

ALLOTTLOTT

OH

7

7-9-1-9

✧ ✧ ✧ ✧ ✧ ТОРГОВЫЙ ДОМЪ

ОБЮССОНЪ ✧ ✧ ✧

СПБ., МОРСКАЯ №№ 23 и 25,

✧ ✧ ✧ ✧ ✧ ✧ уг. Гороховой.

НОТЭЛ МЕТРОПОЛ

Правленіе Торг. Дома ОБЮССОНЪ имѣеть честь извѣстить о полученіи большого транспорта восточныхъ ковровъ собственныхъ покупокъ въ Персіи, Турціи, Малой Азіи и французскихъ изъ Обюссонъ.

Громадный выборъ мебельныхъ матерій, драпировокъ, гардинъ и т. п.

Послѣднія новости Парижа и Лондона.

MAISSON D'AUBUSSON,

23 et 25, rue Morskaja,

• • •

DÉPÔT GÉNÉRAL

DE TAPIS ET TISSUS POUR AMEUBL.

HÔTEL MÉTROPOLE



MOSCOU.

ГОСТИНИЦА МЕТРОПОЛЬ.

МОСКВА.

Театральная площадь.



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 3. — roubles
do. avec antichambre et salle de bain	à » » 7. — »
Salon et chambre à coucher	à » » 7. — »
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.

ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ТОВАРИЩЕСТВО

ПРЕЕМНИКЪ АЛЕКСѢЯ ГУБКИНА

— А. КУЗНЕЦОВЪ и К^о. —

КРУПНѢЙШАЯ ВЪ РОССИИ ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ЧАЕМЪ.



Фирма существует
съ 1860 года.

Основной капиталъ—
10 миллионовъ руб.
завысше-
смысленъ 3½ миллионовъ
рублей.

Годичный оборотъ
фирмы—

ок. 50 миллон. руб.
Услонный текущий
счетъ въ Москв-
ской и-ри Государ-
ственнаго Банка—
№ 530.

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

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 примѣняться къ этимъ требованіямъ и удовлетворять ихъ.

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

Фирма имѣетъ собственныя постоянныя конторы на главнѣйшихъ мировыхъ чайныхъ рынкахъ: въ Ханькоу и Шанхай (Китай), Коломбо (о. Цейлонъ), Калькутта (Индія) и Лондонъ, и получаетъ во всякое время и безъ всякихъ посредниковъ продуктъ, вполне отвѣчающій запросамъ рынка и вкусамъ потребителей.

Чай приобретаетъ вследствие этого со строжайшимъ разборкомъ: только лучшихъ сортовъ, съ самыхъ извѣстныхъ плантацій.

Въ продажу чай фирмы идетъ какъ цѣлыми ящиками — въ упаковкѣ съ мѣста производства за таможенной посылкой, такъ и въ разнѣсномъ видѣ — подъ правительственною баннерною.

Разнѣсный чай въ мелкія помѣщенія — въ разнѣсныхъ: въ Москвѣ, Одессѣ, Челябинскѣ, Самаркандѣ и Иркутскѣ — занято до двухъ тысячъ челоуекъ рабочихъ.

Обширныя ящики разнѣсныхъ Т-ва устроены съ соблюденіемъ всѣхъ требованій гигиены: въ нихъ очень просторно, много свѣта, воздуха; съ технической стороны разнѣсныя Т-ва оборудованы согласно послѣднимъ указаніямъ науки: освѣщеніе, вентиляция, механич. движеніе — все производится электричествомъ, — введены электро-автоматич. мѣсы.

Общее благоустройство и тщательный надзоръ вполне обеспечиваютъ чистоту и опрятность разнѣсныхъ.

Разнѣшивается чай въ бумажныя пакки весомъ отъ 1 ф. до ¼ зол., также икется въ разнаго рода чайникахъ: стеклянныхъ, жестиныхъ, алюминіевыхъ, изъ палье-маше и т. п.

ВЫБОРЪ РАЗВѢЩЕНАГО ЧАЯ у фирмы — весьма обширный и тщательно приравненный къ вкусамъ и средствамъ русскаго потребителя.

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

— Первосборные чай — съ крѣпкимъ настоемъ и вкусомъ (М/М отъ 58 до 65)

— Цейлонскіе и Индійскіе чай — съ крѣпкимъ настоемъ и сильнымъ ароматомъ (М/М отъ 90 до 95; 42, 44), — эти главныя, выпускаемые фирмоу сорта, расцѣпываются для розничной торговли отъ 1 р. 20 к. до 4 р. за фун.

Развѣщиваются также **зеленый чай** для средне-азиатскаго рынка. **Цвѣточные чай** — на разнаго цѣны. Оптовымъ покупателямъ — обычная скидка.

Адресъ во всѣ
города:

для телеграммъ—

Губкинъ-Кузнецову;

—

для писемъ—

Товариществу

„Губкинъ-Кузнецовъ и К^о“.

—

Постоянное стремленіе фирмы — дать потребителю продуктъ высокаго достоинства по вкусу, настою и аромату — не проходитъ незамѣченнымъ: разнѣсный чай ея пользуется легкою извѣстностью лучшаго на русскаго рынкѣ и расходится ежегодно въ количествѣ до 28 миллонировъ фунтовъ.

И въ другіяхъ видахъ потребнаго для России чая фирма имѣетъ изготовляемые исключительно собственной фабрикой „Синтай“ въ Ханькоу. Прессовка производится механически и поставлена на возможную при современныхъ техническихъ средствахъ высоту.

По добросовѣстности, богатству и разнообразію выбора, прочности и извѣстности выработки, карничный и алычонный чай фирмы занимаютъ на русскаго рынкѣ столь же видное положеніе, какъ и ея разнѣсный чай.

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

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

Прращеніе 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 Ханькоу, Шанхай, Коломбо, Калькутта, Лондонъ; въ Россіи: С.-Петербургъ, Одессъ, Варшава, Рига, Киевъ, Харьковъ, Астрахань, Царицынъ, Самаркандъ, Ташкентъ, Кокандъ, Тифлисъ, Ростовъ-на-Дону, Н.-Новгородъ, Казань, Самаръ, Уфѣ, Дуванъ, Челябинскъ, Пермь, Кунгуръ, Екатеринбургъ, Тюмени, Курганъ, Омскъ, Семипалатинскъ, Вѣрномъ, Петропавловскъ, Томскъ, Барнаулъ, Бійскъ, Красноярскъ, Иркутскъ и Владивостокъ.

Торговля въ ярмаркахъ: Нижегородской, Ирбитской, Мензелинской, Ишимской, Куявдинско-Ботовской и др.

ВЪ РОЗНИЧНОЙ ПРОДАЖѢ ЧАИ ФИРМЫ МОЖНО НАЙТИ У ВСѢХЪ ЛУЧШИХЪ КОЛОНІАЛЬН. И БАКАЛЕЙН. ТОРГОВЦЕВЪ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРІИ.

НЕВСКОЕ БЮРО ПЕРЕПИСКИ—А. И. ПЛАТОВА.

СПБ. Невский, 81, кв. 16. **ИДЕАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ПЕРЕПИСКИ**

Тел.: 556-92. **на пишущих машинах.**

Отд.: Владимирский, 10, кв. 21. **БЫСТРОЕ ПЕЧАТАНИЕ ПОДЪ ДИКТОВКУ.**

По требованию, являются работать съ машиной
на домъ.

ГАРАНТИРУЕТСЯ

СРОЧНОСТЬ И ТАЙНА.

Пріемъ работы ВО ВСЯКОЕ ВРЕМЯ.

**ОБУЧЕНИЕ ПИСЬМУ И КОНТОРСКОЙ ПРАКТИКЪ НА ПИШУЩИХЪ
МАШИНАХЪ.**

КНИГОВЗДА-
ТЕЛЬСТВО

ГРЯДУЩИЙ ДЕНЬ

СПб., Б. Болотная, д. 106
Телеф. № 159-53.

Открыта подписка на новое художественное, богато-иллюстрированное издание

ГЕРМАНЪ ГРИММЪ

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ.

Этотъ классическій трудъ въ европейской литературѣ о МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО выходитъ въ свѣтъ съ огромнымъ иллюстраціоннымъ матеріаломъ въ репродукціяхъ всѣхъ СКУЛЬПТУРНЫХЪ, ЖИВОПИСНЫХЪ и АРХИТЕКТУРНЫХЪ произведеній МИКЕЛЬ АНДЖЕЛО, отдѣльныхъ фрагментовъ и деталей этихъ произведеній, подготовительныхъ къ нимъ рисунковъ и эскизовъ, всѣхъ наиболее интересныхъ ПОРТРЕТНЫХЪ ИЗОБРАЖЕНІЙ МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО въ скульптурѣ, живописи и гравюрѣ.

