ линіей—есть отвлеченное отъ тона и цвѣта изображеніе природы; штрихъ—только техническій приѣмъ, средство, одинаково пригодное для изображенія какъ линіи, такъ и формы. Это различіе аналогично отношенію между понятіями „цвѣта“ и „краски“.

Штриховые рисунки (не рисунки линіей), какъ отрицательный примѣръ украшенія книги, мы видѣли въ большинствѣ графическихъ произведеній „Золотого Руна“; среди же современныхъ намъ украшеній художественныхъ изданій встрѣчаются почти исключительно рисунки линіей.

Такимъ образомъ рисунокъ, отвлеченный отъ тона, теряетъ способность передавать рельефъ. Лишенные пластичности образы ложатся на плоскость бумаги и, слившись съ ней, входятъ въ книгу, какъ украшеніе ея.

Но заставить рисунокъ быть „плоскимъ“ мы можемъ и другимъ способомъ. Лишивъ пятно его главной функціи—трактовки лѣпки,—мы оставимъ за нимъ только способность передавать красочныя отношенія. Градаціей тоновъ мы будемъ условно обозначать градаціи локальныхъ цвѣтовъ. Форма, которую мы можемъ только угадывать по контурамъ „плоскихъ“ пятенъ пріобрѣтеть ту же декоративность, что и въ линейномъ рисункѣ. Этотъ способъ украшенія книги, широко примѣняемый на западѣ, вѣроятно въ недалекомъ будущемъ получитъ распространеніе и у насъ, но онъ имѣетъ отрицательныя стороны, на которыя необходимо указать.

При сведеніи красочной скалы на тональную, мы получимъ градацію свѣрыхъ тоновъ, которые въ современной намъ книгѣ съ однообразнымъ типографскимъ шрифтомъ будутъ производить впечатлѣніе цвѣтного пятна. Наша книга знаетъ только двѣ крайности этой градаціи: свѣтъ (бумага) и тѣнь (печать).

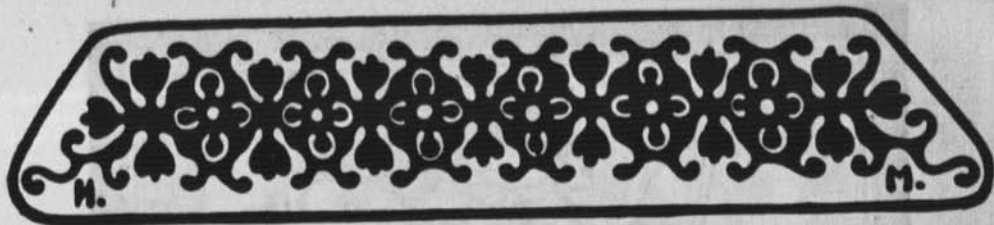
Эта несогласованность съ колоритомъ книги чувствуется гораздо меньше тамъ, гдѣ пятно передаетъ форму, ибо постепенность переходовъ изъ тѣни въ полутона и, главнымъ образомъ, инныя функціи пятна отвлекаютъ наше вниманіе отъ его колористическихъ свойствъ. Наоборотъ, во второмъ случаѣ, самъ смыслъ пятна и способъ его наложенія на поверхность будутъ непременно вызывать въ нашемъ глазу впечатлѣніе цвѣта.

Поэтому-то законный съ точки зрѣнія требованія двумѣрности способъ украшенія книги имѣетъ тотъ недостатокъ, что не подчиняется условіямъ „книжнаго колорита“. Въдѣ точно такъ же воплѣдъ „декоративны“ цвѣтныя пятна растительныхъ и геометрическихъ узоровъ, которые такъ отталкиваютъ насъ на страницахъ первыхъ номеровъ „Золотого Руна“.



Н. Бушбува.

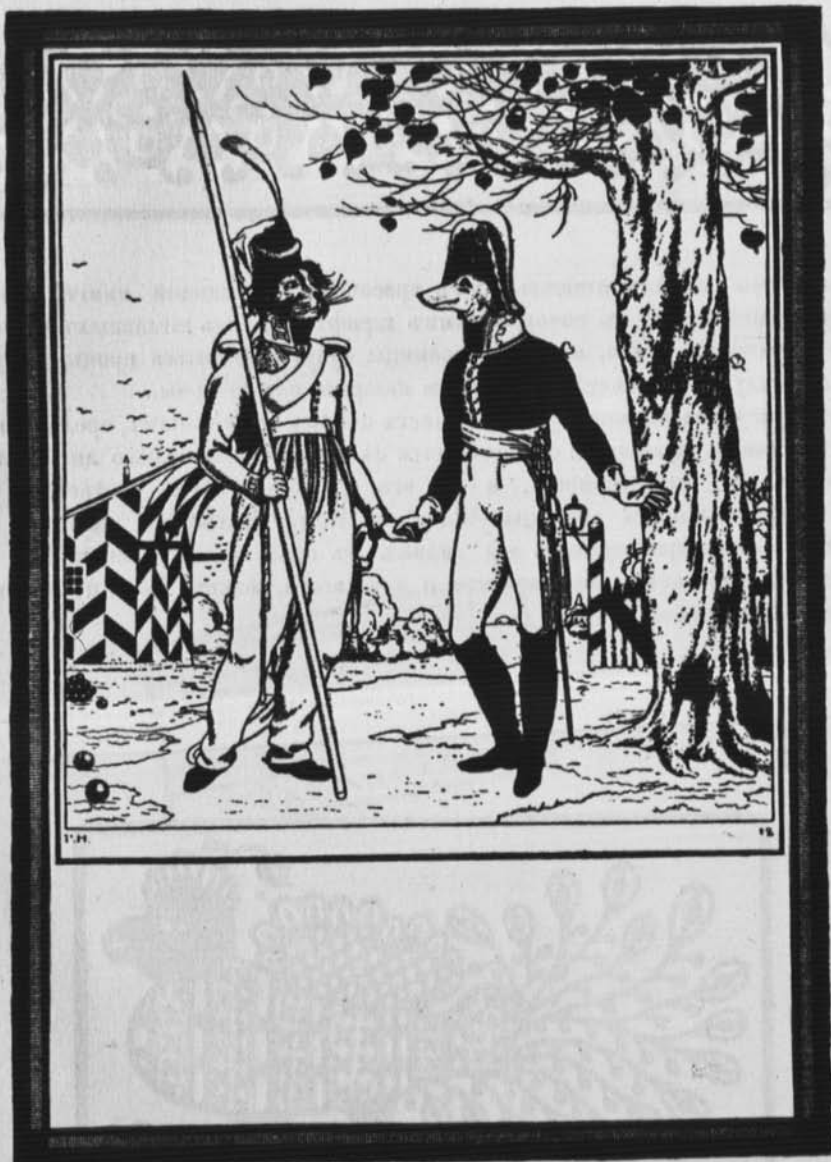
J. Billine.



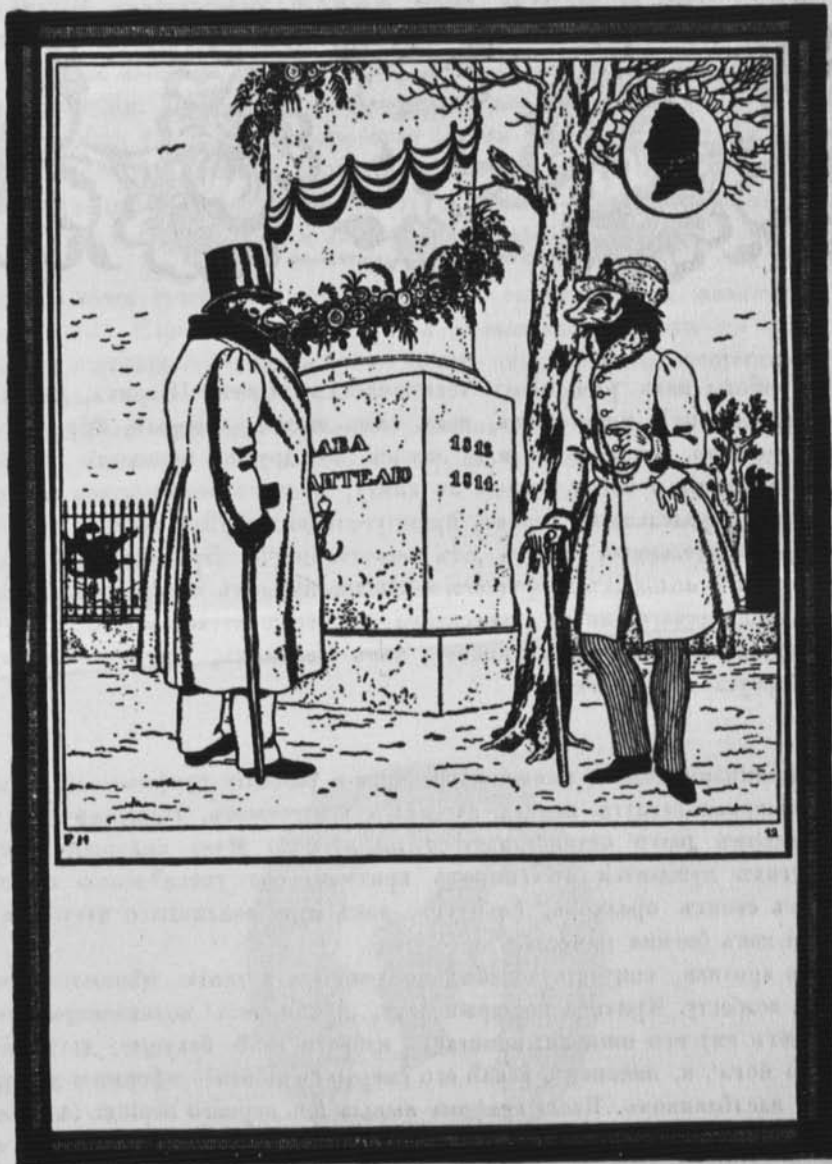
Должны ли мы совсѣмъ отказаться отъ красочныхъ украшеній книги? Пока—да. Въ современной книгѣ съ типографскимъ шрифтомъ, безъ заглавныхъ буквъ, безъ единого красочнаго пятна, пестрыя страницы будутъ проситься прочь, будутъ похожи на веселую иллюминацію въ окнахъ казармы или тюрьмы...

Линейный рисунокъ идеально удовлетворяетъ обоимъ требованіямъ, предъявляемымъ книгой къ своему украшенію: онъ считается съ формой книжнаго листа, стремясь подчеркнуть его двухмѣрность, и съ его колоритомъ, употребляя только тѣ же двѣ тональныя единицы—blanc et noir. Стремленіе возможно ближе подойти къ этимъ требованіямъ мы видимъ въ столь распространенныхъ теперь 'плоскихъ' растительныхъ орнаментахъ и ярче всего, можетъ быть, въ 'силурѣтнихъ' пейзажахъ Митрохина.





Линейный рисунокъ даетъ въ руки художника только два средства—штрихъ и однотонное пятно. Къ линіи и черному пятну долженъ художникъ свести все многообразіе явленій природы. Двѣ категоріи пятенъ (бѣлыхъ и черныхъ) должны



замѣнить ему тональную и красочную гамму; линиями внешнего и внутреннего контура долженъ онъ умѣть обозначить все разнообразіе круглыхъ и граненыхъ формъ. Все это требуетъ отъ художника не только опредѣленнаго таланта и вкуса, но



и большой работы надъ рѣшеніемъ техническихъ задачъ. Штрихъ, который въ живописномъ рисункѣ вибрируетъ, какъ сама жизнь, который, обрываясь или постепенно исчезая, сталкиваясь или ложась на другіе, передаетъ мимолетное впечатлѣніе движенія и свѣта,—входя въ книгу, долженъ подчиниться дисциплинѣ четкихъ буквъ, параллельныхъ строкъ, прямоугольнаго обрѣза листа... Ничего случайнаго, приблизительнаго, ничего ,отъ впечатлѣнія!.. Это сознаніе легло въ основу стремленій молодыхъ графиковъ, и мы переживаемъ теперь рѣдкій подъемъ въ области технического, почти ,ремесленнаго‘ совершенствованія. Объ этомъ говорятъ произведенія такихъ художниковъ, какъ Чехонинъ, Митрохинъ и, въ особенности, Нарбутъ и Левитскій.

Вѣрное пониманіе задачъ книжной графики и развитіе графической техники—это безспорная заслуга передъ русскимъ искусствомъ. Признаемъ ее, но не будемъ слишкомъ долго останавливаться на этомъ... Муза книжнаго искусства меньше другихъ нуждается въ гимнахъ критики, она унаслѣдовала счастливыя атрибуты отъ своихъ предковъ. Ее чтутъ, какъ музу подлиннаго искусства,—она популярна и какъ богиня ремесла.

Обязанности критики, сопутствующей какому-нибудь явленію, мѣняются соответственно его возрасту. Критика поддерживаетъ, ,принимаетъ‘ возникающее явленіе; она указываетъ ему его ошибки, помогаетъ избрать себѣ будущее, когда явленіе ,встанетъ на ноги‘, и, наконецъ, послѣ его смерти ея забота—,оформить завѣщаніе‘, указать ему наслѣдниковъ. Наша графика вышла изъ перваго періода. ,Акушерскія‘ обязанности критики давно кончились, ея долгъ безпристрастно и строго судить какъ о достоинствахъ, такъ и о недостаткахъ новаго движенія...

А недостатокъ есть, и очень серьезный.

Художникъ-синтетикъ долженъ обладать запасомъ художественныхъ знаній и опыта, потому что только тогда онъ можетъ творить. Онъ долженъ потенциально

выдѣть такимъ количествомъ формъ, чтобы облекать въ нихъ любой образъ, созданный его фантазіей. Только школа и, при этомъ, долгая и трудная школа можетъ научить свободно и неограниченно управлять этими формами, подчинять ихъ своей фантазіи. Художникъ, не прошедшій школы, будетъ всегда зависѣть отъ случайнаго запаса формъ; его творчество будетъ стѣснено, фантазія будетъ подчиняться готовымъ формамъ. Только эта школа даетъ мастерство, обладая которымъ художникъ можетъ выработать ‚стиль‘, одинаково необходимый какъ для творца grand art, такъ и для художника-декоратора.

Современное намъ искусство, воспитанное на аналитической живописи, еще не имѣетъ школы. Наша графика достигла большихъ успѣховъ въ ‚ремесленной‘ техникѣ, но настоящаго, общаго всѣмъ видамъ синтетическаго искусства мастерства она не знаетъ.

Близко отъ цѣли падаютъ стрѣлы противниковъ нашего молодого книжнаго искусства—художники книги хорошіе графики, но они плохіе рисовальщики!...

Н. Радловъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).





ФУТУРИЗМЪ И ПРОШЛОЕ

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКІЙ



ЛУЧИЛОСЬ нѣчто за истекшіи 'сезонъ' культурной борьбы, съ чѣмъ придется считаться отнынѣ: нѣкоторыя недавнія, молодыя, стремительныя теченія перестали быть занятой новинкой изъ-заграницы и сдѣлались чѣмъ-то своимъ, домашнимъ, почти привычнымъ, почти роднымъ... Это пока—единственный, но уже неизбѣжный плодъ ряда диспутовъ, манифестовъ, лекцій.

Диспуты эти, лекціи, манифесты были ничтожны, какъ явленіе, и крайне важны, какъ симптомъ; на нихъ ничему нельзя было научиться, но надъ ними можно много,—да, много,—подумать.

Эти молодые люди провозглашали новое искусство, новую жизнь; именно въ совершенной, неслышанной новизнѣ своихъ словъ, своихъ идей они видятъ весь ихъ смыслъ и цѣну. А люди, которые ихъ слушали, качали головой и думали, что нѣтъ ничего болѣе стараго, чѣмъ призывъ къ новизнѣ, что проповѣдники новшествъ говорили совсѣмъ одинаково съ тѣхъ поръ, какъ міръ стоитъ, съ тѣхъ поръ, какъ этотъ старый міръ всѣмъ юнцамъ кажется однимъ лишь голымъ предлогомъ для вѣчныхъ обновленій.

Но это не точно. У нынѣшнихъ обновителей есть одна черта дѣйствительно новая. О, какъ остро чувствуетъ эту новизну тотъ, въ чьихъ жилахъ течетъ вѣковое святое преданіе исторіи! Эта черта новизны обща многимъ враждующимъ между собою толкамъ обновленія. Въ ней вся суть. Ею не долженъ пренебрегать мыслитель. Одно изъ двухъ: либо эта черта ничтожна и разсѣется, какъ мгновенное увлеченіе, либо она отъ купола до основанія опрокинетъ все то, чѣмъ ужъ такъ давно живетъ человѣчество, опрокинетъ такъ, какъ нѣкогда христіанство опрокинуло античную культуру.

Черта эта, для большаго удобства, можетъ быть названа однимъ уже провозглашеннымъ наименованіемъ: футуризмъ.

Футуризмъ есть нѣчто гораздо большее, чѣмъ школа, основанная въ Италіи по прихоти одного Миланскаго поэта-фабриканта. Это очень общее и знаменательное явленіе. Смыслъ и неоспоримая новизна его въ такомъ полномъ, совершенномъ, огульномъ, краугольномъ и основополагающемъ отрицаніи прошлаго, какого никогда еще не было прежде.

Прежде всѣ обновители отрицали лишь непосредственно имъ предшествовавшую эпоху, и отрицали ее всегда во имя чего-то бывшаго еще раньше. Часто то была лишь мечта, но все же ее связывали съ опредѣленнымъ прошлымъ. Христіанство опиралось на древнее преданіе единобожія, на гениальное творчество пророковъ и

псалмопѣвцевъ; возрожденіе, все обращенное вспять, боролось во имя классической древности; церковная реформація—во имя Св. Писанія, его старинной чистоты; великая англійская революція насыщена была старой религиозной закваской, великая французская революція подражала древнимъ; романтизмъ чтилъ средневѣковье; натурализмъ...

Здѣсь начинается первое сомнѣніе, мы скоро увидимъ почему. Нельзя, однако, отрицать, что позитивизмъ и натурализмъ имѣли глубокіе корни въ философіи здраваго смысла, которая еще въ XVII вѣкѣ разрабатывалась такъ называемой шотландской школой и процвѣтала въ XVIII в.; здравый смыслъ—старое, возведенное еще въ Декартѣ преданіе французской культуры, а позитивизмъ и натурализмъ—ея порожденіа.

Наконецъ, недавно мы пережили, особенно въ связи съ такъ называемымъ символизмомъ, такое огульное благоговѣніе передъ прошлымъ, какого не запомнить исторія культуры: въ немъ соединилась Ассирія и Римъ время упадка, Данте, Кальдеронъ и Новалисъ.

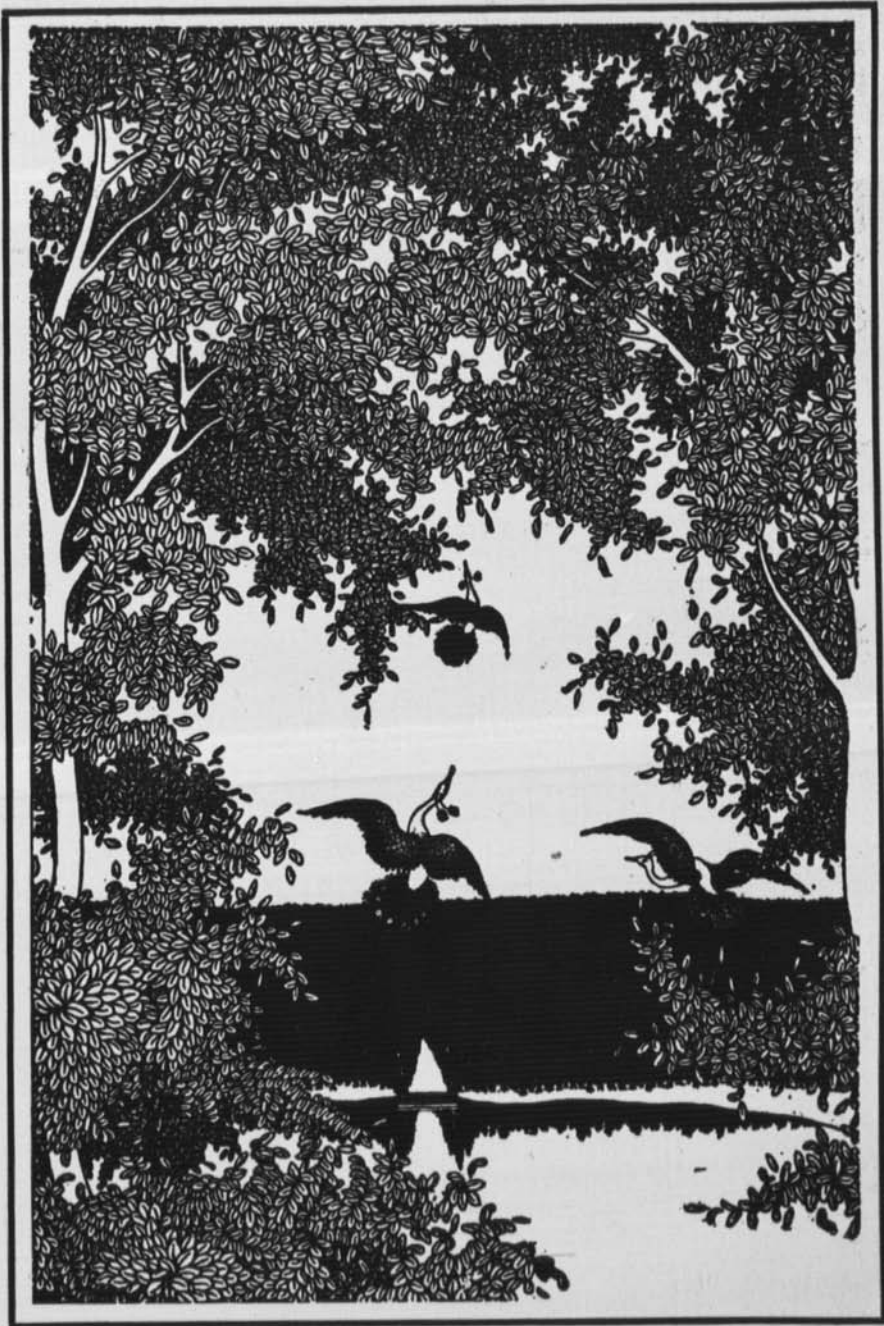
А футуристы отрицаютъ все. Все прошлое. Какъ мало значать для нихъ эти священные два слова!

Здѣсь ощущается сходство съ уже упомянутымъ моментомъ, когда христіанство одрокинуло античность. Напрасно утверждаютъ историки, что тогда произошло столкновение великихъ идей, единоборство культурныхъ началъ и т. д.; античность погибла совсѣмъ иначе: просто у новыхъ христіанъ вкусъ къ ней прошелъ, безъ всякихъ идей и разсужденій. Явилась христіанская молодежь, для которой вдругъ Гомеръ, Аполлонъ, все эллинское оказалось пустыми словами. И все погибло—зачахло. Такимъ же туповатымъ, непонимающимъ равнодушіемъ угрожаетъ современная молодежь нашему прошлому.

Жизнь есть парадоксъ. Идея футуризма несомнѣнно нова; но у этой новой идеи такая старая исторія! Молодымъ людямъ, провозглашающимъ новизну, кажется, что все это только что родилось во вдохновенномъ кипѣніи ихъ огневой молодости; а мы, мы, спокойные въ прохладѣ тысячелѣтій, мы видимъ, что отрицаніе прошлаго, эта новая идея, глубоко коренится въ томъ самомъ прошломъ, которое оно отрицаетъ. Новизна ея только въ постановкѣ, въ примѣненіи, въ угрозѣ для жизни и культуры.

Этой мысли лѣтъ полтора. Ея непосредственнымъ идейнымъ источникомъ—лѣтъ триста пятьдесятъ и даже четыреста слишкомъ. Футуризмъ есть благоговѣніе передъ будущимъ; но я даже не стану искать его начала въ старомъ хиліазмѣ, какъ культъ будущаго, хотя общая преемственность очевидна: дѣло въ томъ, что мессіанизмъ и позднѣйшій христіанскій милленаризмъ были глубоко традиционными движеніями.

Я буду скромнѣе и скажу, что вся идеологія огульнаго отрицанія прошлаго потенциально содержится въ міросозерцаніи энциклопедистовъ. Эти люди были недо-



H. Mosasetskiï.

J. Moravsky.

вольны всѣмъ строемъ жизни, они подвергли его всесторонней критикѣ и вполне логично пришли къ убѣжденію, что этотъ строй въ цѣломъ можетъ быть замѣненъ совершенно новымъ, заново выработаннымъ строемъ. Въ основномъ утвержденіи энциклопедистовъ, что все общественное и государственное устройство, законодательство и нравственность могутъ и должны быть совершенно по новому созданы силой разума,—во всей философіи естественнаго права и заключается потенциально полное отрицаніе прошлаго. Отрицаніе прошлаго было необходимымъ выводомъ изъ духа обобщающей критики и вѣры въ сизидательную силу разума, оно было слѣдствіемъ изъ теоремы энциклопедистовъ: „все существующее, какъ результатъ прошлаго,—скверно“.

Но необходимо указать одинъ еще болѣе общій и, главное, болѣе органической источникъ отрицанія прошлаго. Оказывается, есть одинъ видъ новшества, который по самому существу своему сопряженъ съ такимъ отрицаніемъ. Конечно, новшество религиозное—всегда опиралось на прошлое; социальное—до 1848 г.; эстетическое—до нашихъ дней. Даже шальная революціонность Агиса и Клемена прикрывалась восстановленіемъ законовъ Ликурга, даже англійскіе *leveller*'ы неистовствовали, по старому чтя Библию... Но вотъ есть одна область, гдѣ новшество всегда рѣшительно порываетъ со всѣмъ прежде бывшимъ, и область эта—положительная наука, естествознаніе. Каждому крупному естественно-научному открытію свойственна такая радость разрыва съ предшественниками, такое неизбежное кощунство надъ прошлымъ, какой не бываетъ ни въ какой другой области духовной жизни. Еще наука возрожденія чтитъ античную науку. Но уже система Коперника, торжество индуктивнаго метода, открытіе кровообращенія положили начало разрыву, отодвигая начала футуризма на четыре столѣтія отъ насъ. Читая въ *Grande Encyclopédie* даже еще столь странную для насъ статью Вольтера о вампирахъ, чувствуешь, какую бездонную пропасть вырыла позитивная наука за нашей спиной уже ко времени энциклопедистовъ; что же ждало насъ дальше, въ вѣкъ естествознанія, въ XX вѣкѣ! * Но энциклопедисты, потенциально создавая идеологию футуризма, сами еще не могли порвать съ прошлымъ. Въ исторіи все происходитъ постепенно. Да они и сами принадлежали къ слишкомъ традиціонному сословію—*la grande bourgeoisie*. Поэтому они лишь отодвинули прошлое и пришли къ обновленію ложноклассицизма, привычнаго буржуазіи даже по вѣдшимъ историческимъ причинамъ (упрочившая благосостояніе буржуазіи финансовая политика герцога Сюлли по времени увѣчала классическія увлеченія ренессанса и закрѣпила ихъ).

Для того, чтобы созрѣли сѣмена, взлелѣянные Дидро со товарищи, нужно было обновленіе почвы и почти сто лѣтъ времени. Революція 1848 г. выдвинула классъ людей, не связанныхъ съ минувшимъ... Новые люди не чтутъ старыхъ святыхъ...

* Вотъ почему эстетическій натурализмъ, тѣсно связанный съ естествознаніемъ, уже менѣе связанъ съ прошлымъ, какъ указано выше.

Значеніе революціи 1848 года для всей культуры еще далеко, миѣ кажется, не выяснено. Отрицающій моментъ, конечно, сознаютъ многіе: пришли люди безъ прошлаго, люди, ненавидѣвшіе прошлое, ибо въ немъ коренилось ихъ угнетеніе, люди надеждъ—на смѣну людямъ воспоминаній. Люди надеждъ! Развѣ это уже не футуризмъ?

Но кромѣ чистаго отрицанія есть еще положительный, болѣе темный моментъ: то, съ чѣмъ пришли эти люди. И этотъ 'положительный' моментъ похожъ на второе, еще болѣе рѣзкое отрицаніе...

Когда-нибудь будетъ подробно доказано то, что сейчасъ можно лишь утверждать, какъ общую догадку. Ко времени, въ которомъ мы живемъ, вся высшая идейная и художественная культура пропитана насквозь 'положительнымъ' міросозерцаніемъ фабричнаго рабочаго.

Рабочій утромъ приходитъ въ мастерскую и дѣлаетъ работу, смысла и цѣли которой онъ не знаетъ. Онъ не знаетъ кому и для чего нуженъ будетъ тотъ предметъ, который онъ сдѣлалъ. Черезъ нѣкоторое время работа его, ея условія могутъ измѣниться, но онъ не знаетъ почему.

Такимъ образомъ работа, т. е. самое важное, что есть въ жизни, стоитъ совершенно внѣ причинности, преемственности и сознательности, т. е. моментовъ, опредѣлявшихъ всю прежнюю культуру.

Цѣнность своей работы рабочій выводитъ не изъ цѣли и смысла ея, которыхъ онъ не знаетъ, а только изъ трудности ея, изъ своего усилія. Ему важно не что дѣлать, а какъ дѣлать. Вчерашняя работа его для сегодняшней не имѣетъ значенія. А что дѣлалъ до его прихода на заводъ, это ему совершенно безразлично. Онъ всегда надѣется, что завтра будетъ лучше...

Скажите, не узнаете ли вы во всемъ этомъ источникъ и прообразъ всѣхъ современныхъ передовыхъ художественныхъ воззрѣній?

Сначала кажется страннымъ, если сказать, что изысканное, аристократическое утвержденіе—'искусство для искусства' вытекаетъ изъ фабричной психологіи. Но это такъ. Художникъ отрицаетъ идею и смыслъ въ творчествѣ, потому что онъ не знаетъ ихъ. Работа—самоцѣль. Онъ именно отрицаетъ причинность, преемственность, сознательность, то, чѣмъ всегда прежде жило искусство. Современная живопись не хочетъ имѣть смысла, она хочетъ воздѣйствовать только красками, линиями и т. п.—т. е. только матеріаломъ и выдѣлкой—совершенно согласно съ оцѣнкой работы фабричнымъ рабочимъ. Ясно опредѣлившійся въ передовой художественной критикѣ непреодолимый постулатъ, по которому, для художника, сдѣлать въ нынѣшнемъ году то же, что сдѣлалъ въ прошломъ году,—величайшій позоръ; это отрицаніе всякаго единства въ творчествѣ и въ творческой личности вполне соответствуетъ жизни фабрикъ, состоящей изъ безконечнаго ряда ничѣмъ внутренне не связанныхъ рабочихъ дней. Наконецъ, отношеніе передовой публики къ худож-



Еростъ Наврунѣв

Е. Наврунѣв.

G. Nabout.

нику, современный культъ художника, по содержанию своему, есть ничто иное, какъ апофеозъ фабричнаго рабочаго, идеализація безъидейной технической работы! Все это такъ ясно для того, кто въ исторіи ищетъ ея смысла. Искусство всегда является обобщеніемъ идей даннаго времени, превращеніемъ идей въ идеалы. Голландцы хотѣли возвеличить свой бытъ, маркизы Людовика XV—свое изящное бездѣліе, солдаты Наполеона—свои побѣды.

У нашего времени не можетъ быть иной художественной цѣли, какъ выраженіе идеала того четвертаго сословія, которое властвуетъ съ 1848 года. И современное искусство такъ же хорошо исполнило свою задачу, какъ хорошо исполнили романтики эпохи Делакруа задачу, поставленную мечтательной haute bourgeoisie.

Ко всему этому футуризмъ—простой естественный итогъ. Совершенное отрицаніе прошлаго, отказъ отъ всякой преемственности, вотъ новизна его, безспорная, неслышанная новизна, четыреста лѣтъ тому назадъ посѣянная, полтора вѣка назадъ взшедшая, шестьдесятъ пять лѣтъ зрѣющая новизна...

Конечно, отношеніе футуризма къ будущему—т. е. самый смыслъ его названія—несущественно совершенно. Будущаго нѣтъ. Будущее всегда—мечта, символъ, условный знакъ для того, чтобы выразить отношеніе къ единственной реальности—прошедшему. Никто не видитъ будущаго; все что говорятъ о взорѣ, устремленномъ ‚впередъ‘, въ будущее—слова, слова, слова...^{*} Очевидно, человекъ стоитъ спиной къ движению времени, грядущее проходитъ мимо, и событія дѣлаются видимыми, только вступивъ въ область прошедшаго.* У будущаго нельзя ничего заимствовать, будущаго нельзя отразить ни въ какой системѣ идей. Поэтому смыслъ футуризма, самый культъ будущаго, по своему содержанию, означаетъ лишь отказъ считаться съ прошлымъ.

Но мы только что видѣли, что отрицаніе прошлаго у футуристовъ ново лишь по обобщающей своей постановкѣ, или, еще точнѣе—по распространенію его на области эстетической культуры. И этотъ выводъ приводитъ насъ къ приговору, убійственному для молодой, задорной самонадѣянности футуристовъ: именно ничего дѣйствительно молодого, новаго, свѣжаго, ничего творческаго нѣтъ въ ихъ ученіи! Они поставили послѣднюю точку, они подвели итогъ подъ очень старымъ теченіемъ; а подведеніе итоговъ въ исторіи культуры есть дѣйствіе чрезвычайно важное, но мало творческое, почти старческое по своему внутреннему смыслу. Они, какъ дѣятели художественной жизни, могли использовать то обстоятельство, что ихъ духовные отцы, люди 1848 года, совершенно знать не хотѣли искусства въ его общемъ значеніи; они, чтобы создать свое ученіе, подобрали то, что презрительно отбросили ихъ предшественники; а можетъ ли еще быть свѣжимъ это желаніе совсѣмъ по новому все перестроить, когда, въ другой области,

* Это немного сознавали яллыны, судя по нѣкоторымъ выраженіямъ ихъ языка.

оно так остро чувствуется уже у предтечъ 1848 года, напримѣръ у Фурье, почти сто лѣтъ тому назадъ?

Футуристовъ очевидно обманываетъ ихъ личная физиологическая молодость, сознание пылкой свѣжести ихъ двадцатой весны, они принимаютъ ее за творчество идей и красоты; но мы-то видимъ, что это уже давно не творчество.

И все же намъ, намъ жутко отъ чего-то уродливо новаго: колеблется послѣдняя наша твердыня — искусство, отрицаніе прошлаго проникло впервые въ послѣднее святилище.

Увы, эти молодые люди не знаютъ, какое чистое, высокое, святое счастье — носить въ себѣ идеи, которыя взлелѣаны тысячелѣтіями, которыя творило и созидало, во всю ширь вѣковъ, въ безконечномъ шествіи, столько полубоговъ и героевъ.



О ГРУППѢ ХУДОЖНИКОВЪ 'БУБНОВЫЙ ВАЛЕТЪ'

А. Грищенко



ВСКОЛЬКО лѣтъ уже, какъ я экспонирую на выставкѣ общества 'Бубновый Валетъ' мои картины. Можно подумать, что въ настоящемъ докладѣ я являюсь защитникомъ, апологетомъ его художественныхъ принциповъ... Совсѣмъ нѣтъ.

На своихъ диспутахъ представители 'Бубноваго Валета' говорятъ о полной несостоятельности принциповъ Рѣпина. Я задамъ имъ вопросъ. Да есть ли коренное различіе между живописью Рѣпина и художниковъ, о которыхъ будетъ идти рѣчь? Придется отвѣтить, что ихъ раздѣляетъ дистанція не такого уже большого размѣра, какъ принято обычно думать. Разумѣется, теперь слишкомъ смутное время для живописи; родники ея чистой кристальной воды глубоко ушли въ землю, они засыпаны художественнымъ соромъ и отбросами. Правъ былъ Ванъ-Гогъ, когда сказалъ, что теперь надо потратить полжизни, чтобы дойти до пониманія настоящаго живописнаго произведенія. Дѣйствительно, надо обладать необычайной энергіей, чистой любовью къ живописи, стойкостью своихъ, часто, инстинктивныхъ тенденцій, чтобы добраться до источника живописныхъ принциповъ и художественныхъ идей. Культура человѣчества слишкомъ усложнилась за послѣднее время; она для изслѣдователя представляетъ безконечный лабиринтъ ходовъ и выходовъ; отдѣльные роды дѣятельности человѣческаго гения переходятъ одинъ въ другой и переплетаются до такой степени, что бываетъ невозможно указать точно начало одного и конецъ другого—подобно тому, какъ въ земной корѣ слои и напластованія за громадныя періоды времени, подъ дѣйствіемъ различныхъ факторовъ, измѣняютъ свое направленіе, структуру, видъ и форму въ такой мѣрѣ, что геологу надо обладать большимъ чутьемъ, надо затратить массу энергіи и труда, чтобы распознать ихъ дѣйствительную первоначальную природу.

Исписанныя горы бумаги объ искусствѣ за послѣдніе годы, непрерывныя дебаты о его основахъ, съ эфемерностью рождающіеся и умирающіе новыя направленія и методы—все это показываетъ, что организмъ живописи находится въ опасности. Надо поставить правильный діагнозъ. Къ сожалѣнію, за это дѣло часто берутся

* Настоящая статья является частью доклада 'Русская живопись въ связи съ Византіей и Западомъ', прочитаннаго авторомъ въ обществѣ 'Союзъ Молодежи' 2 мая 1913 года.

Редакція признаетъ желательнымъ напечатаніе этого, по мнѣнію ея интереснаго, отзыва, хотя г. А. Грищенко не принадлежитъ къ числу сотрудниковъ 'Аполлона' и заявляетъ редакціи о своемъ совершенномъ расхожденіи съ нею въ художественныхъ взглядахъ.

люди, не обладающіе компетенціей, культурностью и должнымъ запасомъ знаній и умѣнія. Къ такимъ людямъ принадлежать, по моему убѣжденію, художники изъ „Бубноваго Валета“.

Ихъ картины — напоминаю снова — я буду разсматривать исключительно съ точки зрѣнія чистой, или иначе — такъ называемой станковой, живописи. Въ Москвѣ мнѣ часто приходилось слышать вопросы, что такое станковая живопись? Вѣроятно, и здѣсь не мало слушателей, которые поставятъ мнѣ тотъ же вопросъ.

Станковая живопись, въ отличіе отъ всякой другой — театральной или декорационной, фарфоровой или вазовой, декоративной или настѣнной — является самостоятельнымъ родомъ творчества, гдѣ художникъ въ претворенныхъ формахъ, взятыхъ и наблюденныхъ въ природѣ, выражаетъ свои образы. Такъ, въ удивительно чистой станковой живописи Сезанна мы находимъ отраженіе его творческой личности, его отношенія къ окружающему міру и людямъ. Въ своихъ картинахъ станковаго характера живописецъ подходитъ къ природѣ интуитивно; на поверхности своей картины онъ является полнымъ хозяиномъ, вполне независимымъ и свободнымъ, въ противовѣсъ декоративному живописцу, который бываетъ связанъ формой ли вазы, размѣромъ или формой стѣны, потолка и т. д. Этотъ родъ живописи чрезвычайно сложенъ: онъ требуетъ громаднаго труда, напряженнаго вниманія, тонкихъ, неуловимыхъ для непосвященнаго глаза, хитростей. Таковы произведенія Греко, Сезанна, Пикассо. На нихъ можно смотрѣть безконечное число разъ, надъ ними можно просиживать часами — они отъ этого не сдѣлаются скучными и насквозь извѣстными. Нѣтъ, чѣмъ больше вы всматриваетесь въ нихъ, тѣмъ больше вашему глазу открываются все новыя и новыя дѣятели. Часто съ внѣшней стороны скромныя и незамѣтныя, съ внутренней — они бываютъ полны какъ бы сгущенной эмоціей; все въ нихъ полно смысломъ, потому что нѣтъ ничего случайнаго; все построено на строгихъ живописныхъ законахъ. Художникъ какъ бы отсѣкаетъ ножомъ свои картины отъ своего живописнаго я. Что бы онъ ни дѣлалъ, въ пору ли юношескихъ отрицаній и исканій, въ пору ли зрѣлаго періода, — все дѣбно и имѣетъ свое значеніе, потому что законно. Возьмете ли автопортретъ Сезанна за 60-е годы (галерея И. А. Морозова) или автопортретъ за 1900-е годы (коллекція С. И. Щукина) — тамъ и здѣсь онъ глубокъ и интересенъ.