Художественной стороной изданія заведуетъ М. В. ДОБУЖИНСКІЙ. Литературная редакция А. Л. ВОЛЫНСКАГО. Изданіе составитъ 18 выпусковъ, около 150 листовъ текста, т. е. 1200 страницъ большого формата.

Въ изданіи будетъ 70—75 меццо-тинто и гелиография; 450—500 репродукцій, наклеенныхъ въ текстъ, не считая орнамента, концовокъ, заставокъ и проч.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

При подпискѣ вносятся 2 руб. и при полученіи первыхъ 17 выпусковъ по 2 руб. 25 коп. 18-й выпускъ, какъ оплаченный задаткомъ, выдается бесплатно. Пересылка по действительной стоимости. За наложеніе платежа—10 коп.

ВЫШЕЛЪ И РАЗСЫЛАЕТСЯ ПОДПИСЧИКАМЪ ПЕРВЫЙ ВЫПУСКЪ.

Иллюстрированный проспектъ по требованію бесплатно.

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

„ПИКОВАЯ ДАМА“

Порна А. С. Пушкина, подъ редакціей 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. 10 р., въ роск. кож. — 12 р., въ шелк. — 15 р. Для гт. 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 фототипии и авто-типии-дуплексы на отдѣльн. лист. Цѣна изданія въ художеств. перепл. по рис. Е. Лансере 30 р. Для гт. 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 истиннѣйшая дворцовая книга о дворцѣ. Многочисл. иллюстр. въ текстѣ даютъ полное и наглядное представл. о данномъ предметѣ. Кромѣ того, книгу украшаютъ: 18 гелиограм., 14 красочн. воспр., больш. планъ, снимокъ fac-simile съ рѣдч. грав. плана нач. царств. Екатерины II, 10 фотот. и 15 автот.-дупл. Цѣна изд. въ роск. кож. пер. 125 р.

„ДЕМОНЪ“

Порна М. Ю. ЛЕРМОНТОВА. Иллюстраціи художника А. ЭБЕРЛИНГА.

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

„ЕВГЕНІЙ ОНЪГИНЪ“

А. С. ПУШКИНА. ИЛЛЮСТРАЦИИ В. П. САМОКИШЪ-СУДКОВСКОЙ.

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

„ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМІЯ ХУДОЖЕСТВЪ, ГАЛЛЕРЕЯ ГРАФА Н. 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 колич. 275 нум. экз. въ форм. in folio 52 × 41 сант. Цѣна изд. въ изящн. 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.-дуплексы. Цѣна изданія въ перепл. 5 р.

Плата за пересылку всѣхъ изданій — по разстоянію.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, РАЗЪЪЗЖАЯ, 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).—Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. Огранич. число экземпляровъ.

Литературный Альманахъ.—Содержаніе: рассказы: **Сергій Ауслендеръ**—Ставка князя Матвѣя; **Incitatus—Sabulina**; **М. Кузминъ**—Ванина родинка; **Влад. Эльснеръ**—Самсонъ и Далила; стихотворенія: **Анны Ахматовой**, **К. Бальмонта**, **Александра Блока**, **Андрея Бѣлаго**, **Н. Гумилева**, **М. Зенкевича**, **Н. Клюева**, **М. Кузмина** и др.; **Алексѣй Ремизовъ**—Дѣйство о **Георгіи Храбромъ**; **Анри де Ренъ**—Смерть **Марсіа**, въ перев. **Макс. Волошица**. Украшенія **А. Б.**, **М. Добужинскаго**, **Г. Лукомскаго**, **Н. Кузьмина**, **Д. Митрохина**, **Г. Нарбута**.—Ц. 2 р.

Сергій Ауслендеръ.—Рассказы, книга 2-я. Содержаніе: **Ночной принцъ**, **Филимоновъ День**, **Филимонъ-Флейтщикъ**, **Роза подо льдомъ**, **Туфелька Нелидовой**, **Гансъ Вреденъ**, **Ставка князя Матвѣя**, **У фабрики**, **Пастораль**, **Веселыя 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'**, пѣса въ стихахъ **'Донъ Жуанъ въ Египтѣ'**, **'Абиссинскія пѣсни**, переводы изъ **Теофіля Готье**.—Ц. 1 р.

Кн. Сергій Волконскій.—'Человѣкъ на сценѣ' (книга статей). Содержаніе: **Въ защиту актерской техники**; **'Донъ-Жуанъ'** и **'Мокрое'**; **Красота и правда на сценѣ**; **'Человѣкъ какъ матеріалъ искусства**; **Человѣкъ и ритмъ (система и школа Жака Далькроза)**.—Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій.—'Разговоры'. Содержаніе: I. **Разговоры**? II. **Опредѣленія**; III. **Нева**; IV. **Пріемный день**; V. **Черноземъ**; VI. **Былое**—**Павловка**; VII. **Звѣзды**; VIII. **Былое**—**Фалль**; IX. **Сумасшедшій**; X. **Вокругъ свѣта**; XI. **За рубежами**; XII. **Вечеръ мелоластики**.—Ц. 1 р. 50 к.

Ж. д'Удине.—'Искусство и жестъ', перев. кн. **Сергѣя Волконскаго**. Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій.—'Художественныя отклики'. Связь художниковъ. **Драматическая впечатлѣнія**. Сценическая обстановка и человѣкъ. **Музыка**. **Пластика**. **Что дальше?** Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій.—'Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по **Дельсарту**). Введеніе. Семіотека. Статика. Динамика. Упраженія. Библиографія. Указатели. Съ 26 иллюстраціями, автотип. отд. таблицы (по **Дальсарту**). Ц. 2 р.

Сергій 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. Стеллецкій**. Проблема 'гѣла' въ живописи. **Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова**. Съ 2 трехцвѣткми, 5 мешотинто-гравюрами и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

Готовятся къ печати слѣдующія книги:

Я. Тугендхольдъ.—'Проблемы и характеристики' (сборникъ художественно-критическихъ статей).

Максимиліанъ Волошинъ.—'Лики творчества'. Книга первая.

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

Подписчики журнала 'Аполлонъ' пользуются скидкой 10%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства, за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ обычная уступка.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1913 г.
(IV-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ)
НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

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.

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

Широко поставленная Художественная Лѣтопись „Аполлона“ даетъ своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Постоянныя отдѣлы Лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительнаго искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Італіи, Германіи, и т. д.; Новые книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Россіа; Объявленія.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльныя книжки можно получить въ главной Конторѣ „Аполлона“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

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

Пробные экземпляры по требованію высылаются главной Конторой за 50 коп. (почтовыми марками).

При заявленіи о перемѣнѣ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ необходимо прилагать бандерольный адресъ (по которому высылается журналъ) или сообщать его номеръ. За перемѣну адреса уплачивается 50 коп. (можно почтовыми марками). Заявленія о неполученіи номера принимаются конторой въ теченіе двухъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ 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. кн. Гагариной), Карбасниковъ (Моховая), „Новое Время“ (Неглинный проѣздъ), М. О. Вольфъ (Кузнецкій мостъ), Шибановъ (Никольская), нотный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Дзамгаровыхъ); въ Одессѣ — „Трудъ“ (Дерибасовская, 25); въ Кіевѣ — Издиковскій (Крещатикъ, 29); въ Ковнѣ — Рутскій; въ Варшавѣ — кн. т-во „Оресь“ (Новый свѣтъ, 70); въ Саратовѣ — „Основа“ (Нѣмецкая ул.); въ Казани — Голубевъ и Ванмаковъ; въ Ригѣ — В. Мелниъ и Ко^о (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Ранъ (Театральная ул., 9); Н. Киммель, и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ другихъ городовъ провинціи, а также во всѣхъ иногороднихъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