Этихъ-то принциповъ станковой живописи, при всемъ моемъ благорасположеніи къ художникамъ изъ „Бубноваго Валета“, я у нихъ совершенно не нахожу. На послѣдней выставкѣ „Бубноваго Валета“ (въ С.-Петербургѣ) большинство участниковъ ея, какъ бы подводя итоги своей художественной дѣятельности, выставили множество холстовъ, отмѣчая отдѣльные годы 15—20 работами. Выставка производила сумбурное впечатлѣніе: стѣны были буквально заклеены холстами, одинъ на другой похожими. Видные изъ участниковъ старались другъ передъ другомъ „ударить“ количествомъ работъ, а не качествомъ ихъ и строгимъ подборомъ, который бы рисовалъ картину развитія личности художника. Уже одно обиліе картинъ

отдѣльныхъ участниковъ. П. Кончаловскій выставилъ 83 холста, А. Лентуловъ 45, И. Машковъ — 59; сравнить: П. А. Пикассо выставилъ 1 работу (совершенно не характерную для этого живописца), Бракъ—2, Деренъ—1, Фламинкъ—2. Эта масса картинъ показываетъ какое-то странное отношеніе общества ‚Бубноваго Валета‘ къ своей выставкѣ, которая скорѣе была похожа на картинную лавку, чѣмъ на серьезную выставку съ цѣлью дать возможность зрителю познакомиться съ отдѣльными этапами развитія живописца.

Мнѣ придется остановиться дольше на главныхъ участникахъ и ихъ произведеніяхъ. Прежде всего будетъ идти рѣчь о Петрѣ Кончаловскомъ. Выше я сказалъ, что между живописью передвижниковъ и членовъ ‚Бубноваго Валета‘ имѣть коренного, глубокаго различія. Это утвержденіе наиболѣе подходитъ къ Петру Кончаловскому. Есть много явленій съ виѣшней стороны разныхъ, непохожихъ, отрицающихъ другъ друга, съ внутренней же стороны, въ основѣ—идентичныхъ, или родственныхъ. Если сразу посмотрѣть на картины П. Кончаловскаго и передвижника—все у нихъ разное; но человѣку, который смотритъ на картины П. Кончаловскаго не одинъ годъ и не моментами, все представляется въ другомъ видѣ. Я уже говорилъ о томъ, что чѣмъ дольше глядишь на произведенія Сезанна, Пикассо, тѣмъ все больше открываешь новаго, неожиданнаго и цѣннаго. Съ картинами Кончаловскаго происходитъ обратное. Сразу онѣ ‚ударяютъ‘ сильной красочностью и необычной ‚взлостью‘. Потомъ вы увидите, что цѣли дать яркость отдѣльныхъ пятенъ определенной не было, что архитектурный планъ отсутствуетъ, что куски картины лежатъ на холстѣ отдѣльно,—словомъ, отсутствуютъ принципы станковой живописи. На каждомъ шагу вы встрѣчаетесь съ тенденціей ‚*épater le bourgeois*‘. Въмѣсто цвѣта—вамъ даютъ краску и форсированную краску. Художникъ не компануетъ картины, не строитъ ее такъ, что ‚убавленный или прибавленный вершокъ холста разомъ мѣняетъ всю композицію‘, какъ великолѣпно сказалъ Суриковъ и какъ создаютъ ее Сезаннъ, Пикассо и другіе строители-живописцы. Въмѣсто твердой и увѣренной сдержанности, вамъ преподносятъ хлесткую и развязную ‚практику‘, по выраженію А. Иванова, которая говоритъ болѣе о силѣ физической, чѣмъ о силѣ и глубинѣ духа, о силѣ самыхъ основъ живописи.

Часто у Пикассо и другихъ большихъ мастеровъ вы найдете картины, написанныя слегка, авторъ какъ будто чуть прикасался кистью. Въ чемъ же секретъ глубины впечатлѣнія? А въ томъ, что художникъ дѣйствуетъ архитектурой, строгимъ соотношеніемъ цвѣтовыхъ массъ, взаимодействіемъ ихъ силы и характеромъ окрашенности. Разъ все найдено въ принципѣ, въ законѣ,—достаточно уже протереть краской, дотронуться кистью, и результатъ окажется на лицо, эффектъ силы впечатлѣнія будетъ достигнутъ.

И замѣчательно то, что Матиссъ, сказавшій про живопись Сѣрова—‚ее я не понимаю‘, повторилъ тѣ же слова про картины Кончаловскаго. И мнѣ вполне понятно такое отношеніе декоративнаго живописца къ нашимъ художникамъ. Ни у Сѣрова,

ни у Кончаловскаго, несмотря на ихъ кажущуюся діаметральную противоположность, Матиссъ не видитъ основъ чистой живописи. Для него одинаково неприемлема сѣрвовская сѣрвость, передвижническая трактовка природы, модели, и также неприемлема красочность Кончаловскаго, безпринципная его красочность, безпринципное построение картины, тривиальный подходъ къ картинѣ, несмотря на необычайный замыселъ, построенный часто на стремленіи скорѣе удивить, чѣмъ убѣдить. Итакъ, значить, работы одного изъ главныхъ представителей ‚Бубноваго Валета‘ не выдерживаютъ критики съ точки зрѣнія станковой и чисто декоративной живописи. Мнѣ думается, вѣрнѣе будетъ, если ихъ отнести къ такъ называемой декоративной живописи, или кулисной. Этимъ опредѣленіемъ я нисколько не хочу обидѣть художника. Въ этомъ я убѣдился, часто всматриваясь въ его произведенія и вслушиваясь въ его слова. Выставленные 83 работы подтверждаютъ мою мысль. Въ самомъ дѣлѣ, пишетъ ли Кончаловскій пейзажъ, ‚nature morte‘, портретъ—всюду проглядываетъ рука кулиснаго мастера. Италія, Испанія, Россія поняты не съ точки зрѣнія станковой живописи, а—декоративной, театральной. ‚Взятость‘ картинъ, изображающихъ пейзажъ различныхъ странъ, ихъ краски, конструкція—все приблизительно, все рассчитано на сильный электрическій свѣтъ, громадную отдаленность зрителя и кратковременное обозрѣніе. Картины Кончаловскаго не представляютъ самостоятельнаго, обособленнаго произведенія человѣческаго творчества, а являются чѣмъ-то прикладнымъ и кратковременнымъ. Отсюда понятна и умѣстна плодотворность его, какъ декоративнаго живописца. Въ то время, какъ, по словамъ Пикассо, болѣе пяти произведеній нельзя дать въ годъ—Кончаловскій можетъ за то же время написать много, много.

Разумѣется, этотъ художникъ знакомъ съ лучшими музеями Европы, учился въ смыслѣ подражанія у многихъ западныхъ мастеровъ: у Ванъ-Гога, Сезанна, Матисса и въ послѣднее время у Дерена. Все это хорошіе учителя, съ большой живописной культурой, хотя и съ разными принципами живописи. Кончаловскій любитъ западныхъ мастеровъ, любитъ ихъ живопись, стремится научиться у нихъ и дать въ своихъ работахъ что-то новое и интересное въ живописномъ отношеніи. Въ этомъ онъ отличается отъ передвижниковъ и художниковъ Петербурга. Правда, часто его стремленія остаются только стремленіями, но отрѣшиться отъ дурного хотя бы въ мысли, въ идеѣ имѣетъ значеніе для дальнѣйшихъ шаговъ.

Я подробно высказался о произведеніяхъ Кончаловскаго, потому что его живопись, его ‚подходъ‘ къ картинѣ во многомъ характеренъ для членовъ ‚Бубноваго Валета‘. Илья Машковъ близко стоитъ къ П. Кончаловскому. Но во многомъ они расходятся. И это расхожденіе говоритъ въ пользу Машкова по отношенію къ декоративной живописи. Въ его natures mortes, несмотря на ихъ сырость,—не въ смыслѣ, такъ называемой ‚заключенности‘, а въ смыслѣ отсутствія твердости и опредѣленности замысла,—попадаютъ куски, написанные рукой декоративнаго живописца (не декоративнаго). Правда, въ нихъ, какъ и въ картинахъ Кончалов-

скаго, нѣтъ настоящаго цвѣта, на мѣстѣ котораго лежитъ свѣжая тубиковая краска; она ярка, но и поверхностна, приближительна, не вызвана необходимостью, вытекающей изъ живописной концепціи. Чувство физической силы не перешло въ скрытую форму, потенциальную энергію, а просто кричить о себѣ на поверхности картины—въ фактурѣ, въ характерѣ письма, въ ловкаческихъ ударахъ кисти. Скованная формой эмоція имѣетъ громадное значеніе въ художественномъ произведеніи. Вотъ этой-то ‚скованности‘ не найти въ холстахъ членовъ ‚Бубноваго Валета‘. Не найти въ портретахъ и пейзажахъ Машкова, который не имѣетъ живописнаго рѣшенія для этихъ двухъ категорій живописи.

Здѣсь умѣстно будетъ сказать нѣсколько словъ о художественномъ націонализмѣ... Кончаловскій, Машковъ, Ларионовъ и др. думаютъ передать національный духъ какимъ-то страннымъ образомъ. Изобразивъ на картинѣ грибы, воблу, лукошки, лубки, подносы, вывѣски, предметы, выросшіе на русской почвѣ,—думаютъ, что въ ихъ картинахъ ‚русскій духъ‘ и ‚Русью пахнетъ‘. Художники просто переносятъ готовые народные формы, создавшіяся извѣстной реальной потребностью. Какая же тутъ заслуга художника? И развѣ необходимо непременно присутствіе русскаго предмета въ картинѣ, чтобы создать изъ нея національное произведеніе? Развѣ ‚Скупой Рыцарь‘ Пушкина менѣе националенъ, чѣмъ его ‚Мѣдный Всадникъ‘? А вѣдь въ ‚Скупомъ Рыцарѣ‘ поэтъ живетъ жизнью средневѣковья и все-таки онъ остается глубоко-русскимъ человѣкомъ. Народныхъ живописцевъ, архитекторовъ, композиторовъ нѣтъ, есть только національные. Умѣстно вспомнить полемику между славянофилами и Бѣлинскимъ, между западниками и Шишковымъ. Говорить о русскихъ вещахъ—квасъ, лапти, водка, кнутъ, самоваръ—не значитъ создавать русскія поэтическія произведенія! Такъ приблизительно поучалъ поверхностныхъ націоналистовъ Бѣлинскій, который первый инстинктивно почувствовалъ гениальность Толстого и Достоевскаго по первымъ шагамъ этихъ двухъ исключительныхъ художниковъ слова. Ивановъ не написалъ ни одного русскаго пейзажа и все-таки онъ болѣе русскій, чѣмъ кто-либо изъ передвижниковъ, которые только и живописали, что лапти, самовары, армяки и т. д.

Возвращаюсь къ темѣ доклада. При всей своей одаренности и талантливости Машковъ производитъ впечатлѣніе чужака, ‚пробѣжавшаго‘ по лучшимъ музеямъ Европы, пробѣжавшаго лучшія коллекціи произведеній Матисса, Сезанна, Ванъ-Донгена (замѣчу, кстати, что между двумя первыми художниками и послѣднимъ лежитъ громадная пропасть).

Живописное дарованіе Машкова безъ скелета, безъ опредѣленныхъ, ярко обозначившихся стремленій,—исканія я понимаю только въ такомъ смыслѣ. Сезаннъ себя искалъ и нашелъ, Пикассо себя ищетъ. А исканіе непременно оригинальнаго не есть еще исканіе. ‚Оригинальность находятъ только тогда, когда ее не ищутъ‘, сказалъ одинъ французскій художникъ. Искать себя надо въ чемъ-то главномъ и существенномъ, которое только и накладываетъ печать самобытности и самосто-

тельности на художественное произведение. Большинство же художниковъ, преимущественно русскихъ, стараются ‚выработать‘ оригинальность въ ‚тонѣ‘, какъ они говорятъ: Врубель въ синемъ ‚тонѣ‘, Сѣровъ въ сѣромъ, Богаевскій въ ‚тонѣ гобелена‘ и т. д.; стараются быть непохожими на другихъ, быть самобытными въ какихъ-то скорѣе курьезныхъ и забавныхъ приемахъ, чѣмъ простыхъ и строгихъ. Машковъ, видимо, порвалъ съ этими дурными традиціями, но стать на почву серьезныхъ принциповъ живописи ему не удалось.

Картины В. Рождественскаго можно назвать декораціями, кулисами; онъ повторяетъ Кончаловскаго въ пейзажѣ, а источникомъ для обоихъ послужилъ пейзажъ Дерена въ галереѣ С. И. Шукина. Правда, В. Рождественскій стремится свои картины строить крѣпче, но духъ-то въ нихъ чисто декорационной живописи,—кулисный.

Два года тому назадъ А. Лентуловъ уѣхалъ въ Парижъ поучиться и ‚окультуриться‘. На выставкѣ ‚Бубноваго Валета‘ въ 1912 году въ Москвѣ появились его ‚кубистическіе‘ холсты, на выставкѣ нынѣшняго года—‚футуристическіе‘. Миѣ придется подробно поговорить о нихъ. Сперва о ‚кубизмѣ‘ Лентулова. Чуть ли не въ три мѣсяца человекъ постигъ всю мудрость этого своеобразнаго теченія въ живописи и написалъ сразу много работъ въ этомъ духѣ. Къ сожалѣнію, надо сказать что въ нихъ совсѣмъ не было кубизма. Это неудачное слово, какъ и импрессионизмъ, мало говоритъ о сущности самого художественнаго метода. Умный Roger Allard (французскій критикъ), говоря о группѣ художниковъ—Ле-Фоконье, Глезъ, Метценже, Делоне и др. ни разу не упоминаетъ этого термина.

Кубизмъ явился во Франціи также и сильной реакціей (какъ все сильно въ этой странѣ живописи) импрессионизму, его ‚liquidité‘, его вѣшнему, мгновенному отношенію къ міру, его скорѣе красочному представленію природы, чѣмъ цвѣтовому. Если вы посмотрите съ этой стороны на картины упомянутыхъ французскихъ художниковъ, вамъ станутъ понятны ихъ идеи, ихъ точки отправленія. Кубы, состоящія изъ плоскостей, несутъ въ себѣ форму, которой мы не видимъ въ произведеніяхъ импрессионистовъ. Построеніе картины выдвинуто на первый планъ. Сѣрый, рыжій, землисто-черный—тяжелые и непрозрачные цвѣта стали излюбленными у художниковъ въ противобѣсъ розовому, синему, красному, ярко-малиновому—цвѣтамъ, излюбленнымъ импрессионистами. Все это понятно и логично. Въ ‚кубизмѣ‘ Лентулова трудно найти ясное стремленіе французскихъ художниковъ. Здѣсь все случайно и произвольно, все построено на тенденціи ‚épater le bourgeois‘. И странно то, что художникъ, отправляясь отъ самаго новаго въ искусствѣ, пришелъ, къ своему удивленію, къ старому. Отправляясь отъ французскихъ живописцевъ послѣднихъ лѣтъ,—пришелъ къ графичнымъ картинамъ Врубеля, который часто говаривалъ: ‚это надо все расчертить и тогда пойдетъ веселая работа раскрашивать‘. * Весь ‚кубизмъ‘ Лентулова явился плодомъ не искательства напряженной художе-

* ‚М. Врубель‘, Москва, изд. Кнебеля. 1912 г., стр. 124.

ственной мысли, не дальнѣйшимъ шагомъ въ живописи, а виѣшней имитациею, подражаніемъ французамъ. Трудно возразить что-либо противъ подражанія, покоющагося на влеченіи художника брать образцомъ картины того или другого мастера. Въ такомъ духѣ подражаетъ Деренъ—Пикассо; подражалъ же Греко—Тинторетто и Тиціану; Сезаннъ—Курбе, Делакруа и др. Но такъ подражать, какъ подражаетъ Лентуловъ,—безсмысленно; есть ли какой нибудь интересъ въ томъ, что надъ картинами автора будетъ хохотать какой-нибудь дуракъ съ улицы? Поистинѣ—удовлетвореніе тщеславія дешевыми средствами.

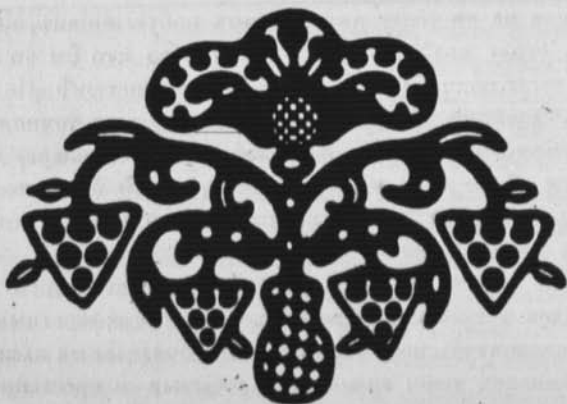
Такого же рода и 'футуризмъ' Лентулова. И его придется взять въ ковычки. И въ немъ столько же смысла и законности, сколько въ его 'кубизмѣ'. Единственное сходство между его картинами въ футуристической манерѣ и произведеніями настоящаго живописца нашихъ дней Пикассо заключается въ томъ, что Пикассо сразу не понятенъ для обычной публики и Лентуловъ—тоже. Но какая же пропасть лежитъ въ самомъ корнѣ, въ самой сущности между русскимъ и французскимъ художниками! Всѣ слабыя стороны Лентулова вообще здѣсь на лицо. Здѣсь ни одна линія, ни одно пятно не вызвано закономъ, который управляетъ картиной. Я не вижу любви даже къ своему ремеслу у этого автора. Живопись для него служить средствомъ чему-то другому. Миѣ думается, что художникъ и къ будущему году изготовить столько же картинъ въ новомъ духѣ, хотя бы, наприимѣръ, въ орфеистическомъ... Но толку-то изъ этого будетъ мало.

Г-жа Экстеръ принадлежитъ къ тому же типу художниковъ, что и Лентуловъ. Чуть ли не каждый годъ торопливо и легко художница мѣняетъ свою живописную физиономію, мѣняетъ не въ угоду внутреннимъ побужденіямъ, внутреннему голосу и инстинкту, а въ угоду модѣ, въ угоду новизнѣ во что бы то ни стало. Правда, она дама—а это усугубляетъ желаніе пройтись въ костюмѣ 'fin de siècle'. Какъ дамы съ каждымъ сезономъ мѣняютъ свои шляпки, такъ точно и госпожа Экстеръ создала изъ импрессионизма, кубизма, футуризма модную шляпку для каждаго новаго сезона въ живописи. Я не знаю ни одной работы, гдѣ бы художница глубже прониклась хотя бы одной идеей перечисленныхъ теченій. Есть что-то даже странное въ этой погонѣ за новшествами...

Картины Р. Фалька могутъ служить прекрасной иллюстраціею того, какъ вырождаются великія идеи и превращаются въ ходячія и трафаретныя схемы, вывѣтриваются и теряютъ первоначальное содержаніе. Замѣчательныя идеи Сезанна, добытыя изъ глубокихъ тайниковъ души живописца, добытыя непрестаннымъ творческимъ трудомъ и углубленіемъ въ прошлое и настоящее живописи,—эти идеи, живыя и заражающія, превращаются въ рукахъ подражателей, эпигоновъ во что-то мертвое и тлѣнное. Душа сезанновская улетѣла и остался скелетъ, голый скелетъ, лишенный плоти и крови. Можно подражать Сезанну, но такъ, какъ самъ онъ подражалъ Курбе, Коро, Делакруа, подражалъ не ихъ формамъ, цвѣту, композиціи, линіи, а духу ихъ творчества, подходу къ природѣ и къ картинѣ.

Какъ бы возмутился Сезаннъ, если бы онъ увидѣлъ всѣ эти бутылки, груши, апельсины, вазы, смятыя скатерти и полотенца, всю эту бездушную бутафорію, безъ которой ни одинъ холстъ сезанниста не можетъ обойтись. Какое неуваженіе къ личности славнаго французскаго живописца!

Осталось еще сказать нѣсколько словъ о В. Татлинѣ, который, войдя членомъ въ общество ‚Бубноваго Валета‘ осенью прошлаго года, въ настоящее время вышелъ изъ него по причинамъ принципіальнаго характера. Ужъ одинъ этотъ фактъ говоритъ ясно за то, что В. Татлинъ не удовлетворяется тѣми формами живописи, которыя проповѣдываются и практикуются членами общества ‚Бубновый Валетъ‘. Молодой и чуткій художникъ, несомнѣнно одаренный, найдетъ то, что ищетъ. Его дарованіе направляется въ сторону композиціи: задуманный живописный образъ такъ размѣститъ въ линіяхъ на холствѣ опредѣленнаго размѣра, чтобы вызвать у зрителя чувство ритма и стройнаго равновѣсія. Въ рисункахъ у него линія остра, одухотворена и нѣтъ въ ней шикарства и пустоты такъ называемыхъ ‚рисовальщиковъ‘.



ПТИЦА И ЧЕЛОВѢКЪ

(МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПОСТАВЛЕНІЕ)

Кн. СЕРГѢЙ ВОЛКОНСКІЙ



О ВСЯКОЙ области есть вопросы, которыми много занимались, о которыхъ много писалось, и которые тѣмъ не менѣ нельзя назвать иначе, какъ праздными. Къ такимъ 'празднымъ' принадлежитъ вопросъ о музыкальности пѣнія птицъ и о томъ, можно ли въ ихъ пѣніи видѣть указаніе на то, что и въ природѣ (помимо человѣка) есть искусство.

Лучшее доказательство праздности этого вопроса (для искусства) то, что чѣмъ человѣкъ ближе къ музыкѣ, тѣмъ менѣ онъ имъ интересуется: только ученые или сентиментальные дилетанты, — въ родѣ той барышни изъ одной французской комедіи, которая говоритъ, что 'если бы у птицъ не было души, то онѣ бы не пѣли', — еще обольщаютъ себя надеждой найти въ щебетаніи воробья ключъ къ тайнамъ мелодіи и гармоніи. Только естествоиспытатели говорятъ о животномъ происхожденіи музыки изъ полового инстинкта, стремясь изъ мычанія коровы, тоскующей по быку, вывести стройную ясность 'чистаго трезвучія'. Музыканта все это не только не интересуетъ, а прямо раздражаетъ, и Гансликъ; со свойственной ему рѣзкостью, изрекъ, что 'если ужъ непременно надо за какимъ-нибудь животнымъ признать заслуги передъ музыкой, то за овцой, потому что изъ ея жилъ по крайней мѣрѣ выдѣлываются скрипичныя струны'.

Но оставимъ въ сторонѣ вопросъ о происхожденіи, объ источникѣ животныхъ звуковъ, — криковъ, мычаній, птичьяго пѣнія, вообще 'животной музыки'. Прислушаемся къ пѣнію птицъ, не задаваясь вопросомъ, откуда оно, а для того, чтобы только спросить себя, — похоже ли это на музыку и чѣмъ отъ нея отличается?

Несомѣнно, что нѣкоторые случаи птичьяго пѣнія представляютъ наличность и мелодическаго рисунка и извѣстной ритмической послѣдовательности и потому могутъ подойти подъ понятіе музыкальной фразы (такъ какъ гармонія можетъ и не быть, можетъ подразумеваться). Кому не извѣстны 'дуоли' кукушки? Свистъ перепелки — первые три ноты Зигфридовскаго молотка (со средней шестнадцатой). Въ нашей 'средней полосѣ', въ Тамбовской и Саратовской губерніяхъ, надъ полями и лугами стоитъ трескъ жаворонковъ, но отъ времени до времени въ непрерывность его дрожанія врывается отчетливый, чеканный свистъ другой птички, и этотъ свистъ — ни болѣе, ни менѣе, какъ 'тема судьбы' изъ пятой симфоніи Бетховена. Такихъ примѣровъ, думаю, всякій найдетъ немало въ своихъ деревенскихъ воспоминаніяхъ; а еще больше на страницахъ орнитоло-

логическихъ сочиненій. Но не можетъ не броситься въ глаза при этомъ, что, чѣмъ больше въ пѣніи птицы ритмичности и мелодичности, тѣмъ менѣе, въ сущности, оно похоже на пѣніе. Соловей больше всякой другой птицы поетъ (заливается), но всякому ясно, что его звуки, въ смыслѣ музыкальнаго матеріала, далеко менѣе конструктивны, чѣмъ кукованіе кукушки, даже со всѣмъ не конструктивны: кукованіе вы можете цѣликомъ перенести въ музыку и построить на немъ цѣлое музыкальное зданіе, а пѣніе соловья вы ни въ какую музыку не введете. Другое замѣчаніе: чѣмъ рѣзче ритмичность, тѣмъ слабѣе мелодичность, и наоборотъ—съ расширеніемъ мелодической скалы (диапазона) ритмичность пропадаетъ, смазывается. Въ указанныхъ примѣрахъ, перепелка—унисонъ, кукушка и другая маленькая птичка—большая терція. Рѣдкая птица (дроздъ иногда) поетъ на квинтѣ и при томъ сохраняетъ ритмическій рисунокъ; и только одинъ разъ пришлось мнѣ слышать птицу (сѣрая съ краснымъ хохолкомъ), которая пѣла—До, Соль, Ми, До, сверху внизъ: оба До—четверти, Соль—четверть съ точкой, Ми—восьмая; она, слѣдовательно, пѣла въ предѣлахъ октавы и при томъ сохраняла однообразную четкость ритмическаго рисунка. Таковы примѣры наибольшей музыкальности, которые мнѣ удалось подмѣтить въ пѣніи птицъ. Практика моя не большая, специалисты, по всей вѣроятности, безъ труда пополнятъ этотъ краткій списокъ. Но дѣло не въ количествѣ. Я бы хотѣлъ указать на особую сторону вопроса, которая, даже при огромномъ количествѣ примѣровъ и даже при значительно большей музыкальной конструктивности ихъ, никогда не позволитъ подвести пѣніе птицъ подъ понятіе музыки (развѣ за самимъ словомъ признать разныя значенія).

Не помню, кто сказалъ—*la musique est un art d'ensemble*. Сама сущность музыкальнаго искусства въ этихъ словахъ. Только забвеніе этой сущности можетъ породить такіе нелѣпые, съ точки зрѣнія искусства, вопросы, какъ—есть ли пѣніе птицъ музыка? Въ самомъ дѣлѣ, музыка самое сложное (совокупное) изъ искусствъ; только танецъ сложнѣе ея, потому что танецъ есть музыка плюсъ человѣкъ. Эту ея сторону обычный ходячій взглядъ на музыку совершенно упускаетъ изъ виду. У насъ смотрятъ на музыку, какъ на чередованіе звуковъ, и совершенно забываютъ о совпаденіи звуковъ. А между тѣмъ, совпаденіе—главный элементъ всякаго искусства, соединеннаго съ движеніемъ. Результаты совпаденія въ музыкѣ—тактъ, ритмъ и, вѣнецъ совпаденія,—гармонія. Я не пойду такъ далеко, чтобы сказать, что человѣкъ, поющій одинъ, не есть искусство; но я, конечно, скажу, что два человѣка, поющіе вмѣстѣ, большее искусство. Оркестренное, хоровое начало, вотъ двигательный нервъ всякаго живого, то есть соединеннаго съ движеніемъ, искусства. И когда мы это поймемъ, то уже не такъ парадоксально покажется утвержденіе, что человѣкъ, поющій одинъ, не есть искусство. Вотъ сидитъ на заваленкѣ баба и поетъ свои заунывные причитанія, въ которыхъ сливаются звуки и слова пѣсни съ собственными ея личными горе-

стями и всхлипываніями; но подѣла къ ней другая, начинаетъ подтягивать, и уже въ личный характеръ ея пѣнія проникаетъ новая забота, иного, не житейскаго характера,—забота о согласіи пѣнія. И изъ двухъ пѣній родится иѣчто третье, прежде не бывшее, родится—совпаденіе, то третье, что не можетъ быть ни у одной изъ двухъ порознь, какъ бы прекрасно онѣ ни пѣли въ одиночку. И хорошенько понявъ это, послушаемъ теперь не пѣніе птицы, а пѣніе птицъ: слышали ли вы когда-нибудь, чтобы двѣ птицы пѣли вмѣстѣ, не одновременно, а вмѣстѣ? Конечно, никогда, а между тѣмъ—*la musique est un art d'ensemble*. Что же это за сила, что проникаетъ каждаго въ отдѣльности и связываетъ двѣ отдѣльныя единицы въ новую, совокупную, несуществовавшую третью единицу? Эта сила—ритмъ. Ритмъ—остовъ, спинной хребетъ всякой совокупной, хоровой единицы. Въ работѣ ли, въ пѣніи ли, въ пляскѣ ли,—только черезъ ритмъ численность сливается въ единицу.

Этотъ созидающій, социальный характеръ ритма неизвѣстенъ въ мірѣ животномъ. Если и есть ритмъ пластическаго движенія тамъ, гдѣ требуется животному усиліе для преодоленія трудности, напримѣръ, геометрическое расположеніе летящихъ журавлей (и то, врядъ ли можно говорить о ритмичности движенія крыльевъ), то во всякомъ случаѣ въ играхъ животныхъ этотъ элементъ (хоровой совокупности, основанной на совпаденіи) совершенно отсутствуетъ. Ритмъ не ради преодоленія трудности, а ради той радости, которую онъ доставляетъ, ритмъ ради ритма—стремленіе и удѣлъ одного только человѣка: міру животныхъ эта социальносозидательная роль одного изъ важнѣйшихъ факторовъ нашей жизни неизвѣстна. И когда Аристотель сказалъ—,человѣкъ животное общественное, онъ не могъ разумѣть иной разницы, какъ именно этой. Общественность не ритмичная, стадная, свойственна и животному, но общественность, превращающая стадо въ единицу, количество въ цѣлое, общественность, ищущая своего выраженія въ ритмическомъ сочетаніи единичности съ совокупностью,—вотъ свойство, которое Аристотель отмѣтилъ въ человѣкѣ, чтобы отличить его отъ прочихъ живыхъ существъ, когда называлъ его животнымъ общественнымъ.

Изъ сказаннаго ясно, почему вопросъ о музыкальности птичьяго пѣнія представляется, съ точки зрѣнія искусства, празднымъ. Онъ не можетъ представиться инымъ, если смотрѣть на искусство хоть сколько-нибудь шире, чѣмъ только какъ на личное изліяніе. И именно въ музыкѣ этотъ взглядъ допустимъ менѣе, чѣмъ въ какомъ-либо другомъ искусствѣ: музыка не есть только лирическое изліяніе, она—архитектурное сліяніе, она архитектура во времени, въ постоянномъ процесѣ созиданія. Ясно, какъ важенъ принципъ соблюденія въ музыкѣ, соблюденія, если можно такъ выразиться, горизонтальности поперечнаго разрѣза,—гармоническаго выраженія каждаго даннаго момента. Сами судите, много ли здѣсь мѣста личному, не говоря уже—произвольному. И однако, какъ мало у насъ вообще сознается эта сторона музыки. ,Она поетъ съ душой, —какое большое

слово и какъ его испошлили; его превратили въ своего рода ,смягчающее обсто-
ятельство', за которымъ все прощается. Зная эту склонность среднего слушателя,
и артисты идутъ по тому же уклону: ,солизм' вытѣсняетъ ,хоризм'. Я не го-
ворю, что солистъ вытѣсняетъ хоръ, но интересъ къ солисту вытѣсняетъ интересъ
къ хору, принципъ музыкальной одиночности заслоняетъ принципъ музыкальной
совокупности, другими словами,—мелодія заслоняетъ ритмъ.

Неосознанность той важности, которая принадлежитъ ритмической сторонѣ музыки,
влияетъ и на постановку музыкальнаго воспитанія и лишаетъ молодыхъ поколѣнїя
того воздѣйствїя на характеръ, которое музыка должна бы имѣть, если бы была
принимаема во вниманіе созидательная сила хорового начала, того начала, при
осуществленїи котораго человѣкъ перестаетъ быть ,музыкальнымъ органомъ', а
становится частью, сознательной частью, ,музыкальнаго организма'. Конечно, хо-
ровое начало здѣсь разумѣется не въ узкихъ границахъ ,хорового пѣнїя' или
,ученическаго оркестра'. Я разумѣю такое хоровое начало, которое, если можно
такъ выразиться, забираетъ всего человѣка, не только его поющій голосъ, руку,
ведущую смычкомъ, или палецъ, нажимающій на кнопку кларнета; такое хоровое
начало, въ осуществленїи котораго участвуютъ всѣ выразительныя, природныя
выразительныя средства человѣка и прежде всего—движеніе; слѣдовательно,—
пляска, шестивіе, ритмическій бѣгъ,—въ движенїи осуществленная музыка, съ
раздачею голосовъ, съ распредѣленіемъ длительностей, пластическая полифонія,
пластическій контрапунктъ, пластическая оркестровка.

Вотъ основанія истиннаго, ритмически-музыкальнаго воспитанія,—не образованія
музыкальнаго, въ смыслѣ инструментальной техники, или теоретическихъ знаній,
а воспитанія музыкальности и черезъ нее—воспитаніе всѣхъ дремлющихъ
въ человѣкѣ способностей воспрїятія и выраженія.

Чтобы еще яснѣе обрисовать разницу тѣхъ элементовъ музыки, которые я опре-
дѣлилъ какъ ,солизм' и ,хоризм', укажу на примѣръ. Посмотрите на итальянца.
Всегда про итальянцевъ говорили: ,самый музыкальный народъ'. Между тѣмъ это
положительное недоразумѣніе. Недоразумѣніе,—основанное на томъ, что они одарены
голосами и что нигдѣ не слышно такъ много пѣнїя на улицѣ, какъ въ Италїи. Но
если посмотримъ на итальянскую ,музыкальность' съ точки зрѣнїя того общественно-
созидательнаго характера, который составляетъ самую цѣнную сторону музыки въ
культурномъ шествїи человѣка изъ хаоса къ порядку, то мы должны будемъ
признать, что итальянская ,музыкальность'—самой низшей степени. Итальянецъ
типическій ,солистъ'; его девизъ въ музыкальномъ исполненїи — преобладаніе;
отреченіе же, готовность къ жертвѣ—эти драгоцѣннѣйшія свойства истиннаго
художника — ему незнакомы; онъ вылѣзаетъ, онъ возстаетъ противъ подчи-
ненія, ему несносны пути ритма; онъ ищетъ искусства въ ,свободномъ пѣнїи' и
забываетъ, что въ искусствѣ, какъ и вообще въ жизни, только та свобода имѣетъ
цѣнность, которая наступаетъ послѣ подчиненія.

Свобода раньше подчиненія покоится на безпорядкѣ, свобода послѣ подчиненія вырастаетъ изъ лона порядка. Можетъ ли быть вопросъ о сравнительной цѣности ихъ въ искусствѣ или въ жизни? Первая ведетъ къ разнузданности, вторая создаетъ; первая внушаетъ много нахальства, вторая внушаетъ безконечную скромность... Одинъ изъ мучительнѣйшихъ вопросовъ существованія—взаимоотношеніе свободы и порядка, и не одинъ ли изъ мучительнѣйшихъ вопросовъ русской жизни, русскаго характера?.. Намъ нужно сознать разницу между подчиненіемъ и порабоженіемъ, между утвержденіемъ личности и поглощеніемъ ея. И въ этомъ великая воспитательная задача ритма. Подчиненіе въ видахъ самовоспитанія—залогъ цѣности будущей свободы, обращенной на утвержденіе того самаго порядка, изъ котораго она родилась. Изъ всѣхъ живыхъ существъ человекъ менѣе всѣхъ отъ природы надѣленъ порядкомъ; но въ него вложено стремленіе къ порядку. Въ свободѣ рождается онъ, но въ хаотической свободѣ; путемъ подчиненія осуществляетъ онъ порядокъ и въ порядкѣ обрѣтаетъ новую, вторичную, болѣе цѣнную свободу. Таково должно быть и шестіе настоящаго ритмическаго воспитанія. Символь, скажете вы? Но развѣ всякая воспитательная дисциплина не символъ? Не ради его самого мы цѣнимъ воспитаніе, а ради тѣхъ способностей, которыя имъ развиваются и тѣхъ стремленій, которыя имъ пробуждаются... И чтобы вернуться къ конечной и исходной точкамъ нашихъ разсужденій: птица—,солистка', призваніе человека быть ,хористомъ'. ,Солизмъ'—условіе существованія, ,хоризмъ'—условіе достойнаго существованія.



„ДУША РЕАКЦІИ“ И „СВЯТОЕ БЕЗПОКОЙСТВО“

(ОТВѢТЬ КРИТИКУ)



О СИХЪ порѣ ‚Аполлонъ‘ сознательно уклонился отъ полемики pro domo sua. Мы не спорили съ ‚критикой‘, обвинявшей насъ то въ декадентствѣ, то въ академизмѣ, то въ космополитизмѣ, то въ снобизмѣ и еще Богъ вѣсть въ чемъ. Не отвѣчая на эти нападки, большею частью очень наивныя, мы спокойно шли своей дорогой. И это врядъ ли удивляло нашихъ друзей, ибо съ кѣмъ изъ недруговъ, говоря по совѣти, и было намъ спорить, не тратя словъ напрасныхъ? Нельзя же возражать серьезно нововременскимъ діоскурамъ, гг. Кравченкѣ и Магулѣ, или великолѣпному г. Брешко-Брешковскому, или чемпиону ‚крайней лѣвой‘ г. Бурлюку. Всѣ они, кто какъ умѣлъ, упражнялись въ подборѣ комплиментовъ по адресу ‚Аполлона‘. Считаться съ ними было бы черезчуръ уже неразборчиво...

Вотъ, кстати, маленькій образчикъ этой милой ‚критики‘: цитата изъ отзыва г. Магулы (Новое Время, 10 апрѣля). ‚Журналъ ‚Аполлонъ‘ — пишетъ симпатичный г. Магула—напоминаетъ жеманную даму второй молодости въ шикарномъ (!) нарядѣ, анемичная ‚прелесть‘ которой наводится въ ‚institute (?) de beauté‘. За рѣдкими исключеніями въ отношеніи къ старому и современному искусству преобладаетъ (?) тонъ развязности, апломба и поверхности (?), характерные (?) къ сожалѣнію для многихъ современныхъ писателей объ искусствѣ... Случайные личные вкусы, схваченные (?) на лету знанія, джигонство (?) являются тѣмъ легковѣснымъ багажемъ, съ которымъ новый типъ выступаетъ въ роли строгихъ и самоувѣренныхъ судей творчества отдѣльныхъ художниковъ и цѣлыхъ эпохъ и теченій въ искусствѣ (уфъ!). Будемъ надѣяться, что наша и безъ того небогатая литература по искусству станетъ наконецъ на твердую почву: научное и художественное развитіе, дисциплинированный разумъ ученаго и культурное художественное чутье будутъ идти рука объ руку въ искусствѣ—наукѣ выясненія духовныхъ завоеваній человѣчества (!)‘.

Ну, что на это скажешь? Проза г. Магулы обворожительна. Не состязаться же съ нимъ въ любезностяхъ. Или доказывать, что искусство не есть ‚наука выясненія духовныхъ завоеваній человѣчества‘? Впрочемъ, г. Магула не счастливое исключеніе. Очаровательны критическіе перлы и многихъ другихъ ‚критиковъ‘. Но о нихъ—и такъ довольно.

Если я считаю нужнымъ отвѣтить нѣсколько словъ на фельетоны г. Владиміра Гишпіуса въ газетѣ ‚Рѣчь‘ (‚Душа реакціи‘ и ‚Святое безпокойство‘), съ треску-

чими выпадами противъ ‚Аполлона‘,* то потому лишь, что мнѣнія о современности и эстетикѣ, высказанныя г. Гиппиусомъ, какова бы ни была ихъ несостоятельность, обнажаютъ рядъ недоразумѣній, удивительно характерныхъ для русскаго ‚интеллигента‘, и эти недоразумѣнія—затрагивающія, въ частности, и ‚Аполлонъ‘—сдѣдуетъ разъ навсегда выяснить, чтобы больше къ нимъ не возвращаться.