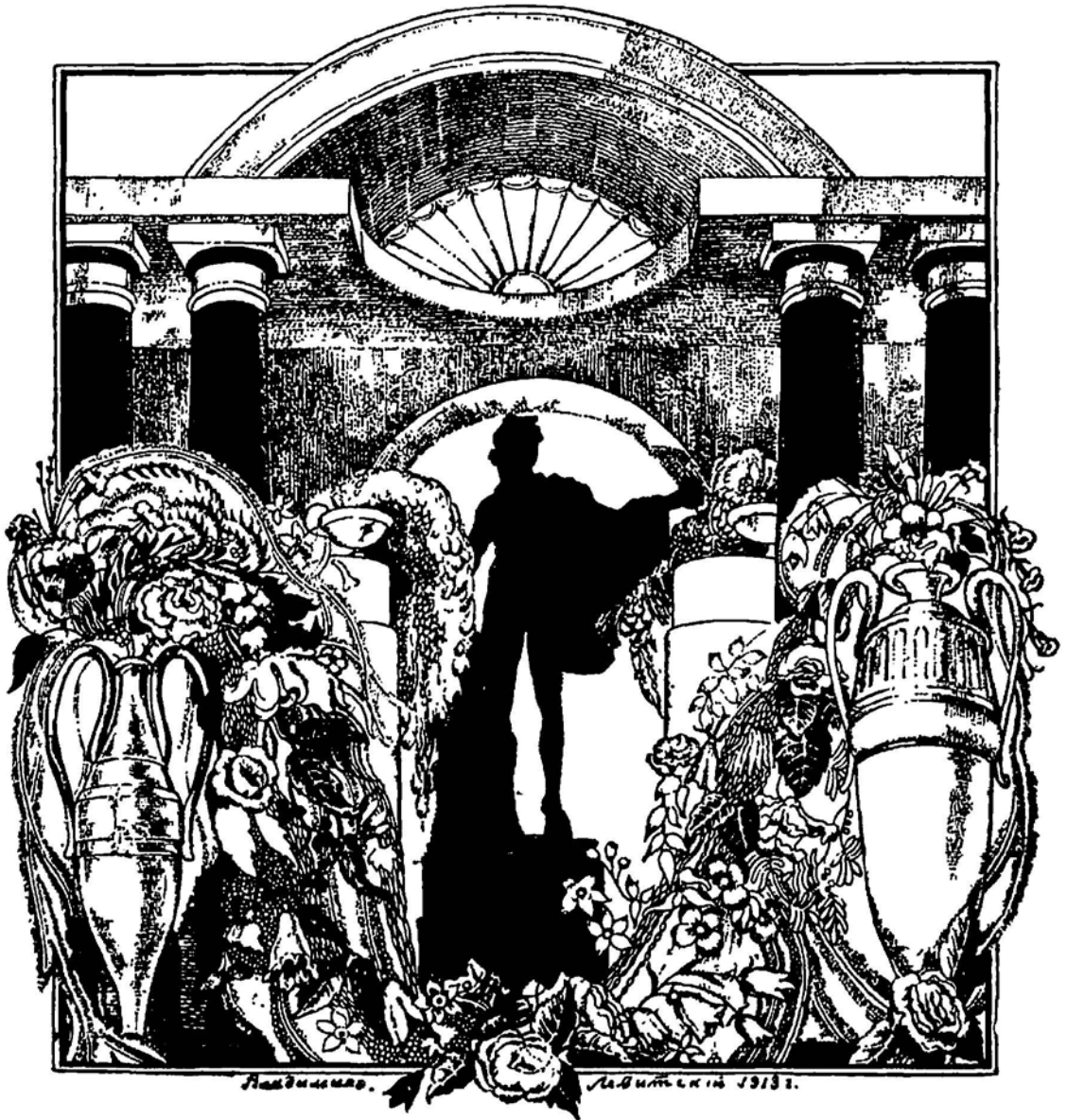
Адресъ Редакціи и главной Конторы — Спб. Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

Издатели: С. К. Маковский.

М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергій Маковский.

АТЛАНТИДА





А. Г. Шкатула Портрет Н. В. Радлова (карандаш-1913)
A. Jakowlew Portrait de N. Radloff (craie)



Современная русская графика и рисунокъ

11



МЫКЪ нашъ привыкъ къ такому сбивчивому и непослѣдовательному употребленію словъ ,графика' и ,рисунокъ', что, развивая намѣченную нами схему графическихъ искусствъ, мы поневолѣ должны будемъ задержаться на выясненіи того, что надо разумѣть подъ этими двумя терминами.

Безъ этого само названіе настоящей статьи можетъ быть невѣрно понято.

Мы видѣли выше, что синтетическая живопись распадается на станковую и декоративную, въ зависимости отъ того, представляетъ ли она самоцѣльное искусство или ея цѣли подчинены извѣстнѣе стоящимъ условіямъ. Этимъ моментамъ соответствуютъ въ системѣ графическихъ искусствъ — ,живописная' и ,декоративная' (книжная) графика.

Разсмотрѣнной нами книжной графикой исчерпывается понятіе ,графики' въ обычномъ, слишкомъ узкомъ значеніи слова. То самостоятельное и самоцѣльное искусство, которое мы условились называть живописной графикой, наравнѣ съ стюднымъ рисункомъ объединяются обыкновенно подъ общимъ терминомъ — ,рисунокъ'. Но при такомъ словоупотребленіи мы теряемъ возможность обозначить однимъ словомъ отдѣльныя проявленія самостоятельного искусства, которое единственно можетъ быть противопоставлено живописи.

Мы будемъ поэтому употреблять терминъ графика для обозначенія именно этого искусства во всѣхъ его разновидностяхъ. Такимъ образомъ мы избавимся отъ обычнаго дѣленія искусства на ,живопись' и ,рисунокъ', основаннаго на чисто внѣшнемъ признакѣ—пріемѣ изображенія (тутъ—одинъ и тотъ же терминъ охватываетъ произведенія, и принадлежащія къ собственно графическому искусству и, вмѣстѣ съ тѣмъ, такія, цѣли которыхъ аналогичны цѣлямъ искусства живописи). Художникъ можетъ запечатлѣть живописное явленіе карандашнымъ наброскомъ. Эти живописныя стенограммы глубокой пропастью отдѣлены отъ искусства графики, онѣ представляютъ такую же разновидность живописи, какъ акварель или пастель.

Искусство акварели имѣетъ также безспорно свои техническіе законы, но оно принимается по своимъ цѣлямъ то къ графикѣ, то къ чистой живописи и, выдѣленное

въ самостоятельное искусство, какъ это практикуется у нашихъ ,акварелистовъ‘, можетъ вызвать въ насъ только недоумѣніе. Неужто художники задались мыслью итти къ тѣмъ же цѣлямъ, умышленно стѣснивъ себя въ выборѣ средствъ?

Точно такъ же необосновано ,искусство рисунка‘, демонстрируемое намъ на выставкахъ ,blanc et noir‘, гдѣ только приѣмъ изображенія объединяетъ произведенія различныхъ искусствъ.

Доказывать несерьезность такого рода группировокъ нѣтъ необходимости; само собой очевидно, что на самостоятельность можетъ претендовать только искусство, средства котораго не случайны, а избраны художникомъ, какъ наиболее приспособленныя для достиженія поставленной имъ цѣли.

Живописная графика, какъ мы уже указывали, имѣетъ опредѣленную область, ограниченную отъ другихъ искусствъ и закрытую для живописи. Дюреръ, Гойя, Ропсъ говорили на томъ языкѣ, на которомъ ихъ произведенія были задуманы и который былъ единственнымъ законнымъ выразителемъ ихъ мысли. Аллегоричность ,Меланхоли‘ Дюрера, зловѣщая фантастика Гойи и эротическая символика Ропса утратили бы въ иной трактовкѣ значительную часть своей художественной цѣнности. Мы можемъ обойтись безъ подробнаго изложенія тѣхъ истинъ, которыя такъ интересно выражены въ брошюрѣ Клингера ,Malerei und Zeichnung‘ и постепенно усваиваются современнымъ художественнымъ сознаниемъ. Итогомъ его разслѣдованій является теорема, которая должна быть положена въ основу всѣхъ дальнѣйшихъ разсужденій. Идея, предназначенная къ графической трактовкѣ, не можетъ быть разработана въ живописи безъ ущерба для ея художественной цѣнности, и наоборотъ.

Изображеніе трехмѣрнаго пространства, дающаго идеѣ автора убѣдительность какъ бы реально существующаго образа, не только законно,—оно необходимо въ станковой живописи. Стремленія художника-графика ограничены средствами изображенія, онъ можетъ добиться только ,урѣзанной реальности‘, которая должна быть достаточно убѣдительна, чтобы дать намъ ,указаніе‘ на возможность существованія идеи творца, но будетъ всегда настолько условна, чтобы не убѣждать насъ въ дѣйствительномъ ея существованіи.

Каковы же идеи, требующія такой трактовки и подвластныя художнику-графику? Мы только вкратцѣ, пользуясь аналогіями съ живописью, напомнимъ ихъ категоріи, такъ какъ детальная разработка вопроса отвлечетъ насъ отъ задачи настоящаго очерка.