Что говорить—наши критики умѣютъ ‚рубить съ плеча‘. Имъ ни по чемъ самые сложные вопросы общественности и культуры. ‚Съ плеча‘ рубить и г. Гиппиусъ. ‚Проблему современности‘ онъ разрѣшаетъ положительно съ геніальной... смѣлостью. ‚Признаніемъ красоты, какъ идеала жизни, искусства, какъ важнѣйшаго дѣла культуры, —заявляетъ г. Гиппиусъ,—проникнуты теперь всѣ (!), вступающіе сегодня въ жизнь. Если современникамъ возможно судить о современности, лозунгъ нашихъ дней безспорно—красота (!)‘. Поистинѣ — смѣлое открытіе! А мы-то, воображали, что потребность въ красотѣ только начинается ощущаться русскимъ обществомъ; мы-то думали, что нуженъ еще не одинъ десятокъ лѣтъ, прежде чѣмъ искусство сдѣлается и у насъ, по примѣру Запада, хлѣбомъ насущнымъ... Оказывается, ничуть не бывало: искусство уже побѣдило, и красота стала общимъ лозунгомъ. Мало того. Эту фантастическую побѣду эстетики г. Гиппиусъ подвергаетъ самой мрачной критикѣ: ‚Исповѣданіе красоты, какъ принципа жизни,—говоритъ онъ,—указываетъ на утрату или ущербъ ‚святого безпокойства‘. ‚Эстетическое мировоззрѣніе... есть худшее заблужденіе и ведетъ не къ росту и расцвѣту, а къ пониженію и опаденію (?) самого искусства‘. ‚Лозунгъ нашихъ дней — эстетизмъ не того религіознаго паюса, какъ у символистовъ (?), но опять-таки тотъ внутренне-безстрастный эстетизмъ, который не различаетъ между чувственностью и страстностью и потому неизбѣжно впадаетъ въ голую чувственность, фатально служа ей, при этомъ все мельче и холоднѣе... И тутъ почтенный критикъ ошеломляетъ насъ открытіемъ, совсѣмъ ужъ неожиданнымъ. Оказывается, что современный эстетизмъ есть не болѣе и не менѣе, какъ ‚душа реакціи, потому что здѣсь нѣтъ сжигающаго паюса, нѣтъ ни страсти, ни страданія, неразлучнаго съ истинной страстностью, а есть только жадная погоня за зрѣлищемъ и наслажденіями сверху (?), — не проникающими, не воспламеняющими‘...

Словомъ—горе намъ! Г. Гиппиусъ краснорѣчивъ и безпопаденъ. Правда, остается неяснымъ, на какія ‚наслажденія сверху‘ онъ намекаетъ, но все же, согласитесь—картина зловѣщая: ‚оппадающее‘ искусство, ‚голая чувственность‘ и реакція. ‚Мы живемъ въ дни реакціи и эстетизма‘. ‚Пляшетъ и кривляется усталая душа реакціи‘,— барабанить критикъ изъ ‚Рѣчи‘ и, наконецъ, договаривается до того, будто выразителемъ этой ‚усталой души‘ является ‚Аполлонъ‘, ‚холодный, какъ ледъ, въ своемъ безжизненномъ эстетизмѣ‘, ‚Аполлонъ‘, лишенный ‚святого безпокойства, никуда не

* ‚Рѣчь‘, 3 апрѣля и 15 мая. Запозданіе этого отвѣта объясняется тѣмъ, что пятая книжка ‚Аполлона‘ была сверстана еще въ апрѣлѣ, а въ лѣтніе мѣсяцы журналъ не выходитъ.

ведущій и ничего не двигающій. „Если журналъ „Старые Годы“ консервативенъ,—увѣряетъ г. Гиппіусъ,—то „Аполлонъ“ реакціоненъ“. Вотъ когда можно сказать: благодаримъ, не ожидали...

Однако, причѣмъ тутъ реакція? Къ счастью, въ отвѣтъ на наше недоумѣніе мы находимъ у г. Гиппіуса нѣсколько знаменательныхъ словъ: „Только что отошедшіе дни—замѣчаетъ онъ—были непродолжительны, но и въ эти дни можно было видѣть, какъ молодые порты, казавшіеся только эстетиками (символистами), откликнулись на революцію; значить, они не были по природѣ эстетиками, значить въ нихъ тоже жило „безпокойство“, но революція отхлынула... и порты „припали къ эстетизму“... Такъ вотъ гдѣ оно—le mot de l'énigme. Вотъ за отсутствіе какого „безпокойства“ въ кавычкахъ хоронить г. Гиппіусъ современность заодно съ „Аполлономъ“. Зачѣмъ же было говорить столько страшныхъ словъ якобы въ защиту искусства, когда ларчикъ открывался такъ просто?

Боже, какъ медленно зрѣетъ наша интеллигентская мысль! По прежнему, фальшивить все та же шарманка, все то же—Портѣмъ можешь ты не быть, но гражданиномъ быть обязанъ. Старшее поколѣніе модернистовъ—Бальмонтъ, Андрей Бѣлый, Брюсовъ, Минскій, Мережковскій—доказало, видите ли, свое гражданское „недовольство“, а мы, бѣдные, холодные, безстрастные, припали къ созерцанію красоты и никуда лихорадочно не рвемся. Еще разъ—горе намъ!

Но—да не торжествуетъ г. Гиппіусъ... Говорить за „всѣхъ, вступающихъ сегодня въ жизнь“ я не берусь, конечно, тѣмъ болѣе, что если они вступающіе, то не приходится и судить по нимъ о лозунгѣ нашихъ дней. Однако, я готовъ поручиться за пишущихъ въ „Аполлонѣ“, что имъ рѣшительно чуждъ тотъ безжизненный эстетизмъ, о которомъ фантазируетъ г. Гиппіусъ (правильнѣе сказать—эстетство, отгнѣнокъ, казалось бы, достаточно опредѣленный). Всѣ мы знаемъ, что эстетство—исповѣданіе искусства чисто-эготическое, слѣдовательно поверхностное, дилетантское. Подлинный художникъ—не эстетъ (исключенія рѣдки, да и то не заблуждаемся ли мы, называя эстетствомъ творчество, напримѣръ, Гонкуровъ или Флобера?). Чтобы создать прекрасное, пусть самое далекое отъ жизни, художникъ долженъ принять всю жизнь, со всѣмъ богатствомъ ея религиозныхъ, моральныхъ и даже гражданскихъ волненій. Для насъ это уже—дважды два четыре. Эстетству à la Гедда Габлеръ минула, по крайней мѣрѣ, пятнадцатилѣтняя давность. Мы даже готовы наставить на этомъ различіи нашей эстетики отъ эстетства предшествующихъ декадентовъ, и не наша вина, что г. Гиппіусъ не понималъ насъ, ослѣпленный „святымъ безпокойствомъ“. Если же, тѣмъ не менѣе, варварствомъ кажется намъ Некрасовское „Портѣмъ можешь ты не быть“, то потому, что для насъ „быть портѣмъ“ значить уже „быть гражданиномъ“, ибо: „нація безъ искусства—не нація“.

Съ послѣднимъ какъ будто согласенъ и г. Гиппіусъ. Но слухъ насъ не обманываетъ. Старая шарманка нѣтъ-нѣтъ да и зазвучитъ въ его призывахъ къ „великому

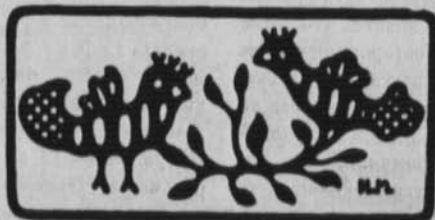
искусству' и къ святому безпокойству творчества. Не понять прекраснородушному интеллигенту-радикалу спокойнаго служенія искусству и культурѣ, онъ слишкомъ много и бесплодно 'безпокоился', воюя съ реакціей. Не даромъ говоритъ пословица, что пуганая ворона куста боится.

Нехорошо искусству отъ такихъ защитниковъ. Тотъ же г. Гишпиусъ, напримѣръ, называетъ 'очаровательной' фигуру Стасова и съ умиленіемъ указываетъ на 'престарѣлаго представителя теперь уже отжившей эстетики (?) Рѣпина, который тоже не переставалъ волноваться'. Увы! почтенному критику невдомекъ, какъ дорого обошлись русскому художеству и 'очаровательность' стасовской фигуры, и эстетическія волненія Рѣпина... Г. Гишпиусъ говоритъ еще о тревогѣ, которую, не уставая, билъ журналъ 'Миръ Искусства', 'Аполлонъ' же — равнодушенъ, 'Аполлонъ' же — жеманно и небрежно касается до всего въ перчаткахъ. Да и вѣтъ, г. Гишпиусъ! Могу завѣрить васъ, что можно надѣвать перчатки, не будучи равнодушнымъ и жеманнымъ, а быть 'безпокойнымъ' не всегда еще значитъ не быть вульгарнымъ.

Успокойтесь же и не заставляйте насъ повторять истинъ вродѣ того, хотя бы, что неумно отыскивать 'душу реакціи' въ 'Жизни за Царя' Глинки, въ поэзіи Бортнянскаго или въ 'эстетизмѣ' Майкова и Фета, — что безнадежно провинціальны разглагольствованія о 'слиянiи символизма съ революціей', — что, конечно, свято безпокойство Толстого и Достоевскаго (на которыхъ вы ссылаетесь), — безпокойство гениевъ! — но наскучили, износились, опротивѣли чеховскіе 'мятушіеся' интеллигенты, всклокоченные нитки съ нутромъ и прочіе 'недовольные' отъ неудачливости и прекраснородушія. Пора встряхнуться отъ этой истерики. Побольше спокойствія и вѣры въ культурное строительство родины. Не требуйте отъ писателя, чтобы онъ непременно былъ пророкомъ, теургомъ, проповѣдникомъ, жгущимъ сердца, или записывался въ революціонеры. У красоты — свои мирныя права; у религіи, у политики — свои.

Вотъ вы бьете себя въ грудь: 'мы — внизу, мы — безсильны, но волнуется ли въ насъ святое безпокойство?.. А мы, вѣря въ свои силы, будемъ спокойно идти и звать — наверхъ, къ вершинамъ. Нашихъ волненій вамъ все равно не понять, такъ не упоминайте имени красоты всеу.

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ.





Русская художественная Летопись 1913 г.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА

За лѣтніе мѣсяцы въ Петербургѣ, какъ всегда, не состоялось ни одной художественной выставки. Только въ залахъ Музея Императора Александра III и Эрмитажа бродили любители, не уставшіе еще отъ зимняго выставочнаго сезона, или прѣбывавшіе посмотреть 'Северную столицу', ея памятники и сокровища. Сравнительно съ предыдущими годами, количество публки, посѣтившей за этотъ годъ наши художественные музеи, въ особенности же залы Эрмитажа, увеличилось на довольно значительный процентъ. Свидѣтельствуетъ ли это о благодатныхъ всходахъ сѣмянъ, брошенныхъ за послѣднія 10—15 лѣтъ въ каменистую почву русской художественной дѣятельности, или это только поверхностный интересъ, случайная мода на искусство? Тотъ, кто знаетъ, что такое толпа, относится съ большою осторожностью къ этому подъему художественныхъ интересовъ. Впрочемъ, можно ли ожидать какой бы то ни было устойчивости на нашемъ художественномъ рынкѣ, если вспомнить, что недавнія національныя торжества—юбилей Дома Романовыхъ—сопровождались такимъ художе-

ственнымъ кощунствомъ, какое устроилъ на Невскомъ г. Порфирьевъ; въ концѣ концовъ, это не была случайность...

Вообще, надо сказать: Романовскій юбилей мало далъ искусству, несмотря на то, что материала, въ этомъ отношеніи, имѣется достаточно. Кстати—состоится ли Романовская выставка въ Петербургѣ, открытіе которой въ залахъ Академіи Художествъ предполагено было перенести на декабрь мѣсяць? Повидимому, вопросъ этотъ еще не рѣшенъ, а 'компетентныя лица' склонны думать, что онъ будетъ рѣшенъ отрицательно. Все это тѣмъ болѣе странно, что въ комисію по устройству этой выставки уже поступилъ рядъ заявленій и, между прочимъ, заявленіе отъ министерства иностранныхъ дѣлъ, извѣщающее комисію о готовности Французскаго правительства прислать рѣдкій портретъ царицы Софьи Алексѣевны, хранящейся въ Версалѣ. Въ числѣ другихъ экспонатовъ уже получены:—9 гравюръ и 1 картина изъ Амстердамскаго музея, 15 снимковъ съ грамотъ Петра Великаго на имя Нидерландскихъ Генеральныхъ Штатовъ, а Императорская миссія въ Дармштадтѣ представила рисунки охоты, въ

которых принимали участие члены Дома Романовых. В ближайшем будущем ожидаются также экспонаты съ юбилейной выставки, устроенной въ Рязани; согласно же заявленію министра финансовъ, изъ мюнц-кабинета монетнаго двора на выставку будутъ присланы коллекціи русскихъ монетъ. Вообще надо сказать, что при умѣлой и широко-поставленной организаціи юбилейная романовская выставка могла бы оказаться не безъинтересной, даже если бы ея значеніе было чисто-воспитательнымъ: — известно, какъ низокъ уровень знаній въ области русской старины въ широкихъ кругахъ нашей публики.

Впрочемъ, если говорить о предстоящихъ выставкахъ, то съ наибольшимъ интересомъ приходится все же ожидать выставку К. А. Сомова, устроить которую предположено друзьями Румяндовскаго музея осенью этого года, и выставку 'Миръ Искусства'. Что касается послѣдней, то въ Петербургѣ она откроется (въ залахъ Общества Поощренія) раньше обыкновеннаго, — предположено: 3 ноября.

Повидимому, залы Поощренія вообще уже разобраны на все время, начиная съ осени, такъ какъ уже съ 20 сентября тамъ будетъ помѣщаться выставка 'Товарищества художниковъ', а въ маломъ залѣ предстоитъ открыться выставкамъ французскаго худ. Гиньяра и г-жи Стано-Парадовской.

Не бездѣйствуетъ и 'Общество защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины'. Проектируется имъ выставка подъ названіемъ 'Бытовая жизнь 30-хъ годовъ', которая будетъ помѣщаться въ Музеѣ Императора Александра III, гдѣ мы уже видѣли выставки Венецианова и Кипренскаго.

Приходится опять и опять указывать на тѣ затрудненія, какими сопровождается у насъ всякая организація выставокъ, до сихъ поръ еще съ большимъ трудомъ отыскивающихъ себѣ пристанища въ частныхъ домахъ или въ музеяхъ, для этого, однако, не приспособленныхъ. Когда же, наконецъ, будетъ специальное выставочное зданіе — давно обѣщанный намъ 'Дворецъ Искусствъ'? Какъ известно, къ землѣ бывшей Государственной типографіи, на мѣстѣ которой предположено возвести этотъ дворецъ,

будетъ приступлено только весной слѣдующаго года, а пока что Академія Художествъ, какъ говорятъ, предполагаетъ объявить новый конкурсъ на составленіе проектовъ выставочнаго зданія. Это предположеніе мотивируется тѣмъ, что въ прежнемъ конкурсѣ, благодаря низкому преміаль, участвовало слишкомъ ограниченное число архитекторовъ, которымъ къ тому же было хорошо известно, что всѣ начинанія съ выставочнымъ помѣщеніемъ — одна фикція, ибо тогда еще Академія Художествъ не имѣла необходимыхъ для постройки суммъ... Соображенія, конечно, правильныя, но, какъ ни какъ, съ этимъ вопросомъ пора кончатъ!

Вообще Академія не торопится, хотя за послѣднее время (какъ кажется, благодаря давленію С.-Петербургскаго градоначальника!) она, повидимому, стала проявлять нѣкоторыя заботы объ украшеніи городовъ Россіи памятниками искусствъ. Такъ, образованная, по предложенію кievскаго городского общественаго самоуправленія, комисія, состоящая изъ профессоровъ Л. Н. Бенуа, В. Е. Маковского и В. А. Беклемишева, составила списокъ скульптуръ, копія съ которыхъ могутъ, по мнѣнію комисіи, украшать скверы и мосты Петербурга и Кіева. Въ числѣ этихъ избранныхъ произведеній скульптуры находятся слѣдующія: М. М. Антокольскаго — 'Несторъ сидящій', О. О. Каменскаго — 'Первые шаги', М. А. Чиждова — 'Игра въ журики', Г. Р. Залемана — 'Кимврѣ', а также статуи В. А. Беклемишева (еще-бы!), В. Л. Симонова и др. О, эта Академія! Поистинѣ, попеченіе ея горше смерти! Кстати, внутри самой Академіи идутъ работы по устройству историческаго музея: будемъ надѣяться, что этотъ музей явится хранилищемъ болѣе достойныхъ произведеній, чѣмъ тѣ, какія Академія рекомендуетъ городамъ Россіи; во всякомъ случаѣ, — въ кладовыхъ (!) Академіи открыты (!!) картины, какъ говорятъ, принадлежащія кисти первостепенныхъ мастеровъ, — онѣ то и будутъ помѣщены во вновь устраиваемый музей.

Въ ряду прочихъ событій, имѣвшихъ мѣсто въ истекшемъ лѣтнемъ сезонѣ, можемъ отнѣсти слѣдующее:

Комисія, въ составѣ А. Н. Бенуа, М. П. Боткина и И. И. Котова, по разсмотрѣніи проектов новаго Египетскаго моста, одобрила проектъ архитектора-художника М. С. Лялевича. Въ обществѣ Поощренія Художествъ рѣшено устроить школьный музей, въ которомъ предполагается помѣщать работы, приобретенныя на отчетныхъ выставкахъ рисовальной школы. Обществомъ Поощренія выработаны также условия всероссійскаго конкурса на 1914 годъ. Срокъ приема художественныхъ произведеній 3 февраля 1914 г. Юбилейная премія будетъ выдана въ размѣрѣ 2.000 руб.

Изъ окончившихъ въ этомъ году рисовальную школу при этомъ же Обществѣ командированы за границу: ученикъ Покровскій и ученицы Сабанцева и Бринкъ. Число учащихся достигаетъ теперь 1.500 человекъ, и такъ какъ ростъ школы принуждаетъ открыть новые классы, Общество разработало проектъ надстройки здания, гдѣ помѣщается школа; проектъ составленъ А. И. фонъ-Гогеномъ и Б. К. Рерихомъ; на расширение здания потребуется около 80 тысячъ руб.

Въ наступающемъ сезонѣ нашему художественному міру предстоитъ отпраздновать нѣсколько юбилеевъ: 23 августа исполняется 100-лѣтіе со смерти Томона, а 21 февраля 1914 года—100-лѣтіе со смерти Воронихина. Однако пока что, Академія Художествъ, какъ будто нисколько не озабочена чествованіемъ памяти нашихъ великихъ строителей. Надо надѣяться, что Академія, въ концѣ концовъ, сообразовитъ ознаменовать эти дни какими-нибудь торжествами; устроила же она въ прошломъ сезонѣ торжественное собраніе, посвященное памяти Я. Матейко. Или даже Воронихинъ и Томонъ менѣе любезны сердцу нашихъ академикомъ, чѣмъ Матейко? Впрочемъ, одинъ юбилей Академіей уже рѣшено сирвать — 100-лѣтіе со дня рожденія профессора архитектуры Н. Л. Бенуа... Кстати, если ужъ говорить о Томонѣ и Воронихинѣ, надо надѣяться, что Академія приметъ мѣры къ тому, чтобы фонтаны, выстроенные этими двумя зодчими по дорогѣ къ Пулкову, были отремонтированы; постановленіе, вынесенное въ одно изъ послѣднихъ собраній Академіи

относительно этихъ фонтановъ, надо полагать, будетъ принято ко вниманію лицами тѣхъ вѣдомствъ, которымъ надлежитъ вѣдать судьбу этихъ архитектурныхъ произведеній.

1 октября 1913 г. истекаетъ срокъ представленія работъ на конкурсъ, объявленный московскимъ Обществомъ свободной эстетики. Какъ извѣстно, тема для картинъ и рисунковъ этого конкурса—«Иосифъ и жена Пентефрія»; размѣръ представляемыхъ произведеній не долженъ превышать одного квадратнаго метра; въ составъ жюри входятъ, между прочими, К. А. Сомовъ и И. Э. Грабарь.

Общество защиты и сохранения въ Россіи памятниковъ искусства и старины составило денежный отчетъ за 1912 г., изъ котораго видно, что доходъ О-ва за истекшій годъ выражается въ количествѣ 28.017 руб. 03 коп. Состоящая при этомъ Обществѣ комисія по возстановленію Ферапонтова Бѣлозерскаго монастыря приступила къ работамъ.

Комисія по реставраціи Успенскаго собора въ Москвѣ, состоящая изъ И. С. Остроухова, Н. П. Лихачева, З. И. Иванова, А. М. Корина, П. П. Покрышкина и др., рѣшила возстановить только роспись XVII вѣка, такъ какъ фрески болѣе древнія совершенно погибли. Работы по реставраціи, порученныя московскимъ иконописцамъ, продлятся около четырехъ лѣтъ.

Новое зданіе Казанскаго вокзала въ Москвѣ будетъ носить восточный характеръ; центральный входъ предполагено помѣстить подъ башней, напоминающей башню Сумбеки въ Казани. Панно въ вестибюлѣ поручено написать Н. К. Рериху, плафоны залъ—Б. М. Кустодіеву. Мебель по рисункамъ арх. А. В. Щусева будетъ выдержана въ стилѣ петровскаго времени. Царскіе покои представятъ копію кремлевскихъ теремовъ царя Алексѣя Михайловича. Успѣхъ выставки, происходившей въ апрѣлѣ мѣсяцѣ въ Елисаветградѣ, побуждаетъ устроителей повторять такіа выставки ежегодно. Количество посѣтившихъ достигло 4.000 человекъ; большіе успѣхомъ пользовались лекціи по искусству г. С. Глаголя. Елисаветградское Общество распространенія грамотности и ремеслъ предполагаетъ также учредить постоянный музей.

Выставка древне-русского искусства, устроенная Московским Археологическим Институтом имени имп. Николая II-го, пробудила большой интерес къ иконописнымъ памятникамъ нашей старины; и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ затѣвается рядъ изданій, посвященныхъ иконамъ. Между прочимъ, по инициативѣ С. К. Маковского и подъ предѣлительствомъ хранителя художественнаго отдѣла Музея Императора Александра III П. И. Нерадовскаго, учреждено 'Общество изучения древне-русской иконописи'. Обществомъ предложено также издавать съ будущаго 1914 г. художественный журналъ 'Русская Икона'. За время лѣтнихъ раскопокъ старшему члену Императорской археологической комисіи Н. И. Веселовскому удалось вскрыть нетронутую царскую могилу подъ огромнымъ курганомъ, именуемымъ 'Солоха'.

Курганъ находится въ двадцати верстахъ отъ г. Николая, Мелитопольскаго уѣзда, Таврической губерніи.

Въ числѣ прочихъ предметовъ найдено было золотое блюдо, съ едва видимыми слѣдами греческихъ буквъ, и золотой гребень, представляющій исключительный интересъ, какъ въ археологическомъ, такъ и въ художественномъ отношеніяхъ.

У.

Ученическая выставка въ Обществѣ Поощренія Художествъ

Въ маѣ была открыта отчетная годовичная выставка работъ учащихся въ школѣ Общества Поощренія Художествъ.

Какъ въ прошлые годы, со времени назначенія директоромъ школы Н. К. Рериха, и нынче въ работахъ учащихся замѣчается стремленіе къ серьезному изученію формъ и къ разрѣшенію основныхъ колористическихъ задачъ. Зачищенность, затушеванность рисунка, въ чемъ сказывалась бездарность прежняго метода преподаванія, отошли въ прошлое. Нѣтъ больше и скучной рабской копія. Чувствуется также желаніе возможно рѣзче отграничиться отъ всякихъ современныхъ эксцессовъ: нѣтъ намеконъ ни на кубизмъ, ни на пресловутый

футуризмъ. Совершенствуясь съ каждымъ годомъ, школа даетъ доказательства своей серьезности и сознательнаго отношенія къ возложеннымъ на нее обязанностямъ.

За семилѣтній срокъ въ школѣ открылся цѣлый рядъ новыхъ классовъ и мастерскихъ: классъ шитья, графики, съемки съ натуры, классъ эскизовъ, иконописный, медальный, классъ чеканки, ткацкій, этюдный и классъ керамики. Уничтожены классы, несоотвѣтствующіе современнымъ художественнымъ понатіямъ: классъ пріготовительный (копированіе съ оригиналовъ), первое отдѣленіе класса акварели (копированіе съ оригиналовъ-акварелей) и др. Помимо указаннаго, расширились и отдѣльные классы: въ специальныхъ — заведены машины и станки, во многихъ — открыты параллельныя отдѣленія.

Ни для кого не тайна, что всякаго рода улучшения технического свойства въ специальныхъ классахъ художественныхъ школъ зависятъ въ значительной мѣрѣ отъ матеріальной обеспеченности. И школѣ Общества Поощренія удалось технически нормально оборудовать свои классы и мастерскія, лишь когда пришло ей на помощь Министерство Торговли и Промышленности. Благодаря субсидіи, замѣтно улучшились съ технической стороны любопытныя работы класса керамики, фарфора и класса вышивокъ. Среди фарфора хочется отмѣтить отличныя фигурки этнографическихъ типовъ Россіи, нѣкоторыя вазы и множество мелкихъ вещицъ, исполненныхъ изъ фарфоровой массы собственнаго приготвленія. Впервые введенъ способъ подглазурной живописи, и если этотъ классъ пока не можетъ похвастать своими произведеніями, то все же преподаваніе въ немъ, повидимому, поставлено на должную высоту. Классъ вышивокъ превратился съ нынѣшняго учебнаго года въ классъ вышивокъ и ткацкій: на выписанныхъ станкахъ изготовлены ковры гобеленовой техникой по собственнымъ рисункамъ класса эскизовъ. Серьезныя работы были выставлены старшимъ отдѣленіемъ класса композиціи. Эскизы декоративныхъ росписей, рисунки мебели и пр. лишній разъ убѣждаютъ въ правильной постановкѣ дѣла и въ этомъ классѣ. Среди компо-

зицій не мало эскизовъ, могущихъ служить стильными и непошлыми образцами для фабрично-заводскаго производства (напримѣръ мебель, рисунки хрустальной и фарфоровой посуды). Въ классѣ съмокъ съ натуры—весьма тщательныя работы, исполненныя съ древнихъ памятниконъ, настолько серьезныя, что могли бы послужить для возсозданія памятника въ случаѣ его уничтоженія.

Замѣтно какое-то однообразіе и неподвижность въ классѣ графики. Насколько помнится, работы предыдущихъ отчетныхъ выставокъ были значительнѣе настоящихъ. То же можно сказать и о классѣ гѣнки. Вновь введенный классъ медальерный заявилъ себя хорошими работами, чего нельзя сказать о классѣ чеканки; выставленныя здѣсь работы оставляютъ желать много лучшаго,—но, можетъ быть, незначительность ихъ только результатъ слишкомъ короткаго времени существованія класса (всего два мѣсяца). На должной высотѣ стоятъ и этюдный классъ, работы котораго даютъ впечатлѣніе строгаго рисунка и умѣлой живописи. Изъ рисовальныхъ классовъ, къ счастью, навсегда кажется, изгнана монотонная затуханность и пошлая 'чистота', скрывающая подъ вышнимъ доскомъ безграмотность рисунка. Учениками школы, командированными за границу и по Россіи, привезены серьезнѣйшія работы съ различныхъ первоклассныхъ произведеній искусства. Можно только пожалѣть, что работы эти не всѣ приобрѣтаются музеемъ или классами. Онѣ, несомнѣнно, представляютъ прекрасное школьное пособие.

Какъ и въ предыдущемъ году, лучшія работы учащихся издаются въ альбомахъ школы. Альбомъ этого года вышелъ двумя выпусками и заключаетъ въ себѣ работы различныхъ специальныхъ классовъ и мастерскихъ. Изготавливается альбомъ тоже въ мастерскихъ школы.

Н. М.

Новыя приобрѣтенія Музея Императора Александра III

За истекшіе мѣсяцы гѣтней дремоты въ нашемъ художественномъ мирѣ произошло, однако, событіе, обратившее на себя всеобщее вни-

маніе. Русскимъ Музеемъ Императора Александра III было приобрѣтено на особыя, предоставленныя Государемъ Императоромъ, средства прекрасное и обширное собраніе иконъ, бывшее въ частной собственности Н. П. Лихачева. Богѣе 1500 иконъ, среди которыхъ имѣются исключительные образцы, принадлежатъ теперь Отдѣлу Христіанскихъ Древностей Музея. Въ числѣ иконъ, обращающихъ на себя вниманіе, можно назвать нѣсколько византійскихъ иконъ, изъ которыхъ одна, св. Стефана, по мнѣнію Н. П. Кондакова, не могла быть написана позже VIII в., дагѣе—цѣлый рядъ итапо-критскихъ иконъ Божіей Матери типа Умиленія, наконецъ, изъ русскихъ иконописныхъ образцовъ обращаютъ на себя вниманіе иконы т. наз. новгородскаго пошиба. Особенно хороши чинъ, по своимъ живописнымъ достоинствамъ почти не уступающій знаменитому чипу Новиковской церкви. Безконечно прекрасна большая икона, изображающая Бориса и Гѣба, написанная широкой и величественной манерой, при исключительномъ подборѣ красокъ. Въ этой небольшой замѣткѣ нѣтъ возможности перечислить, хотя бы вкратцѣ, все разнообразіе и богатство приобрѣтеннаго собранія. Надо быть глубоко благодарнымъ тѣмъ лицамъ, которые способствовали такому приобрѣтенію, т. к., если къ 1500 иконамъ, которыя имѣлись уже въ Музеѣ, прибавить приобрѣтенное собраніе—получится огромная и богатая колекція, которая всегда будетъ служить лучшимъ источникомъ для изученія иконописи.

Изъ другихъ приобрѣтеній, сдѣланныхъ за послѣднее время Музеемъ Императора Александра III, слѣдуетъ упомянуть о приобрѣтеніи для Христіанскаго отдѣла Царскихъ Вратъ, въ высшей степени интересныхъ по манерѣ письма: очень возможно, что эти врата Корсунскаго дѣла и относятся къ XIII или XIV вѣку; прекраснымъ приобрѣтеніемъ является икона Дмитрія Солунскаго. Изъ приобрѣтеній для художественнаго отдѣла заслуживаетъ вниманія портретъ князя Голицына письма И. Аргунова.

Въ настоящее время въ Музеѣ идутъ спѣшныя работы по устройству Христіанскаго отдѣ-

ла, но надо надѣяться, что къ концу зимы отдытъ будетъ открытъ, и тогда мы будемъ свидѣтелями исключительнаго художественнаго зрѣлища, не имѣющаго себѣ равнаго ни въ одномъ изъ европейскихъ музеевъ.

И. П.

Въ Императорскомъ Эрмитажѣ

Послѣ значительнаго перерыва, вызваннаго работами по устройству новой системы отопленія въ Эрмитажѣ (а также—произведенной послѣ этихъ работъ капитальной очисткой стѣнъ отъ многолѣтней копоти прежняго отопленія), преобразованные залы Эрмитажа стали постепенно открываться для публики, и наконецъ весь Эрмитажъ сталъ доступенъ для обозрѣнія, выстѣвъ тѣмъ замѣчательными произведеніями, которыми онъ пополнился за послѣдніе полтора года.

Администрація музея, воспользовавшись удобнымъ случаемъ, произвела новую развѣску картинъ, и такимъ образомъ мы видимъ преобразенной не только ту оправу, въ которую вставлены сокровища музея, но и сами эти сокровища неожиданно обнаружили какія-то новыя грани, засверкали новымъ блескомъ...

Въ основу новой развѣски картинъ, помимо традиціоннаго дѣленія на школы (которое, конечно, въ общемъ соблюдено), главнымъ образомъ положенъ эстетическій принципъ. Несомнѣнно, что до самыхъ послѣднихъ поръ не была достаточно осознана специальная черта, отличающая музей, хранилище памятниковъ искусства, отъ всякаго иного музея. Нельзя къ систематизаціи такого музея примѣнять только научные принципы,—чувственная, эмоціональная сущность искусства требуетъ нѣсколько иного подхода къ группировкѣ художественныхъ произведеній. Элементъ чувства и особаго рода творчества, которое можно было бы назвать музейнымъ, долженъ освѣщать всѣ начинанія въ этой области. Тѣ принципы строгой научности, которые хороши для какой-нибудь зоологической или ботанической колекціи, являются совершенно непримѣнимыми къ колекціи худо-

жественной. Искусство, прежде всего, радость для глазъ, пиръ человѣческаго чувства, нѣжнѣйшее его проявленіе и, нельзя не признать, что ‚гербаризація‘ памятниковъ искусства въ корнѣ губитъ живое, творческое общеніе съ ними. Надо ужьтъ поставить ихъ въ такія условія (если ужъ они нѣмѣли несчастье оторваться отъ родной почвы и среды)—чтобы они могли самоодытъ, обнаружить maximum своихъ достоинствъ.

Здѣсь на помощь приходитъ принципъ эстетическій, который я выше назвалъ ‚музейнымъ творчествомъ‘. Мы въ возражать: но вѣдь это открываетъ слишкомъ большіе горизонты для личнаго произвола; при такихъ условіяхъ возможны весьма нежелательные эксперименты, и нѣтъ гарантіи, что сдѣланное сегодня—завтра можно будетъ передѣлать, ссылаясь, опять-таки, на ‚эстетическій принципъ‘. Пусть такъ! Въ этомъ я не вижу ничего дурнаго. Это только вызоветъ своеобразную жизнь музея. Ужьбы и талантливыя сопоставленія могутъ лишь озарить новымъ свѣтомъ памятники былаго искусства и, пожалуй, сдѣлаетъ даже пожалѣть, что не часто возможно прибѣгать къ такимъ общимъ переѣскамъ.

При знакомствѣ съ новою развѣскою эрмитажныхъ картинъ прежде всего вывѣляются двѣ характерныя ея особенности: 1) выдѣленіе всего значительнаго и 2) симметричность группировки, при значительномъ, противъ прежняго, разрѣженіи картинъ.

Первая задача осуществлена въ музеѣ различно;—иногда мы видимъ, что произведенія художника сгруппированы въ одномъ мѣстѣ (какъ напр., Рембрандтъ, Рафаэль и др.), иногда въ нѣсколькихъ (Тицианъ, Пуссенъ и др.), или же совершенно разъединены, составляя, зачастую, какъ-бы періоды. Укажу на портреты Фр. Гальса, помѣщенные въ такъ называемомъ ‚шатровомъ‘ залѣ (XVIII) по серединѣ поперечныхъ перегородокъ, среди пейзажей и intérieur'овъ голландской школы. Эта періодичность оригинально выдѣляетъ произведенія Гальса, сообщая самой развѣскѣ характеръ своеобразной ритмичности.

Что касается второй задачи, то симметричность развѣски создаетъ извѣстную ‚экономію

зрѣнія,—глазъ, не развлекался прихотливостью или случайностью расположенія картинъ, тѣмъ легче воспринимаетъ сущность произведенія. Правда, отъ нѣкотораго однообразія этой симметріи допущены и отступленія, вполнѣ разумныя, объясняемыя, къ тому же, желаніемъ болѣе выгодно освѣтить картину (примѣръ — „Затруднительное положеніе“ Ватто).

Какъ приходилось раньше свѣтовать на перегруженіе Эрмитажа! Каждое пустое пространство стѣны было старательно заполнено; многія, сравнительно небольшія, картины ютились гдѣ-нибудь подъ потолкомъ такъ, что не было возможности ихъ рассмотреть; теперь въ громадномъ большинствѣ случаевъ такого перегруженія (которое тоже сильно мѣшало обозрѣнію галерей) уже нѣтъ, и если нѣкоторыя картины и помѣщаются высоко, — то это все полотно значительныхъ размѣровъ, мало теряющія отъ этого. Конечно, для осуществленія этой „разгрузки“ пришлось, къ сожалѣнію, часть картинъ удалить изъ галерей: но сдѣлано это съ большимъ тактомъ и безъ ущерба для характеристики творчества, какъ цѣлыхъ „школъ“, такъ и отдѣльныхъ художниковъ. „Галерея Воувермана“ разрушена, но произведенія его значительно выиграли среди картинъ другихъ художниковъ; то же слѣдуетъ сказать про Д. Тенирса.

Къ тому же надо надѣяться, что удаленіе картинъ является временной мѣрой, т. е. вопросъ о расширеніи помѣщенія музея давно уже назрѣлъ и, рано или поздно придется осуществить это расширеніе.

Переходя къ нѣкоторымъ деталямъ новой развѣски*, прежде всего, отмѣчу прекрасное впечатлѣніе отъ галерей Рембрандта. Свободная, развѣска какъ-то особенно под-

черкнула значительность произведеній этого единственнаго мастера. Картины помѣщены на поперечныхъ перегородкахъ, въ наиболѣе выгодныхъ условіяхъ освѣщенія и невысоко. Правда, нѣкоторыя изъ картинъ освѣщаются со стороны противоположной, тѣмъ на самой картинѣ, но, въ сущности, этотъ недостатокъ не портитъ отличнаго общаго впечатлѣнія. Глядя на одиноко помѣщенныхъ „Данаю“ и „Блуднаго сына“, чувствуешь всю ненужность сопоставленій, радуешься возможности отдаться во власть генія.

Въ этой же залѣ, на стѣнѣ противоположной окнамъ, размѣщены картины учениковъ и подражателей Рембрандта (Кониинка, Эргоута, Флинка, Бола, Маса, де-Вета и проч.), а также Гонтгорста, оказавшаго нѣкоторое вліяніе на его творчество. Здѣсь осуществлено въ полной мѣрѣ пожеланіе, высказанное А. Фуртвенглеромъ въ его рѣчи „О художественныхъ хранилищахъ“: „На ряду съ настоящими великими произведеніями,—говоритъ онъ,—есть множество посредственныхъ, но которыя часто необходимы уже потому, что способствуютъ уясненію великихъ. Тѣмъ не менѣе они не могутъ быть представлены наравнѣ съ первыми. Нужно устроить такъ, чтобы между великимъ и посредственнымъ, между значительнымъ и, такъ сказать, пояснительнымъ всегда былъ рѣзкій переходъ. Это весьма существенное условіе музея. Истинно прекрасное должно оставаться изолированнымъ для спокойнаго созерцанія. Все же второстепенное, вспомогательное, промежуточное должно быть распределено въ строго обдуманномъ порядкѣ“.

Въ итальянской школѣ — большія перемѣны. Въ залѣ № II помѣщены, преимущественно, большія по размѣрамъ картины. Распределеніе

* Привожу вкратцѣ главныя перемѣны въ размѣщеніи картинъ. Итальянская живопись распределена въ залѣ № II (съ верхнимъ свѣтомъ) и въ такъ называемыхъ „кабинетахъ“ (V — XII); въ залѣ XIV, гдѣ раньше были Поттеръ, Тенирсы, Воуверманы и др., нынѣ размѣщены старо-нѣмецкая и старо-нидерландская школы; такъ называемый „обзорный рядъ“ (зала XX) отведена подъ Голландскую живопись (Тенирсъ, Ванъ-деръ-Гельстъ, Снейдерсъ, де-Восъ, Темпель, Ванъ-деръ-Неръ) и англій-

скую. Въ (XVIII) шатровомъ залѣ — голландская школа; изъ другихъ залъ сюда поступили: патуры мортес (изъ XX залы), картины Поттера, Воувермана, Тенирса и др. Въ залѣ Рубенса и Ванъ-Дейка (№ III) нашли себѣ пріютъ большія картины Снейдерса и де-Воса, въ XIII залѣ размѣщены мастера фламандской школы, въ XVII — нѣмецкіе. Остались въ прежнихъ залахъ школы Испанская, Французская, Рубенсъ и Ванъ-Дейкъ, Рембрандтъ и его школа.