Есть темы по существу своему или по формѣ непригодныя для живописи. Къ первымъ принадлежатъ черезчуръ отвлеченныя темы, отвлекающія зрителя отъ созерцанія въ сторону мышленія; живописная трактовка слишкомъ страшныхъ или комичныхъ моментовъ ведетъ къ тому же результату:—вниманіе отвлекается отъ живописной идеи. Вторую категорію составляютъ темы, носящія



Д. Н. Кардовскій. Рисунокъ.

D. Kardowsky. Dessin.

характеръ случайныхъ, темы недостаточно общія, чтобы стать достояніемъ большого искусства. Такими являются, въ большинствѣ случаевъ, образы, заимствованные изъ поэзіи.

Графическая трактовка даетъ всѣмъ этимъ темамъ право на существованіе.

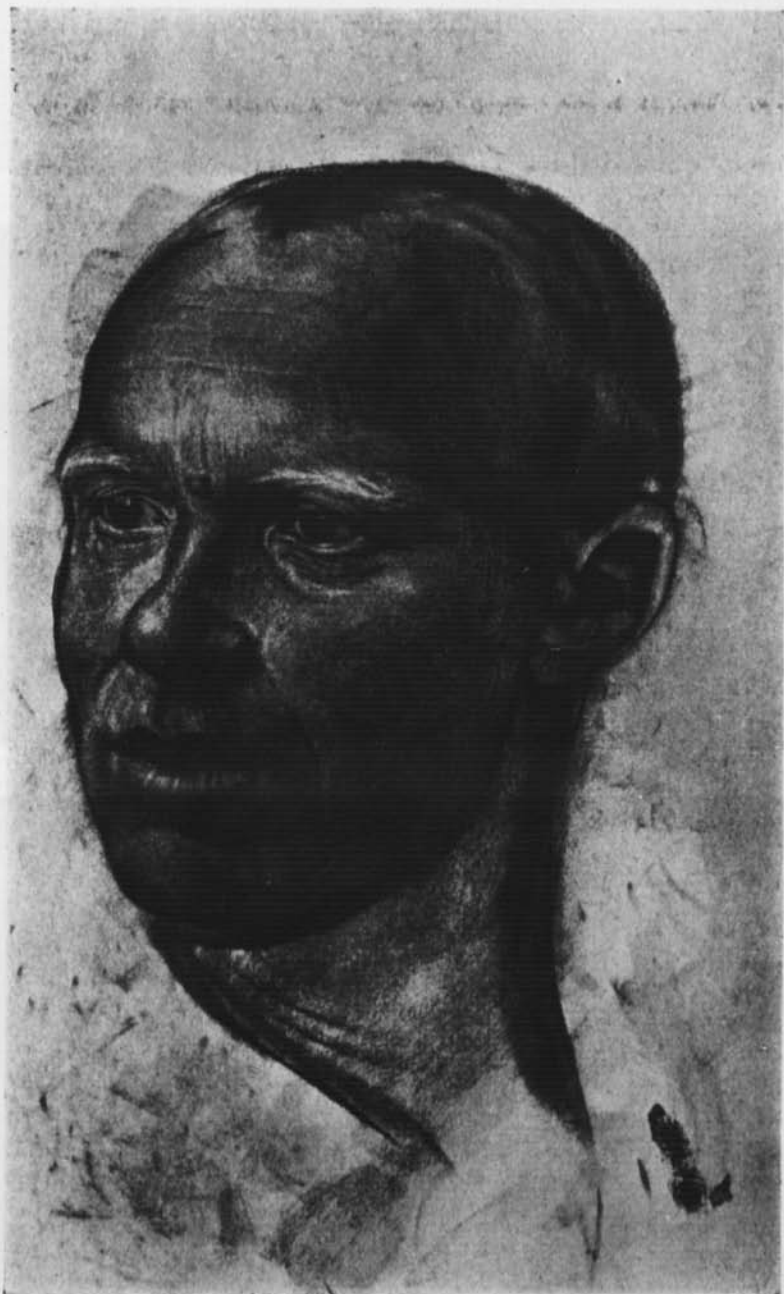
Мы могли бы значительно продолжить ихъ разсмотрѣніе, указавъ на то, что къ каждому явленію художникъ можетъ подойти съ точки зрѣнія его графической трактовки, выдѣляя заинтересовавшую его сторону и обходя другія. Такъ, можетъ быть разработанъ психологическій портретъ, пейзажъ съ преобладающимъ субъективнымъ моментомъ и т. д. Такихъ разсужденій хватило бы на цѣлое сочиненіе,—мы удовлетворимся двумя перечисленными категоріями, тѣмъ болѣе, что наша живописная графика находится еще въ зачаточномъ состояніи.

Отвлеченная мысль германскихъ художниковъ отъ Шонгауера и Дюрера и до современныхъ графиковъ, называть которыхъ я не буду, не желая ставить ихъ имена рядомъ съ великанами прошлаго, темпераментъ Гойи, юморъ французскихъ карикатуристовъ, эпическій стиль англійскихъ иллюстраторовъ — оставили намъ примѣры всѣхъ разновидностей графическаго искусства. Въ русской графикѣ только иллюстрація и, пожалуй, народившаяся за послѣднее десятилѣтіе карикатура составляютъ нѣкоторый вкладъ въ европейское искусство.

Горе иллюстраціи въ томъ, что она вклеена въ книгу. Это случайное обстоятельство заставляетъ многихъ подходить къ оцѣнкѣ ея съ точки зрѣнія книжнаго искусства, между тѣмъ какъ по своимъ цѣлямъ она, очевидно, примыкаетъ къ живописной графикѣ. Мы должны прежде всего помнить, что цѣль иллюстраціи—представить въ пластической трактовкѣ идею писателя (въ большинствѣ случаевъ, эта идея бываетъ недостаточно обща и значительна, чтобы быть использована, какъ тема живописнаго произведенія, и становится достояніемъ графики). Художникъ-иллюстраторъ долженъ сжиться съ душой писателя; его субъективныя переживанія отходятъ на задній планъ, его пониманіе природы поставлено въ зависимость отъ чужого темперамента и ума; обладаніе формами вытѣсняетъ исканія ихъ. Центръ тяжести лежитъ въ вѣрномъ выраженіи идеи иллюстрируемаго произведенія, содержаніе и форма искусства иллюстраціи не ищется въ природѣ, они черпаются изъ готоваго источника. Знанія и художественный опытъ играютъ въ дѣлѣ иллюстрированія первую роль, темпераментъ художника долженъ сжаться, и потому лучшія наши иллюстраціи выполнены такимъ разсудочнымъ, почти сухимъ художникомъ, какъ Кардовскій, и художникомъ, стремящимся къ большому синтетическому искусству—Александромъ Бенуа.

По той же причинѣ такъ мало общаго съ иллюстраціей имѣютъ рисунки великаго художника аналитика Врубеля, который въ образахъ лермонтовской поэзіи искалъ и находилъ свое пониманіе міра. ‚Иллюстраціями‘ къ историческимъ хроникамъ надо считать и тонкіе рисунки Шарлеманя. Чутье художника подсказываетъ ему условную технику рисунка для ‚случайныхъ‘ композицій, которыя въ живописной трактовкѣ казались бы такими мелкими и ‚ненужными‘.

Мы не будемъ касаться молодого искусства карикатуры, его проявленія слишкомъ сложны, чтобы въ краткомъ очеркѣ дать теоретическій обзоръ ихъ; оно слишкомъ