ихъ слѣдуетъ считать удачнымъ, какъ по гармоничности отдѣльныхъ сочетаній (например, группа произведеній Тициана послѣднихъ дѣтъ со „Св. Севастьяномъ“ въ центрѣ, или соединеніе „Пира Клеопатры“ Тиоло со двумя „Венеціями“ Каналетто и „Похищеніе Сабинапокъ“ С. Риччи и пр.), такъ и по общему декоративному эффекту.

Цѣлая анфилада залъ, такъ называемые „кабинеты“ (V — XII), всецѣло отведена подъ итальянскую живопись. Хронологическая послѣдовательность, насколько это возможно, выдержана, причемъ болѣе раннія произведенія размѣщены начиная съ залы № VI. Тамъ немногіе образцы треченто сиенской и флорентійской школы, что ютились въ темнотѣ, на простѣнкахъ, теперь помѣщены на болѣе почетныя мѣста. Къ нимъ прибавились: „Богоматерь“ Симоне Мартини изъ собранія графа Г. С. Строганова и другая икона изъ того же собранія, а также переданныя изъ кладовыхъ музея Александра III большая „Мадонна съ ангелами“ и „Распятіе“. Интересный золоченый табернаклъ съ изображеніями Христа и ангеловъ (№ 1963), писанными Фра Беато Анджелино, поставленный на отдѣльномъ налѣб, происходитъ также изъ собранія графа Г. С. Строганова. „Мадонну“ Корреджо, въ витринѣ у окна, смѣнило очаровательное *topdo* Филиппино Липпи: „Поклоненіе Младенцу Христу“, а сама Мадонна, весьма удачно, помѣщена среди другихъ картинъ. „Благоговѣніе“ Чимы да Конельяно имѣетъ *vis-à-vis* другую отличную картину того же мастера „Плачь надъ тѣломъ Христа“.

Очень выдѣлился превосходный профильный портретъ дамы съ гвоздикой, кисти Бронзино (№ 125), помѣщенный у входа въ залъ № VIII, — тамъ, гдѣ прежде находился тициановскій „Ессе Ното“, — въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ произведеніями Себастьяно дель-Пюмбо. Хорошо объединены не особенно многочисленныя въ Эрмитажѣ произведенія Паоло Веронезе — маленькіе, восхитительные по колориту эскизы къ его Библейскимъ картинамъ и „Снятіе со креста“.

Въ залахъ, отведенныхъ подъ произведенія болонцевъ, тоже стало гораздо „оживленнѣе“.

Особенно слѣдуетъ отиѣтить Фети, картины котораго, собранныя въ XI залѣ, заставляютъ лишній разъ переоцѣнить его благородное искусство, такъ выгодно выдѣляющееся своей простотой и искреннимъ подходомъ къ натурѣ, среди жеманныхъ и слащавыхъ произведеній его современниковъ.

Очень выиграли картины старо-нѣмецкихъ и старо-нидерландскихъ мастеровъ, занявшія мѣста Поттера, Тенирсовъ, Воувермана и пр. (залъ № XIV). Жаль только, что такое типичное произведеніе Л. Крааха, какъ „Венера и амуръ“, помѣщено въ простѣнкѣ и скверно освѣщается. Зато нѣкоторыя картины представили въ совершенно новомъ свѣтѣ; въ особенности хочется обратить вниманіе на восхитительный пейзажъ Гиллиса ванъ-Коннингслоо (1544—1607) (№ 1868) „Латова и ликійскіе земледѣльцы, превращающіеся въ лягушекъ“. Изысканность и благородство рисунка, а также красивый общій тонъ придаютъ ей удивительную гармоничность, а чистосердечная наивность композиціи — очарованіе безматерной вѣры въ сказку. Серьезныя перемены произошли въ распредѣленіи картинъ голландской школы. Лучшіе образцы голландской живописи размѣщены въ такъ называемомъ „Шатровомъ“ залѣ. Выше мнѣ уже приходилось упомянуть о развѣскѣ портретовъ Фр. Гальса, о разъединеніи картинъ Воувермана и Тенирса, а также *natures mortes*, занимавшихъ большую XX залу. Многія изъ этихъ картинъ нашли себѣ приютъ въ „Шатровой“ залѣ; здѣсь же помѣщены картины Поттера, а также двѣ новыя картины изъ собранія графа П. С. Строганова: „Лѣсной пейзажъ“ Гоббеми и „Комната въ голландскомъ домѣ“ Питера Янсенса.

Въ общемъ, новая развѣска голландцевъ производить пріятное впечатлѣніе. Лѣсныя и архитектурные пейзажи чередуются съ жанрами и портретами, чѣмъ нарушается однообразие, характеризовавшее прежнюю группировку. Произведенія второстепенныя размѣщены въ неудобной XIX залѣ, а сосѣдняя XX зала отведена подъ картины большихъ развѣровъ; здѣсь остались нѣсколько картинъ Снейдерса (другія помѣщены въ залу Рубенса и Ванъ-Дейка), де-Воса, а изъ другихъ залъ переѣ-

шены картины Ванъ-деръ-Гельста, Темпеля, Темирса, Берхема и др.

На стѣнѣ у входа въ XXI залу и на ближайшей къ ней перегородкѣ у окна развѣшаны картины англичанъ, къ которымъ, совсѣмъ недавно, присоединены семь великолѣпныхъ портретовъ, завѣщенныхъ Эрмитажу А. З. Хитрово, о которыхъ рѣчь нѣсколько впереди.

Произведенія французской школы, оставшіяся въ прежнихъ двухъ залахъ (XXI и XXII), распрѣдѣлены гораздо удачливѣе, чѣмъ прежде. Отлично выдѣлена значительность великолѣпныхъ картинъ Пуссена, его 'гомерическіе' пейзажи 'Полифемъ' и 'Геркулесъ и Какусъ' помѣщены около оконъ, въ сосѣдствѣ съ другими картинами мастера; безподобна группа, которую составляютъ 'Полифемъ' и окружающіе его мнѳологическіе жанры (№№ 1401—1404). Новая, удачная развѣска картинъ этого величайшаго мастера, несомнѣнно, значительно облегчаетъ знакомство съ нимъ. Чѣмъ пристальнѣе вглядываешься въ творчество Пуссена, тѣмъ все больше поражаешься удивительнымъ сочетаніемъ 'продуманности' композиціи съ живѣйшимъ и искреннѣйшимъ подъемомъ чувства; въ его картинахъ всегда проходитъ какая-то равнодѣйствующая между творческимъ расчетомъ и трепетнымъ чувствомъ художника, его глубокимъ обожаніемъ античности. Менѣе разбросаны теперь картины другого великаго француза—Ватто. Три картины Шардена съ успѣхомъ могли бы быть помѣщены вмѣстѣ, такъ же, какъ и два Фрагонара. Думаю, что отъ этого они ничего бы не проиграли. Портретъ 'Герцога Алансонскаго', кисти Фр. Клауэ, помѣщенъ около окна въ XXI залѣ, недалеко отъ Пуссенскаго 'Геркулеса и Какуса' и недавно приобретеннаго 'портрета принца' (№ 1973) Пьера Миньяра. Кстати отмѣчу, что французская галерея пополнилась четырьмя очаровательными пано Гюбера Робера (входившими въ Голицынское собраніе), переданными изъ Зимняго Дворца.

Гораздо лучше стало въ испанской школѣ (зала № IV). Здѣсь, какъ и повсюду теперь въ Эрмитажѣ, нѣтъ болѣе картинъ малаго размѣра, сосланныхъ въ третій, и чуть ли не въ четвертый этажъ. Наверху помѣщены

лишь большія картины, и то на высотѣ, позволяющей хорошо ихъ разсмотрѣть, чѣмъ соблюдено какъ общее выгодное декоративное впечатлѣніе, такъ и удобство зрителя.

Въ этой залѣ появилось новое произведеніе испанской школы — картина Д. Тестокочули (El-Gresco), изображающая апостоловъ Петра и Павла (даръ П. П. Дурново).

Новое размѣщеніе картинъ Рубенса, Дейка, Иорданса, а также мастеровъ фламандской и нѣмедкой школъ, по существу, почти ничѣмъ не отличается отъ стараго, за исключеніемъ, конечно, выдержанности основнаго декоративнаго принципа.

Остается еще отмѣтить новыя приобрѣтенія Эрмитажа, которыми онъ обогатился за время своего закрытія, и о которыхъ уже пришлось вскользь упомянуть выше. Значительное большинство этихъ новыхъ поступленій составляютъ пожертвованія графовъ П. С. и Г. С. Строгановыхъ, А. З. Хитрово и П. П. Дурново. Наслѣдниками гр. П. С. Строганова, согласно его волѣ, переданы въ Эрмитажъ слѣдующія произведенія.

1) Топло Филиппино Липпи (№ 1967), Мадонна и ангелы, поклоняющіеся Младенцу Христу. Работъ этого мастера не было въ Эрмитажѣ, и потому поступленіе этой очаровательной картины, относящейся ко времени расцвѣта творчества Липпи, вдвойнѣ драгоценно для музея. Вся композиція проникнута духомъ, родственнымъ Боттичеллескому. Благородство и изящество рисунка, прекрасныя сопоставленія синей мантии Богородицы съ розовыми, зелеными и сѣрыми одеждами ангеловъ, умѣренное введеніе въ картину золота, нѣжный мистическій пейзажъ съ далекимъ городомъ, любовно вырисованные цвѣточки на травѣ и въ газонахъ на мраморной балюстрадѣ и, наконецъ, благоговѣнное чувство, которымъ проникнуты лики Богоматери и ангеловъ,—все это сообщаетъ картинѣ невыразимое обаяніе. Великолѣпно это противоположеніе реальности Святой Дѣвы и Ея Сына почти безплотнымъ фигурамъ ангеловъ.

2) Большая картина Чимы да Конельно 'Оплакиваніе Иисуса Христа' (№ 1965) явилась отличнымъ дополненіемъ къ имѣющемуся уже

въ Эрмитажѣ chef d'oeuvre'у того же художника: 'Благовѣщеніе'. Красива эта картина, какъ по своей композиціи, такъ и по гармоничности и бѣжныхъ красокъ, но она, какъ и 'Благовѣщеніе', къ сожалѣнію, много потеряла въ своей яркости отъ неумѣлаго переноса съ дерева на холстъ.

3) Третья картина—'Несеніе креста' (№ 1969), такъ же какъ и первая, принадлежитъ кисти живописца, произведеній котораго до сихъ поръ не было въ музеѣ. Авторъ ея—феррарскій художникъ начала XVI в. Франческо Майнери, главною спеціальностью котораго была миниатюра. Эта черта отразилась и на упомянутой картинѣ. Любовь къ детализаціи сказалась и въ старательномъ выписываніи волосъ, завившихся въ мелкія колечки, и въ вырисовываніи слоевъ дерева на крестѣ, и въ ибѣжной орнаментациі, проходящей по краю одежды Спасителя. Во всякомъ случаѣ, это—характерное произведеніе итальянскаго ренессанса, являющееся цѣннымъ вкладомъ въ сокровищницу Эрмитажа. Картина красива по краскамъ и по рисунку лица Христа и, въ особенности, удивительно изящныхъ Его рукъ.

4) 'Св. апостолъ Андрей' (1968), писанный Доминикино, важенъ для характеристика итальянской фресковой живописи. Это—часть фрески, изображающая Св. Андрея, обнимающаго орудіе своей казни—косой крестъ. Среди эрмитажныхъ произведеній Доминикино онъ выдѣляется мощью и подлиннымъ религиознымъ пафосомъ, а также свѣжестью красокъ, которую сильно утратили масляныя картины болонской школы и, въ частности, самого Доменико Дзампьерни. Фреска исполнена особой штриховою техникою, придающей ей характеръ ибѣкоторой графичности.

5) 'Портретъ генуэзскаго сенатора князя Джустициани' (1966), кисти Бернардо Карбоне (1614—1683), не отличающійся особенными живописными достоинствами, во всякомъ случаѣ, восполняетъ отсутствіе въ Эрмитажѣ произведеній этого второстепеннаго генуэзскаго подражателя Ванъ-Дейка.

6) 'Комната въ голландскомъ домѣ' (№ 1970), которую владѣлецъ считалъ произведеніемъ Питера де Гоха, и которую Э. К. фонъ-Лип-

гартъ приписываетъ Питеру Янсенсу,—красива по общему тону и передачѣ яркаго солнечнаго свѣта, проникающаго въ окна; что же касается женской фигуры, то нарисована она довольно таки плохо, особенно несоразмѣрно мала голова.

7) Важнымъ приобретеніемъ для Эрмитажа является подлинной пейзажъ Мейндерта Гоббеми (№ 1971), также совершенно отсутствовавшего въ галереѣ. Картина изображаетъ лѣснстую мѣстность и рыболововъ около пруда; слѣва виднѣтся голубоватая даль.

8) 'Распятіе', которое гр. Строгановъ считалъ произведеніемъ Корреджо, нынѣ признается работою неизвѣстнаго фламандскаго художника XVII в., подражателя Корреджо; дѣйствительно, и по колориту, и, главное, по погрѣшностямъ рисунка эту картину врядъ ли можно счесть за произведеніе Корреджо. Помѣщается она въ залѣ № XIV.

Кромѣ этихъ картинъ графомъ завѣщанъ и переданъ Эрмитажу бюстъ фавна, работы Баччо Бандинели, рабѣ приписывавшейся рѣзцу Микеланджело; онъ помѣщенъ въ залѣ № 1. Изъ римскаго собранія покойнаго графа Г. С. Строганова въ Эрмитажъ переданы: золоченый табернаклъ фра Беато Анджелико да Фіезоле (№ 1963), замѣчательная Богоматерь (№ 1964) Симоне Мартини, ибѣжившаго сѣнскаго художника, и примитивъ, писанный на деревѣ, изображающій Вознесеніе Господне. Табернаклъ украшенъ изображеніями Христа и бѣлокрыхъ ангеловъ, облаченныхъ въ голубоватые, лиловатые и красныя одежды. Эти ибѣжныя краски на золотомъ фонѣ придаютъ табернаклу, похожему на маленький храмъ, мистическое очарованіе.

'Богородица' Симоне Мартини (1283—1349) изумительна по какой-то, я бы сказалъ, безошечной линейной конструктивности: ни одна черта не можетъ быть нарушена безъ гибели цѣлаго, каждая линия подчинена неумолимымъ законамъ особой 'эстетической математики', которой подчинено все и особенно законы анатоміи, причемъ въ художникѣ такъ велика сила убѣжденности и знанія этихъ таинственныхъ законовъ, что вы не можете не вѣрять правотѣ его искусства. Но

не только въ этомъ глубокомъ знаніи средствъ выраженія своихъ чувствъ и идей кроется величіе творчества Мартини, а въ той убедительной мистикѣ, которою проникнуты его созданія. Взгляните, сколько грусти, какой-то неземной мечтательности, въ ликѣ его Приснодѣвы! И еще одна сторона — важная и характерная — это декоративность произведенія, являющаяся слѣдствіемъ связности общей композиціи.

Цѣнный даръ П. П. Дурново, картина Доменико Теотоконули, изображающая апостоловъ Петра и Павла (№ 1962), заполняетъ важный пробѣлъ въ Эрмитажной галерей. Картину слѣдуетъ отнести къ расцвѣту творчества Греко. Лица апостоловъ, характерно для художника удлинены, полны чудесной мощи и благородства. Замѣчательно широко трактованы плащи апостоловъ, ниспадающіе тяжелыми складками. А какъ великолѣпна, сама живопись, заставляющая почувствовать фанатичную убѣжденность ея автора. Глядя на этотъ холстъ, понимаешь, какъ много тайнъ открылъ Греко — Сезанну.

Нѣсколько мѣсяцевъ назадъ, послѣ смерти А. З. Хитрово, согласно его завѣщанію, въ Эрмитажъ переданы семь портретовъ английской школы XVIII в. Портреты эти слѣдующіе: Рейнольдса — дѣти семейства Кильбе, Ромнея — г-жа Гриръ, Рѣберна — Элеонора Бетюнъ, Гейнсборо — герцогиня Бофоръ, Гошнера — Шериданъ, Они — миссъ Винникомбъ, и Лоренса — леди Рагланъ. Такимъ образомъ, английская школа, представленная въ Эрмитажѣ весьма бѣдно (всего 10 картинъ), обогатилась семью, действительно первоклассными, произведеніями. На первое мѣсто, безъ сомнѣнія, слѣдуетъ поставить три женскихъ портрета, кисти Ромнея, Рѣберна и Гейнсборо. Ромневскій портретъ г-жи Гриръ исполненъ съ благороднѣйшей простотой. Здѣсь нѣтъ ничего кричащаго — скромное, черное платье съ голубымъ бантомъ и бѣлой вставкой, большая, черная шляпа, съ бѣлымъ перомъ, пеньельные волосы и нѣжный, розовый цвѣтъ лица — такова красочная гамма портрета. Даже самое расположение модели на полотнѣ, нѣсколько ближе къ лѣвому его краю, слѣдано съ большимъ вкусомъ, и при-

даетъ портрету еще большую непринужденность. Совсѣмъ въ иномъ родѣ портретъ г-жи Бетюнъ, кисти Рѣберна. Насколько первый спокоенъ, настолько второй волнуетъ зрителя своею нервностью. Складки платья — точно изломъ молніи; какая-то мятежность наскоро намѣченного дерева, таинственность слегка угадываемаго на заднемъ планѣ пейзажа и беспорядочность бѣлосурыхъ волосъ, словно колеблемыхъ вѣтромъ, — все это захватываетъ ощущеніемъ надвигающейся бури, щемящимъ чувствомъ какой-то затаенной трагичности. И опять, какъ блескъ молніи, пронизываетъ васъ взоръ этихъ загадочныхъ, грустныхъ глазъ, трепетъ тонко очерченныхъ ноздрей и губъ. Сопоставленіе законченности лица съ эскизностью всего остального, производитъ неотразимое впечатлѣніе.

Иные ощущенія получаешь отъ портрета герцогини Бофоръ, работы Гейнсборо, написаннаго въ голубовато-сѣвровой гаммѣ. Портретъ очаровываетъ своею слегка жеманною градіей, изысканностью и изяществомъ рисунка, прелестью голубоватаго свѣта.

Очень хороши портреты: молодой, красивой миссъ Винникомбъ, которую Они изобразилъ на фонѣ романтическаго пейзажа, эффектный портретъ леди Рагланъ, работы Лоренса, и портретъ Шеридана, кисти Гошнера — всѣ они являются отличными образцами английской портретной живописи XVIII вѣка.

Приписываемый Рейнольдсу портретъ двухъ дѣтей Кильбе вызываетъ нѣкоторые сомнѣнія въ правильности атрибуціи. Онъ исполненъ слишкомъ вышешеной манерой и не вездѣ одинаково выдержанъ рисунокъ (особенно — старшій мальчикъ). Во всякомъ случаѣ и этотъ портретъ, пріятный по колориту, несомнѣнно, вносишь достоинъ красоваться среди прочихъ картинъ английской школы въ Эрмитажѣ.

Еще остается отмѣтить приобрѣтенные Эрмитажемъ: красивый портретъ молодого принца (№ 1973) французскаго художника П. Миньяра (1612—1695), удачно дополняющій сравнительно бѣдный въ Эрмитажѣ отдѣлъ французскаго портрета, и картину неаполитанскаго художника Франческо Солиммена (1657—1747), изображающую св. Винченцо Феррера (№ 1974) —

произведение выразительное по своей фанатичной, суровой религиозности и очень недурное по рисунку и свѣтотѣни, несмотря на довольно таки почервившія отъ времени краски. Картины Фр. Солимена до сихъ поръ не было въ Эрмитажѣ, если не считать копію съ его картины 'Религія' (№ 323).

Ксѣнб.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ

Спектакли Рошиной-Инсаровой

Единственное театральное событіе, достойное упоминанія послѣ выхода майской книжки 'Аполлона', — гастрольные спектакли (на сценѣ здѣшняго Малаго театра) Е. Н. Рошиной-Инсаровой и нѣсколькихъ игравшихъ съ ней московскихъ актеровъ. Подобные гастрольные прѣзды освободившихся послѣ зимняго сезона артистовъ — тотъ зародышъ, изъ котораго никакъ не можетъ развиться настоящій 'лѣтній сезонъ' въ Петербургѣ. Совершенно не утверждая, что такое, какъ напр. въ Лондонѣ, оживленіе художественной жизни въ жаркую пору желательно для Петербурга, нельзя, однако, не изумиться совершенному у насъ отсутствію лѣтомъ чего-нибудь хоть сколько-нибудь похожаго на серьезный театр... Рошиная-Инсарова — актриса, или, еще точнѣе, женщина, сумѣвшая для подмостковъ выявить и разработать нѣсколько обаятельныхъ чертъ своей женственности. Сюда можно отнести много частныхъ въ тѣлодвиженіи, установкахъ голоса, смѣхѣ и т. д.: но болѣе всего разработаны у нея два приема: рыданіе съ разными отбѣнками, отъ кокетства до измученнаго отчаянія, да еще тотъ теряющійся гдѣ-то въ заглѣ 'загадочный' взоръ большихъ темныхъ глазъ, который, къ сожалѣнію, со времени В. О. Комиссаржевской, считается — и у актрисъ, и у публики — важнымъ проявленіемъ настоящаго сценическаго дарованія. Рошиная-Инсарова — талантливая и типичная представительница вполнѣ опредѣленнаго разряда актрисъ, для которыхъ всякая роль является длинной цѣпью отдѣльныхъ случаевъ — то

такъ-то разсѣваться, то такъ-то заплакать и т. д. Настоящаго созданія роли не бываетъ, но зато, при правильномъ выборѣ репертуара, бываетъ хорошее совпаденіе роли съ личностью исполнительницы. Односторонняя, но въ своемъ родѣ богатая техника ея сводится, въ сущности, лишь къ очень разнообразному 'кокетству', и это — отнюдь не простая хула, ибо такъ разработать 'кокетство' для сцены можетъ только очень талантливая женщина. На каждомъ отдѣльномъ спектаклѣ можно вполнѣ подпасть обаянію; но на цѣломъ рядѣ спектаклей неизбѣжно ощущается постоянное повтореніе все тѣхъ же граціозныхъ смѣшковыхъ, трогательныхъ всхлипываній и загадочныхъ взглядовъ куда-то въ задніе ряды креселъ...

Всегда у такихъ актрисъ бываютъ и свои 'собственные' жесты, часто очень талантливые и вполнѣ неподражаемые: таковъ прелестный жестъ, который Рошиная-Инсарова часто выражаетъ страхъ, трагическое волненіе, быстро-быстро взмахивая два-три раза полъ рядъ рукой со сведеннымъ во внутрь локтемъ. Вообще въ Рошиной-Инсаровой нужно цѣнить едва-ли не послѣднюю талантливую и обаятельную представительницу той особой, крупной, нѣсколько невращенческой и во всякомъ случаѣ безхарактерной, неопредѣленной женственности, которую насадилъ въ нашей драматической литературѣ Чеховъ и которой стяжала себѣ славу Комиссаржевская. Если же мы желаемъ опять большого, здороваго, сильнаго театра съ большими характерами — то, какъ ни жалко, отъ такихъ талантовъ придется отказаться...

Изъ другихъ членовъ гастрольной группы имѣли успѣхъ гг. Ленинъ и Лешковскій. Первый — очень самоуверенный актеръ съ эффектной наружностью, весьма пригодный для изображенія деспотическихъ и жестокихъ любовниковъ, котораго лучше всего опредѣляетъ то, что въ самыхъ патетическихъ мѣстахъ онъ нѣтъ-нѣтъ, а посмотреть украдкой на свои ногти. Лешковскій — кажется, очень молодой актеръ, выказывающій нѣкоторую раннюю опытность. Впрочемъ, обо всемъ этомъ упоминаемъ только для полноты.

О постановкѣ и ансамблѣ случайной гастрольной труппы говорить, пожалуй, не приходится. Но я не могу здѣсь не подтвердить всегдашняго наблюдения о московскихъ актерѣхъ, (которое еще недавно я имѣлъ случай высказать по поводу „Московскихъ Художниковъ“): я подражываю пріятную безпритязательность московскаго театра въ отношеніи всякихъ стилизацій и т. п.

Такъ же по-московски, какъ Станиславскій ставитъ Мольера, играютъ москвичи любую пьесу. Конечно, при этомъ много теряютъ такія пьесы, какъ навная, но столь милая комедія Гольдони „La Locandiera“—слишкомъ характерная и для обычныхъ приемовъ Е. Н. Роциной-Нисаровой. Но зато—такъ охотно прощаешь разныя мелкія погрѣшности противъ всякой *coûleur locale*, напримѣръ, въ пьесѣ изъ средняго англійскаго быта—непрестанное дѣлованіе руки у женщинъ (!); наоборотъ, такіа ошибки рѣжутъ глаза у петербургскихъ актеровъ, всегда слишкомъ явно пропитанныхъ желаніемъ во всякой англійской пьесѣ сойти за настоящихъ англичанъ.

Валеріанъ Чудовскій.

ВЪ РУМЯНЦОВСКОМЪ МУЗЕѢ

Новыя пріобрѣтенія

Гравюрный кабинетъ Румянцовскаго музея обладаетъ выдающимся собраніемъ гравированныхъ листовъ. Особенно богатъ отдѣлъ русской гравюры. До сихъ поръ, однако, въ немъ не хватало работъ нашихъ граверовъ послѣдняго времени. Но этотъ пробѣлъ постепенно устраняется благодаря хранителю отдѣленія изящныхъ искусствъ Н. И. Романову. Музею пріобрѣтена недавно дѣлая серія произведеній нѣсколькихъ современныхъ граверовъ: А. П. Остроумовой-Лебедевой, В. Д. Фалигѣва, И. А. Фомина и В. Н. Масютина. При покупкахъ руководствовались не одной только эстетической дѣлностью листа, но и тѣмъ, насколько онъ характеренъ для даннаго періода творчества мастера. Поэтому, наряду съ листами, гдѣ граверъ достигъ высшаго

уровня, пріобрѣтены и работы менѣ совершенныя.

Новая покупка Румянцовскаго музея, прежде всего, — 28 гравюръ по дереву Остроумовой-Лебедевой, относящихся къ 1899-1910 годамъ. Большинство въ краскахъ. Значительная часть — виды Петербурга и его окрестностей. Изъ нихъ не всѣ одинаковаго достоинства. Менѣ удачныя листы — „Памятникъ Павлу“ (1903), „Аллея въ Царскомъ“ (1905), „Версаль“ (1907), но рядомъ съ ними можно указать и на такіа превосходныя гравюры, какъ „Весенній мотивъ“ (часть парка ранней весною) — (1902), „Горный институтъ“ (1904), „Физологъ“ (1904), „Перспектива въ Царскомъ“ (1904), „Нева сквозь колонны Биржи“ (1908), удивительно передающая характеръ стараго Петербурга, и др. Въ общемъ просмотръ купленныхъ музею гравюръ Остроумовой-Лебедевой даетъ возможность прослѣдить характерныя черты ея творчества.

Отъ Фалигѣва пріобрѣтено 34 листа; изъ нихъ — 4 офорта, одна небольшая гравюра въ краскахъ на деревѣ (силуэтъ дамы у окна съ цѣпями — 1904) и 29 листовъ гравюръ въ краскахъ на линолеумѣ. Одинъ изъ офортовъ относится къ 1910, а остальные къ 1912 году (Капри — „Улица“ и „Дворикъ на Маріна Гранде“, „Ворота Толгскаго монастыря“, „Виноградъ“). Всѣ они производятъ отличное впечатлѣніе.

Гравюры Фалигѣва на линолеумѣ принадлежатъ ко времени съ 1905 по 1913. Благодаря самому роду матеріала, онѣ грубѣе, чѣмъ деревянные гравюры въ краскахъ. Изъ нихъ одиѣ менѣе, другія болѣе высокаго уровня. Особаго вниманія заслуживаютъ такіе листы, какъ „Полдень“ (1907), „Окно“ (видъ изъ окна въ Ялтѣ — (1907), „Портретъ жены“ (дама, читающая книгу — 1911); изъ нѣсколькихъ гравюръ, посвященныхъ Волгѣ, лучшія — „Караванъ на льду“ (1913) и „Утро“ (сцена у парома — 1913); наконецъ, есть интересныя листы съ изображеніемъ народныхъ игрушекъ. Большинство изъ нихъ было исполнено для „Аполлона“, (№ 2 — 1912 г.).

Наконецъ, въ покупку Музея вошли еще 12 офортовъ, изъ которыхъ восемь архитектора И. А. Фомина и четыре — В. Н. Масю-

тина. Работы Фомина относятся къ 1909—1912 г., а Масютина къ 1912 г. И тотъ, и другой придерживаются живописной манеры. Музею пріобрѣтены у нихъ хорошіе, достойные вниманія листы. Темы Фомина, какъ известно, архитектурнаго характера: зданія, ихъ части и т. п. * Особенно интересны — 'Фонтанъ въ саду', воспроизведенный литографіей въ 'Аполлонѣ' въ 1909 г., офортъ Лухог (развалины Египетскаго храма—1910) по удивительнымъ контрастамъ свѣта и тѣни, видъ 'Новаго Петербурга на островѣ Голодаѣ' (1912) и 'Проектъ ограды Исаакіевскаго сквера' (1912). Изъ офортъ Масютина — три на символическія темы, 'Болѣзнь', 'Тревога', 'Доносъ', и послѣдній—автопортретъ, выдержанный въ мягкой, живописной манерѣ, отличаются выразительностью.

Реставрація картинъ

Еще въ томъ 1912 г. реставраторъ Румянцовскаго музея художникъ М. К. Юхневичъ былъ командированъ за границу для ознакомленія съ принятыми тамъ способами реставраціи картинъ. У реставраторовъ Старой мюнхенской цинакотеки Э. Кинкеліна и Лондонской Национальной галереи—Буттери онъ ознакомился съ реставраціей масляныхъ картинъ спиртными парами. Этотъ способъ открытъ химикомъ Максомъ Петтенкоферомъ. Картина заключается въ особо устроенный ящикъ и затѣмъ подвергается дѣйствію спиртныхъ паровъ; лакъ, ее покрывающій и измѣнившійся отъ вліянія времени, разжижается, затягиваются его трещины и мелкія трещинки въ письмѣ самой картины; послѣдняя становится свѣтлѣй, прозрачѣй; самое письмо, притомъ, нисколько не страдаетъ: всѣ лессировки сохраняются, а многія изъ тѣхъ деталей, которыя были незамѣтны, дѣлаются ясными: выступаютъ исчезнувшія фигуры, дали и т. п.

Съ осени прошлаго года М. К. Юхневичъ началъ дѣлать опыты приложенія указанного способа къ реставраціи картинъ Румянцовскаго музея. Результаты оказались очень удач-

ными, и подвергнуты его дѣйствію произведенія чрезвычайно выиграли. До сего времени имъ отреставрированы слѣдующія полотна старыхъ школъ: Микеланджело-да-Караваджіо — 'Мужской портретъ', Карло Дольчи — 'Женская голова', школы Рубенса — вскизъ 'Муцій Сцевола' и копія съ того же мастера — 'Судъ Париса', затѣмъ Жана Франсуа Милле — 'Отдыхъ въ лѣсу', Неффса — 'Пиръ въ готическомъ залѣ', неизвѣстнаго фламандскаго мастера — 'Дуэль', Давида Тенниса Младшаго — 'Искушеніе св. Антонія', неизвѣстнаго фламандца — 'Адонисъ и Венера', Савери — 'На фермѣ' (выступили подпись и годъ), Адриана ванъ-Остаде — 'Крестьяне въ избѣ', ванъ-Альста — 'Фрукты' (въ обоихъ случаяхъ — вышли подпись и годъ), Филиппа Воувермана — 'Прогулка верхомъ' (вышла монограмма), Корнелиса Пуленбурга — 'Пейзажъ съ руинами и фигурами', Ванъ-деръ-Гейдена — 'Домъ и садъ съ гуляющими' (вышла подпись и годъ), Ферколи — 'Дуртъ', Ванъ-деръ-Мейлена — 'Кавалерійская схватка', Роттенгамера — 'Св. Семейство', Эльсгеймера (копія) — 'Товій и Ангелъ'.

Н. В. Н.

ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Театръ и Художественная жизнь

Жизненность всякаго явленія заключается въ томъ, что, несмотря на свою кажущуюся законченность, оно не перестаетъ быть предметомъ споровъ и обильна мнѣній. Московскій Художественный Театръ, впервые посѣтившій Одессу, и встрѣтившій самый восторженный пріемъ со стороны публики, тѣмъ не менѣе раскололъ мнѣніе мѣстной печати надвое, и часть ея подвергла строгой критикѣ пріемы и принципы Художественнаго театра. 'Художники' были обвинены въ крайнемъ натурализмѣ — въ 'копированіи' жизни. Разумѣется, это невѣрно. Не говоря уже о томъ, что искусство никогда жизни не воспроизводитъ и дѣлать этого не въ состояніи, искусство 'художниковъ' даетъ намъ образцы сценическаго дѣйствія, прошедшаго

* Вскорѣ имъ будетъ посвящена книжка 'Аполлона'.

черезъ лабораторію самыхъ напряженныхъ режиссерскихъ, актерскихъ и художественныхъ усилий, а окончательная картина, которая возникаетъ передъ нами, вылететь въ себѣ всѣ признаки художественнаго преображенія. Такимъ образомъ, утвержденіе одной большой мѣстной газеты, что при всемъ умѣ, талантѣ и вкусѣ руководителей Художественнаго театра работа его сводится къ копіи жизни—явный пошленикъ.

Всѣхъ спектаклей было 16. Новинокъ намъ не привезли, но тѣ пять постановокъ (Вишневый садъ, Братья Карамазовы, Царь Ѳеодоръ, На всякаго мудреца довольно простоты и Тургеневскій спектакль), которые намъ показали, весьма характерно рисуютъ особенности и достоинства Художественнаго театра.

Въ Городскомъ театрѣ среди различныхъ спектаклей слѣдуетъ отмѣтить спектакли В. Н. Давыдова, пользующагося здѣсь неизмѣнными симпатіями публики. По прежнему виртуозно играетъ Давыдовъ Расплюева. Остальной репертуаръ, къ сожалѣнію, ни особымъ интересомъ, ни выборомъ не отличался; отъ иныхъ спектаклей, несмотря на участіе Давыдова, вѣяло скукой. Гастроли г-жи Юрениной съ новой пьесой „Лабиринтъ“ С. Полякова и съ „Катериной Ивановной“ прошли блѣднѣе и съ меньшимъ подъемомъ, чѣмъ ея выступленія въ прошломъ году.—О „гастроляхъ“ г-жи Гондатти въ провинціи слѣдуетъ развѣ замѣтить, что не слишкомъ ли рано она произвела себя въ гастролерши, выступая на большихъ сценахъ? Большой интересъ представили спектакли московской „Летучей Мыши“. Гастроли „Кривого Зеркала“ особымъ блескомъ не отличались. Изъ лѣтнихъ драматическихъ предприятий заслуживаетъ быть отмѣченнымъ театр „Попечительства о народной трезвости“, въ которомъ дѣльный рядъ спектаклей свидѣтельствуетъ о серьезности постановки драматическаго дѣла Н. Д. Кручинина. Много вниманія антреприза удѣляетъ классическому репертуару, которымъ

Одессу не бавовали въ зимнемъ сезонѣ. Лучшій спектакль—„Царь Эдипъ“ съ Муромцовымъ въ заглавной роли. Ставится также „Фуенте Овехуна“—реставрація стариннаго испанскаго театра.—О гастроляхъ г. Дальскаго можно сказать, что время не пощадило этого, можетъ быть, единственнаго русскаго трагика. Его игра больше не захватываетъ. Голосовыя и пластическія средства потеряли всю силу прежняго обаянія. Интересенъ онъ еще только въ „Отцѣ“ Стриндберга.

Обзоръ очередной ежегодной выставки ученическихъ работъ Одесскаго Художественнаго училища большихъ надеждъ не рождаетъ. Все та же безконечная и безцвѣтная полоса гипсовъ, natures mortes и академическихъ актовъ. Живопись даже слабѣе прошлаго года. Приятное исключеніе—работы выпускнаго ученика К-ра, на котораго я указывалъ въ прошлогоднемъ обзорѣ; наконецъ-то и онъ удостоился преміи. Въ отдѣлѣ домашнихъ работъ—пустота и безнадежность. Въ отдѣлѣ скульптуры дѣло обстоитъ не лучше. Со смертью преподавателя Юрнии, классъ ваянія оказался въ нелюбящихъ рукахъ, или—по меньшей мѣрѣ—въ рукахъ лица, не умѣющаго внушить ученикамъ любви къ ваянію. На всѣхъ гипсахъ читаешь одно и то же: трафаретъ, скука и безличіе... Съ хорошими, несомнѣнно, намѣреніями организовалась небольшая выставка картинъ „Объединенныхъ“. Осуществленіе же, какъ всегда, разочаровало. У „Объединенныхъ“ были, правда, проблески молодости и смѣлости. Но въ морѣ картиннаго шлама, наводнившаго выставку, отдѣльныя свѣтлыя пятна были слишкомъ незначительны. Очевидно, отсутствіе жюри возымѣло и свое отрицательное вліяніе. Оно дало смѣлость выступать всякому ничтожеству подъ флагомъ искусства... Дождется ли Одесса новыхъ выставокъ, на которыхъ искусство было бы представлено въ его „подлинныхъ, лучшихъ образцахъ“?

Мих. Гершенфельдъ.



Хроуэска

ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА

„Нѣмецкій стиль“

Прѣзжаго, особенно иностранца, впервые попавшаго въ Мюнхенъ, поражаетъ огромное количество имѣющихся здѣсь магазиновъ мебели, фарфора, хрустала, посуды, ковровъ... На самой оживленной и фешенебельной улицѣ, на Briennerstrasse, почти рядомъ помѣщаются роскошныя витрины Nymphenburger Porzellan-Manufaktur и Vereinigte Werkstätten für Kunst in Handwerk, магазинъ богемскаго и французскаго хрустала, магазинъ стекла и посуды, старинныхъ вещей, мебельная мастерская Anton Pössenbacher и выставка Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst. Здѣсь производятся и продаются предметы домашняго обихода, того, что въ Германіи называютъ „Wohnungskultur“; судя по обилію лавокъ, эта новая гигиеническая и эстетическая „культура жилища“ завоевала широкій кругъ потребителей. Ее пропагандируетъ множество роскошныхъ художественныхъ изданій и журналовъ, какъ „Handbücher der neuzeitlichen Wohnungskultur“ Александра Коха въ Дармштадтѣ и его же „Deutsche Kunst und Dekoration“ и „Innen-Dekoration“, а также „Die Kunst“ и „Dekorative Kunst“ Ф. Брукмана въ Мюнхенѣ... Тотъ, кто любить в ещ и, можетъ часами простановать передъ зеркальными витринами магазиновъ художественной утвари. Какая культура, какая тщательность отдѣлки, какое совершенство техники, какія ухищренія въ самомъ украшеніи витринъ! Вотъ цѣлое окно

отдѣнное произведеніямъ „Kleinkunst“: пряжки, запонки, брошки, ручныя зеркала, портсигары и подвѣски изъ матоваго кованаго серебра съ жемчугами, аметистами и янтареиъ, съ опалами, съ розово-красными и вино-желтыми топазами, тутъ-же кофейныя и чайныя сервизы съ легкимъ незамѣтнымъ орнаментомъ; бронзовые подвѣснички странной, вычурно-простой формы, печатки, шкатулочки и табакерки изъ пожелтѣвшей слоновой кости, строгаго, почти геометрическаго рисунка; фарфоровыя, серебряныя и фаянсовыя вазы для цвѣтовъ съ нѣжнымъ расплывчатымъ узоромъ на гладкихъ полированныхъ, шлифованныхъ или кованныхъ поверхностяхъ; глазурированная глина съ померкшей симфоніей окраски; ларцы изъ разноцвѣтныхъ фанерокъ, подобранныхъ по тонамъ въ мягкія красочныя созвучія; электрическая арматура изъ мѣди, никеля и оксидированой стали, жесткаго линейнаго рисунка, слегка оживленнаго мерцаніемъ хрустальныхъ подвѣсокъ или мягкими складками легкаго шелковаго абажура... И все это на фонѣ ковровъ и тканей простыхъ рисунковъ и въ тусклыхъ, какъ бы полинявшихъ тонахъ... А рядомъ — знаменитыя мюнхенскія куклы работы Marie Schnür, Else Rehme и Marion Kaulitz: маленькіе человечки съ озабоченными, капризными, печальными или удивленными рожищами, бѣгущіе, играющіе, чинно сидящіе въ миниатюрныхъ плетеныхъ креслицахъ; жеманныя модницы въ криволинияхъ; пожарный обозъ съ командою въ блестящихъ каскахъ и бѣлыхъ перчаткахъ; почтовая ка-

рета дугомъ, съ гордой красавицей, съ форей-
торомъ, лакеями и арапченкомъ. А дальше—
удовлетворяющая самымъ избалованнымъ тре-
бованиямъ комфорта мебель красного дерева, па-
лисандровая, бѣлая лакированная и дубовая,
крытая кожей или кретономъ, переливчатымъ
шелкомъ или тусклымъ гобеленомъ, но непре-
мѣнно строгая, сухая по рисунку, вся цѣликомъ
состоящая изъ гладкихъ поверхностей, безъ
рѣзьбы и почти безъ орнамента. Все это—
работа извѣстѣйшихъ нѣмецкихъ художни-
ковъ и архитекторовъ, какъ проф. Seidl,
проф. Behrens, проф. Riemerschmid, J. Wackerle,
Emil Orlik, Bertsch, Niemeyer, Bruno Paul...