*А. Е. Яковлевъ. Подготовительный
рисунокъ къ портрету (сanguine—1912).*

*A. Iakowleff. Etude de portrait
(sanguine).*



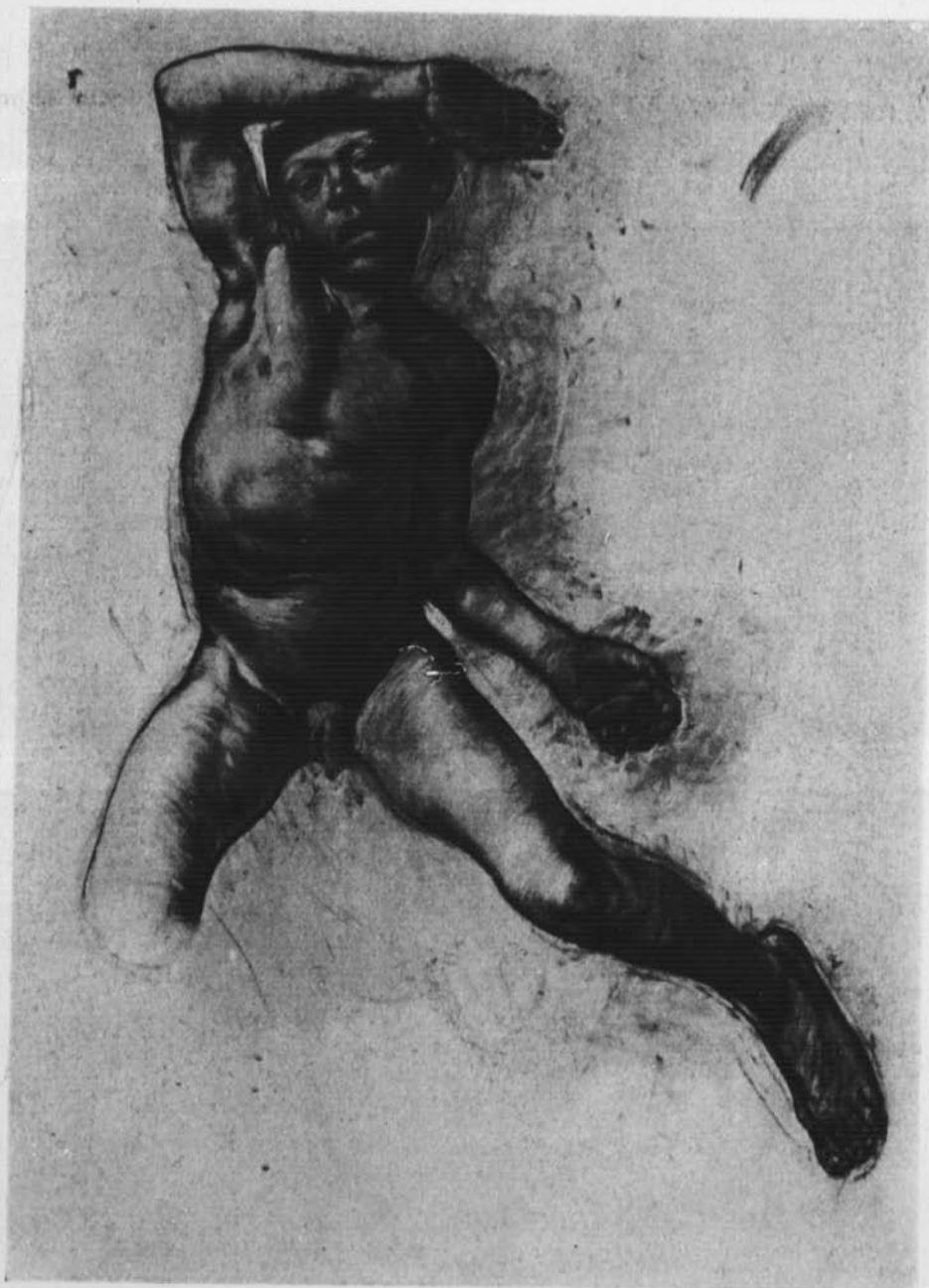
А. Е. Яковлевъ. Автопортретъ
рисунокъ къ портрету (сангина—1912).
(Собр. К. Сомова, въ Слб.).

A. Iakowleff. Portrait de l'artiste, étude
(sanguine).
(Collect. C. Somoff, St. Pbg.).



А. Е. Яковлев. Подготовительный
рисунок к портрету (сanguine—1912).

A. Iakowleff. Etude de portrait
(sanguine).



А. Е. Яковлев. Рисунок для конкурсной
картины
(сангина—1913).

A. Iakowleff. Etude pour un tableau
de concours
académique (sanguine).



*В. И. Шухаевъ. Рисунокъ для конкурсной картины
(сanguine—1912).*

*W. Schoukhaleff. Etude pour un tableau de concours
académique (sanguine).*



*В. И. Шухаев. Рисунок для конкурсной картины
(сангина—1912).*

*W. Schoukhaleff. Etude pour un tableau de concours
académique (sanguine).*



*В. И. Шухаевъ. Рисунокъ для конкурсной картины
(сангина — 1912).*

*W. Schoukhaïeff. Etude pour un tableau de concours
académique (sanguine).*



*В. И. Шухаевъ. Рисунокъ для конкурсной картины
(сanguina—1912).*

*W. Schoukhateff. Etude pour un tableau de concours
académique (sanguine).*

популярно, чтобы перечисленіе работъ или именъ могло имѣть какой-нибудь интересъ.

Та разновидность графики, типичными представителями которой являются германцы, почти неизвѣстна нашему искусству. Причина этому лежитъ не только въ складѣ славянскаго характера, но въ значительной степени и въ интеллектуальномъ уровнѣ нашихъ художниковъ. И если мы все же можемъ назвать художниковъ, какъ Масютина, посвятившихъ себя этому искусству, то творчество ихъ далеко не самобытно; если не прямыя заимствованія, то подражанія западнымъ образцамъ слишкомъ сильно чувствуются въ немъ. Но есть и безспорная заслуга Масютина передъ русскимъ искусствомъ. Онъ первый изъ молодыхъ художниковъ ввелъ и культивируетъ технику офорта, которая своей гибкостью и богатствомъ тона такъ же полно отвѣчаетъ задачамъ живописной графики, какъ гравюра на деревѣ элементарной четкостью пятенъ и штриховъ — дѣляемъ книжнаго искусства. Въ приемахъ этихъ искусствъ лежатъ начала двухъ видовъ графики. Въ признаніи этого — залогъ ея процвѣтанія.

Кромѣ графики, въ понятіе ‚рисунокъ‘ входитъ еще такъ называемый этюдный рисунокъ, дѣли котораго подчинены другому искусству. Не претендуя на независимую роль, этюдный рисунокъ имѣетъ свои техническіе законы, но разсмотрѣніе ихъ отвлекло бы насъ въ сторону отъ нашей темы. Мы будемъ изслѣдовать его только въ его отношеніи къ живописи; съ этой точки зрѣнія этюдный рисунокъ представляется намъ очень интереснымъ, такъ какъ въ немъ, какъ въ необходимомъ элементѣ художественной ‚кухни‘, наглядно выступаютъ признаки различныхъ направленій живописнаго искусства.

—Вы любите Врубеля, какъ же вамъ нравится А. Яковлевъ?... Вотъ вопросъ, который многими ставится и который нельзя разрѣшить, не признавъ непреложной истиной, что искусство — двуобразно, что дѣли аналитической и синтетической живописи совпадаютъ только тамъ, гдѣ находятся вершины всѣхъ искусствъ, въ стремленіи къ красотѣ, — къ этому идеалу они идутъ путями, часто встрѣчающимися, но имѣющими разныя исходныя точки.

Врубель и Яковлевъ, столь неравные другъ другу по своему значенію, — одинаково типичны, какъ представители двухъ противоположныхъ художественныхъ мировоззрѣній. На ихъ примѣрахъ мы можемъ прослѣдить коренныя различія въ двухъ способахъ воспріятія природы и въ двухъ взглядахъ на смыслъ этюднаго рисунка. Врубель, какъ мы уже упоминали выше, въ своихъ наброскахъ съ натуры является чистѣйшимъ аналитикомъ. Центръ тяжести этого искусства лежитъ въ самомъ художникѣ; свое пониманіе природы внесъ Врубель въ искусство, мы наслаждаемся его рисунками, потому что на всемъ, чего касалась рука художника, лежитъ



В. Н. Масютинъ. Офортъ.

W. Massioutine. Eau forte.

печать его совершенно обособленной личности. Рисунки Врубеля — это хроника возникновения нового художественного мировоззрения; по нимъ, какъ по документамъ, мы можемъ прослѣдить все развитіе Врубеля.

Отдѣльный документъ, вырванный изъ общей картины исканій Врубеля, теряетъ большую часть своего значенія, его абсолютная цѣнность не велика, — онъ только простая ступень чудной лѣстницы, по которой Врубель поднялся до своего пониманія міра... Я напоминаю, что рѣчь идетъ лишь объ этюдныхъ рисункахъ, о

наброскахъ съ натуры, чтобы не слишкомъ кощунственнымъ къ памяти великаго мастера звучало предположеніе, что сотни художниковъ создадутъ подобныя врубелевскимъ наброски, если взглянуть на природу сквозь призму, открытую Врубелемъ и подаренную имъ міру...