Войдите въ одинъ изъ такихъ магазиновъ. Не
бойтесь, васъ примутъ отлично, все покажутъ,
назовутъ и разъяснятъ. Проойдитесь по заламъ,
гдѣ устроены роскошныя ,образцовыя комнаты':
столовыя съ коврами, портьерами и посудой,
съ накрытымъ столомъ, уставленнымъ хруста-
лемъ и серебромъ, съ картинами на стѣнахъ,
съ фруктами въ вазахъ и нарѣзаннымъ хлѣ-
бомъ на подносѣ; кабинетъ съ чернильницей
и грудой бумагъ на столѣ, съ книгами на пол-
кахъ и бюстами на шкапахъ, съ раскрытымъ
томикомъ стиховъ въ изысканномъ пергамент-
номъ переплетѣ; спальня съ откинутымъ по-
логомъ, съ графиномъ воды на столикѣ, съ
небрежно брошеннымъ на стужъ кружевнымъ
пеньюаромъ, прозрачнымъ и легкимъ, какъ
паутина.

Въ этихъ залахъ есть рѣшительно все, отъ
скромной обстановки рабочаго изъ устроенной
Deutsche Werkstätten знаменитой Хеллерауской
рабочей колоніи, вплоть до роскошнаго убран-
ства Hôtel Continental въ Мюнхенѣ, оборудо-
ваннаго мастерскими Pössenbacher'a, изъ кото-
рыхъ вышла мебель для пресловутыхъ загород-
ныхъ дворцовъ Людвига II. Но большинство
утвари предназначено для средняго класса и
средняго достатка. Это такъ называемая ,нор-
мальная' мебель, рассчитанная на всеобщій
вкусъ. Всякая вещь отлично приспособлена
къ своему назначенію: стужъ проченъ, легокъ
и удобенъ, ваза для цвѣтовъ устойчива, по-
стель въ шкуру мягка и легко вынимается для
пробѣтриванія. Въ каждой вещи достигнуто
предѣлъ ея полезности, ея утилитарный ,типъ';

формы строго обдуманы, цѣлесообразны, къ
тому же ненавязчивы; краски спокойны и не
крикливы. Эти вещи скромно стушевываются,
какъ-то молчаливы и исполняютъ свое назна-
ченіе, не суетясь, какъ вышколенный лакей-
автоматъ съ безстрастнымъ лицомъ и неслыш-
ными движеніями. Ничего лишняго, никакихъ
причудъ. Рисунокъ строгъ и математиченъ,
абстрактная конструктивность доведена до
холоднаго архитектурнаго ,кубизма'. Прямая
линія, прямой уголъ, гладкая поверхность безъ
всякаго орнамента, иногда только съ легкимъ
узоромъ разнообразнаго, но не слишкомъ яркаго
фанера. Въ рисунокѣ ковровъ и тканей тотъ же
квадратъ, кругъ, овалъ, померкшія, какъ будто
усталыя краски въ блеклыхъ сѣрыхъ, сѣро-
голубыхъ и оливковыхъ тонахъ.

Сначала это можетъ понравиться. Глаза отды-
хаютъ на простыхъ формахъ этой мебели и
утвари послѣ перегруженной орнаментики при-
вычныхъ намъ ,салоновъ рококо', сытой тяжести
,фламандскихъ столовыхъ' и манерной роскоши
,Louis XVI' русскихъ мебельныхъ магазиновъ.
Хорошо пробыть недолго въ этой обстановкѣ,
еще пріятнѣе она въ гостиницѣ, куда заѣз-
жаешь на нѣсколько дней. Но достаточно
пріобрѣсти какой-нибудь столъ, весь составлен-
ный изъ гладкихъ фанерованныхъ кубиковъ,
или даже просмотрѣть подрядъ посвященные
культурѣ жилища журналы, чтобы почувство-
вать нестерпимую скуку отъ этихъ трезвыхъ,
уныло-монотонныхъ вещей! Не ,вещей' даже,
а мертвыхъ ,предметовъ'. Въ нихъ нѣтъ ,души
вещей', которая прячется въ красивой изыскан-
ности, въ капризной неожиданности деталей:
ее замѣняетъ утомительно однообразная геометрія
опредѣленныхъ, абстрактныхъ формъ.
Если у васъ стоитъ на горкѣ кривой фарфо-
ровый монсъ, подарокъ тетушки, или декадент-
ская чернильница въ стилѣ дешеваго модер-
низма, поднесенная обидчивымъ пріятелемъ,
вы поймете, что есть вещи, которыя можно
возненавидѣть до остервененія. Когда же
установивъ всю квартиру абстрактными ,идеями'
столовъ, шкаповъ и стульевъ, тогда пожа-
лѣешь и о старомъ, просиженномъ и потер-
томъ дѣдовскомъ креслѣ, и о покоробившемся
шкапѣ красного дерева, сработанномъ дожоро-

ценнымъ крѣпостнымъ художникомъ, который не зналъ принциповъ современной ‚Raumkunst‘, но зато вкладывалъ въ работу все свое умѣние, всю душу.

Эти утомляющія своей трезвостью формы отражаютъ новый и нѣмецкій стиль, такой же характерный для современной Германіи, какимъ былъ для нея когда-то итапо-французскій ренессансъ или *empire*. Надъ нимъ уже много лѣтъ сознательно работаютъ нѣмецкіе художники, скульпторы и архитекторы, между которыми есть не мало даровитыхъ людей. И если, взятый въ цѣломъ, онъ сбивается на геометрическую сухость, то въ этомъ проявляется своеобразная черта нѣмецкаго духа, съ его склонностью къ схематизаціи, къ абстрактнымъ формамъ. Его не ‚выдумали‘ художники, работающіе въ области прикладнаго искусства; не случайно его появленіе совпало съ небывалымъ напряженіемъ всѣхъ силъ страны, промышленныхъ, военныхъ, духовныхъ, съ расцвѣтомъ мировой торговли и массоваго производства во всѣхъ областяхъ промышленности; еще менѣе случайно возникъ онъ при культурной гегемоніи Пруссіи, этой страны съ рѣзко выраженнымъ конструктивнымъ и организаціоннымъ талантомъ. Современная нѣмецкая культура—это культура прусская, или даже берлинская, культура промышленная, торговая и техническая.

Установлено, что искусство есть выраженіе культуры народа,—не менѣе проявляется она и въ художественномъ ремеслѣ. Новый нѣмецкій стиль отразилъ самую замѣтную тенденцію современной нѣмецкой культуры. Жизненный стиль нѣмѣиной Германіи—это, американизмъ съ его бездушною романтикой большихъ масштабовъ, грандіозныхъ массъ, съ лихорадочно-напряженнымъ и механически-отчетливымъ ритмомъ. Старую милую ‚уютную‘ Германію, съ ея неторопливою вдумчивостью, поглотило безликое чудовище-фабрика, къ тому же фабрика, рассчитанная на массовое производство, на мировую сбытъ, а потому нивелирующая все индивидуальное, что еще могло бы сохраниться при машинномъ производствѣ. Новый нѣмецкій стиль націоналенъ, поскольку могутъ быть вообще національны продукты фа-

бричнаго производства. Печать ‚фабричности‘ лежитъ на всѣхъ предметахъ новаго прикладнаго искусства, не только въ формахъ, обнаруживающихъ необычайную бѣдность выдумки, въ однообразной техникѣ, но и въ самыхъ принципахъ. Матеріалъ, надъ которымъ работаетъ нѣмецкая ‚Raumkunst‘, краснорѣчиво выдаетъ ихъ тайну: кирпичъ и желѣзо-бетонъ въ постройкахъ, линолеумъ, древесная масса и кафели въ отдѣлкѣ, бѣлый лакъ и фанеръ въ мебели. Этотъ матеріалъ самъ по себѣ влечетъ къ бездушной математической конструктивности; тонкій слой фанера такъ же мало допускаетъ рѣзбу, какъ одноцвѣтные плитки кафель—орнаментъ. Работа съ плоскимъ фанеромъ заставляетъ искать плоскостныхъ же формъ, переносить центръ тяжести на конструкцію вещи. Техника устанавливаетъ архитектурные принципы; изготовляемый тысячами кубъ изъ фанерованнаго дерева ограничиваетъ фантазію художника.

Детали, пестрые причуды орнамента, неожиданная прелесть мелочей, которыми мы любуемся въ болѣе зрѣлыхъ стиляхъ, противорѣчили бы всему укладу трезвой и торопливой жизни современной Германіи. Она отвлекаютъ вниманіе, ищутъ сосредоточиться на важныхъ практическихъ вещахъ, имѣютъ мѣста въ бюро купца, на фабрикѣ промышленника, въ конторѣ банкира. Это бюро дѣловаго человека господствуетъ надъ современнымъ стилемъ, какъ господствовалъ принципъ церковнаго зодчества въ стилѣ среднихъ вѣковъ или дворцовая пышность въ эпоху Короля-Солнца. Красивыми ненужностями стиля можно будетъ наслаждаться на досугѣ, когда ближайшія задачи націи будутъ осуществлены—теперь же требуется спокойствіе, трезвость и простота, и эти требованія, которыя предъявляетъ историческій моментъ ко всему нѣмецкому народу, налагаютъ особый отпечатокъ на всѣ мелочи его житейскаго и художественнаго быта. Только народъ, уже достигшій, культура уже совершенная, или даже клонящаяся къ упадку, могутъ позволить себѣ рядную расточительность формъ и красокъ. Оттого-то расцвѣтъ декоративнаго искусства почти всегда служитъ предвѣстникомъ близ-

каго разложенія, и всё упадочныя культуры такъ пышно и роскошно догораютъ.

Быть можетъ, для того, кому близокъ жизненный стиль 'американизма' съ его бездушнѣй и сухой линіей и четкими механическимъ ритмомъ, прозвучитъ что-то близкое и понятное въ новомъ нѣмецкомъ стилѣ прикладнаго искусства, представляющемъ синтезъ всѣхъ идей и тенденцій современной или, вѣрнѣе, будущей Германіи. Этотъ стиль мебели и утвари идеально дополняетъ другіе продукты нынѣшней культуры: отель небоскребъ, какъ человѣческое жилище,—телефонъ, телеграфъ и газета, какъ способъ сообщенія между людьми,—кинематографъ, какъ развлеченіе, и пыльный, ревущій и пыхтящій, разстраивающій нервы автомобиль, какъ средство передвиженія. Во всемъ этомъ есть несомнѣнная внутренняя гармонія, во всемъ звучитъ одинъ и тотъ же ритмъ: однообразный ритмъ машины, штампующей человѣческое обличіе на новый, американскій ладъ.

Но тотъ, кто чувствуетъ роскошную красоту стараго художественнаго быта, кто любитъ манерность французскаго придворнаго искусства, пышную вычурную фантастику рококо, кому дорогъ русскій народный стиль съ его сочными формами и щедрыми красками, стиль, въ которомъ чувствуется простодушная и здоровая сила—тотъ будетъ чувствовать себя какъ на кладбищѣ среди безжизненныхъ формъ и мертвыхъ красокъ нѣмецкаго стиля. Правда, въ немъ отражается 'усовершенствованная' культура, изощренная техника,—но могильнымъ холодомъ вѣетъ отъ этихъ аккуратныхъ полированныхъ кубиковъ. Быть можетъ, это художественный шовинизмъ, но въ своемъ домѣ я предпочелъ бы видѣть не изысканныя издѣлія нимфенбургской мануфактуры, а фарфоры Императорскаго завода съ ихъ грубоватыми, но оживленными формами, съ ихъ пышной и щедрой окраской; за нарядные бра, за мебель краснаго дерева, сработанную въ прошломъ столѣтіи въ залогушномъ 'дворянскомъ гнѣздѣ' самороднымъ 'Raumkünstler'омъ', я отдаю бы охотно холодное великолѣпное Deutsche Werkstätten, а своему ребенку далъ бы не чинную куклу Marion Kaulitz, этотъ дорогой objet de

люкс, такой совершенный, такой законченный, что негдѣ въ немъ развернуться творческому воображенію ребенка,—а какого-нибудь приземистаго, смачно залитаго густымъ эмалевымъ колеромъ Ваньку-Встаньку, что продается въ Москвѣ у Сузарева башни, трогательно-наивнаго, милаго гусара-забияку, съ тоненькими усиками и пятнами румянца на щекахъ, пестро-расцвѣченную модницу или лихого казака съ кievскихъ 'контрактовъ'. Въ нихъ и слѣда нѣтъ изысканности мало-что не говорящихъ мюнхенскихъ куколъ, но зато въ нихъ проявилась наивная искренность художника, который и самъ, какъ дитя, радуется своему творчеству и заражаетъ своей радостью ребенка. Эти игрушки безпомощны, примитивны, неумѣлы, но есть въ нихъ душа вещей'. А форма, техника—это дѣло наживное.

Можно (и должно!)—завидовать нѣмецкой культуре, которая дошла до сознанія, что гигиена и эстетика жилища не прихоть богатыхъ, а насущная потребность всего народа, что эстетическое воспитаніе націи такъ же важно, какъ и обиліе народныхъ школъ. Но, признавая это формальное ея превосходство, все же чувствуешь, что по существу, въ основѣ своей эта культура безконечно чужда намъ. Намъ холодно и неуютно среди созданныхъ ею вещей, и если мы, дасть Богъ, станемъ когда нибудь строить свой домъ, мы не возьмемъ ему въ образецъ ни международный отель, ни фабрику, ни казарму.

S. A.

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

Выставка 'Давидъ и его школа'

Директоръ городского музея Petit Palais, г. Лапозъ, захотѣлъ представить публикѣ одну главу французскаго искусства—эпоху Великой революціи, ампира и реставраціи, которая, по его мнѣнію, мало извѣстна нашему поколѣнію и недостаточно имъ одвѣнена. Онъ собралъ съ большимъ трудомъ нѣсколько сотъ картинъ изъ провинціальнаго музеевъ и заграничныхъ галерей и далъ въ самомъ дѣлѣ полную картину развитія школы Давида. Цѣль

второй выставки — дать послѣдній заключительный акордъ реабилитации Давида, начатой уже на выставкахъ 1889 и 1900 годовъ. Она является вмѣстѣ съ тѣмъ показателемъ того возрастающаго интереса къ классическимъ традиціямъ, который наблюдается въ наши дни. Что новаго можетъ сказать намъ Давидъ? Приговоръ его большимъ должно-классическимъ композиціямъ уже давно вынесенъ, и эта выставка только подтверждаетъ его. Античность Давида состояла въ томъ, что онъ писалъ мнѳологическія и историческія сцены со всѣми археологическими подробностями и копировалъ свои фигуры съ греческихъ статуй, представляя ихъ повсюду голыми, даже въ жанровыхъ сценахъ. 'Парисъ и Елена', 'Брутъ', 'Сократъ', 'Сабинянки' и т. д. — только выкрашенные барельефы, говорю выкрашенные, потому что съ живописью они имѣютъ мало общаго. Глухіе, холодные, фарфоровые тона, которые переходятъ часто въ бурю грязь, въ жирный мыльный соусъ, тяжелое, случайное сопоставленіе цвѣтовъ безъ всякой гармоніи — все это дѣйствуетъ непріятно. Сила краски, дрожащее свѣта и тѣней, игра отблѣсковъ и 'валеровъ' — все безконечное богатство колористовъ (его современника Фрагонара, напримѣръ), для него не существуетъ. Онъ презираетъ старую колористическую технику и считаетъ только форму и линію единственно достойными передать строгую простоту и возвышенность древняго міра. Упрямая излюбленная раньше игра раздѣляющихся матерій и легкую грацію отблѣсковъ жестовъ и позъ и замѣняя ихъ строгимъ логическимъ распредѣленіемъ спокойныхъ группъ, равновсіемъ массъ-тяжестей, онъ дѣйствительно достигаетъ извѣстнаго 'благородства простоты'. Но у Давида нѣтъ чувства монументальнаго очерка, нѣтъ умѣнія линейно заполнить плоскость; онъ слишкомъ любитъ детали и сухую реалистическую дѣлку, и потому достоинства упомянутаго выше композиціоннаго принципа теряютъ свою силу. Еще меньше, конечно, правится намъ тотъ холодный моралистическій пафосъ спартакаго мужества и самоотреченія, который онъ старался вложить въ свои картины для вящаго поученія современниковъ Революціи.

Но если его композиціи представляютъ собою жертвы анакронизма, то относительно его портретовъ этого вовсе нельзя сказать. Въ нихъ Давидъ выразительный реалистъ, умѣющій съ большою силой выявлять индивидуальный, нравственный обликъ человѣка. Фонъ — обыкновенно пустъ и напоминаетъ просто картонъ; все вниманіе сосредоточивается на фигурѣ. Сильная дѣлка, твердые упрощенные контуры, исканіе характерныхъ подробностей, фанатизмъ точности, выдержка во всемъ — вотъ главные черты этого искусства. Онъ умѣетъ схватывать 'le trait de dissemblance', дать типичное въ индивидуальномъ. Его персонажи врѣзаются въ память.

Мы, привыкшіе къ импрессионистическому портрету, къ поверхностному обобщенію, къ красочному пятну, къ арабескѣ и свѣтовой игрѣ, мы находимъ особую прелесть въ этой дѣловитой законченности и ясности Давида, которая и въ его время была реакціей противъ распущенной фантазіи и жеманства рококо. Въ своихъ реалистическихъ портретахъ онъ гораздо болѣе классиченъ, чѣмъ въ мнимыхъ классическихъ композиціяхъ, и только этотъ портретный стиль можетъ имѣть значеніе въ сутолокѣ исканій нашихъ дней. Характерны въ высшей степени слова Боннара: 'Je ne savais pas David si grand. Ceci est une révélation. Ingres est le commencement de la décadence dans cette école — avec lui l'afféterie va tout gâter'. У Давида два жанра портрета: интимный и героическій. Первый былъ воспринятъ и разработанъ Энгромъ, второй использованъ Гро въ его большихъ рпическихъ фигурахъ анпира, изъ которыхъ наилучшая на этой выставкѣ — 'Le roi Murat à cheval'. Самъ Давидъ очень хорошо представленъ портретами: M-g et M-me Biron, Desmaison, comte Potocki, Lavoisier и своимъ автопортретомъ, которые принадлежатъ еще по стилю къ XVIII вѣку; затѣмъ, изъ болѣе поздняго періода, выдѣляются Marquise d'Orville, Marquise de Pastoret et M-me de Verninac — настоящія тины Директоріи — и могучая голова Наполеона.

Конечно, и здѣсь замѣчается постепенное обдѣненіе колорита, которое подъ конецъ доходитъ до полнаго худосочія. Въ M-me d'Orvil-

liers — чтобы взять одинъ примѣръ изъ многихъ—синяя ручка стула, красная лента таин, бѣлый отворотъ на груди и т. д. трактованы совершенно отдѣльно, безъ внутренней связи, безъ всякой гармоніи. Но этотъ недостатокъ искупается замѣчательными достоинствами Давидовскаго рисунка, да и самъ портретъ по существу меньше подверженъ пагубному дѣйствию подобной тенденціи. Къ сожалѣнію, многочисленные ученики Давида переняли самыя скверныя стороны его манеры, и крайній упадокъ французскаго академическаго искусства въ XIX вѣкѣ нужно приписать главнымъ образомъ этому вліянію.

Théâtre des Champs Elysées

Парижъ получилъ, наконецъ, благодаря энергичной инициативѣ Астриока, свой художественный театръ, по конструкціи (какъ извнѣ, такъ и внутри) вполне отвѣчающій запросамъ современной сцены. Архитекторы братья Перре, (Regret) вдохновившись мюнхенскимъ неоклассическимъ стилемъ, создали, въ сотрудничествѣ съ лучшими молодыми художниками-декораторами, настоящій образецъ новой сценической постройки. Фасадъ изъ бѣло-голубого мрамора классически простъ: единственное украшеніе высокой, суровой, голой стѣны,—благородство материала и хорошо найденныя пропорціи оконныхъ отверстій и метоповъ Бурдела. Нѣтъ балконовъ, нѣтъ пышныхъ loggia, обращенныхъ къ улицѣ, какъ у Оперы Гарніе, нѣтъ и колоссальныхъ перонозъ для торжественныхъ шествій; вмѣсто того — скромная уединенность, — все обращено внутрь. И дѣйствительно, театръ потерялъ въ наши дни принадлежавшій ему прежде характеръ мѣста торжественныхъ празднествъ и великосѣбскихъ собраній, онъ сталъ семейнымъ, интимнымъ и превратилъ 'спектакль' въ творческое дѣйствіе. Вотъ почему совершенно логично отнята у фасада крикливая вышность и сосредоточено все вниманіе на внутреннемъ устройствѣ. Отъ широкаго бѣлаго перистила вѣетъ той же благородной простотой и интимностью: изящная дѣствина, тонко изогнутая желѣзная балюстрада со стилизованными пальметами,

четыреугольная галерея съ бѣлыми тонкими колоннами безъ базиса и капители, голыя стѣны съ фресковой декорацией Бурдела (нейтральнаго дѣйства) — вездѣ только выявленіе конструктивной логики (въ современныхъ бетонныхъ постройкахъ колонны имѣютъ значеніе простыхъ подпоръ и поэтому теряютъ свои прежніе элементы: базисъ и капитель). Въ большомъ кругломъ залѣ, съ тремя, изогнутыми въ формѣ лиры, свободными ярусами, увѣчанномъ куполомъ Мориса Дени—та же декоративная простота и архитектурная ясность. Бюроары и avant-scène—логи упразднены, съ дѣлью сохраненія акустики и единства конструктивной формы; высокая голая стѣна сцены изъ такого же мрамора, какъ фасадъ, украшена двумя барельефами Мориса Дени и рядами органныхъ трубъ, расположенныхъ свирѣлю; окно сцены — маріонеточное, маленькое по сравненію съ плоскостью стѣны — подчеркиваетъ иллюзію рамповой жизни; вмѣсто громоздкой, крикливой люстры—большой матовый щитъ; и полное отсутствіе того золоченаго хлама, который обыкновенно употреблялся въ видѣ аллегорическихъ фигуръ и гирляндъ для украшенія балконовъ, колоннъ и стѣнъ, и который своей вульгарностью и нагроможденностью уродовалъ архитектурныя формы (примѣръ—опера Гарніе). Только малиноваго дѣйства обивка ступень и ложъ вноситъ въ залъ нотку поверхностной роскоши. Сцена снабжена всѣми усовершенствованіями современной техники; подмостки оркестра могутъ быть опущены подъ сцену.

Передъ этимъ опернымъ и концертнымъ заломъ помѣщается второй маленькій четырехугольный залъ, гораздо болѣе интимный,—для драмы, съ занавѣсомъ Русселя и съ фойе Вюйара. О замѣчательныхъ декоративныхъ работахъ, украшающихъ театръ, поговорю послѣ въ связи съ творчествомъ упомянутыхъ художниковъ.

Салоны

'Artistes Français'. Вмѣсто художниковъ—бюрократы и карьеристы, профессора академіи и ихъ ставленники, живущіе, какъ паразиты, на счетъ государственныхъ пособій. Настоящій

,salon des épiciers', отдѣлъ 'Bon Marché', излюбленный мелкой буржуазией, которая все еще вздыхаетъ передъ громадными патристическими полотнами и приходитъ въ умиленье онъ сентиментальныхъ жанровыхъ сценъ.

Бонна по старому пишетъ тѣ же гладкіе черные сюртуки, Humbert—тѣхъ же красивыхъ дамъ, похожихъ на Лауренсовскихъ эрды, Габриель Феррье—свои слащавые семейные портреты, напоминающіе старыя олеографіи, Фламенгъ—претенциозныхъ свѣтскихъ дамъ съ бульварной алегантностью Больдини... Жерве и Рошгроссъ дали по прежнему колоссальныя декоративныя какофоніи, Дидье-Пюже будетъ еще сто лѣтъ мазать свои Пириней 'съ цвѣтушимъ розовымъ верескомъ' и Шабъ своихъ купающихся дѣвочекъ... Туманный, меланхолическій Э. Лоранъ, солнечный, пылающій пуентилистъ Анри Мартенъ, грубый Гурдо, и Дююи дали единственныя болѣе или менѣе пріятныя работы. — Что сказать о громадномъ бѣломъ гѣбѣ статуи, напоминающемъ кладбище? Жалко только колоссальной горы гипса, которая здѣсь совершенно безсмысленно израсходована...

'Société Nationale'. Официальное салонное искусство, фавориты grand monde'a, погѣвѣвшіе академики, живущіе на счетъ реалистическихъ и импрессионистическихъ традицій. Здѣсь есть отдѣльные талантливыя, уравновѣшенные художники съ индивидуальнымъ стилемъ—золотая середина, дше benne шоу-еппе', которая, по мнѣнію бывшаго президента республики Жюля Гриви, совершенно достаточна для демократическаго государства.

Мрачный Котте въ своихъ бретонскихъ сценахъ даетъ попрежнему тяжелое, суховатое обобщеніе. Близко къ нему стоящіе талантливыя братья Зубіоръ изображаютъ быть испанскихъ крестьянъ (вліаніе Зулоаги). Суредъ въ арабскихъ сценахъ пользуется (только несравненно хуже) той же техникой тяжелыхъ контрастовъ. Рафаэлли даетъ рельефныя панорамы, напоминающія гравюры. Афектированная модная алегантность Больдини надбѣла, навѣрное, даже институткамъ. Менаръ возвышенно лириченъ въ вечернихъ настроеніяхъ. Симонъ, прошедшій черезъ Курбе и Мане, грубо сенсуаленъ въ

яркихъ цвѣтовыхъ контрастахъ 'Парка' и краснѣющихъ, пухлыхъ 'ли'. Классицизмъ Армана Пуена состоитъ въ ловкой имитациі Джорджоне. Желтымъ свѣтомъ залитыя будуары Мюнье, съ прихорашивающимися передъ зеркалами дѣвками, педантично точны и слащавы. Гандара, въ поискахъ за стилемъ, отправляется отъ Греко и Зулоаги,—его Донъ Кихотъ аристократически условенъ, а пейзажи—безжизненныя сѣрые картоны. Только что умершій Гастонъ Латушь представленъ пріятными, сладострастными сценами ночныхъ кутежей и хорошими декоративными панно для павильоновъ и казино. Вельсъ (Uells) любитъ Мангена, Кл. Дени—Русселя, Гиге (Guiguet)—Ренуара, Бенаръ выставилъ неважный портретъ. Громадный плафонъ Ролля для Городской Ратуши очень тривіаленъ: апофеозъ республики символизуется витающей въ небѣ толстой купчихой въ національныхъ цвѣтахъ... Жюль Фландренъ, Аникоттъ (Hanicotte), Фризекъ (Friezeke) и Леви Дюрмеръ (Levy Durmer) пишутъ солнечно-яркія декоративныя панно, напоминающія Мориса Дени и Мангена. Хавторнъ (Hawthorn), Бозніанска и Мутеръ (Mutter)—симпатичные портретисты.

Наилучшія скульптуры принадлежатъ Родену (который становится все болѣе эскизнымъ), его послѣдователю Дривье (Drivier) и Андреотти (Andreotti).

'Les Indépendants'. Независимые' попрежнему разбили свою боевую палатку на берегу Сены. Но нѣтъ больше прежняго, юнаго задора; бывшіе дикари и отщепенцы превратились въ солидныхъ гражданъ, отвоевавъ себѣ право на общественное признаніе. Исчезли прежнія кошмарныя нехлѣбности pour épater le bourgeois, и даже новыя дерзанія кубистовъ и футуристовъ никого больше не удивляютъ. Къ независимымъ' стали относиться серьезно и поговариваютъ даже о перенесеніи ихъ въ Grand Palais, рядомъ съ 'Artistes Français' (Société Nationale покидаетъ Grand Palais и переходитъ въ свои собственныя помѣщенія около Place de l'Etoile). По прежнему чувствуется любовь къ формальнымъ, техническимъ задачамъ, несмотря на протестъ футуристовъ. Два главныхъ направленія: исканіе краски и стремленіе къ

формъ—какъ одно, такъ и другое имѣютъ въ виду декоративный стиль. Изъ колористовъ, любящихъ въ живописи только интересную красочность, нужно отмѣтить замѣчательнаго водописца Марке, сочнаго Пюша (Puche), хорошаго сезанниста Влаенка, миниатюрнаго Менсје (Mainssieux), Кастеллуччо (Castelluccio), съ желтыми испанскими танцовщицами, и пушистаго, ватнаго Шарло (Charlot). Къ чистымъ колористамъ, конечно, принадлежатъ и Синьякъ (великоблѣнная акварель) и его старые послѣдователи Ларошфуко, Кутюрье и др.—новыхъ адептовъ этотъ абстрактный люмнаризмъ не имѣетъ. Лапрадъ, Гюаръ (Huart) и Левидка любятъ торжественный декорумъ гобеленовъ.—Идилія Дезире и декоративныя композиціи Кенеля и Дюсуше говорятъ о поверхностныхъ классическихъ реминисценціяхъ. Закъ арханизируетъ Пювиса, Варокіе (Waroquier) любятъ японскія панорамы, Ванъ Донгенъ и Вердианъ (Verdihan) становятся все болѣе плакатными. Сегозакъ (Segonzac), Дюфи, Хассенбергъ (Hassenberg) и Асселинъ (Asselin)—интересные пейзажисты.

Наиболѣе смѣлые изъ молодыхъ отдаются всецѣло исканіямъ формы. Маршанъ (Marchand) пишетъ угловатыя панорамы въ стилѣ готическихъ миниатуръ. Сухія, четкія фигуры Тобена (Tobeen) напоминаютъ угловатость деревянныхъ скульптуръ. Лотъ (Lhote) совершенно покинулъ свой прежній стиль готической графики и является переходнымъ звеномъ отъ арханстовъ Маршана и Тобена къ кубизму. Послѣдній имѣетъ много новыхъ адептовъ, особенно между иностранцами, которые всегда падали на крайности. Изъ нихъ отмѣчу нашего соотечественника Шагала, который рядомъ съ талантливыми рисунками, въ стилѣ лубковъ, выставилъ кровавую кубистическую неразбериху. Новое направление кубизма, такъ называемый орфизмъ, будто бы проявляющийся въ работахъ Делоне (Delaunay), Леже (Leger) и Пикабля (Picabia), отличается отъ стараго тѣмъ, что придаетъ большее значеніе краскѣ. Они покидаютъ свѣрый нейтральный колоритъ прежняго кубизма и ищутъ въ дополнительныхъ тонахъ приемы схематическую свѣтовую гармонію, подобно Сѣра и Синьяку. Картина,

говорятъ они, должна дѣйствовать симфонически: линія соотвѣтствуетъ мелодіи, а красочныя пятна—оркестраціи. Однако, въ представленныхъ опытахъ я вижу пока только новую математику, новую механическую абстракцію, ведущую къ элементарной игрѣ красками. Напротивъ, настоящую 'музыку' я нахожу въ поразительно звучныхъ красочныхъ аккордахъ 'молодой крестьянки' Лафрене (R. de la Fresnaye) и въ одномъ пейзажѣ Метценже (Metzinger). Граціозныя женскія арабески Мари Лорансенъ (Marie Laurencin) становятся все болѣе схематичными. Совершенной схемой является скульптура Бранкузи (Brancousy). Близо къ нему стоящій Архипенко злоупотребляетъ преувеличеніями 'ритмической постройки' массъ.

Э. П.

РУССКІЙ БАЛЕТЪ ВЪ ПАРИЖѢ

Жизнь всякаго театра въ томъ новомъ, что онъ даетъ. Переживъ не жизнь. Только новое есть движеніе и только новое вызываетъ движеніе. Новое, что дали Дягилевскіе балеты въ нынѣшнемъ году, это постановки Нижинскаго. Шумъ, ими вызванный, не интересенъ самъ по себѣ; онъ интересенъ, какъ симптомъ жизненности того самаго, чѣмъ онъ вызванъ. Характеризовать этотъ шумъ именемъ 'неуспѣха', даже 'провала', какъ дѣлаютъ столькіе наши рецензенты, даже изъ числа такихъ, которые сами этихъ спектаклей не видѣли, не приходится. Въ самомъ дѣлѣ, если бы послѣ 'скандаловъ' театръ опустѣлъ, если бы 'возмущенная' публика перестала ходить, можно было бы говорить о 'провалѣ'. Но, право же, при видѣ того количества заграничныхъ изданій, того количества страницъ мѣловой бумаги, на которыхъ красуются русскіе артисты въ изображеніи иностранныхъ художниковъ и фотографовъ, въ виду этихъ сборовъ въ 34 тысячи франковъ, которые ежедневно дѣлалъ 'русскій балетъ', право же, мизерное впечатлѣніе производятъ тѣ выкрики, которые во что бы то ни стало хотятъ, чтобы это былъ провалъ. Давно сказано, что мы, русскіе, все свое русское любимъ хвалить. Что жъ? Не возвращаться же къ этому. Вѣдь не въ этомъ

суть искусства. У насъ и такъ люди всегда думаютъ, что разсуждаютъ объ искусствѣ, когда ругаются по поводу искусства. Нѣтъ, оставимъ шумъ и посмотримъ, что дали новаго постановки Нижинскаго.

Два элемента проникаютъ его пластическое творчество: ритмизация движенія и стилизация движенія. Кто сколько-нибудь задумывался надъ тою дѣйствительностью, какую представляетъ движеніе въ смыслѣ художественнаго матеріала, тотъ долженъ признать, что только въ этихъ двухъ элементахъ залогъ художественности движенія.

Движеніе должно быть подчинено музыкальному размѣру со всѣми отбѣнками его ритмическаго рисунка и оно должно быть подчинено извѣстному, впередъ установленному, канону выразительности. Только убивъ въ себѣ свое житейское „я“ со всѣми его случайностями, обрѣтаетъ художникъ свободу своего художественнаго „я“ во всей его законности. Это такъ, и противъ этого напрасно возстаютъ наши проповѣдники „натура“: споръ старый, вѣчный походъ неученія противъ ученія...

Итакъ,—ритмизация. Я видѣлъ незабываемую репетицію. Нижинскій проходилъ сцену съ одной изъ танцовщицъ, которая должна была замѣнить другую. Репетиція въ залѣ, — они двое и аккомпаниаторъ, больше никого. Это была восхитительная работа переложенія музыки въ движеніе. Тактъ за тактомъ, нота за нотой, воспринимались ухомъ, усваивались сознаниемъ, отбивались въ ладоши и потомъ воспроизводились въ танцовально-мимическомъ движеніи. Только у Далькроза видалъ я такое тѣсное, до полной слиянности тѣсное, сочетаніе музыки и движенія. Какъ эта маленькая сценка, такъ былъ разученъ весь двухактный балетъ Стравинскаго „Священная Весна“. Что меня поразило въ этомъ балетѣ, это, рядомъ съ ритмичностью задуманныхъ балетмейстеромъ картинъ, удивительная ритмичность исполненія. Кордебалетъ, который можетъ это, представляетъ собой изумительный ритмическій матеріалъ. И вотъ, когда видишь этотъ поразительный матеріалъ и при этомъ вспоминаешь и некоторые наши балетныя постановки, спрашиваешь себя, какъ же это воз-

можно, чтобы такой кордебалетъ осуществлялъ такіа антиритмичныя картины, какія мы иногда видали? И приходится заключить, что дѣло не въ кордебалетѣ, а въ балетмейстерахъ. И въ самомъ дѣлѣ, какъ можетъ тотъ же Фокинъ, который поставилъ „Половецкіе танцы“, — торжество ритмическаго чувства съ ихъ необузданной дикостью, столь правильной въ своемъ подчиненіи музыкѣ, — какъ можетъ онъ же ставить такую вещь, какъ „Шопениана“, гдѣ почти все, — кромѣ восхитительной мазури Нижинскаго, — одно сплошное противорѣчіе движенія и звука? Какъ можетъ въ такой случайной, разорванной хореографической картинѣ, какъ „Карнавалъ“, оказаться такой перлъ ритмической фантазіи, какъ выходъ Арлекина съ Коломбинной, когда онъ вылетаетъ большими прыжками, вдвое медленнѣе ея маленькихъ шажковъ? Или посмотрите „Петрушку“. Перлъ ритмичности, трехъ очаровательныхъ куколокъ, развертывается на фонѣ ярмарочной толпы, которая, за исключеніемъ плавовыхъ номеровъ, движется въ беспорядочной случайности, — на сценѣ суতোлка. Вотъ этому элементу случайности, этому перемежающемуся характеру въ ритмичности положенъ конецъ въ постановкахъ Нижинскаго. Съ момента поднятія занавѣса и до паденія — на сценѣ ритмъ, отсутствіе случайности, отсутствіе того, что въ военномъ ученіи называется „вольно“, „оправиться“: они все время подъ оружіемъ, все время въ подчиненіи.

И со всѣмъ тѣмъ чего-то нехватаетъ въ ритмичности Нижинскаго. Его работа и сколько мозаична, хотѣлось бы большей широты. Со всѣмъ, или почти, не использованъ „динамизмъ“, принципъ нарастанія и ослабленія, отягченія и облегченія. И совершенно не использованъ принципъ ускоренія и замедленія. Последнее, впрочемъ, не во власти балетмейстера, нужно, чтобы композиторъ далъ поводъ къ осуществленію пластическихъ массовыхъ ритардандо и акцелерандо. Композиторы еще не знаютъ, чего они себя лишаютъ, когда не прибѣгаютъ къ ускоренію и замедленію. Въ тотъ день, когда балетный композиторъ побываетъ въ Хеллерау и увидитъ, что даютъ фаланги дви-

жущихся людей, въ своемъ движеніи осуществляющія разнообразное чередованіе и, главное, постепенное перерожденіе движенія изъ быстрого въ медленное, изъ радостнаго въ подавленное, изъ отрывистаго въ плавное, въ тотъ день балетный композиторъ не захочетъ писать иначе; онъ оставитъ куски неизмѣняющагося ритма только для плясовыхъ номеровъ, а всю мимическую часть балета поведетъ на текущемъ фонѣ ритмическихъ переливовъ скорости и медленности, силы и слабости, тяжести и легкости. Думаю, что это время не далеко. Знаю, что былъ интересный обмѣнъ писемъ между Стравинскимъ и Далькрозомъ; нашъ талантливый композиторъ собирался лѣтомъ побывать въ Хеллеру; кажется, болѣзнь помѣшала ему...