Судьба Врубеля—прообразъ трагедій всѣхъ художниковъ-аналитиковъ: исканія въ области разрѣшенія проблемъ чистаго анализа, вѣчная неудовлетворенность, непризнаніе, трагическая кончина, наслѣдіе, такъ несоответственно малое въ сравненіи съ его стремленіями, и посмертный ореолъ святости. Словно сгущенныя на единомъ примѣрѣ, встаютъ безчисленныя судьбы художниковъ-искателей, художниковъ, для которыхъ ихъ искусство было и величайшимъ счастьемъ и тягчайшей мукой. Мятежныя души Учелло, Сезанна, Врубеля были отравлены однимъ сладкимъ ядомъ, горѣли одной мечтой—найти философскій камень. Какія страданія, какія усилія предшествовали обладанію волшебнымъ талисманомъ, и какое счастье, когда весь міръ, чудесно превращенный, становился достояніемъ художника! Такую радость испыталъ Учелло, когда побѣжденное пространство впервые вмѣстилось на плоскомъ холстѣ, Сезаннъ,—когда плотность и вѣсь матеріи стали послушными его кисти, Врубель,—когда весь міръ заигралъ гранями невиданныхъ доселѣ кристалловъ. И если все, къ чему ни прикасается философскій камень, превращается въ золото, то не все ли равно, надъ чѣмъ производить художникъ свои опыты? Не все ли равно, какой архитектуры было зданіе, впервые сокращенное перспективой на рисунокѣ Учелло?.. тьква или черепъ на холстѣ Сезанна?.. рука, двѣтокъ или обрывокъ драпировки на наброскѣ Врубеля? Мы говоримъ только объ этихъ опытахъ, къ которымъ принадлежатъ этюдные рисунки Врубеля. Сезаннъ и въ своихъ картинахъ оставилъ намъ почти исключительно опыты; онъ нашелъ философскій камень, но золото, въ которое превращались предметы, онъ оставилъ сырымъ слиткомъ, не умѣя облечь въ нихъ идею. Врубель пошелъ дальше въ своей живописи, онъ ковалъ настоящее большое искусство изъ волшебно добытыхъ слитковъ. Но въ карандашныхъ его наброскахъ мы имѣемъ только лабораторную работу. То, что Врубель 'владѣлъ формой', т. е. что художественный синтезъ не былъ чуждъ ему, мы знаемъ хотя бы по его эскизамъ академическаго періода. Онъ забывалъ о немъ, стоя лицомъ къ лицу съ природой, ибо фильтрованная сквозь знаніе природа не раскрывала передъ нимъ тайну своихъ превращеній. Въ рисункахъ онъ искалъ эту тайну, обладая которой могъ создать свой міръ въ своихъ, невѣдомыхъ доселѣ формахъ.

Какъ не совпадаютъ цѣли аналитической и синтетической живописи, такъ же точно различны и цѣли, преслѣдуемая этюднымъ рисункомъ того и другого характера. Въ одномъ случаѣ художникъ ищетъ прежде всего самого себя, свою

точку зрѣнія на природу: безразлично, что даетъ онъ намъ въ своихъ формахъ,— интересно, какъ онъ видитъ и какъ онъ изображаетъ. Въ другомъ—художникъ ищетъ новыя знанія, новое содержаніе; тѣ синтетическія формы, въ которыя онъ облачаетъ это содержаніе, безразличны ему, онѣ и насъ оставляютъ холодными. Центръ тяжести переносится на объектъ изображенія. Мы хотимъ видѣть изображеннымъ новое, намъ интересно, что онъ видитъ художникъ. Поэтому такой рисунокъ



В. Н. Масютинъ. Офортъ.

W. Massiotine. Eau forte.

интересенъ абсолютно, вопросъ, кто изображилъ его, отходитъ на второй планъ, потому что способъ изображенія здѣсь только средство представить то или иное содержаніе.

Не все ли равно, чья рука держала карандашъ или сангину, изображая это лицо. Намъ интересно, какія стороны объекта выявилъ, что охарактеризовалъ въ немъ художникъ, но не то, какой техникой и какимъ матеріаломъ пользовался онъ, и

какое мѣсто занимаетъ это произведеніе въ его творчествѣ. Вѣдь художникъ тщательно выбралъ свой объектъ, и цѣль его была выявить именно его, не для того, чтобы показать, какъ онъ смотритъ на природу, а какова та природа, на которую мы посмотримъ всѣ.

Въ этомъ заключается коренное различіе во взглядахъ на смыслъ рисунка, и изъ этого вытекаютъ различія и во взглядахъ на природу.

Если художникъ - аналитикъ и выбираетъ, если онъ предпочитаетъ одно явленіе другому, то не потому, что онъ видитъ въ немъ что нибудь объективно болѣе значительное, а только потому, что данное явленіе можетъ дать болѣе просторъ проявленію его взглядовъ на природу. Только болѣе или менѣе трудностью изображенія обуславливается болѣе или менѣе интересъ къ данному явленію, а для этого необходимо, чтобы художникъ забывалъ о содержаніи его, чтобы онъ воспринималъ мѣръ, какъ равноцѣнное во всѣхъ своихъ частяхъ, органически связанное цѣлое. „Забудьте, что передъ вами натурщикъ, ваза и драпировка, рисуйте ихъ такъ, какъ если бы это былъ цвѣтокъ“. Это было требованіе, которое предъявлялъ своимъ ученикамъ Цюнглинскій, — одинъ изъ самыхъ выдающихся теоретиковъ художественнаго анализа. И если теперь рисунки Врубеля доказали возможность осуществленія въ жизни этой теоріи, то и много раньше уже русское искусство слышало подобныя призывы... „И человѣка скопируй... безхитростно, какъ стулъ, дверь, замокъ, картину... писалъ Мокрицкій въ воспоминавіяхъ о своемъ учителѣ Венеціановѣ.

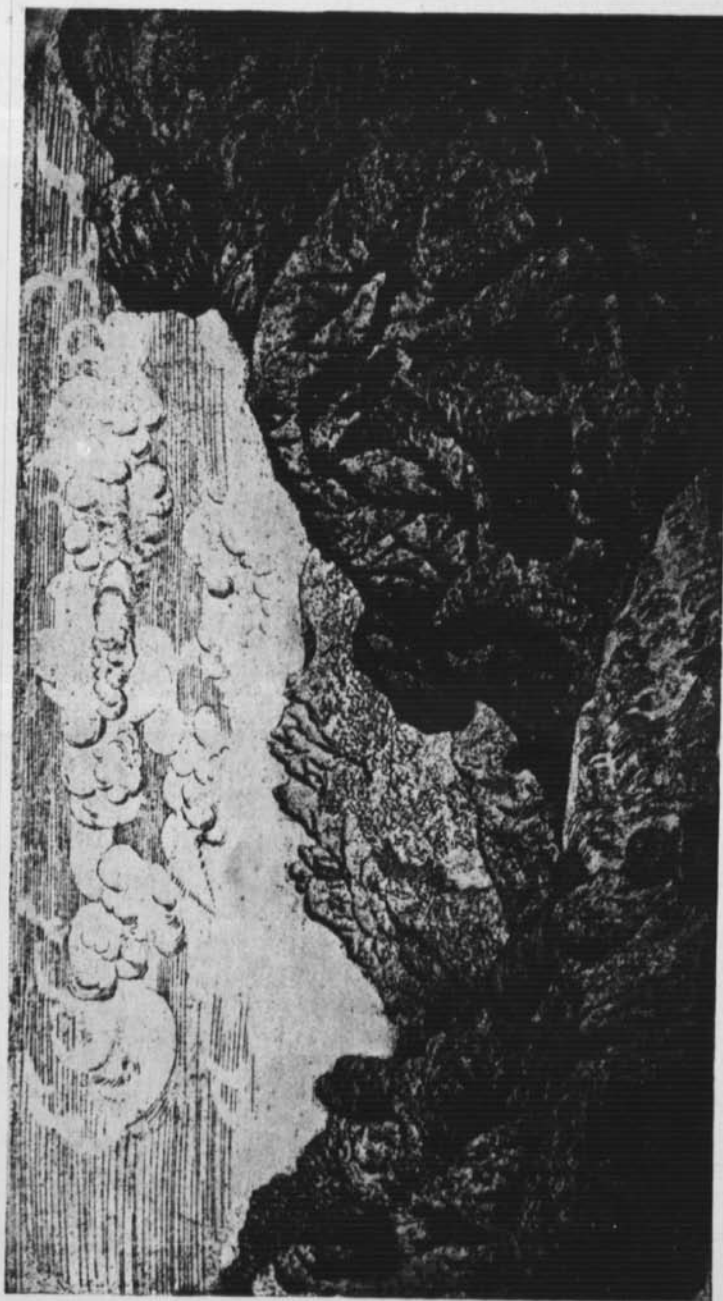
Наоборотъ, художникъ-синтетикъ выдѣляетъ тѣ стороны, которыя интересуютъ его въ данномъ явленіи, какъ таковомъ. Онъ избираетъ технику рисунка для того, чтобы изобразить форму или линію. Ради того, чтобы выявить ту или другую, онъ подчеркнетъ ея характерныя особенности, онъ вырѣжетъ ее изъ окружающей среды, исказитъ свѣтотѣнь, забудетъ о колоритѣ. Принципъ „недѣлимости природы“ неизвѣстенъ ему. Онъ анатомируетъ и изслѣдуетъ ее, отбрасывая ненужное и выдѣляя интересное.