Такъ обстоитъ ритмическій вопросъ на нашей балетной сценѣ. Матеріалъ великолѣпный, принципъ понятъ; для окончательнаго своего торжества ритмъ ждетъ композитора, который бы созналъ всю неисчерпаемость его примѣненій, и балетмейстеровъ, которые, какъ Нижинскій, оставались бы ему вѣрны.

Второй элементъ Нижинскаго, сказали мы, это—стилизация движенія. Я бы хотѣлъ вернуться къ той же репетиціи, о которой уже говорилъ. Я никогда не видѣлъ такой разницы между тѣмъ, что показано, и тѣмъ, что исполнено. Не хочу уменьшать заслуги той талантливой танцовщицы, которая въ тотъ вечеръ была ученицей Нижинскаго, но не могу не отмѣтить разницы въ исполненіи того, что, очевидно, являлось для нея совершенно новымъ и несвойственнымъ. Я увидѣлъ разницу между движеніемъ, 'сознательнымъ' до послѣдней своей подробности, и движеніемъ, предоставленнымъ себѣ. Я понялъ разницу между гибкостью членовъ и вялостью членовъ, между тѣмъ, что значить подогнуть кисти съ пальцами и что значить дать кистямъ висѣть. Видѣ мы воспитываемъ гибкость членовъ для того, чтобы ими управлять, чтобы заставлять ихъ принимать то положеніе, которое мы хотимъ, а не для того, чтобы предоставлять имъ висѣть въ безвольномъ подчиненіи закону тяготѣнія. Вотъ разница пластики Нижинскаго съ обычной пластикой нашего кордебалета.

Невозможно описать сознательную выразительность этихъ пальцевъ, кошачью кокетливость этихъ подогнутыхъ кистей, задорную насмѣшливость этого плеча, и вообще намеренность, проникнутость каждымъ движеніемъ, отсутствие пустоты, наполненность каждого момента. Вотъ эти свои качества онъ задался цѣлью осуществить въ массовомъ исполненіи.

'Священная Весна' не есть 'балетъ'. Это—ритуалъ, это древнее обрядовое дѣйство. Ничего не можетъ хуже приготовить къ воспріятію этого зрѣлища, чѣмъ слово 'балетъ' и всѣ ассоціаціи, которыя оно въ себѣ несетъ. Господа балетоманы, господа балетные критики должны были, какъ выражаются французы, 'потерять свою латынь'. И подлинно, 'латынь' балетной терминологіи должна была оказаться ни къ чему. Представьте, какой-нибудь музыкальный критикъ, у котораго въ тетрадкѣ заранѣе разграфлены рубрики по шаблону Моцартовскихъ оперъ, вдругъ слышитъ 'Электру'. Всѣ рубрики останутся незаполненными. То же должны были испытать балетоманы въ 'Священной Веснѣ'. Нѣкоторые критики въ патристическомъ негодованіи возмущались 'варварскимъ' поведеніемъ парижской публики, но я думаю, что, если бы этотъ спектакль былъ не въ театрѣ Елисейскихъ Полей, а въ Маринскомъ театрѣ, то поведеніе публики было бы не иное. Слишкомъ не похоже на балетъ то, что мы видѣли въ этомъ спектаклѣ, чтобы не исполнились тѣ, кто шелъ смотрѣть 'балетъ'.

Одинъ изъ нашихъ критиковъ, изъ дружелюбно расположенныхъ, охарактеризовалъ именованъ 'иконописнаго кубизма' ту архаическую угловатость движеній, которая развертывается передъ нами подъ звуки 'свирѣли славянскаго Пана'. Опредѣленіе чрезвычайно мѣткое, хотя іератичность танцевъ несколько разбавлялась этнографичностью Рериховскихъ костюмовъ,—слишкомъ чувствовалась 'губернія' подъ этимъ доисторическимъ славянствомъ... Тѣмъ не менѣе, впечатлѣніе архаичности сильное, и оно, конечно,—результатъ только пластики, не обстановки. Архаичность въ движеніяхъ—опасный элементъ. Рѣдко ей вѣрится на сценѣ; она всегда кажется чѣмъ-то дѣланымъ, исканнымъ, нарочнымъ. Но я долженъ сказать, что

здѣсь, съ перваго мгновѣнія въ рилосъ, ни разу не было нарочно. Я долженъ сказать, что въ первый разъ я повѣрилъ наивности на сценѣ. Насъ переносило къ временамъ челоѳического дѣтства, къ колыбели челоѳическихъ расъ, къ тѣмъ временамъ, когда искусство зарождается... Вы скажете, что интересно въ тѣ времена, когда искусство родилось и расширяется? Все на свѣтѣ интересно, когда преображено въ художествѣ, но дайте и художнику выбирать то, что ему наиболее сродни. Несомнѣнно, что Нижинскаго влечетъ къ первобытнымъ временамъ, къ доисторическому челоѳу, къ примитивамъ челоѳчества. Это, болѣе чѣмъ гдѣ-либо, сказалося въ 'Послѣобѣденномъ Отдыхѣ Фавна' на музыку Дебюсси. На музыку? Вотъ этого только нельзя сказать, именно не на музыку. Онъ самъ, впрочемъ, это признаетъ,—картина была сочинена и уже потому къ ней подыскана музыка. Если бы въ этой вещицѣ было соотвѣтствіе музыки и движенія, это было бы совершенство. Но и безъ такого соотвѣтствія 'Фавнъ' представляетъ удивительную, единственную картину: о музыкѣ совершенно забываешь, уже послѣ дѣлаешь упрекъ въ несоотвѣтствіи, но зрительная сторона до такой степени овладѣваетъ вами, что все остальное отходитъ на стѣну подробности. Если въ 'Священной Веснѣ' мы ощущаемъ колыбель челоѳчества, то 'Фавнъ' переноситъ насъ еще дальше назадъ, на ту грань времени, гдѣ челоѳкъ начинаетъ отдѣляться отъ животнаго. На тонкомъ перегибѣ, страшномъ, полномъ тайны, держитъ насъ этотъ юный двуногий звѣрь. Большими раскрытыми глазами, удивленно смотреть онъ на женщинъ: онъ весь спалъ, онъ весь просыпается... Онъ пляшетъ, онъ дразнитъ,—онъ ничего не понимаетъ, но все въ немъ пробуждается... Онъ убѣгаютъ,—остается на землѣ оброненный ими шарфъ. И вотъ, эта сцена, на которую почему-то нашли нужнымъ ополчиться театральные пуритане, эта сцена, когда онъ, задумчивый, озадаченный, разворачиваетъ шарфъ... Зарожденіе поэзіи, первый шагъ въ олъ на землѣ!... Все будущее творчество челоѳчества выдѣляется изъ этого лоскута матеріи, пропитаннаго запахомъ нимфы... Онъ смотритъ,

разворачиваетъ, переворачиваетъ, подноситъ къ поздравъ, и,—все такой же озадаченный, задумчивый,—разстилатъ его на травѣ и ложится на него. Все это сдѣлано съ такою тонкостью, съ такою сдержанностью на опасномъ перегибѣ между челоѳкомъ и животнымъ... Только большой артистъ можетъ дать вамъ это впечатлѣніе высокаго въ подобной сценѣ,—что не животное въ челоѳкѣ, а челоѳкъ просыпается въ животномъ... И все это въ архаическомъ, барельефномъ стилѣ движеній, которыя вы никуда не приурочите, которыя ничего извѣстнаго вамъ не напоминаютъ, какихъ вы никогда не видѣли. Но, конечно, никакія другія, обычныя, естественныя движенія не внушили бы вамъ того довѣрія къ происходящему предъ вами невѣроятному событію...

Слѣдуетъ отмѣтить совершенно особый характеръ, который приобретаетъ въ трактовкѣ Нижинскаго хористическое начало. Еще не приходилось видѣть такое поглощеніе единичной личности въ общей совокупности хореографическаго рисунка. Цѣлая вереница челоѳическихъ фигуръ, близко прижатыхъ другъ къ другу, движутся, какъ одно многоликое существо. Это опять до послѣдней степени архаично. Это напоминаетъ барельефы на памятникахъ египетской старины: множество челоѳическихъ существъ, связанныхъ одной работой и образующихъ какъ бы гирлянду; челоѳкъ, превращенный въ декоративный мотивъ. И надо сказать, что впечатлѣніе очаровательное. Только явленія природы даютъ намъ такіе примѣры 'отказа отъ себя', когда совокупность движущихся капель даетъ волну, совокупность падающихъ капель—ливень и т. п. Надо сказать и то, что исполнено это было восхитительно,—ровно, однотонно; двигались не люди, двигалась вся линія, какъ что одно, само по себѣ живое,—челоѳическое ожерелье, связанное невидимую нитью ритма...

Большое воспитательное значеніе имѣетъ это подтвержденіе хористическаго начала въ томъ искусствѣ, которое до сихъ поръ было самое 'солистическое' изъ всѣхъ. Забвеніе своего 'я'—первое условіе искусства, и въ этомъ смыслѣ новое направленіе нельзя не

жущихся людей, въ своемъ движеніи осуществляющія разнообразное чередованіе и, главное, постепенное перерожденіе двѣхъ элементовъ изъ быстрого въ медленное, изъ радостнаго въ подавленное, изъ отрывистаго въ плавное, въ тотъ день балетный композиторъ не захочетъ писать иначе; онъ оставитъ куски неизмѣняющагося ритма только для плисовыхъ номеровъ, а всю мимическую часть балета поведетъ на текущемъ фонѣ ритмическихъ переливовъ скорости и медленности, силы и слабости, тяжести и легкости. Думаю, что это время не далеко. Знаю, что былъ интересный обмѣнъ писемъ между Стравинскимъ и Далекромъ; нашъ талантливый композиторъ собирался вѣдомъ побывать въ Хеллеру; кажется, болѣзнь помѣшала ему...

Такъ обстоятъ ритмическій вопросъ на нашей балетной сценѣ. Материалъ великолѣпный, принципъ понятъ; для окончательнаго своего торжества ритмъ ждетъ композитора, который бы создалъ всю неисчерпаемость его прихвненій, и балетмейстеровъ, которые, какъ Нижинскій, оставались бы ему вѣрны.

Второй элементъ Нижинскаго, сказали мы, это—стилизация движенія. Я бы хотѣлъ вернуться къ той же репетиціи, о которой уже говорилъ. Я никогда не видѣлъ такой разницы между тѣмъ, что показано, и тѣмъ, что исполнено. Не хочу уменьшать заслуги той талантливой танцовщицы, которая въ тотъ вечеръ была ученицей Нижинскаго, но не могу не отмѣтить разницы въ исполненіи того, что, очевидно, являлось для нея совершенно новымъ и несвойственнымъ. Я увидѣлъ разницу между движеніемъ, 'сознательнымъ' до послѣдней своей подробности, и движеніемъ, предоставленнымъ себѣ. Я понялъ разницу между гибкостью членовъ и вялостью членовъ, между тѣмъ, что значитъ подогнуть кисти съ пальцами и что значитъ дать кистямъ висѣть. Видъ мы воспитываемъ гибкость членовъ для того, чтобы ими управлять, чтобы заставлять ихъ принимать то положеніе, которое мы хотимъ, а не для того, чтобы предоставлять имъ висѣть въ безвольномъ подчиненіи закону тяготѣнія. Вотъ разница пластики Нижинскаго съ обычной пластикой нашего кордебалета.

Невозможно описать сознательную выразительность этихъ пальцевъ, кошачью кокетливость этихъ подогнутыхъ кистей, задорную насмѣшливость этого плеча, и вообще нахвренность, проникнутость каждаго движенія, отсутствие пустоты, наполненность каждаго момента. Вотъ эти свои качества онъ задался цѣлью осуществить въ массовомъ исполненіи.

'Священная Весна' не есть 'балетъ'. Это—ритуаль, это древнее обрядовое дѣйство. Ничего не можетъ хуже приготовить къ воспріятію этого зрѣлища, чѣмъ слово 'балетъ' и всѣ ассоціаціи, которыя оно въ себѣ несетъ. Господа балетоманы, господа балетные критики должны были, какъ выражаются французы, 'потерять свою латынь'. И подлинно, 'латынь' балетной терминологіи должна была оказаться ни къ чему. Представьте, какой-нибудь музыкальный критикъ, у котораго въ тетрадь заранѣе разграфлены рубрики по шаблону Моцартовскихъ оперъ, вдругъ слышитъ 'Электру'. Всѣ рубрики останутся незаполненными. То же должны были испытать балетоманы въ 'Священной Веснѣ'. Нѣкоторые критики въ патріотическомъ негодованіи возмущались 'варварскимъ' поведеніемъ парижской публики, но я думаю, что, если бы этотъ спектакль былъ не въ театрѣ Елисейскихъ Полей, а въ Маринскомъ театрѣ, то поведеніе публики было бы не иное. Слишкомъ не похоже на балетъ то, что мы видѣли въ этомъ спектаклѣ, чтобы не исполонились тѣ, кто шельмъ смотрѣлъ 'балетъ'.

Одинъ изъ нашихъ критиковъ, изъ дружелюбно расположенныхъ, охарактеризовалъ именемъ 'иконописнаго кубизма' ту архаическую угловатость движеній, которая развертывается передъ нами подъ звуки 'свирѣли славянскаго Пана'. Опредѣленіе чрезвычайно мѣткое, хотя іератичность танцевъ нѣсколько разбавлялась этнографичностью Рериховскихъ костюмовъ,—слишкомъ чувствовалась 'губернія' подъ этимъ доисторическимъ славянствомъ... Тѣмъ не менѣе, впечатлѣніе архаичности сильное, и оно, конечно,—результатъ только пластики, не обстановки. Архаичность въ движеніяхъ—опасный элементъ. Рѣдко ей вбрызнетъ на сценѣ; она всегда кажется чѣмъ-то дѣланымъ, исканнымъ, нарочнымъ. Но я долженъ сказать, что

здѣсь, съ перваго мгновенія вѣрилось, ни разу не было 'нарочно'. Я долженъ сказать, что въ первый разъ я повѣрилъ наивности на сценѣ. Насъ переносило къ временамъ человѣческаго дѣтства, къ колыбели человѣческихъ расъ, къ тѣмъ временамъ, когда искусство зарождается... Вы скажете, что интереснѣе тѣ времена, когда искусство родилось и расцвѣтаетъ? Все на свѣтѣ интересно, когда преобразено въ художествѣ, но дайте и художнику выбирать то, что ему наиболее сродни. Несомнѣнно, что Нижинскаго влечетъ къ первобытнымъ временамъ, къ доисторическому человѣку, къ примитивамъ человѣчества. Это, болѣе чѣмъ гдѣ-либо, сказалося въ 'Послѣбѣденномъ Отдыхѣ Фавна' на музыку Дебюсси. На музыку? Вотъ этого только нельзя сказать, именно не 'на музыку'. Онъ самъ, впрочемъ, это признаетъ,—картина была сочинена и уже потому къ ней подыскана музыка. Если бы въ этой вещицѣ было соотвѣтствіе музыки и движенія, это было бы совершенство. Но и безъ такого соотвѣтствія 'Фавнъ' представляеть удивительную, единственную картину; о музыкѣ совершенно забываешь, уже послѣ дѣлаешь упрекъ въ несоотвѣтствіи, но зрительная сторона до такой степени овладѣваетъ вами, что все остальное отходитъ на степень подробности. Если въ 'Священной Веснѣ' мы ощущаемъ колыбель человѣчества, то 'Фавнъ' переноситъ насъ еще дальше назадъ, на ту грань времени, гдѣ человѣкъ начинаетъ отдѣляться отъ животнаго. На тонкомъ перегибѣ, страшномъ, полномъ тайны, держать насъ этотъ юный двуногий звѣрь. Большими раскрытыми глазами, удивленно смотритъ онъ на женщинъ: онъ весь спалъ, онъ весь просыпается... Онъ пляшутъ, онъ дразнятъ,—онъ ничего не понимаетъ, но все въ немъ пробуждается... Онъ убѣгаютъ,—остается на землѣ обреченный ими шарфъ. И вотъ, эта сцена, на которую почему-то наши нужнымъ ополчаться театральные пуритане, эта сцена, когда онъ, задумчивый, озадаченный, разворачиваетъ шарфъ... Зарождение порзін, первый снѣгъ на землѣ!... Все будущее творчество человѣчества выдѣляется изъ этого лоскута матеріи, пропитаннаго запахомъ нѣмфы... Онъ смотритъ,

разворачиваетъ, переворачиваетъ, подносить къ ноздрямъ, и,—все такой же озадаченный, задумчивый,—разстилагетъ его на травѣ и ложится на него. Все это слѣдано съ такою тонкостью, съ такой сдержанностью на опасномъ перегибѣ между человѣкомъ и животнымъ... Только большой артистъ можетъ дать вамъ это впечатлѣніе высокаго въ подобной сценѣ,—что не животное въ человѣкѣ, а человѣкъ просыпается въ животномъ... И все это въ архаическомъ, барельефномъ стилѣ движеній, которыя вы никуда не приурочите, которыя ничего извѣстнаго вамъ не напоминаютъ, какихъ вы никогда не видѣли. Но, конечно, никакія другія, обычныя, естественныя движенія не внушили бы вамъ того довѣрія къ происходящему предъ вами невѣроятному событію...

Слѣдуетъ отмѣтить совершенно особый характеръ, который приобретаетъ въ трактовкѣ Нижинскаго хористическое начало. Еще не приходилось видѣть такое поглощеніе единичной личности въ общей совокупности хореографическаго рисунка. Цѣлая вереница человѣческихъ фигуръ, близко прижатыхъ другъ къ другу, движутся, какъ одно многоликое существо. Это опять до послѣдней степени архаично. Это напоминаетъ барельефы на памятникахъ египетской старины: множество человѣческихъ существъ, связанныхъ одной работой и образующихъ какъ бы гирлянду; человѣкъ, превращенный въ декоративный мотивъ. И надо сказать, что впечатлѣніе очаровательное. Только явленія природы даютъ намъ такіе примѣры 'отказа отъ себя', когда совокупность движущихся капель даетъ волну, совокупность падающихъ капель—ливень и т. п. Надо сказать и то, что исполнено это было восхитительно,—равно, одноотонно; двигались не люди, двигалась вся линія, какъ нѣчто одно, само по себѣ живое,—человѣческое ожерелье, связанное невидимую нитью ритма... Большое воспитательное значеніе имѣеть это подтвержденіе хористическаго начала въ томъ искусствѣ, которое до сихъ поръ было самое 'солистическое' изъ всѣхъ. Забвеніе своего 'я'—первое условіе искусства, и въ этомъ смыслѣ новое направленіе нельзя не

привѣтствовать, какъ элементъ художественнаго здоровья.

Вотъ то новое, что дали 'Русскіе Балеты' въ Парижѣ.

Кн. Сергій Волконскій.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Изъ года въ годъ присужденіе Гонкуровской преміи составляетъ цѣлое событіе въ нашей литературѣ: 'Коллегія Десяти' должна наградить вѣнкомъ славы молодого романиста, и его произведеніе, снабженное такою рекомендаціей, публика начинаетъ читать и расхваливать. Всѣмъ извѣстно, какъ братья Гонкуръ основали свою Академію, изъ пренебреженія къ Французской Академіи (изъ пренебреженія, въ которое входило немного оскорбленнаго самолюбія). По ихъ замыслу, новое литературное общество должно было состоять изъ гениальныхъ писателей, и именно изъ тѣхъ, которыхъ обходитъ та, другая Академія... Но обратятъ вмѣстѣ десять геніевъ—дѣло нелегкое. Эдмонъ де-Гонкуръ, пережившій своего брата и организовавшій общество, дѣлѣвалъ мысль укрѣпить во французской литературѣ ту натуралистическую и художественную манеру, однимъ изъ творцовъ которой онъ былъ. Однако, нужно сознаться, что никто изъ лауреатовъ Гонкуровской преміи, за исключеніемъ, пожалуй, Франсиса де-Миоманди, не обнаружилъ выдающагося писательскаго мастерства: Клоду Фарреру вредитъ его торопливость; Перго, историографъ животныхъ, искусно владеетъ метафорой, но ему недостаетъ той аристократичности, которая въ писателѣ должна быть природною; де-Шатобрианъ на подобную аристократичность и не претендуетъ, да и послѣдній лауреатъ, Савиньонъ, скорѣе обращаетъ на себя вниманіе точностью выраженій, чѣмъ блескомъ и отшлифованностью стила. Вопросъ о наиболѣе достойномъ кандидатѣ живо обсуждался въ печати, въ ожиданіи рѣшенія Академіи, которое обыкновенно выносится за обѣдомъ въ Restaurant de Paris. Въ пользу Бендѣ и его книги 'Посвященіе' велась настоящая кампанія. Но послѣ болѣе или

менѣе долгихъ колебаній, большинствомъ одного голоса (голосъ предсѣдателя, Энинга, считался неизвѣстно почему за два), Андре Савиньонъ былъ провозглашенъ лауреатомъ Гонкуровской преміи за книгу 'Дочери дождя' ('Les filles de la pluie'. Изд. Bernard Grasset. 1 томъ in—18°. 3 фр. 50 с.).

Это не цѣльный романъ, а рядъ набросковъ, посвященныхъ правамъ Уессана (Бретань), острова немного несчастнаго и чрезвычайно привлекательнаго. Авторъ сумѣлъ показать намъ, сколько лзыческихъ вѣрованій сохранилось на этомъ оторванномъ отъ материка клочкѣ земли, гдѣ христіанство должно было приноровляться къ быту туземцевъ. Туземцы! Мужчины—либо матросы, либо рыбаки, и островъ всецѣло предоставленъ женщинамъ. Онѣ обрабатываютъ землю, онѣ же собираютъ жатву. Но эти дочери Уессана, эти соломенные вдовы, безпрестанно ищутъ мужчину, и никакія правила нравственности не могутъ удержать ихъ отъ удовлетворенія желанія, столь рѣдко достигаемаго. 'Ступайте къ нимъ. Онѣ послѣдуютъ за вами, стоятъ вамъ только позвать ихъ. Или еще того лучше: стучитесь у всѣхъ дверей, и сами родители ихъ попросятъ васъ войти'. Таковъ обычай. А вотъ какъ авторъ описываетъ этихъ женщинъ: 'Двѣ Уессантинки, высокія и черныя, въ темныхъ бархатныхъ платкахъ, необузданныя, какъ одинокія океанскія птицы, шли по направленію къ городскимъ воротамъ, не глядя по сторонамъ. Было что-то оскорбляющее зрѣніе, что-то безстыдное въ ихъ головныхъ уборахъ, въ ихъ волосахъ, рассыпавшихся по плечамъ. Ихъ походка, какъ походка креоловъ, говорила о нѣгѣ, черты лица выражали высокомеріе. Онѣ возбуждали странное чувство, въ которое входило и восхищеніе, и презрѣніе и природенная враждебность'. Такъ говоритъ Савиньонъ, не понявшій, быть можетъ, что, распуская по вѣтру свои волосы, Уессантинки видятъ въ этомъ символъ свободы; а тѣ, которыя рѣшаются собрать косы въ прическу и покинуть волшебный островъ, сознаютъ, что онѣ унижаютъ себя и продаютъ свою независимость. И все же мы должны быть благодарны писателю за то, что онъ откѣ-

тилъ, запечатлѣвъ образы и нравы этого племени, пока космополитическая цивилизація не успѣла стереть всѣ его особенности. Какъ жалко, что нѣтъ возможности охранить самобытность этихъ нравовъ и индивидуальность этихъ людей отъ завоеваній цивилизаціи! Подумайте, вѣдь тамъ находятся слѣды друидической религіи и старой языческой морали, которая наложила свою печать на нашу расу до появленія христіанства! Какъ это увлекательно! Мы невольно восхищаемся этой простотой нравовъ, напоминающей слегка картины старика Гомера, какъ зрѣлищемъ, которое отжигаетъ свой вѣкъ. И наше просвѣщенное воображеніе мечтаетъ о волнистыхъ волосахъ сиренъ Уессана, о ихъ наивномъ безстыдствѣ, о ихъ дикой и здоровой любви... Но увы! есть ли еще Уессантинки? Корабли пересѣкли проливъ и привезли на острова друидескъ блага морали и разврата. Отрядъ колониальныхъ солдатъ, пятнадцать лѣтъ тому назадъ появившій въ среду этихъ наивныхъ и беззащитныхъ женщинъ, какъ говорятъ, развратилъ и унизилъ населеніе, подавая прикѣвъ возмутительной испорченности, пьянства и худшаго. Остается только пожелать Уессантинцамъ достаточно силъ, чтобы противоудѣствовать этому нашествію... Вотъ слова одной изъ «Дочерей дожда»: «А вы, господинъ Англичанинъ или Нѣмецъ,—никто вѣдь не знаетъ, кто вы такой и зачѣмъ вы сюда попали—ступайте себѣ по добру да по здорову, убирайтесь къ чорту! Оставьте насъ въ покоѣ съ вашими прогрессомъ и вашими дьявольскими изобрѣтеніями, съ вашими газетами, мялками, беспроволочнымъ телеграфомъ, съ вашими солдатами и вашими деньгами, которыя развратили нашъ островъ. Не трогайте нашихъ старыхъ обычаевъ и, откуда бы вы ни были, изъ Франціи или изъ другой страны, ступайте, переселяйтесь въ иные края. Довольно съ нами обращались, какъ съ неграми или каледонійцами!».

Не трогайте нашихъ старыхъ, нашихъ родныхъ обычаевъ! Развѣ это не вопль всѣхъ маленькихъ областей, которыя одного только желаютъ: развиваться согласно своей этнической природѣ? Это тоска по старинѣ всѣхъ французскихъ провинцій, теперь приведенныхъ

къ одному уровню. И съ такимъ же сожалѣніемъ я смотрю на нашествіе свѣтскихъ и духовныхъ мисіонеровъ на африканскій материкъ... Право, слѣдовало бы оберегать людей, какъ оберегаютъ слоновъ или живописные пейзажи.

Романъ Бендѣ «Посвященіе» («L'Ordination». Изд. Emile-Paul. 1 томъ in—18°) представляетъ иную художественную цѣнность, чѣмъ книга Савиньона. И хотя я не могъ бы подписаться подъ всѣми мыслями автора, я долженъ признать, что онъ далъ намъ прекрасное произведеніе, выходящее изъ рамокъ обыкновенной романтической исторіи. Нѣкоторые пытались сравнить или, точнѣе, противопоставить его «Адольфу» Бенжамена Констана, но въ такомъ сопоставленіи можно видѣть только литературную забаву; гораздо правильнѣе изучать книгу Бендѣ независимо отъ какихъ бы то ни было сравненій. «Посвященіе» — это борьба мысли и чувства въ жизни философа, на фонѣ искренняго и прочувствованнаго романа. Это своего рода трактатъ, цѣль котораго доказать, что умственная жизнь есть и должна быть независима отъ жизни эмоциональной. Свою мысль Бендѣ доказываетъ категорически, даже нѣсколько рѣзко, такъ какъ онъ избѣгаетъ излишнихъ разглагольствованій, всегда избираетъ кратчайшій путь, и иногда его отвлеченный стиль, пожалуй, даже слишкомъ сжатъ. Нельзя не согласиться, что въ Бендѣ преобладаетъ мыслитель, а не романистъ. Ему плохо удается (если онъ попросту не пренебрегаетъ этимъ) возсоздать окружающую обстановку. Онъ ничего не описываетъ, и я охотно причислю его къ типу эмоциональному, хотя бы и абстрактному, чѣмъ къ типу зрительному.

Итакъ, «Посвященіе» — это внутренняя борьба челоѣка, стремящагося воспитывать свой умъ и постоянно наталкивающегося на требованія чувства: сначала любовь, затѣмъ отеческая вѣжность, которая и овладѣваетъ имъ совершенно. Передъ нимъ только что открылась умственная, настоящая умственная жизнь, онъ страстно отдался ученіямъ и идеямъ и увидѣлъ, что въ этой именно жизни онъ найдетъ «свой законъ, свое правило, истинное самопознаніе

и осуществление своей жизненной задачи, что всё прочія стремления — ложь, подражаніе, скука... Мысль о необходимости такого уединенія для разума любопытна, но мнѣ она кажется неправильной. Легко понять, напротивъ, что чувства поддерживаютъ и оплодотворяютъ разумъ, который можно сравнить съ резервуаромъ, и что благодаря возможности для насъ отдѣлять работу мысли отъ дѣятельности чувствъ, писатель способенъ пережить кризисъ страсти, который пройдетъ для него безслѣдно: его мозгъ сохранитъ всю свою ясность. Но, разобщенный отъ эмоциональной жизни, разумъ обращается въ мельницу, которая перемалываетъ чужія мысли, такъ какъ ничто, даже отвлеченная идея, не проникаетъ въ нашу душу иначе, чѣмъ черезъ посредство чувствъ. Бендѣ утверждаетъ, что чувствительность — палачъ мысли. По его мнѣнію, жизнь чувства и жизнь мысли не должны смѣшиваться, и работа философа сводится къ ничѣмъ невозмутимому размышленію. Но нѣтъ! Истинный философъ не запирается въ свою библиотеку, чтобы укрыться отъ всякаго вліянія чувствъ: истинный философъ открываетъ доступъ всѣмъ страстямъ, не уклоняется ни отъ какихъ испытаній. Я противопоставлю теорію Бендѣ — силу эгоизма у выдающихся людей, которая охраняетъ ихъ отъ смертельныхъ, отъ пагубныхъ ранъ; такой человѣкъ никогда не принесетъ себя въ жертву чувству: послѣднее только обогатитъ его. И стоя на этой точкѣ зрѣнія, можно отвѣтить автору, что его бѣдный философъ, неспособный на такой эгоизмъ, недостойнъ и капли нашего участія; мы даже слегка презираемъ его. И что намъ до того, что онъ приноситъ свое дѣло въ жертву чувствамъ, если чувствительность въ немъ оказалась сильнѣе ума? Гете или Спиноза легко перенесли бы болѣзнь, даже смерть любимой жены, дочери: они сумѣли бы спокойно размышлять о трагическомъ событіи. Но самыя мощныя, самыя прекрасныя произведенія не были созданы въ спокойствіи, а скорбѣ въ слезахъ, часто въ тоскѣ любви или мучительной привязанности. Достаточно назвать Паскаля и напомнить, что Гете всю свою Долгую жизнь любилъ и страдалъ.

Не забудемъ, однако, что Бендѣ принадлежить къ людямъ типа Спинозы, и что съ точки зрѣнія мыслителей этого рода, нѣтъ примиренія между умственными силами человѣка. Вѣдь писалъ же Контанъ, что ясность мысли у французскихъ писателей прорастаетъ изъ ихъ способности отдѣлять разумъ отъ чувства. У Бендѣ, кромѣ того, замѣтна серьезность, немного сбивающая съ толку; онъ, положительно не шутитъ съ мыслями, а еще менѣе съ идеями, съ этой таинственной сущностью, которую онъ жаждетъ охватить, и которая дѣлается для него недоступной изъ за любви и нѣжности къ ребенку.

Я такъ долго остановился на книгѣ Бендѣ, потому что она дѣйствительно заслуживаетъ серьезнаго вниманія. Мнѣ хотѣлось, для самага себя, свести воедино мысли, которыя въ романѣ слишкомъ разбросаны. Такъ, нельзя отдѣлять другъ отъ другъ и разлагать на части дѣятельность мысли и чувства: они не работаютъ самостоятельно. Мысль наслаждается и страдаетъ, чувства мыслятъ. Нужно постоянно имѣть въ виду, что мы разъединяемъ эти вымышленныя категоріи только ради удобства выраженія; мы видимъ здѣсь нѣчто подобное разложенію химическихъ элементовъ. Истинная, многосложная жизнь не поддается упрощенному анализу. Но все это не мѣшаетъ 'Посвященію' оставаться прекрасной книгой молодого писателя, который превосходитъ своихъ сверстниковъ вдумчивымъ отношеніемъ къ идеямъ. Лично авторъ не далъ побѣдить себя чувству.

Я отмѣчу еще романъ Шарля Режисмансе 'Благодѣтель города' ('Le Bienfaiteur de la ville'. Изд. Sansot. 1 томъ in — 18^o), который тоже собралъ нѣсколько голосовъ на Гонкуровскомъ конкурсѣ. Здѣсь подъ хорошей реалистической манерой скрывается символизмъ. Авторъ рисуетъ намъ ограниченную мораль маленькаго города, жестокою и беспощадною по отношенію къ тѣмъ, кто не живетъ въ законномъ бракѣ. Этотъ романъ, можетъ быть, ближе всего подходитъ къ формулѣ Гонкуровъ: онъ совершенно объективенъ, и стиль его замѣчательно правдивъ.

Еще нѣсколько строкъ объ отличной книгѣ Бернара Комбеттъ: 'О людяхъ' ('Des Hommes'. Изд. Edition du Temps Présent, 1 томъ in—18°). Съ изумительнымъ искусствомъ авторъ воспроизводитъ атмосферу и нравы экзотическихъ странъ,—Африки, Китая; я не могъ бы назвать другой книги, которая съ такой же силой передавала бы ощущенія необычайности, чувства новизны, еще неиспытаннаго волненія. Такія описанія дѣлаютъ путешествія ненужными. Комбеттъ — одинъ изъ самыхъ любопытныхъ современныхъ писателей: его прозвали французскимъ Киплингомъ. Мы съ нетерпѣніемъ будемъ ждать появленія его новой книги.

Романъ г-жи Жакъ Морель 'Мертвые Листья' ('Feuilles mortes'. Изд. Hachette 1 томъ in—18°), получившій премію журнала 'La Vie Heureuse', представляетъ собой довольно заурядную повѣсть, но отличающуюся простотой и пріятностью формы, а также наблюдательностью. Этотъ романъ вмѣстѣ съ тѣмъ свидѣтельствуеетъ и о переживѣ въ взглядахъ публики, отразившейся на взглядахъ писателей. Вѣдь повелѣваетъ-то публики. Вотъ снова (на сколько лѣтъ этого хватить?)—страсть, подчиненная долгу, и мы, наконецъ, можемъ передохнуть отъ проповѣди 'права на жизнь', т. е. на любовника, къ которой такъ пристрастились наши писательницы за послѣднія пять, десять лѣтъ, переступая даже иногда границы приличія. Здѣсь передъ нами героиня, Женевьева, жена молодого человѣка по имени Филиппа, одареннаго духовно до того бѣдно, что онъ любитъ Гуно, тогда какъ она обожаетъ Моцарта! Вслѣдствіе этого совместная жизнь становится очень тѣсной. Но вотъ на сцену появляется Франсуа, другъ Филиппа, въ отличіе отъ него принадлежащій къ типу intellectuel; онъ готовитъ диссертацию и даже рассчитываетъ на кафедру въ Collège de France. Женевьева чувствуетъ къ нему влеченіе; они влюбляются другъ въ друга. Попытается ли она начать неудавшуюся жизнь снова? Нѣтъ, она предпочтетъ пожертвовать собою и страдать. Господину съ диссертацией придется ретироваться, а у добро-

дѣтельной жены останется сознание, которое ничуть не уступаетъ никакому другому, что она не поддалась соблазну и поборолась себя. Въ это сознание входитъ чувство гордости, которое можетъ во всякомъ случаѣ дать удовлетвореніе. Но по существу дѣла оба рѣшенія, между которыми должна была выбирать Женевьева, одинаково эгоистичны: и то и другое вызывается чувствомъ боязни передъ неяснымъ будущимъ. До самой смерти эта безупречная женщина будетъ всѣмъ своимъ видомъ давать понять своему бѣдному мужу то высокомерное презрѣніе, которое онъ въ ней возбуждаетъ. Ея молчаніе и ея взгляды будутъ говорить: 'Если бы я захотѣла... но я не поддалась своимъ желаніямъ, изъ жалости къ вамъ. Я—сильная женщина, похожая на героиню Корнеля (но не Расина). Восхищайтесь же мною, любите меня, а я васъ любить не буду'.

Что дѣлать? я предпочелъ бы, чтобы всю мою жизнь рядомъ со мною не было героической женщины, которая такъ хорошо умѣетъ подавлять свои влеченія, и, въ самомъ дѣлѣ, мнѣ кажется, что я не былъ бы благодаренъ ей за такое самопожертваніе.

Въ своей книгѣ 'Смерть' ('La Mort'. Изд. Fasquelle. 1 томъ in—18°), Морисъ Матерлинкъ пытается проникнуть въ тайну нашего загробнаго существованія и убѣдить насъ, что на какой бы гипотезѣ мы ни остановились, эта тайна не страшна, потому что со смертью гаснетъ мерцающій свѣтъ нашего индивидуальнаго сознанія. И если бы можно было доказать, что мы сливаемся съ мировымъ сознаніемъ, въ этомъ тоже не было бы ничего страшнаго, такъ какъ въ томъ и другомъ случаѣ наше личное 'я' утопаетъ въ волнахъ Безконечнаго.

Нужно только привыкнуть къ ненаучной фразеологій порта и сочувственно слѣдить за ходомъ его мысли. Несмотря на его попытку придать своимъ доказательствамъ видимость научной обоснованности, его мистическая тенденція вызываетъ иногда улыбку. Еще недостаточно отказываться отъ какого бы то ни было религіознаго догматизма, чтобы

обнаружить въ себѣ истинную религію Безконечнаго, и одинаково наивно какъ ждать научнаго отвѣта на эти вопросы, такъ и внимать откровеніямъ какой-нибудь догматики. Философія Матерлинка состоитъ изъ вѣры въ земную реальность, и въ то же время она любитъ вызывать духовъ. Онъ поэтъ-реалистъ, какъ истинный сынъ своей расы, мечтательной и позитивной. Вооружившись мудростью и осторожностью химика, работающаго надъ мыслями и чувствами, Матерлинокъ анализируетъ волнующую его тайну. Видъ религіи можно вообразить четырьмя ея раздѣленіями, говоритъ онъ: мы исчезаемъ совершенно, мы переживаемъ смерть съ нашимъ теперешнимъ сознаніемъ; мы переживаемъ ее безо всякаго сознанія; наконецъ, мы сливаемся съ мировымъ сознаніемъ, или приобретаемъ такое сознаніе, которое отличается отъ нашего теперешняго. Авторъ останавливается на этой послѣдней гипотезѣ, погружаясь вмѣстѣ съ нами въ бездну Безконечнаго. Для него Безконечное—особое существо, съ безсмертными клѣточками, какъ проявленіями жизни. Онъ приписываетъ ему сознаніе: это сознаніе—Богъ. Какими же разсужденіями обосновываетъ поэтъ свое мнѣніе, будто наша жизнь не прекращается со смертью? Старымъ, много разъ использованнымъ афоризмомъ, который не перестаетъ, увы, оставаться мечтой: „Ничто не гибнетъ, все превращается“. Карно своими двумя принципами окончательно подорвалъ вѣру въ этотъ афоризмъ: энергія не неизмѣнна, и, можетъ быть, пора отбросить мечты о безконечномъ продолженіи существованія... Хотя Матерлинокъ, философскія убѣжденія котораго твердо установились, повидимому, незнакомъ съ Бергсономъ, ихъ мысли иногда сходятся въ стремленіи разума познать Безконечное. И у того и у другого на лицо мистическая религіозность, которая хочетъ опереться на науку, чтобы пойти дальше ея. Методъ Матерлинка можетъ быть названъ интуитивнымъ, хотя этотъ мечтатель съ осторожностью разсуждаетъ и не дѣлаетъ поспѣшныхъ выводовъ. Въ концѣ концовъ, мыслитель воздерживается отъ заключеній о сущности загробной жизни и предоставляетъ намъ свободу выбора. Въ

своей неузвѣренности онъ придаетъ больше цѣны земному, дѣйствительному существованію, и когда мы закрываемъ его книгу, заставляющую умъ работать въ разныхъ направленіяхъ, пріятно продумать прекрасную страницу изъ „Освобожденныхъ“ Маріи Ленерю, которую Матерлинокъ помѣстилъ въ началѣ своего произведенія:

„Смерть! Только въ ней нужно искать объясненія жизни, а не въ неизвѣстномъ будущемъ или въ такомъ существованіи, которому мы все равно будемъ чужды. Она—истинное завершеніе нашего бытія, и все, что происходитъ съ нами, стремится къ ней, какъ къ конечной цѣли. Не говорите мнѣ объ этихъ вымышленныхъ продолженіяхъ жизни, которыя по дѣтски дѣйствуютъ на насъ своей распространенностью. Не говорите мнѣ объ обществахъ и народахъ, такъ какъ я умру весь, безъ остатка. Единственное, что дѣйствительно, что продолжается во времени, это промежутокъ между колыбелью и могилой. Все прочее—преувеличеніе, комедія, оптической обманъ!“ Мы не можемъ подражать первымъ христіанамъ, неся на костеръ по ту сторону жизни наши стремленія и наши потребности. Но пусть мысль о смерти побуждаетъ насъ къ жизни, которой она придаетъ смыслъ и цѣну.

Кѣмъ-то уже было высказано, что „Одухотворенный Холмъ“ („La Colline inspirée“. Изд. Emile-Paul, 1 томъ in—18^o) Мориса Барреса самая прекрасная книга по религіозной психологіи, которая появилась у насъ послѣ „Поръ-Роая“ Сентъ-Бѣва. Правъ я или нѣтъ, но въ мнѣѣ, которымъ окружено истинное происшествіе изъ жизни братьевъ Баяръ, я вижу какъ бы синтезъ всей дѣятельности и всей мысли Барреса. Вѣдь, если эта книга построена съ удивительнымъ мастерствомъ Флобера, если дѣйствующія лица въ ней живутъ подлинной жизнью среди подлинной природы, каждое изъ нихъ въ то же время не иное что, какъ одинъ изъ обликовъ автора, или одна изъ сторонъ его души. Леопольдъ Баяръ символизируетъ пылкость и романтическій энтузіазмъ самого Барреса, который запасается ими вмѣстѣ со своими героями на

„одухотворенномъ холмѣ“. „Есть мѣста, пишетъ онъ на первой страницѣ своей книги,—есть мѣста, которыя пробуждаютъ душу отъ латаргическаго сна, мѣста, окутанныя, погруженныя въ таинственность. Они предназначены, чтобы хранить въ себѣ источникъ религіознаго волненія... Это—храмы на открытомъ воздухѣ. Тамъ мы внезапно испытываемъ необходимость разбить свои хрупкія цѣпи, чтобы окунуться въ море свѣта... Все наше существо содрогается... На насъ находитъ религіозный вѣстязъ. Онъ потрясаетъ всѣ наши силы. Но не будемъ уклоняться отъ дисциплины, чтобы суевѣріе, чернокнижіе и волшебство не проникли въ эти мѣста, созданныя для самосовершенствованія посредствомъ молитвы, и не обратили ихъ въ мѣста для шабаша вѣдьмъ“.

Не трудно подмѣтить въ этихъ словахъ строгій романтизмъ Барреса, для котораго трагикомическая исторія Байаровъ служить иллюстраціей. Насъ увлекаетъ мистическій потокъ своими двумя рукавами: одинъ струится непосредственно изъ холма и не поддается воздействию Церкви; другой спокойно и благородно беретъ начало въ часовнѣ, построенной священниками. Часовня говоритъ Холму: „Вы, приходищіе на эту поляну, приносите сюда свои мечты, чтобы я ихъ очистила, свои стремленія, чтобы я направляла ихъ“. Но—и въ этомъ заключается мысль Барреса—всѣ мечты и всѣ стремленія вырастаютъ изъ холма, изъ земли, изъ расы. А Часовня, т. е. опять-таки Церковь, говоритъ Полянѣ, т. е. непосредственному порыву и свободному религіозному воодушевленію: „Вы ищите меня, вы меня безознательно жадаете... Я тѣсно связана съ поляной, даже когда она отвергаетъ меня... Кто бы вы ни были, все, что есть въ васъ самаго возвышеннаго, не мѣшаетъ вамъ принять мою помощь; я примирю васъ съ жизнью“!

Многозначительныя слова! Но не нужно видѣть въ нихъ намека на догматичность, а просто выраженіе потребности въ умственной дисциплинѣ. Жизненные полеты Барреса полны горячности,—но онъ самъ ставитъ себѣ предѣлы. Онъ изображаетъ своего героя, Леопольда Байара, перешедшимъ ортодоксальную границу.

въ поискахъ самого себя, безъ руководителя, въ поискахъ собственнаго закона внутри самого себя; и онъ находитъ въ своей душѣ первобытное религіозное волненіе.

Онъ всѣмъ существомъ отдается новой религіи Св. Духа, которая сводится къ любви и рвенію. Мы присутствуемъ при томъ, какъ маленькая община—во власти ужасной и успокоительной мысли о приближающемъ свѣтопреставленіи. Они одни будутъ спасены отъ гибели, потому что они исполнены любви. Какая напряженная внутренняя жизнь, и сколько въ то же время мистической чувственности! Именно такое воспитаніе души возвеличиваетъ Барреса и предлаетъ намъ въ качествѣ приѣбра. Не все ли равно, какое безуміе лежитъ въ основѣ этого воодушевленія: жизнь прекрасна только въ страсти, только въ горѣнии. Послѣдуемъ же за Леопольдомъ на священныя вершины: „Въ нашей душѣ, какъ и на землѣ, есть благородные уголки, которые нужно пробудить отъ спячки. Такъ пройдемся же безстрашно по этому невоздѣланному полю, осмѣлимся возвыситься надъ холодной вѣшностью, и проникнемъ въ таинственное царство энтузіазма!“ Пусть наши корни опять уйдутъ въ почву холма, въ нашу почву, въ почву нашихъ предковъ,—какъ-будто бы совѣтуетъ онъ намъ: еще не пробилъ часъ торжества разума, т. е. часъ смерти. Подобно „Духу Христіанства“ Шатобриана, эта книга появилась въ благопріятный моментъ, какъ откликъ на пробуждающіеся нравственные и религіозные запросы. Барресъ отлично знаетъ, что онъ дѣлаетъ, и что его проповѣдь о необходимости возрожденія религіознаго романтизма въ настоящее время найдетъ слушателей...

Но не забудемъ, прибавляетъ онъ, что религіознымъ духомъ охвачены всѣ наши силы, и что это нравственное потрясеніе, какъ потрясеніе всего нашего естества, „требуетъ самой строгой дисциплины“. Мысль Барреса та, что нужно признавать іерархію и авторитетъ духовенства.

Издательство Шампіонъ предприняло чрезвычайно интересный трудъ: выпускъ въ свѣтъ полнаго собранія сочиненій Стен-

да я, съ которыми мы до сихъ поръ могли знакомиться только въ отрывкахъ. Теперь Бейль предстанетъ передъ нами во всю свою величину, тогда какъ до сихъ поръ онъ долгие годы былъ погребенъ въ рукописяхъ Гренобльской библиотеки. Жизнь Анри Брюларя' (*La Vie de Henri Brulard*. Ed. Champion, 2 тома, in—8°) уже появилась и даетъ намъ возможность судить о характерѣ этого удивительнаго изданія, отпечатаннаго на вѣчной бумагѣ, которая обезпечиваетъ ему, по словамъ молодого и ученаго издателя, безсмертіе. Анри Дебре, городской архивариусъ Гренобля, дешифровалъ таинственные иероглифы Стендала, благодаря чему книга обогатилась большимъ числомъ новыхъ страницъ. Въ приложеніи къ ней помѣщены самыя сокровенныя размышленія Стендала, которыми онъ испещрилъ свои рукописи, и которыя, въ сущности, составляютъ настоящей дневникъ. Шампионъ заручился, для переизданія послѣдующихъ томовъ Стендала, сотрудничествомъ самыхъ выдающихся стендалистовъ: Шарля Морра, Реми де-Гурмона, Анатоли Франса, Габріэля д'Аннуцио, Анри Ружона, Мориса Барреса и друг. Словомъ,—это важное событіе въ литературѣ и въ мѣрѣ библиофиловъ.

Мнѣ осталось мало мѣста, чтобы отиѣтить книгу молодого, безвременно угасшаго поэта Анри Франка *Танецъ передъ Ковчегомъ* (*La Danse devant l'Arche*. Изд. Nouvelle Revue Française. in—18°). Умирая, онъ захотѣлъ оставить намъ въ наследство всѣ свои мысли и свою философію, такую жизненную! Молодой левитъ ищетъ Бога, за предѣлами храма, гдѣ онъ взаперти провелъ все свое дѣтство. Бога онъ не находитъ, но взаи́мъ этого находитъ себя самого и восклицаетъ: *Истина—въ безнадежномъ восторгѣ, въ ничѣмъ неукротимомъ горбніи; это—радость, ничѣмъ не сдерживаемая въ своемъ полетѣ къ черному небу; это—пыланіе въ огни безъ надежды на награду, наслажденіе своей собственной жизнью, сознаниемъ, что ты живешь!*

И онъ заканчиваетъ такой строфой, которая понистивъ проникнута прекрасной и возвышенной философіей:

Если пусть Ковчегъ, въ которомъ ты думалъ найти свой законъ, то правда только въ твоемъ танцѣ. Онъ вѣченъ, такъ какъ онъ бездѣленъ. Танцуй для пустыни и танцуй для про странства, какъ пророкъ среди сыпучихъ песковъ, танцуй въ вѣчномъ молчаніи, величественно, какъ царь!

Только въ твоемъ танцѣ правда! Слова, смыслъ которыхъ тотъ, что въ жизни нѣтъ иной дѣли, кромѣ наслажденія или страданія отъ сознанія собственного бытія. Слова тѣмъ болѣе значительныя, что ихъ произнесъ умирающій. Г-жа де-Ноайль, посвященная въ замыслы молодого философа, предпослала его книгѣ статью, гдѣ она постаралась воскресить образъ усопшаго. Она пишетъ: *Его душа къ двадцати годамъ наполнилась знаніемъ жизни съ быстротой и стремительностью безстрашнаго корабля, который, разбившись о скалы, воспринимаетъ въ свои пробонны волны океана, прежде чѣмъ самому погрузиться въ нихъ,—такая душа придавала Анри Франку загадочный и волнующій обликъ!*

Мнѣ остается лишь указать на *Волшебный Городъ* (*La Ville merveilleuse*, изд. Sansot), гдѣ г-жа Катюль Мендесъ воспѣла въ мелодичныхъ стихахъ фантастическую красоту Рио-де-Жанейро, на *Долгину* (*Le Vallon*, изд. Mercure de France) Сесилии Соважъ, стихи нѣжные, какъ паноротникъ, и на *Обрѣзанный Лавръ* (*Les Lauriers sont coupés*, изд. Sansot) Елены Пикаръ, трогательныя воспоминанія дѣтства.

А въ удивительномъ собраніи *Мастеровъ Книги* Жоржъ Кра издалъ: полностью *Исповѣдь* Ж. Ж. Руссо, *Аксель* Вилле де Лиль-Адана, *Демоническіе рассказы* Барба д'Орвиля, *Красное и Черное* Стендала, *Письма Сатира* Реми де-Гурмона и т. д.—Безупречныя изданія, продолжающія и обновляющія традиціи лучшихъ французскихъ библиофиловъ.

Jean de Gourmont.

СТАРЫЯ НОВОСТИ НѢМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Меня просили указывать въ моихъ хроникахъ на новыя изданія нашихъ класси-

ковъ, и я охотно повинуюсь этому предложенію. Однако, я поставилъ себѣ за правило обозрѣвать пока только болѣе дешевыя изданія, въ виду ихъ годности для русскаго читателя, и назову здѣсь лишь тѣ, которыя могу рекомендовать. Пусть также не ищутъ въ этомъ библиографическомъ очеркѣ никакой системы: у меня нѣтъ возможности разсмотрѣть всѣ изданія нѣмецкихъ классиковъ—я долженъ былъ бы, напримѣръ, сравнить сразу болѣе 20 изданій одного Гете, и благосклонный читатель согласится, что одна такая работа потребовала бы года. Поэтому, какъ сказано, пусть здѣсь не ищутъ никакой системы, пока что, по крайней мѣрѣ.

Прежде всего я хотѣлъ бы указать на доступное каждому солидное изданіе въ такъ называемой „Золотой библиотекѣ классиковъ“ замѣчательнѣйшаго произведенія нашей поэзіи — ‚Фауста‘ Гете. Оно содержитъ: обѣ части полной трагедіи; отрывокъ изъ ‚Фауста‘, напечатанный впервые въ 1790 г., найденную нѣсколько десятилѣтій назадъ рукопись перваго наброска, относящагося къ 70-мъ годамъ; затѣмъ Raalirorpena къ Фаусту изъ посмертныхъ бумагъ и сцену Елены 1800 г. Богатыя примѣчанія и блестящее введеніе извѣстнаго издѣвателя Карла Альта дополняютъ наилучшимъ образомъ эту во всѣхъ отношеніяхъ достойную вниманія книгу.

Рядомъ съ Гете молодое поколѣніе называетъ теперь не Шиллера или кого-либо другого, но Жанъ-Поля. Изданная нашимъ сотрудникомъ (см. ‚Аполлонъ‘ 1909/10) В. Иенсеномъ, * появилась антологія подъ названіемъ ‚Мудрость Жанъ-Поля‘, составленная изъ сентенцій этого вѣщаго поэта. Сборникъ, дающій явилъ удачный образъ этого нѣмецкаго Гоголя (сравненіе по существу, принимаая во вниманіе расовыя особенности), украсенъ прочувствованнымъ вступленіемъ, а также биографіей и превосходной библиографіей. Любителямъ я рекомендую роскошное изданіе въ кожаномъ переплетѣ, на лучшей бумагѣ.

Наонецъ, заполненъ давно ощущавшійся пробѣлъ: появилось критическое изданіе произве-

деній нашего большого романтика А х и м а ф о н ѣ А р и н ж а. 3 солидныхъ тома, восхитительно напечатанныхъ и переплетенныхъ, стоятъ 3 марки, цѣна несмысленно дешевая и объясняемая только тѣмъ, что на помощь изданію пришли родные порты. I томъ содержитъ мастерскія новеллы Арнима — въ стилѣ среднемъ между Е. Т. А. Гофманомъ и абсолютнымъ романтикомъ Эйхендорфомъ; II — превосходный романъ ‚Графиня Долоресъ‘ и ‚Коронные стражи‘; III — кромѣ четырехъ замѣчательныхъ драмъ, гениальную лирику этого несправедливо забытаго большого поэта. Изданіе редактировалъ лучший знатокъ нѣмецкой романтики—профессоръ Штейгъ.

Рядомъ съ этимъ я поставлю по праву новое изданіе произведеній Е. Т. А. Г о ф м а н а, популярнѣйшаго въ Россіи послѣ Гейне нѣмецкаго поэта. Одновременно съ новымъ и хорошимъ, но дорогимъ изданіемъ его произведеній у Мюллера въ Мюнхенѣ, появилось пятитомное изданіе въ ‚Золотой библиотекѣ классиковъ‘, столь же прекрасное по внутреннимъ качествамъ. Издатель—Георгъ Элингеръ — достоинъ всякихъ похвалъ. Съ трогательнымъ усердіемъ и энергіей собралъ онъ всѣ произведенія Гофмана, расположивъ ихъ въ пріятномъ порядкѣ и снабдивъ комментаріями. Этотъ трудъ, какъ и предыдущій, я настоятельно рекомендую каждому другу нѣмецкой новеллистики.

Уступая, можетъ быть, болѣе лично вкусу, я обращаю вниманіе читателей еще на одно изданіе ‚Золотой библиотекѣ классиковъ‘: Избранныя мѣста изъ портетовъ ‚Sturm und Drang‘а въ 2-хъ томахъ, изданныя Карломъ Фрейемъ. Здѣсь собрано шесть портетовъ, изъ которыхъ меньше всего говорящимъ намъ, Лейбвицу и Вагнеру удѣлено лишь незначительное мѣсто; къ сожалѣнію, также и Герстенбергу, по непонятному недоразумѣнію. Изъ этого гениальнаго предшественника Клопштока и Вианда взята лишь дѣйствительно необыкновенная драма ‚Уголио‘; совершенно отсутствуютъ его очаровательныя стихотворенія и лирическіе отрывки въ прозѣ, а также—въ высшей степени важный essai о Шекспирѣ. Клингеръ также, по моему, представленъ не совсѣмъ удачно четырьмя театральными пьесами;

* Отличный знатокъ Жанъ-Поля.

страннымъ образомъ отсутствуют его обыкновенные романы, размышления и сатиры. Но зато Ленцъ и Мюллеръ... Я боюсь, что русскіе лучше освидомлены о Ленцѣ, чѣмъ нѣмцы, потому что единственная порядочная біографія этого величайшаго нѣмецкаго комическаго поэта принадлежитъ перу русскаго, профессора Розанова. Нѣмецкіе біографы Ленца XIX вѣка — Думпфъ, Сиверсъ, Мальцданъ, Вейтхольдъ — никогда не доводили своей работы до конца. Зато послѣдніе годы принесли намъ два изданія Ленца (Блей и Леви, оба одновременно указаны въ „Аполлонѣ“) — а это третье. Выборъ сдѣланъ очень хорошо, только изъ стихотвореній можно было взять побольше. Приятно также видѣть повѣствовательную прозу Ленца.

Я снова указываю на Ленца, особенно потому, что это единственный дѣйствительно значительный нѣмецкій поэтъ, родившійся въ Россіи. Послѣ кратковременнаго пребыванія въ Германіи онъ вложилъ невыразимо печальное существованіе въ Москвѣ и Петербургѣ, гдѣ сошелся съ русскими масонами и Карамзиннымъ и гдѣ въ концѣ концовъ погибъ. Отсутствие мѣста не позволяетъ мнѣ говорить болѣе подробно о совсѣмъ неизвѣстномъ въ Россіи художникѣ и портѣ Мюллерѣ; достаточно замѣтить, что это былъ богатый, оригинальный и почти гениальный поэтъ, и здѣсь онъ достоинъ и отличію представленъ. По моему мнѣнію, недостаетъ только его пламенной драмы въ стихахъ — „Нюбелъ“. Въ общемъ я могу лишь настойчиво рекомендовать эту книгу каждому другу поэзіи, тѣмъ болѣе, что наши стремленія въ 1913 г. во многихъ отношеніяхъ совпадаютъ съ тѣми, которыя наблюдались 140 лѣтъ назадъ.

Тѣхъ же, кто ходитъ на опереты Фаля, Легара и др. и справедливо негодуетъ на бессмысленность текста, я попрошу выписать избранныя произведенія Іоганна Вестрой, чтобы убѣдиться, что и на нѣмецкомъ языкѣ пишутся хорошіе опереточные тексты: остроумные и забавные, фейерверкъ гротескаго юмора, проникающаго отъ поверхности въ глубину. Друзьямъ старины можно посоветовать Нѣмецкія сказки братьевъ Грим-

мовъ, недавно появившіяся въ соответствующемъ видѣ Гессе. Но еще болѣе я рекомендую воскрешенія удивительныхъ Нѣмецкихъ Народныхъ Книгъ, въ изданіи Дидерихса въ великолѣпной обработкѣ Рихарда Бенца и на мощномъ нѣмецкомъ языкѣ; особенно веселую книгу проказъ Тила Эйленшпигеля и наивную романтическую, напряженно занимательную сказку о Фортунатусѣ и его волшебномъ мѣшкѣ.

Обращаю вниманіе любителей хорошихъ книгъ на изысканно прекрасное новое изданіе дамнеровскаго Гафиза — гордость нѣмецкаго книжнаго искусства. Художника, украсившаго книгу, зовутъ Ф. Г. Е. Шнейдлеръ; онъ подаетъ большія надежды. И со стороны содержанія эта книга плѣнитъ каждого друга прекрасной поэзіи, ибо что можетъ быть прекраснѣе Гафиза?

Специально петербуржцамъ рекомендую „Юношескія воспоминанія старика“ Вильгельма ф. Кюгелъхенъ, вышедшія недавно въ новомъ, богато иллюстрированномъ изданіи у Гессе.

Johannes von Guenther.

НОВЫЯ КНИГИ ПО ИСКУССТВУ И ЛИТЕРАТУРѢ

Сергѣй Глаголь и Игорь Грабаръ. „Исаакъ Ильичъ Левитанъ. Жизнь и творчество“. Изданіе I. Кнебеля. Цѣна 3 р. 50 к.

Монографія, посвященная Левитану, является вторымъ выпускомъ изъ серіи иллюстрированныхъ монографій русскихъ художниковъ подъ редакціей Грабаря въ изданіи Кнебеля. Введеніе къ ней — „Художественный обликъ Левитана“ — написано Грабаремъ. Имъ же вмѣстѣ съ Сергѣемъ Глаголемъ составленъ приложенный въ концѣ книги списокъ произведеній художника; біографія послѣдняго написана однимъ Сергѣемъ Глаголемъ.

Художественный обликъ Левитана набросанъ ясно и выпукло. По мнѣнію Грабаря, художникъ сумѣлъ, работая въ эпоху „исканія Руси“ въ живописи, полно и талантливо отвѣтить этимъ исканіямъ; его картины проникнуты

подиннымъ пониманіемъ русскаго пейзажа и тѣмъ значительны, что являются какъ бы результатомъ собирательнаго творчества.

Биографія состоитъ изъ восьми главъ. Въ первыхъ семи излагаются факты жизни художника въ связи съ отдѣльными этапами его творчества. Авторъ черпаетъ свои свѣдѣнія, главнымъ образомъ, изъ первоисточниковъ: изъ записанныхъ имъ же воспоминаній Н. А. Касаткина и такихъ близкихъ къ Левитану людей, какъ С. П. Кувшинникова, М. П. Чехова и др.

Знакомясь съ этой биографіей, читатель можетъ прослѣдить, какъ, параллельно обстановкѣ жизни Левитана, развивалось его творчество, какъ вліяли на него и русскіе учителя (Саврасовъ, Подгѣновъ), и барбизонцы, и больше всего—сама природа, особенно же Крымъ. Въ заключительной главѣ С. Глаголь говоритъ о томъ, чѣмъ былъ Левитанъ въ эпоху наивысшаго развитія своего дарованія, какъ самостоятельный и проникновенный поэтъ русской природы, и что дала тогда его живопись русскому искусству. Въ той же главѣ приводятся еще интересныя свѣдѣнія о приемахъ, которыми пользовался художникъ при писаніи своихъ картинъ. Безспорныя достоинства этой книги, что есть и недочеты. С. Глаголь, касаясь вліянія на Левитана Коро и другихъ барбизонцевъ, отмѣчаетъ, что оно началось съ конца 80-хъ годовъ и чувствуется на всемъ послѣдующемъ творчествѣ художника (въ особенности, на нѣкоторыхъ картинахъ 90-хъ годовъ), но, ссылаясь на это, не подкрѣпляетъ своихъ ссылокъ приѣбрами. Источники, которыми пользовался Глаголь, указываются не всегда достаточно опредѣленно.

Списокъ работъ Левитана въ концѣ книги составленъ очень обстоятельно, хотя его авторы не скрываютъ возможности неточностей и даже невѣрностей, — основательныя причины къ этому приводятся въ предисловіи къ списку. Монографія украшена многочисленными снимками съ произведеній Левитана, относящихся ко всѣмъ его періодамъ; они расположены въ хронологическомъ порядкѣ. Въ число этихъ снимковъ входятъ 95 автографовъ въ текстѣ и 14 трехцвѣтнокъ на отдѣльныхъ листахъ. Нѣ-

которыя изъ нихъ очень удачно воспроизводятъ оригиналы. Но почти всѣ автографы слишкомъ малаго размѣра (несмотря на большой форматъ книги) и многія клише—не перваго качества.

Румянцовскимъ Музеемъ предпринято новое изданіе—Альбомъ рисунковъ А. А. Иванова—съ пояснительнымъ текстомъ и подъ редакціей хранителя Отдѣленія изящныхъ искусствъ Н. И. Романова. Въ альбомѣ войдутъ 60 лучшихъ рисунковъ, частью изъ эскизовъ Иванова къ Библии, частью изъ рисунковъ сибтскаго содержания, исполненныхъ имъ въ Римѣ (наброски съ натуры, рисунки съ итальянскихъ фресокъ и античныхъ статуй, мнѳологическія композиціи и т. п.). Избранные рисунки рѣшено исполнить факсимиле, т. е. не только точно передать ихъ технику (акварель, карандашъ, перо), но и цвѣтъ бумаги, ятна и пр. Техническая часть изданія поручена Товариществу А. А. Левенсонъ.

Н. В. Н.

Бар. Н. Н. Врангель, 'Вѣнокъ мертвымъ'—художественно-историческія статьи. Спб. 1913. Ц. 2 р. 25 к.

'Вѣнокъ' Бар. Н. Врангеля существенно отличается отъ тѣхъ, что возлагались за послѣднія десятилѣтія на алтарь русской живописи XVIII вѣка,—онъ съ шипами: '...я не виновенъ, если вѣнокъ, который я приношу моимъ мертвымъ друзьямъ—вѣнокъ съ шипами' (стр. 6). Но, можетъ быть, именно шипы, которые не побоялся сохранить авторъ, дѣлаютъ вѣнокъ такимъ живымъ, такимъ особеннымъ и чрезвычайно убѣдительнымъ.

Бар. Н. Врангель, видимо, горячо любитъ русскій XVIII в., но это не мѣшаетъ ему отчетливо сознать и выпукло обнажить нецѣльность, даже уродливость, тогдашней культуры; трудно представить себѣ болѣе ребяческую затѣю, чѣмъ ту, которую выдумали азіаты-русскіе, передразнивая иностранцевъ. Но, будучи талантливыми актерами, они не только убѣдили многихъ, что играютъ въ серьезъ, но даже сами увѣровали въ то, что театральныя подмостки—та же дѣйствительность' (стр. 83).

Сжатая характеристика, тщательный анализ разнообразнѣйшихъ вліяній, сложной паутиной покрывшихъ въ тѣ времена нашу художественную жизнь, прекрасно помогаютъ намъ понять эпоху, когда утверждаются у насъ французскія моды, голландская мебель, самоѣдскіе шуты, еврейская торговля, африканскіе арапы, итальянское искусство, нѣмецкіе напитки и ругательства' (стр. 107).

Но особенно важными кажутся намъ тѣ окончательные выводы, что дѣлаетъ авторъ изъ своихъ изслѣдованій; они обнажаютъ шипы, которые, придавъ вѣнку особый трепетъ и жизнь, могутъ нанести смертельные уколы вѣнку, еще недавно называвшемуся нашимъ 'золотымъ'. 'Въ старой Россіи были моменты, въ которые русскіе люди сумѣли при помощи своихъ и чужихъ рукъ создать искусство, почти равное западному. И даже скептическіе иностранцы, называвшіе въ XVII вѣкѣ и называющіе теперь русскихъ варварами, въ XVIII столѣтіи единогласно признавали умѣние этихъ дикарей до обмана притворяться культурными' (стр. 69).

Конечно, такая характеристика можетъ лишь побудить всѣми силами отрешиваться отъ такого 'золотого вѣка', напрячь всѣ усилія въ поискахъ нашего 'самого дорогого', нашей подлинной традиціи; такъ какъ удовлетвориться тѣмъ, что мы были одно время 'до обмана' похожи на Европу, и этому періоду подражать, развѣ не было бы знакомъ духовной нищеты?

Бар. Н. Врангель дѣлаетъ и такой выводъ: 'Вся ретроспективность литературы и искусства, показывая отдѣльныя замѣчательныя дарованія, свидѣтельствуетъ объ исключительномъ убожествѣ современной Россіи. Ибо лишь тотъ, кто не имѣетъ своей личной жизни, можетъ говорить только о жизни другихъ. Класть вѣнки на могилы мертвыхъ очень хорошо, но нельзя же заниматься только этимъ...' (стр. 6).

Рядомъ убѣдительнѣйшихъ примѣровъ авторъ показываетъ, какъ съ конца XVIII в. наша 'нарочитая' культурность спадаетъ, какъ миражъ, и къ нашимъ днямъ разсѣивается окончательно, и потому 'какъ людямъ Петра Ве-

лика приходилось быть новыми строителями жизни, такъ мы въ новой пустынѣ видимъ лишь оазисы прошлаго' (стр. 86), и столь же убѣдительно — здѣсь уколы вѣнка — настаиваетъ, на протяжении всего сборника, что 'вся эта 'нарочитая неправда' минувшаго жизненнаго строя теперь уже не возродится никогда' (стр. 12).

Намъ кажется не случайнымъ, что сборникъ названъ — 'Вѣнокъ мертвымъ' (а не умершимъ, напримѣръ)... Не подчеркивается ли здѣсь, что XVIII вѣкъ сталъ мертвъ для насъ, открылся намъ, какъ наивная и безплодная игра, въ которую мы больше и не хотимъ и не въ состояніи играть?

И не суждено ли этому вѣнку быть послѣднимъ — погребальнымъ, ибо столь же опасны его уколы, какъ и пѣвительны розы?

В. Дмитриевъ.

Рем и де-Гурмонъ. 'Книга масокъ'. Рисунокъ Ф. Валлотона. Перев. съ франц. Б. М. Блиновой и М. А. Кузмина. Ки-во 'Грядущій День'. 1913.

'Книга масокъ' дождалась своего перевода. Она не подводитъ итоговъ въ русскомъ смыслѣ, т. е. не выясняетъ общей дѣли и устремлений, но она даетъ сводку личностей. Это — прекрасная задача. Когда, наконецъ, предстанетъ воочию все богатство двухъ истекшихъ десятилѣтій, быть можетъ, и широкіе круги интересующихся литературой поймутъ, наконецъ, какія сокровища накопились за это время во Франціи! Стоящія рядомъ, совершенно чуждыя другъ другу имена, какъ Тайядъ и Жидъ, Клодель и Баррессъ, Блуа и Жаммъ, и единственный въ своемъ родѣ и незабываемый Корбьеръ заставляютъ призадуматься надъ современной эпохой. Конечно, нужно быть вклектикомъ, чтобы претворить въ себѣ, нисколько не укорачивая, души столь другъ другу враждебныя. Тонкость таинхъ этюдовъ, какъ портретъ Жидъ и Рашильдъ, необычайна. Иныя маски мало что могутъ сказать о писателѣ (Верхарнъ, Лафоргъ), но онѣ и не претендуютъ на то, чтобы исчерпать тему. Подчасъ онѣ говорятъ лишь объ одной чертѣ писателя, подчасъ — о совсѣмъ иномъ.

Гурмонъ не теоретикъ. Его формула символизма (индивидуализмъ въ литературѣ, свобода творчества, отречение отъ заученныхъ формулировокъ, стремленіе ко всему новому, необычному, даже странному) привела бы въ краску любого изъ сотрудниковъ „Вѣсовъ“. Его теоретическая мощь разбилась о коллекціонерство. Это то самое „антикварство“, которое теперь пытаются выбросить за бортъ. Коллекціонерствомъ духа, худшимъ изъ видовъ эвектизма, всю жизнь страдалъ Гурмонъ. Все же у него есть свой уголь зрѣнія: тотъ же эвектизмъ, только возведенный въ постулатъ и примененный къ мировой схемѣ: „христіанство и язычество“, романскій сенсуализмъ и мистическая чистота, но только внезапно повернутые и освѣщенные по новому; все это подъ нѣсколько мистико-эротическимъ соусомъ. Мы помнимъ его „Христа въ Люксембургскомъ саду“. Трудно объяснить, но намъ кажется, что здѣсь корни его творческаго безплодія.

Вотъ прикѣлъ. Онъ цитируетъ Гюисманса: „Романя и Шамбертенъ, Кло Вужо и Кортонъ вызывали въ его воображеніи пышные торжества абатствъ, княжескія празднества, богатство одеждъ, затканыхъ золотомъ, горящихъ при освѣтительномъ свѣтѣ“. Этикеты блестяли передъ его глазами, какъ лучистый вѣнецъ вокругъ головы Пресвятой Дѣвы“. Характерно для Гурмона, что въ этой пышной цитатѣ онъ видитъ лишь „видѣніе бѣлой роскоши среди натуралистическаго болота“. Сходство Шамбертена съ Богородицей его не смущаетъ..

Вотъ характеристика Блуа: „Геній Блуа обязанъ своимъ происхожденіемъ теологіи Рабле“. Книги его написаны какъ бы св. Фомой Акинскимъ при сотрудничествѣ Гаргантюа. Онѣ схоластичны и титаничны, евхаристичны и грязны, идилличны и богохульны. Ихъ не признаетъ христіанинъ, но имъ не порадуется и атеистъ“. Это пишетъ знатокъ литургіиной поэзіи и авторъ „Latin mystique“. Способенъ ли мистическое эстетство (только эстетство) создать дѣвности? Сомнительно. Прибавьте еще сюда забавляющую автора игру въ сенсуализмъ и дѣвственность. Самодовѣющее любованіе дѣвностями убиваетъ Гурмона.

Мы были рады увидѣть отрывки изъ любимыхъ повтовъ въ переводѣ, вѣроятно, г. Кузмина. Переводчикъ не захотѣлъ перевести въ стихахъ всѣ приведенные отрывки и оставилъ ихъ подчасъ вчернѣ, не убавляя ни на юту сочности языка и образовъ подлинника. Съ радостью читаешь по-русски:

Конечно, господинъ Бенуа одобряетъ,
что читали Вольтера и прочихъ Іезуитовъ.
Онъ мыслить. Онъ склоненъ къ продолжительнымъ спорамъ,
презираетъ монаховъ и домашнія средства.

Но прозаическій переводъ — не всегда блестящій.

Транскрипція именъ подчасъ невѣрна. Не Жанъ, а Жеанъ Риктюсъ. Что это за Барбье д'Оревилль, встрѣтившійся намъ дважды (стр. 132)?

Alex. St.

Д. Я. Айзмана. Собраніе сочиненій, т. 5-й. СПб. 1913.

Не объ этомъ ненужномъ писателѣ хочу я говорить, а объ одной лишь маленькой, но показательной частности его „творчества“. Рассказъ его „Лѣсникъ Зозуля“, — такой же, вѣроятно, безплодно сентиментальный, какъ и многие рассказы г. Айзмана, — начинается съ пейзажа. Г. Айзманъ знаетъ, что современный писатель долженъ обладать большой зрительной восприимчивостью и „ощущать“ ландшафтъ; вотъ онъ и „ощущаетъ“: яркое солнечное утро, широкій прудъ, мостки надъ водою, а на нихъ голые ребятишки. Тѣла ребятишекъ „сверкали на... солнцѣ, какъ золотыя“, а немного ниже тѣла названы желтыми. Вода же—нѣжно-голубая.

Теперь угадайте, какого цвѣта „видитъ“ г. Айзманъ отраженіе въ водѣ этихъ голыхъ ребятишекъ? Онъ его видитъ... зеленымъ!!! Подлинныя слова: „отраженіе голыхъ желтыхъ тѣлъ было ярко-зеленымъ, почти такимъ же зеленымъ, какъ трава на косогорѣ“.

Г. Айзманъ знаетъ по наслышкѣ, что смѣшеніе желтаго и голубого даетъ зеленый. Но какъ дожиль онъ до 5-го тома полнаго собранія сочиненій и не замѣтилъ, что вода не можетъ

„тѣмъ же мѣстомъ“ отражать сразу два предмета, и, следовательно, два дѣйства, и что дѣйства въ отраженіи никогда не смѣшиваются, какъ краски на палитрѣ! А такъ какъ г. Айзманъ довольно ясно показалъ, что тѣла мальчишекъ были самымъ яркимъ красочнымъ пятномъ въ пейзажѣ, то отраженіе ихъ въ дѣйственномъ отношеніи именно (наоборотъ сказанному авторомъ) должно было быть особенно устойчивымъ, сильнѣе „двигая“ сосѣдніе дѣйства, чѣмъ измѣнялся само.

Во всякомъ случаѣ, зеленымъ этотъ желтый дѣйствъ могъ оказаться только въ смѣшномъ и „безграмотномъ“ представленіи г. Айзмана: бѣда, когда писатели, жалко-слѣпые передъ природой, сидя за своимъ столомъ, „сочиняютъ“ пейзажи. О г. Айзманѣ я бы не говорилъ, если бы такой же „кабинетный импрессионизмъ“ не встрѣчался у другихъ, болѣе видныхъ писателей.

Чудовскій.

Иностранная библиографія

Alexander Koch. Handbuch der neuzeitlichen Wohnungskultur. Bd. I. Herrenzimmer; Bd. II. Schlafzimmer; Bd. III. Speisezimmer. Mit 900 Abbildungen. Prof. Georg Metzendorf, Margarethen-Höhe bei Essen. 237 Abb.—Verlagsanstalt Al. Koch. Darmstadt. 1913.

Дармштадтское издательство Коха ставятъ во главѣ движенія, пропагандирующаго новое нѣмецкое прикладное искусство. Послѣ роскошныхъ публикацій „Вилла Штука“ и „Загородный домъ Э. Зейдла“, оно выпустило серію книгъ, посвященныхъ культурѣ жилища, съ отлично воспроизведенными проектами лучшихъ нѣмецкихъ художниковъ и архитекторовъ. Въ этой „настоящей книгѣ“ собрано все, что создала новая „Raumkunst“, отъ скромной обстановки рабочаго до царски убранной мюнхенской виллы Штука; въ ней представлены всѣ теченія художественнаго ремесла, отъ холодной и трезвой „типичной“ мебели Prof. Riemerschmid'a до вычурнаго рококо P. S. Troost'a.

Просматривая роскошные томы Коха, испытываешь еще въ большей степени, чѣмъ на

мебельныхъ выставкахъ, монотонную скуку отъ однообразія новаго нѣмецкаго стиля. Въ немъ господствуетъ архитектурный, а не скульптурный принципъ: строгое соотвѣтствіе частей при полномъ пренебреженіи къ отдѣлкѣ деталей. Недаромъ это новое искусство создали архитекторы и недаромъ оно называется „Raumkunst“, т. е. „искусство пространства“. Оно соотвѣтствуетъ отвлеченной, конструктивной складкѣ нѣмецкаго характера, но намъ то кажется сухимъ и скучнымъ. Однако... о вкусахъ не спорять. Зато, съ точки зрѣнія эстетической культуры, это теченіе очень показательно. Стремленіе вышше украсить жизнь охватило всѣ слои населенія Германіи; весь укладъ домашней жизни, гдѣ еще такъ недавно полновластно царило грубое ремесло, поставленъ подъ контроль художниковъ, которые являются настоящими законодателями вкуса и моды. Мебельныя фабрики приглашаютъ на службу первоклассныхъ архитекторовъ и живописцевъ, которые создаютъ модели цѣлыхъ обстановокъ, отъ мебели и посуды вплоть до рисунка обоевъ. Возникаютъ цѣлые дома, отели, выстроенные и отдѣланные по рисункамъ извѣстнѣйшихъ архитекторовъ.

Такъ возникъ весь поселокъ („Gartenstadt“) Хеллерау, построенный и отдѣланный по планамъ проф. Римершмида, Фишера, Левцикаго, Тессенова (зданіе школы Далькроза) мебельной фабрикой „Deutsche Werkstätten“; такъ возникъ, рассчитанный на 16.000 жителей, городокъ Крунна Margarethen-Höhe близъ Эссена, представляющій собою продуктъ творчества одного художника, проф. Мецендорфа. Въ такихъ поселкахъ—а ихъ много разбѣсно по всей Германіи—всѣ вопросы не только вышшаго, но часто даже и внутренняго убранства домовъ рѣшаются особымъ художественнымъ совѣтомъ. Насколько благоприятна для нѣмецкаго искусства эта служба художественному ремеслу—вопросъ особый, но безспорно, что она благотворно отражается на художественномъ бытѣ современной Германіи и что нѣмецкая художественная промышленность достигла, благодаря сотрудничеству лучшихъ художественныхъ силъ страны, изумительныхъ, баснословныхъ результатовъ!

Giorgio Vasari. Le vite de' piu eccellenti pittori scultori i architettori. Mit kritischem Apparate herausgegeben von Dr. Karl Frey. Bd. I. Introduzione. Cimabue, Arnolfo di Lapo, Nicola e Giovanni Pisani. S. I+XXIV+914.