За послѣднія десять лѣтъ въ нашемъ этюдномъ рисункѣ произошелъ знаменательный поворотъ въ сторону синтетическаго искусства. Ученики Кардовскаго, преподаванію котораго, можетъ быть, будетъ суждено сыграть большую роль въ русскомъ искусствѣ, — Яковлевъ и Шухаевъ особенно опредѣленно вступили на путь, намѣченный уже группой художниковъ „Миръ Искусства“. Между ними, съ одной стороны, и Сомовымъ и Петровымъ-Водкинымъ, съ другой — нѣтъ принципиальной разницы во взглядахъ на искусство и, въ частности, на этюдный рисунокъ. Но тогда какъ послѣдніе еще ищутъ линіи, — первые требуютъ только формы. И этотъ переходъ свидѣтельствуетъ уже о полномъ разрывѣ съ завѣтами импрессионизма.



П. А. Шиллинговский. Офортъ.

P. Schillingowsky. Eau forte.



П. А. Шпилькозский. Орфорт.

P. Schillingowsky. Eau forte.

Уже и Сомову и Петрову-Водкину ясно, что линія, не существующая объективно, имѣетъ *raison d'être*, только какъ граница формы, и если они ищутъ ее, то черезъ форму; Яковлевъ идетъ дальше, онъ не ищетъ линіи, она должна явиться сама, какъ результатъ формы.

Характернымъ ,художникомъ линіи' въ названномъ смыслѣ является также Ульяновъ; изъ представителей второй группы долженъ быть отмѣченъ Закъ.

Случайно ли то направленіе, которое намѣчается современнымъ рисункомъ, или какіе нибудь законы исторической логики указываютъ русло новымъ теченіямъ? Только отвѣтомъ на этотъ вопросъ мы можемъ дать необходимую оцѣнку тому явленію, которое было темой настоящаго очерка.

Исторія учитъ насъ тому, что всякое искусство начинается съ синтеза. Обратимся ли мы къ египетскимъ гіероглифамъ или прослѣдимъ элементарныя формы первыхъ шаговъ греческой керамики, растенія критской эпохи, животныхъ на вазахъ микенскаго искусства, человѣка диллонской керамики,—мы увидимъ всюду на первыхъ ступеняхъ художественной культуры обобщенія, переходившія въ каноны, синтезъ, который мыслился въ данную эпоху конечнымъ результатомъ изученія формъ. (Мы привыкли превозносить ,декоративность' этихъ формъ; мы привыкли удивляться декоративному чутью древнихъ египтянъ и грековъ архаической эпохи... Нѣтъ, не требованія декоративности вели за собой эти, подчасъ изумительныя, обобщенія;—декоративность была ихъ слѣдствіемъ).

Такъ, синтетично творчество ребенка. ,Видѣть' человѣкъ учится значительно позже, чѣмъ онъ начинаетъ изображать; еще не ,видя', онъ изображаетъ явленія такими, какими онъ ихъ мыслить.

Первоначальный синтезъ необходимъ, ибо, только провѣривъ и сравнивая изображенное съ изображаемымъ, можетъ художникъ приблизиться къ художественной правдѣ. Чистый листъ бумаги—это весь міръ, хаотическій міръ, и пока рука художника не намѣтила на немъ первую мысленную форму, онъ не будетъ въ состояніи разъяснить его, увидѣть въ немъ то, что ему нужно,—зацѣпиться за что-нибудь, по образному выраженію Ционглинскаго. Если вы ребенкомъ не изображали квадратный домъ, въ которомъ одинаково видны три его стѣны,—вы и взрослымъ не сумѣте изобразить дома перспективно. Египетскій домъ, и фасадъ и планъ котораго изображены одновременно,—это та элементарная форма, изъ которой должно было исходить искусство, чтобы сравненіемъ и провѣркой отыскать законъ перспективы. Элементарная синтетичная форма мѣняется съ вѣками; современный человѣкъ знаетъ о законахъ перспективы и его ,домъ' будетъ имѣть двѣ или одну стѣну. Измѣнилась исходная точка развитія, но схема его осталась та же. Бѣлый листъ бумаги,—первая случайная синтетичная форма,—сравненіе ея съ видимымъ (анализъ) и обобщеніе результатовъ анализа, которое современемъ перейдетъ въ канонъ и будетъ для слѣдующей эпохи ,первой' формой.



О. Л. Шарлемань. Рисунокъ.

O. Charlemagne. Dessin.

Художникъ долженъ знать, чтобы научиться видѣть; увидѣвъ, онъ можетъ вложить знаніе въ то, что увидѣлъ.

Это—идеальная схема историческаго и индивидуальнаго развитія искусства. Она варьируется въ зависимости отъ величины отдѣльныхъ моментовъ, но повторяется въ той же послѣдовательности (знать, видѣть и т. д.) при возникновеніи любого отдѣльнаго произведенія. Вѣдь даже при ,писаніи съ натуры‘ художникъ психологически не можетъ начать съ анализа. Только тогда, когда онъ намѣтилъ какую либо форму, онъ путемъ сравненія начнетъ ея разработку.

Въ творествѣ художника-аналитика моментъ ,увидѣть‘ явится центральнымъ; кромѣ того, его анализъ будетъ, какъ мы сказали выше, отличаться самымъ методомъ отъ анализа художника-синтетика. Окончательное обобщеніе, которое необходимо послѣднему для того, чтобы вложить идею въ свое произведеніе, будетъ сведено до минимума художникомъ-аналитикомъ, но все же присутствіе этого обобщенія, замѣтное, можетъ быть, только творцу,—необходимо. Вѣдь иначе, начиная каждый

разъ съ той же исходной точки, художникъ будетъ только бесконечно повторять сказанное имъ раньше.

Когда элементъ синтеза въ искусствѣ доходитъ до минимума,—искусство теряетъ на время свое культурное значеніе, ибо перестаетъ говорить широкимъ слоємъ общества. Творчество художника-аналитика зачастую кажется современникамъ столь же нелѣпнымъ, какимъ казался бы трудъ ученаго, открывшаго неизвѣстный доселѣ языкъ и на этомъ же языкѣ изложившаго свои изслѣдованія. Зато какимъ великимъ представится онъ поколѣнію, которое дорастетъ до пониманія этихъ писменъ!

Когда искусство останавливается на синтезѣ, то застываетъ въ канонахъ, и замкнутымъ кругомъ становится путь его развитія.

Отъ одинокихъ художниковъ-искателей—къ академіямъ и къ новымъ революціямъ, и къ новымъ канонамъ... То однообразно кружась и втягивая въ бездѣльное верченіе все то, что плаваетъ на поверхности, то уходя въ глубину, откуда невидимо-клокочущія волны выбрасываютъ стройное и быстрое теченіе,—стремится потокъ исторіи... На какомъ мѣстѣ этого теченія находится теперь наше искусство?

Оно недавно миновало пороги аналитическихъ исканій. Ожиданія ‚большого‘ искусства указываютъ ему направленіе. Послѣдняя академія умерла въ серединѣ прошлаго столѣтія. Мы долго питались мертвечиной ея канонѣвъ, мы пережили революцію... Долго ли ждать, пока на ея достиженіяхъ выростетъ новая академія? Первый шагъ въ сторону ‚grand art‘ былъ сдѣланъ ‚Міромъ Искусства‘. Разрывъ его съ московскимъ ‚Союзомъ‘ былъ гораздо болѣе знаменателенъ, чѣмъ это могло казаться,—ни случайныя разногласія, ни частныя взгляды на творчество отдѣльныхъ художниковъ не могли бы вырыть той пропасти между этими двумя группами, которой суждено расти и разграничить двѣ эпохи исторіи русскаго искусства.