Carel van Mander. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Anmerkungen von Hanns Floerke. 2 Bde. 460+492 S.

Jakob Burckhardt. Briefe an einen Architekten 1870—1889. — Georg Müller. München und Leipzig. 1913.

Вазари, флорентійскій живописецъ и архитекторъ (1511—1574), прославился гораздо болѣе своимъ Жизнеописаніемъ превосходѣйшихъ живописцевъ, скульпторовъ и архитекторовъ, нежели собственными художественными произведениями. Если не всѣмъ извѣстно, что онъ былъ строителемъ дворца Уффици во Флоренціи, то всякій, конечно, слышалъ о его знаменитой книгѣ. Наряду съ записками Бенвенуто Челлини, мемуарами Гиччардини и Нарди, сочиненіями Маккиавелли и письмами кардинала Бембо, книга Вазари является цѣннымъ документомъ исторіи Ренессанса. Вазари стоялъ въ самой гущѣ художественной жизни Рима и Флоренціи, былъ въ оживленной перепискѣ съ выдающимися людьми своего времени, и его 'Жизнеописаніе' представляетъ двойной интересъ: по непревзойденному нѣкѣмъ богатству матеріала и какъ цѣнный литературный и культурный памятникъ Rinascimento. Однако, въ достовѣрности сочиненія Вазари давно существовало сомнѣніе; онъ принадлежитъ къ эпохѣ, когда люди не дѣлали отличія между перомъ и кинжаломъ и сводили свои счеты изъ-за угла отравленнымъ оружіемъ; образцомъ литературнаго безстыдства эпохи можетъ служить современникъ и другъ Вазари, венеціанецъ Аретино.

Вазари пользуется своей книгой, чтобы возвеличить себя и уничтожить соперниковъ. Многія біографіи его огромной книги (1053 стр. мелкаго шрифта въ изданіи Salani, Firenze, 1908) дышутъ явнымъ недоброжелательствомъ; сообщаемые имъ факты и даты часто фантастичны или даже укышленно искажены. На

свою литературную работу Вазари смотрѣлъ, какъ на модную въ его эпоху новеллистику и, по небрежности или незнанію, далъ множество легендарныхъ біографій, особенно художниковъ треченто. Проблематическая достовѣрность его показаній ведетъ къ тому, что желающіе пользоваться ими, все же наиболѣе цѣннымъ, источникомъ исторіи Ренессанса, должны предварительно очистить текстъ отъ множества фантастическихъ выдумокъ. Это, конечно, чрезвычайно затрудняетъ пользованіе книгой Вазари, и работа Фрея, представляющая кропотливый анализъ всѣхъ сообщаемыхъ Вазари данныхъ, является высокоцѣннымъ вкладомъ въ исторію Rinascimento. Тексты Вазари (оба изданія 1550 и 1568 гг.) провѣрены имъ по архиву графовъ Rasponi-Spinelli и снабжены, каждый въ отдѣльности, цѣнными подстрочными примѣчаніями и объемистыми экскурсами. Покуда вышелъ только первый томъ этого монументальнаго труда; все изданіе рассчитано на 6—8 томовъ того же объема.

Въ pendant къ сочиненію Вазари, то же издательство выпустило 'Жизнеописаніе нидерландскихъ и нѣмецкихъ живописцевъ' Карель-ванъ-Мандера (1548—1606), написанное подъ вліяніемъ Вазари и какъ бы въ дополненіе къ его книгѣ. Книга ванъ-Мандера свободна отъ всѣхъ недостатковъ Вазари, но зато въ ней нѣтъ и ея великихъ достоинствъ. Насколько Вазари увлекаютъ воображеніе, а иногда и личная вражда, настолько трезвъ, сухъ и добросовѣстенъ простодушный фламандецъ. Однако, почти неоспоримая достовѣрность его хроники не можетъ замѣнить живой картины, нарисованной талантливымъ аретинцемъ. Простодушный рассказъ ванъ-Мандера прерывается правоучительными разсужденіями о содержаніи картинъ, и въ этихъ разсужденіяхъ сказывается вся разница эпохъ и расъ. Описывая картину Гуго изъ Брюгге, ванъ-Мандеръ присоединяетъ къ своей незамысловатой критикѣ поучительное замѣчаніе: 'особенно замѣчательно здѣсь великое благоправіе, которое выражено въ этихъ женскихъ фигурахъ и на ихъ цѣломудренныхъ и любезныхъ лицахъ. Ихъ благоправіе представляется столь достойнымъ подражанія, что наши жи-

вописцы должны были бы посылать женщинъ, которыхъ изображаютъ, къ нимъ въ науку, дабы онѣ переняли лучшее отъ нихъ' (I S. 53). Вазари же, рассказывая о картинахъ религіознаго содержанія, хвалитъ въ нихъ 'bellezza' фигуръ и 'diligenza' работы: 'въ ней есть величайшая тщательность, и въ фигурѣ ангела такая красота, что она кажется поистинѣ небесною' (Благовѣщеніе Фра Филиппо; Vita, ed. Salani, p. 359).—Хроника ванъ-Мандера издана съ параллельными текстами, съ биографіей ванъ-Мандера (Бредеро или брата ванъ-Мандера, Адама) и множествомъ примѣчаній переводчика Hapns Floerke, не имѣющихъ, однако, особенной цѣнности, такъ какъ большинство изъ нихъ заимствовано (Humans, H. E. Greve, de Busscher, von den Branden и др.).

Письма Якова Бурггардта (1818—1897) къ базельскому архитектору Алиоту интересны, какъ дополненіе къ его знаменитому путеводителю по Италіи ('Cicerone', 4 Bde). Бурггардтъ былъ профессоромъ исторіи и исторіи искусства въ Базелѣ, отъ 1858 до 1893 г. Почти всѣ свои каникулы онъ проводилъ въ путешествіяхъ по Европѣ, собирая свою драгоценную коллекцію фотографій и старинныхъ гравюръ и осматривая картинныя галереи и памятники архитектуры. Въ его письмахъ содержатся цѣнныя замѣтки по исторіи нѣмецкаго бароко и рококо и подчасъ очень рѣзкіе выпады по адресу современной живописи и архитектуры. Глубокій знатокъ итальянскаго Ренессанса, влюбленный въ прошлое Италіи и осужденный прозябать въ самой мѣщанской изъ странъ, въ Швейцаріи, онъ уходилъ отъ настоящаго и отъ окружающей его обстановки, перебирая свои безчисленные альбомы или вспоминая годы, проведенные въ Италіи. Письма послѣднихъ лѣтъ, когда впервые показались признаки наслѣдственной въ его семьѣ сердечной болѣзни, дышатъ большой грустью и сознаниемъ приближающейся развязки. На обязательныя лекціи, которыя онъ читалъ до 1893 г., Бурггардтъ смотрѣлъ, какъ на тяжелый, ничѣмъ вознаграждаемый трудъ. 'Я не могу сказать вамъ, пишетъ онъ въ 1886 г., съ какою отвращеніемъ выступаю я въ свои преклонныя лѣта передъ публикой. Я глубоко

сочувствую престарѣлымъ актерамъ, которые, несмотря на все уменьшающійся успѣхъ, должны ради куска хлѣба поступать на сцену: я легко могу войти въ ихъ положеніе'.

Бурггардту страшно хотѣлось передъ смертью еще разъ увидѣть возлюбленную Италію, но онъ уже чувствовалъ, что этой мечтѣ не суждено осуществиться. Въ предсловіи къ письмѣ къ Алиоту, 20 февраля 1889 г., онъ пишетъ: 'Такъ же, какъ вы—парижанинъ, такъ и я римлянинъ по моей тоскѣ, и все же, я никогда болѣе не буду въ Римѣ; да и кромѣ того,—Рима, который я любилъ, все равно больше нѣтъ. Итакъ, pazienza'.

S.

Въ издательствѣ Emil Felber въ Берлинѣ вышелъ первый томъ Corpus Hamleticum, много-томнаго коллективнаго изслѣдованія, посвященнаго исторіи легенды о Гамлетѣ. Планъ труда былъ предложенъ 6 лѣтъ назадъ, на нѣмецкомъ конгрессѣ ново-фиологовъ, мюнхенскимъ профессоромъ Шикомъ. Первый томъ изслѣдуетъ восточные варианты сказки о счастличикѣ съ запечатаннымъ письмомъ-приговоромъ. Въ немъ напечатаны оригинальные тексты на санскритѣ, пали, китайскомъ, турецкомъ, арабскомъ, греческомъ, коптскомъ и реионскомъ языкахъ; во второмъ томѣ изслѣдуются европейскія версіи того же мотива. Дальнѣйшіе томы будутъ посвящены развитію и примѣненію гамлетовской легенды въ драмѣ, музыкѣ, поэзіи и романѣ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Съ интереснымъ предложеніемъ о преобразованіи современныхъ Салоновъ выступилъ недавно Р. де-ла Сизераннъ. Находя, что парижскіе Салоны въ настоящее время, вслѣдствіе своей доступности, утратили въ глазахъ художниковъ значеніе, пробнаго камня художественныхъ произведеній, Сизераннъ считаетъ необходимымъ учрежденіе двухъ Салоновъ—небольшаго закрытаго Салона со строгимъ жури

и открытаго Салона со свободнымъ приемомъ экспонатовъ и распределеніемъ мѣстъ по жребію. Такимъ образомъ, французскіе художники имѣли бы возможность выдѣлиться, участвуя на выставкѣ изъ 1000—1200 произведеній закрытаго Салона, что совершенно немислимо въ сутолокѣ современныхъ выставокъ. Самымъ слабымъ мѣстомъ въ разсужденіяхъ Сизеранна является вопросъ о жюри, которое, по его мнѣнію, могло бы быть избрано изъ членовъ Академіи Художествъ.

30-го іюня состоялось торжественное распределеніе наградъ въ Салонѣ французскихъ художниковъ. Секретарь изящныхъ искусствъ Л. Бераръ произнесъ рѣчь объ отношеніи правительства къ вопросамъ поощренія и охраны родного искусства. Национальная премія присуждена художнику Zingg, автору картины 'A la Terge'. Критика отмѣчаетъ интересный фактъ, что одной изъ высшихъ наградъ удостоена картина, въ прошломъ году не допущенная жюри на выставку!

1-го іюля совѣтъ министровъ принципиально согласился на устройство въ Парижѣ въ 1916 г. интернаціональной выставки новаго декоративнаго искусства.

Жакъ Дусе предложилъ парижскому университету принять отъ него въ даръ организуемую имъ большую бібліотеку искусства и археологій.

Теодоръ Дюре подарилъ собранію Petit-Palais принадлежавшія ему три картины Курбе.

Национальное Общество Искусствъ избрало Бартоломе президентомъ декоративной секціи на мѣсто Лермитта.

За истекшіе мѣсяцы Франція, обогатилась дѣльнымъ рядомъ новыхъ памятниковъ, изъ которыхъ отмѣтимъ: памятникъ солдатамъ, погибшимъ 18 іюня 1815 г. въ Houcoumont, работы Biellemand; жертвамъ катастрофы 'Le Pluviose', работы Гильома, въ Кале; архитектору Гаде въ Академіи Художествъ, исполненный Агларомъ и Бернье; доктору Дюмонпелье въ парижскомъ психо-физическомъ институтѣ, работы Эммерле... и др.

Несмотря на протесты людей со вкусомъ, страсть къ гражданскимъ монументамъ, повидимому, не уменьшается...

По поводу исполнившагося трехсотлѣтія со дня рожденія Ле-Нотра, общество 'друзей Версаля' собрало въ отдѣльную галерею двадцать четыре холста Ж. Котеля, изображающихъ виды садовъ, разбитыхъ Ле-Нотромъ.

Англія

На октябрь—январь предполагается въ Лондонѣ интересная выставка картинъ старо-испанской школы. Выставка откроется въ галереѣ Grafton и будетъ содержать произведенія, находящіяся теперь въ большихъ частныхъ и государственныхъ коллекціяхъ Англіи.

Италія

Секретарь кабинета вѣстмовъ въ Уффицияхъ нашелъ въ грудѣ ученическихъ рисунковъ Академіи Художествъ два картонна Ф. Бароччіо: къ 'Тайной вечери', находящейся въ Урбино, и къ Луврскому 'Обрѣзанію'.

18 іюня статуя молодого Іоанна Крестителя, работы Донателло, перешла отъ Мартелловъ во владѣніе музея del Bargello, гдѣ она поставлена рядомъ съ Донателловскимъ Св. Георгіемъ. Во Флоренціи состоялось торжественное открытіе 'Музея Данте'.

Испанія

Общество 'друзей искусства' открыло въ Мадридѣ весной большую выставку картинъ испанскихъ художниковъ первой половины XIX ст. Интересное вступленіе къ каталогу написалъ Angel Veque.

Германія

Первый годъ преобразованнаго берлинскаго Седеціона ознаменовался довольно крупнымъ скандаломъ, результатомъ котораго явится, вѣроятно, полное разложеніе общества и образованіе новыхъ художественныхъ центровъ. Мы уже сообщали о частыхъ выраженіяхъ недовольства, которое возбудилъ новый составъ жюри и президіума строгимъ выборомъ представлявшихся на выставку произведеній. Эти

жалобы были поняты, какъ проявленія недо-
вѣрія Кассиреру, и Слефохтъ (предсѣдатель
жюри) на послѣднемъ засѣданіи членовъ Се-
цесіона предложилъ недовольнымъ выйти изъ
состава Общества. Оппозиція не согласилась на
такое предложеніе, и, вслѣдствіе этого, Сеце-
сіонъ покинуло все большинство сторонниковъ
новаго президіума. Больше сорока человекъ
(въ томъ числѣ—Слефохтъ, Ляберманъ, Каль-
крейтъ, Орликъ, Хюбнеръ, Колбе, Валсеръ и
др.), такимъ образомъ, выдѣлились изъ Сеце-
сіона. Вопросъ о будущемъ этой партіи, а
также небольшой группы оставшихся въ Се-
цесіонѣ (во главѣ съ Коринтомъ, Евг. Спиро,
Нейманомъ и др.) въ настоящее время живо
обсуждается печатью Германіи.

Вышелъ въ свѣтъ первый годовой отчетъ о но-
выхъ приобрѣтеніяхъ кабинета гравюръ націо-
нальнаго музея въ Нюрнбергѣ, составленный
хранителемъ музея Штенгелемъ. Интересны
вошедшіе въ коллекцію рисунки старыхъ масте-
ровъ (2 рис. XV ст., произведенія Фюссли, Ша-
дова), обращено вниманіе и на новое искусство
Германіи (Ляберманъ, Слефохтъ, Гауль и др.).
Галерея Kunstverein'a въ Берлинѣ приобрѣла
картину 'Ярмарка' Карла Бёкера.

Музей Имп. Вильгельма въ Крефельдѣ 4—
9 іюля была организована выставка, посвя-
щенная Лейблю и его школѣ. Одно раннее
произведеніе Лейбля приобрѣтено въ Музей.
Во Франкфуртѣ на Майнѣ Kunstverein устроилъ
выставку работъ мюнхенскаго художника
В. Genin.

17-го іюня открылась въ Дрезденѣ большая
выставка безъ жюри. Какъ и большинство
попытокъ въ этомъ родѣ, — дрезденская вы-
ставка носить характеръ рынка, имѣющаго
очень отдаленное отношеніе къ искусству.
Новая галерея картинъ Каспари въ Мюнхенѣ
дебютируетъ интересной выставкой, состоящей
изъ двухъ отдѣловъ. Въ одномъ изъ нихъ
представлены нѣмецкіе художники, ставшіе
уже классиками (Фейербахъ, Лейбль, Уде, Бек-
лингъ и др.), другой посвященъ новой герман-
ской и иностранной живописи (Ходлеръ, Се-
заннъ, Ванъ-Гогъ и др.).

Францу Штуку поручено повторить въ увели-
ченномъ размѣрѣ его 'Амазонку' для музея

Вальрафъ - Рихардъ въ Кельнѣ. Художникъ
впервые исполнить официальный заказъ на
монументальную скульптуру.

Аукціоны

Самымъ значительнымъ изъ аукціоновъ этого
лѣта надо считать распродажу собранія Немеса,
представляющую большой интересъ для опре-
дленія состоянія современнаго художествен-
наго рынка. Печать выражаетъ сожалѣніе,
что такъ блестяще подобранная коллекція разо-
шлась по рукамъ частныхъ собирателей кар-
тинъ, но для приобрѣтенія всего собранія врядъ
ли нашлись бы средства у какого-нибудь изъ
музеевъ. Двѣнадцать холстовъ Греко, соста-
вившихъ центръ галереи Немеса, проданы за
милліонъ одиннадцать тысячъ фр., Портретъ
отца художника 'Рембранда одѣвнень въ 516 т.
фр.; большія деньги были заплачены также
за Тинторетто, Рубенса, Тьеполо, Гойю и изъ
произведеній XIX ст. за 'Mariette' Коро (127 т.
франк.).

Результатомъ побѣды новаго искусства явился
также большой спросъ на работы Сезанна.
Кромѣ галереи Немеса въ Парижѣ, распро-
давались: собраніе Eug. Fischhof, состоящее изъ
произведеній англійской, французской, ита-
лійской и голландской школъ XV—XVI ст.
('Свадьба' Jan Steen продана за 605 т. фр.), и
коллекція Steengracht (у Ж. Пти), на которой
'Bathseba' Рембрандта была одѣнена въ мил-
ліонъ фр.

Умерли:

Художники: L. V. Carrier-Belleuse въ
Парижѣ, Гансъ Брукъ въ Берлинѣ и пей-
зажистъ Георгъ Флабъ въ Дашау; архи-
текторъ Ф. Зейдль въ Мюнхенѣ; членъ Па-
рижской Академіи Художествъ Ed. Аупардъ
и консерваторъ кабинета медалей Г. де-ла
Туръ; художникъ-анималистъ I. Хофнеръ
въ Мюнхенѣ и I. Rémond въ Парижѣ.

13-го іюля въ Парижѣ скончался Гастюль
ла-Тушъ.

ROSSICA

Все разрастающаяся литература объ искусствѣ танца и современномъ его возрожденіи вновь обогатилась хорошо изданной книгой двухъ американскихъ авторовъ Каролины и Чарльса Каффинъ подъ заглавіемъ 'Dancing and Dancers of To-day' (Нью-Йоркъ, Dodd Mead & Co). Послѣ краткаго общаго введенія авторы подробно останавливаются на новѣйшихъ теченіяхъ въ области хореографіи, посвящая отдѣльные очерки наиболѣе яркимъ представителямъ современнаго танца, какъ Айседора Дунканъ и ея соотечественницы Модъ Алланъ и miss Ruth St. Denis, датчанка Аделина Жене, итальянка Рита Саккетто и нѣкоторыя др. Нѣсколько статей книги, конечно, трактуютъ о русскомъ балетѣ, начало котораго авторы въ своемъ восторгѣ отодвигаютъ даже до XVII в. (!) и среди котораго особенное вниманіе удѣлено Павловой и Мордкину. Изданіе иллюстрировано полусотней прекрасно исполненныхъ снимковъ; добрая половина ихъ воспроизводитъ разныя 'créations' русскихъ балетныхъ артистовъ.

Замѣтимъ кстати, что серія интересныхъ масляныхъ этюдовъ и эскизовъ французскаго живописца Фландрена, посвященныхъ русскому балету, воспроизведена, отчасти въ краскахъ, въ апрѣльскомъ выпускѣ парижскаго журнала, L'Art Décoratif.

Въ майскомъ выпускѣ берлинскаго журнала 'Kunst und Künstler', редакторъ послѣдняго, Карлъ Шеффлеръ, помѣстивъ статью о новомъ зданіи нѣмецкаго посольства въ С.-Петербургѣ, постройки Петра Беренса. Авторъ оговаривается, что самого зданія не видѣлъ и что его сужденіе основано лишь на обильныхъ снимкахъ, приложенныхъ къ статьѣ, но въ результатѣ онъ относится очень одобрительно къ новѣйшей постройкѣ извѣстнаго нѣмецкаго архитектора. По мнѣнію Шеффлера, нѣмецкое посольство въ Петербургѣ есть дальнѣйшее звено въ развитіи таланта Беренса (?), логически вытекающее изъ выработаннаго имъ стиля, до сихъ поръ примѣняшагося преимущественно къ постройкамъ фа-

бричнаго и торговаго характера. Современный беренсовскій пошибъ (по словамъ автора, съ которыми трудно согласиться) удачно соединенъ съ традиціями серьезной русской архитектуры.

По примѣру своихъ альбомовъ международныхъ художественныхъ выставокъ въ Венеціи, небезызвѣстный итальянскій художественный критикъ Витторіо Пика издалъ теперь очень объемистый томъ съ 732 иллюстраціями 'L'Arte Mondiale a Roma nel 1911' (Бергамо, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913), посвященный памятной юбилейной выставкѣ въ Римѣ. Русскіе художники не обойдены въ указанномъ изданіи, ибо на ихъ долю выпало десятка четыре репродукцій, но трудно угадать, чѣмъ въ сущности руководствовался г. Пика при выборѣ русскихъ произведеній для своего альбома? Правда, русскій отдѣлъ въ Римѣ составленъ былъ крайне неинтересно, но странно, что г. Пика счелъ нужнымъ дать десятокъ снимковъ съ картинъ Рѣпина и лишь одинъ портретъ Сѣрова (Ида Рубинштейнъ), ничего не воспроизвелъ Богаевского, Головина, Добужинскаго, К. Коровина и др., тогда какъ Волковъ представленъ даже двумя пейзажами, и имѣются еще картины Берхгольца, Ткаченко, Сорина и имъ подобныя.

Въ первомъ выпускѣ за 1913 г. издаваемого професоромъ Максомъ Дессоаръ журнала 'Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft' (Штутгартъ, Ferd. Enke) помѣщенъ очень объемистый (двѣдцать 15 страницъ) разборъ труда Льва Шестова о Шекспирѣ. Авторъ статьи, г-жа Фрида Марголинъ, подробно излагаетъ взгляды Шестова и его теорію трагизма.

ПИСЬМА ВЪ РЕДАКЦІЮ

М. Г. г. Редакторъ,

Несмотря на печатное мое заявленіе о выходѣ моемъ изъ кружка 'Его', несмотря на сдѣланныя мною соотвѣтственныя увѣдомленія объ этомъ въ редакціи футуристическихъ

газетъ, имя мое продолжаетъ печататься въ спискахъ сотрудниковъ Издательства 'Петербургскій Глашатай' и 'Нижегородецъ'. Ясно, что въ лицѣ редакторовъ названныхъ изданій я имѣю дѣло съ людьми, лишенными представлення о простой литературной пристойности, и, значить, повторять свои заявленія имъ — бесполезно. Но я считаю необходимымъ довести до общаго свѣдѣнiя о моей полной непричастности къ скандальной и позорной дѣятельности перечисленныхъ издательствъ.

Примите и пр.

Георгій Ивановъ.

М. Г. г. Редакторъ,

Позвольте разъяснить при посредствѣ Вашего уважаемаго журнала, что помѣщенная въ майскомъ номерѣ журнала 'The Burlington Magazine' статья г. Ликиардопуло: 'Exhibition of ancient Russian Art of Moscow' представляетъ собой (за исключенiемъ нѣсколькихъ начальныхъ и заключительныхъ строкъ) буквальный переводъ написаннаго мною краткаго предисловія къ официальному каталогу 'Выставки древне-русского искусства' въ Москвѣ.

Совершенно уважающій Васъ

П. Муратовъ.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

Книгоизд. 'Прометей' въ СПБ.:

Джркъ Лондонъ. — Т. VI. Голосъ крови. 1912. Ц. 1 р.
 — Т. VII. Сынъ Солнца. 1912. Ц. 1 р. 25 к.
 — Т. VIII. Дочь свѣговъ. 1912. Ц. 1 р.
 — Т. IX. Бѣлый Клыкъ. 1912. Ц. 1 р.
 — Т. X. Мартинъ Иднѣй. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
 — Т. XI. Когда боги смѣются. 1913. Ц. 1 р.
 — Т. XII. Приключеніе. 1913. Цѣна 1 р. 25 к.
 — Т. XIII. До Адама. Ц. 1 р.
 Ивановъ - Разумникъ. — Левъ Толстой. Т. IV. Ц. 1 р. 25 к.
 Глазъ Макаровъ. — Разказы для дѣтей. Ц. 1 р.

Рони Старшій. — Гибель земли. Романъ. Пер. съ франц. Керженцева. Ц. 60 к.
 З. Фрейдъ, проф. — Леонардо да Винчи. Воспоминанія дѣтства. Ц. 50 к.

Изд. 'Шиповникъ':

А. Бенуа. — Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ. Вып. 5-й, 6-й, 7-й и 8-й.
 Г. Флогеръ. — Саламбо. Романъ. Т. II. Ц. 1 р. 50 к.
 Г. Чулковъ. — Мертвецы. Повѣсть. Ц. 1 р. 25 к.
 П. Е. Щеголевъ. — Историческіе этюды изъ исторіи журнальной дѣятельности А. Н. Радищева. 1913 г.
 Альманахъ. — Книга 19-я. Ц. 1 р. 25 к.
 А. Серафимовичъ. — Городъ въ стени. Романъ. Ц. 1 р. 25 к.

Книгоизд. К. Ф. Некрасова въ Москвѣ:

Ж. К. Гюисмансъ. — Парижскіе арабески. 1912. Ц. 1 р.
 Г-жа де-Режюза. — Мемуары (1802—1808). Т. I. 1912. Ц. 2 р.
 Н. Н. Русовъ. — Озеро. Романъ. 2-е изд. 1912. Ц. 1 р. — Любовь возвращается. Романъ 1913. Ц. 1 р. 50 к.
 Шуазель-Гуффье. — Историческіе мемуары объ Императорѣ Александрѣ I и его дворѣ. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
 Новеллы Итальянскаго Возрожденія, избр. и перев. П. Муратовымъ. Часть 1-я. 1912 г. Ц. 2 р. 50 к.

Книгоизд. Т-ва 'Просвѣщеніе':

В. Э. Мейерхольдъ. — О театрѣ. СПБ. 1913. Ц. 1 р. 50 к.
 В. Покровская и Е. Соловьева. — Дѣтскій садъ. Ц. 80 к.
 По Свифту. — Гулливеръ въ царствѣ лилипутовъ. Для юнош. Съ илл. 1913. Ц. 30 к.
 А. н. Франсъ. — Островъ пингвиновъ. 1913. Ц. 1 р. 25 к.
 Д. Я. Айзманъ. — Собр. соч. Томъ V. Ц. 1 р. 25 к.
 А. В. Амфитеатовъ. — Звѣрь изъ бездны. Т. III. Цезарь-артистъ. Ц. 1 р. 50 к.

Викторъ Гюго.—Соборъ Парижской Богоматери. Части 1-я и 2-я. 1913 г. Ц. по 1 р. 25 к. за томъ.

В. И. Дмитриева.—Разказы. 1913. Ц. 1 р. 25 к.

Н. Н. Златовратскій.—Собр. соч. Т. V, VII и VIII. 1913. Ц. 1 р. 40 к. за томъ.

Б. Лазаревскій.—Собр. соч. Т. V. 1913. Ц. 1 р.

В. В. Муйжель.—Собр. соч. Т. т. VIII и IX. 1912. Ц. 2 р. 50 к.

В. И. Немировичъ-Данченко.—На понятномъ дворѣ. 1912. Ц. 1 р. 25 к.

И. С. Никитинъ.—Полное собр. сочин. и писемъ. Т. I. 1913. Ц. 1 р.

В. С. Соловьевъ.—Собр. соч. Т. VIII. 1913. Ц. 2 р.

Л. Н. Толстой.—Собр. соч. Серия 2-я. Т. I. Разказы. 1913. Ц. 1 р.

Марія Кононническая.—Собр. соч. Т. I. 1913 г. Ц. 1 р. 25 к.

Ек. Лѣткова.—Разказы. 1913 г. Ц. 1 р. 25 к.

Октавъ Мирбо.—День неврастеника. Т. I. 1913 г.

Изд. Т-ва 'Образованіе'
въ Москвѣ:

Историческая панорама С.-Петербурга и его окрестностей: Петергофа, Ораніенбаума и Гатчины. 1913.

Ю. Шамуринъ.—Подмосковныя. 1912.

Евгеній Бѣловъ.—Культурныя сокровища Россіи: Казань, Кострома, Н. - Новгородъ. Вып. IV. 1913.

Изданія А. Ф. Маркса:

В. Г. Авеѣнко. — Т. IX. Лгуны. Ц. 1 р. 75 к.

» — Т. X. Свѣтъ и тѣни. Цѣна 1 р. 75 к.

П. П. Гибдичъ. — Т. VI. Черный туманъ. Ц. 1 р. 25 к.

П. П. Гибдичъ. — Т. IX. Въ двадцатомъ вѣкѣ. Ц. 1 р. 25 к.

Л. А. Мей — Т. I. Стихотворенія, 1911 г.

» — Т. II. Стих. и разск. 1911 г.

» — Т. III. Драм. произведенія. 1911. Ц. за 3 тома 5 р.

И. А. Саловъ. — IV. Грызуны. Пов. и разказы. Ц. 1 р. 25 к.

И. А. Саловъ. — Т. V. Грезы. Пов. и разказы. Ц. 1 р. 25 к.

В. Я. Свѣтловъ. — Т. IV. Даръ слезъ. Ц. 25 к.

А. В. Стернь. — Т. III. Забытая тетрадь. Ц. 1 р. 25 к.

'Фіорды'. — Сборники XI и XII. Цѣна по 1 р. 25 к.

Книгоиздательство 'Огни'
въ СПБ.:

В. Конради.—Книга о Святѣмъ Францискѣ. 1912. Ц. 3 р.

Р. Тейферъ.—О прекрасномъ въ искусствѣ. Пер. съ фр. М. Д. Г. Ц. 90 к.

Изданіе В. Л. Древсъ,
въ Москвѣ:

Инокентій Жуковъ.—Замокъ души моей. Поэма. Ц. 80 к.

Изданіе Императорскаго О-ва
Поощренія Художествъ:

Сборникъ работъ учащихся Школы Имп. О. П. X. Вып. 2, ч. 2. СПБ. 1911.

Книгоиздательство 'Альціона'
Москва:

В. Гарднеръ.—Отъ жизни къ жизни. Стихотворенія. 1912. Ц. 1 р. 50 к.

Маріэтта Шагинянъ.—Orientalia. 1913. Ц. 75 к.

Изданіе 'Воспитаніе':

Маркъ Таловъ.—Чаша вечерняя. Ц. 25 к.

Изданіе 'Союзъ':

1-й Альманахъ.—СПБ. 1913. Ц. 1 р. 30 к.

Изданіе 'Космосъ':

Сohn-Wiener.—Исторія стилей изящныхъ искусствъ. Пер. съ нѣм. М. С. Сергѣева. Москва 1913. Ц. 2 р. 25 к.

Ки-во 'Вечерній Звонъ':

Романъ Ролланъ.—Жанъ Кристофъ. IV. Матежъ. Ц. 80 к.

Издание Н. И. Бутковской:

Б. А. Леманъ.—Чурляисъ. Съ рис. СПБ.

Издание „Новая Жизнь“:

Я. Вассерманнъ.—Романъ мужчины со-
рока лѣтъ. 1913. Ц. 1 р.

Издание кн. маг. б. М. В. Попова:
Савватій.—Тетрадь въ сафьянѣ, хроника
села Арсеньевки. Ц. 1 р.

Издание журнала „Жизнь для всѣхъ“:
Л. Н. Толстой.—Собрание сочинений, т. 25.
1913.

Издание В. С. Кульженко:

Н. Д. Полонской.—Историко-Культурный
Атласъ, по русской исторіи съ объяснитель-
нымъ текстомъ. Вып. 1-й. 1913. Ц. вып. 2 р.

Издание М. Г. Корнфельда:

А. Мюрже.—„Богема“ романъ. 1913.

Издание „Искусство“:

Александръ Закржевскій.—„Религія“
психологическія параллели. 1913. Ц. 2 р.

Издание Т-ва М. О. Вольфъ:

Д. С. Мережковскій. Полн. собр. соч.
т. XV „Павелъ I“.

Р. Хиченсъ.—„Садъ Аллаха“, т. I и II. 1913.
Ц. 2 тома 3 р. 25 к.

Издание „Школа“:

С. Шнидеръ.—И. А. Гончаровъ. (Къ сто-
лѣтію рожденія писателя). 1913. Ц. 40 к.

Издательство „Оры“:

Вячеславъ Ивановъ.—„Нѣжная тайна.
Лекція“. 1912. Ц. 1 р. 25 к.

А. Скалдинъ.—Стихотворенія. 1912. Ц. 1 р.

Издательство „Петербургскій Гла-
шатай“:

Василевскъ Гиддовъ.—Гостинецъ Сен-
тментамъ. 1913.

Дары Адонису.—Эдиція Ассоціаціи. IV.
1913.

Издание Общества Архитекторовъ:

Ежегодникъ Общества Архитекторовъ-Ху-
дожниковъ. Выпускъ седьмой. 1912. Ц. 4 р. 50 к.

Книгоиздательство „Ориенталистъ“:
Мойчи Ямагучи.—Импресіонизмъ, какъ
господствующее направленіе японской поэзіи.
(Японск. 6-ка № 1). СПБ. 1913. Ц. 1 р.

Издание Передвижного театра:

П. П. Гайдебуровъ.—Стихи. Спб. 1913.
Ц. 1 р.

Издание журнала „На берегахъ
Невы“:

„Вѣтви“. Литературный сборникъ. 1913. Ц. 1 р.

Издание О. К. Канъ:

А. Дьяконовъ.—Вѣнокъ В. Ф. Комиссар-
жевской. 1913. Ц. 80 к.

Edition de la „Nouvelle Revue Fran-
çaise“:

André Gide.—Le retour de l'enfant prodigue.
Paris. 1912. 3 fr. 50.

Издание Комитета
по организациіи чествованія памяти
В. В. Самойлова.

В. В. Самойловъ. Чествованіе столѣтія со дня
его рожденія. 1813—1913 г.

Издания авторовъ:

Ник. Вавулинъ.—Безуміе, его смыслъ и
дѣйность. Психологическіе очерки, съ 24 илл.
СПБ. 1913. Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гончарова и М. Ларионовъ.—16 ри-
сунковъ.

А. Гурьевъ.—Отъ скуки. Книжка 1-я. СПБ.
Ц. 1 р.

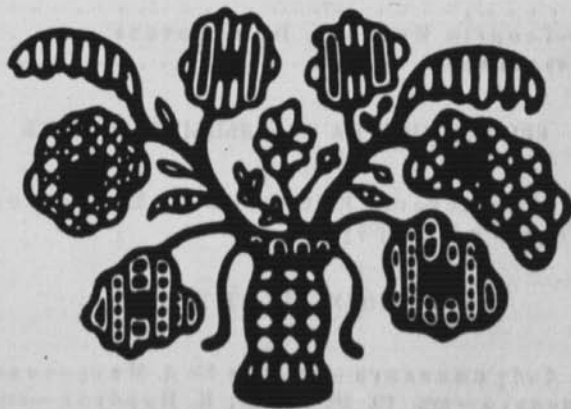
Рюрикъ Ивневъ.—Самосоженіе (откро-
венія). Кн. I, листъ I. Мск. 1913, Ц. 50 к.

Графиня М. де-Ноайль.—Сады. Стихи.
Т. III. Пер. В. Гусева.

С. Г. Сватиковъ.—Обзоръ литературы по
исторіи искусства. СПБ. 1912. Ц. 16 к.

— Стихотворенія и замѣтки. СПБ. 1911. Ц. 75 к.

- А. А. Селитренниковъ. — Испанія и Лиссабонъ (впечатлѣнія и воспоминанія). СПБ. 1913. Ц. 75 к.
- Поль-Синьякъ. — Отъ Эж. Делакруа къ нео-импрессионизму. Пер. И. О. Дудина. 1913 г.
- Оскаръ Уайльдъ. — Афоризмы. Пер. кн. Д. Л. Вяземскаго. СПБ. 1913 г.
- К. Эйгесъ. — Статьи по философіи музыки. Книга 1-я. Москва. 1912. 1 р.
- Чтець-декламаторъ. Антологія современной поэзіи. Т. IV. Изд. 2. Ц. 1 р. 25 к.
- Ада Владимірова. — Дали вечернія. СПБ. 1913.
- Н. Герасимовъ. — Пѣвецъ любви. Драмат. повѣсть. Ц. 50 к.
- Борисъ Гри. — Юные лучи. СПБ. 1912. Ц. 1 р. 20 к.
- А. Кручениыхъ. — Пустынники. Поэма.
- Р. Григорьевъ. — На ущербѣ. Романъ. 1913. Ц. 1 р. 50 к.
- Н. Евреиновъ. — Театръ, какъ таковой. Ц. 1 р. 50 к.
- Александръ Журинъ. — Вѣчныя мгновенія. Стихи. Москва. 1913. Ц. 1 р. 25 к.
- Рюрикъ Ивневъ и Петръ Эссъ. — У пяти угловъ. Діалогъ. Ц. 10 к.
- М. Д. Рывкинъ. — Навѣтъ. Романъ. СПБ. 1912. Ц. 1 р. 25 к.
- Ю. Д. Филипповъ. — Стихотворенія. СПБ. 1913. Ц. 50 к.
- П. Д. Успенскій. — Внутренній кругъ (двѣ лекціи). СПБ. 1913. Ц. 1 р. 50 к.
- Вадимъ Шершеневичъ. — Carmina. Ц. 1 р. 25 к.
- Борисъ Гуревичъ. — Вѣчно-человѣческое, книга космической поэзіи. 1913. СПБ. Ц. 2 р.



СОДЕРЖАНІЕ

	стр.
Н. Радловъ — Современная русская графика и рисунокъ, I	8
Валеріанъ Чудовскій—Футуризмъ и прошлое	25
А. Грещенко—О группѣ художниковъ 'Бубновый валетъ'	31
Кн. Сергій Волконскій—Птица и человекъ. (Музыкальное сопоставленіе)	39
Сергій Маковскій—'Душа реакціи' и 'Святое безпокойство'. (Отвѣтъ критику)	44

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИТОПИСЬ

У.—Выставки и художественныя дѣла	48
Н. М.—Ученическая выставка въ Обществѣ Поощренія Художествъ	51
Н. П.—Новыя пріобрѣтенія Музея Императора Александра III	52
Керъ—Въ Императорскомъ Эрмитажѣ	53
Валеріанъ Чудовскій—Спектакль Рождиной-Нисаровой	59
Н. В. Н.—Въ Румянцовскомъ Музеѣ	60
Мих. Гершенфельдъ—Письмо изъ Одессы	61

ХРОНИКА

С. А.—Письмо изъ Мюнхена	63
Э. П.—Письмо изъ Парижа	66
Кн. Сергій Волконскій—Русскій балетъ въ Парижѣ	70
Jean de Soustout—Французская литература	74
Johannes von Suenther—Старыя новости нѣмецкой литературы	80
Н. В. Н., В. Дмитріевъ, Alex. St., Чудовскій, С.—Новыя книги по искусству и литературѣ. Иностранная библиографія	82
Художественныя вѣсти съ Запада	88
Rossica	91
Письма въ редакцію—Георгія Иванова, П. Муратова	—
Книги, поступившія въ редакцію	92

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

АВТОГРАФИИ:

Рисунки перомъ: В. Левитскаго, К. Сомова, Д. Митрохина, И. Билибина, И. Мозалевскаго и Е. Нарбута.

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

АВТОГРАФИИ:

Рисунки перомъ: М. Добужинскаго—стр. 14 в 15; Д. Митрохина—стр. 6, 7, 22 в 30; И. Мозалевскаго—стр. 19, 38, 47 и 95; Е. Нарбута—стр. 11, 12, 13, 20, 21, 23 и 43; К. Сомова—стр. 9.

Гравюра на деревѣ: К. Кузнецовъ—стр. 16, 17 в 24.

Фронтисписъ, заставка, заглавіе и заглавная буква на стр. 5 и заставка на стр. 48—В. Н. Левитскаго.

Обложка и заглавныя буквы—М. Добужинскаго.