Художники ‚Міра Искусства‘ дали первый толчекъ къ большому искусству, но они не могли и не могутъ сами найти его; воспитанные на результатахъ недавняго переворота, они еще не прошли той школы, которая дала бы основаніе новому грандіозному зданію. Въ поиски за золотымъ руномъ отправились они плохо вооруженные и на шаткихъ судахъ. Многіе забыли высокія цѣли своего плаванія,—увидѣли островъ съ покинутымъ храмомъ и, приставъ къ берегу, остались въ храмѣ. Это былъ—храмъ театра. Другіе, вѣрные своей мечтѣ, плыли дальше; съ добычей вернулись они домой, но ихъ руно оказалось ненастоящимъ, и его золото потускнѣло... Это такъ называемый ретроспективизмъ.

Большое искусство, не пренебрегающее содержаніемъ и дающее его въ художественной формѣ, должно начаться со школы, съ желѣзной школы синтетическаго рисунка. Вѣдь надо абсолютно владѣть формою, чтобы вложить въ нее содержаніе. Дѣйствительно ли мы имѣемъ въ лицѣ Яковлева—художника съ такой школою? Трудно сказать. Пока мы можемъ только предчувствовать, только радо-



О. Л. Шарлемань. Рисунки углем.

О. Шарлемань. Дессин au fusain.



О. Л. Шарлемань. «Ветераны»
(подкраш. рисунок).

O. Charlemagne. «Les vétérans»
(dessin rehaussé).

ваться тому, что мерещится намъ въ его рисункахъ. Найдеть ли Яковлевъ въ себѣ достаточно цѣнное содержаніе, чтобы оживить эту форму, или эта роль выпадеть на долю другихъ, болѣе глубокихъ художниковъ? Мы можемъ только надѣяться, только ждать, что истосковавшееся искусство наконецъ получитъ— картину.

Н. Радловъ.





ВАНЪ-ГОГЪ (1853—1890)

Кн. А. ШЕРВАШИДЕ



ВЫЛКІЙ, страстный Ванъ-Гогъ, несдержанный, порывистый, скорѣе
 забывающій свои картины, чѣмъ пишущій ихъ, весь — инстинктъ и
 порывъ. Какая сила безпокойнаго исканія, какая страстность въ
 этой истинно необыкновенной живописи! Видно по его холстамъ,
 какъ сгораютъ въ неослабвующемъ нервномъ напряженіи этотъ
 человекъ. Прочтите его навивныя, почти дѣтскія письма: какая
 чистая душа, какая преданность и любовь къ искусству, какой
 фанатизмъ и, я бы сказалъ, монашество! Возможно ли послѣ этого, послѣ этихъ
 чистыхъ духовъ художниковъ, — возьмите Коро и всѣхъ барбизонцевъ: — Милле,
 Домье, возьмите старика Энгера, почтительно цѣлующаго руку модели послѣ окон-

чания сеанса, * наконецъ, другихъ, къ намъ болѣе близкихъ, дѣлающихъ въ своемъ углу свою страстную работу подъ градомъ насмѣшекъ и брани,—возможно ли, въ самомъ дѣлѣ, сомнѣваться, что и въ наше время искусство, подобно прошлому времени, имѣетъ своихъ самоотверженныхъ служителей?

Ванъ-Гогъ началъ заниматься живописью довольно поздно: 28-ми лѣтъ; 33-хъ онъ поступилъ въ мастерскую Кормона; тамъ въ это время уже работали Лотрекъ и Анкетенъ. Это было въ 1886 году. Ванъ-Гогъ тогда уже сдѣлалъ много рисунковъ и этюдовъ красками въ Голландіи, ** и тогда уже краски были его любимымъ въ живописи. Эмиль Бернаръ такъ рассказываетъ о своемъ посѣщеніи мастерской Ванъ-Гога: Тамъ былъ большой голландскій комодъ, весь наполненный перепутавшимися клубками гаруса всевозможнѣйшихъ оттѣнковъ и составлявшихъ сочетанія самыя неожиданныя; были тамъ еще рисунки, живопись, наброски Виндента (имя Ванъ-Гога, которымъ онъ подписывалъ свои холсты). Виды Голландіи меня въ особенности поразили: это было рѣзко, опредѣленно, нервно и полно стила, и еще эти удивительныя лица рабочихъ съ огромными носами, отвислыми губами, съ дурацкимъ и звѣрскимъ выраженіемъ'.

Въ 1888 году онъ поселяется въ Арль. Большая часть картинъ написана тамъ, остальные въ Auvers, въ самомъ концѣ 80-хъ годовъ и наканунѣ смерти. Странный и сильный человекъ, писавшій эти холсты! Онъ любилъ живопись Мейсонье, Зіема, смѣлся надъ Сезанномъ, не любилъ Дега; нѣсколько работъ написано имъ подъ впечатлѣніемъ картинъ Доре (и это—замѣчательная 'Ronde des prisonniers' изъ собранія И. А. Морозова), Домье ('Les Buveurs'), М-me Demont-Breton. Въ то же время его восхищали японцы. Можно утверждать, что японцы и нео-импрессионизмъ Сѣра сформировали Ванъ-Гога,—его богатѣйшую и сильнѣйшую гармонию красокъ, какая когда либо была создана. Разъ навсегда принята дѣль—заставить пѣть краски возможно громче, возможно болѣе полнымъ акордомъ,—и забыты во время работы и Мейсонье, и Зіемъ, и Монтичелли, и оставался только онъ, одинокій, сильный, горячій темпераментъ, нетерпѣливый, всеподчиняющій! У него не было ни достаточно знаній, ни метода, чтобы дѣлать спокойно и увѣренно работу синтеза, не было также того внимательнаго и плодотворнаго изученія природы, какъ у мастеровъ, подобныхъ, на примѣръ, Сѣра... Но казалось, что необоримыя трудности только придавали еще большую силу его настойчивости и упорству.

Конечно, этому необыкновенно одаренному глазу, этому необыкновенному темпераменту, этому страстному чувству, этой непобѣдимой потребности создавать, не хватало той ровной, медлительной, методичной работы, безъ которой ни одинъ

* Amaury Duval. L'Atelier d'Ingres. 'Un modèle, qui posait pour M. Ingres, 'Si vous saviez', racontait-elle, 'tous les cris d'admiration qu'il pousse, quand je travaille chez lui.. Et quand je m'en vais, il me reconduit jusqu'à la porte et me dit: 'Adieu, ma belle enfant', et me baise la main'.

** Часть работъ, сдѣланныхъ въ Голландіи, издана въ Амстердамѣ у W. Versluys, 1905.

шедевръ, полный страсти и огня, не создается. Постороннему глазу не видно ея; только художникъ знаетъ и хранитъ про себя, сколько терпѣливыхъ и долгихъ усилій, сколько томительныхъ и медленныхъ и долгихъ часовъ сдерживаемой горячей страсти протекло, незамѣтныхъ,—результатъ постоянно накопльшихся впечатлѣній. Ванъ-Гогъ не резюмировалъ своихъ наблюдений, не зналъ этой медлительной работы; онъ дѣлалъ свой трудъ синтеза на мѣстѣ, лицомъ къ лицу съ натурой, ставя себя передъ непосильными человеку трудностями. Безъ сомнѣнія, каждый новый холстъ его былъ плодомъ предыдущей борьбы, предыдущихъ побѣдъ,—но все это было созданное сгоряча... Ванъ-Гогъ не могъ никогда остановиться и собрать въ одно цѣлое богатую жатву, такъ дорого ему стоившую.

Произведенія его, всѣ безъ исключенія, помимо неопредѣлимыхъ достоинствъ колорита, часто необыкновенной силы формы, имѣютъ еще другую цѣнность для насъ, художниковъ: въ нихъ сохранился слѣдъ этой горячей борьбы, этой страсти, и каждый ударъ кисти, каждый кусокъ холста дышатъ ею. И у Сезанна видна эта борьба, а еще болѣе—тяжелый трудъ, частыя паденія, часто повторяющіяся усилія въ одну сторону. Ванъ-Гогъ—обратно: никогда не видно труда, но несдержанный порывъ, новыя и новыя усилія въ разныя стороны, никогда—возвращеніе назадъ; онъ всегда стоитъ выше натуры и подчиняетъ ее себѣ. Онъ—не импрессионистъ. Рядомъ съ нимъ, Сезаннъ спокоенъ, вдумчивъ, вѣчно подчиненный, здоровый, величавый. Ванъ-Гогъ все хочетъ подняться однимъ гигантскимъ скачкомъ—выше, выше, пѣть громче. Такъ полонъ онъ безмѣрнаго волненія, безмѣрнаго желанія...

Зналъ онъ ужасные, но плодотворные часы сомнѣнія, упадка силъ, отчаянія. Но опять наступали часы опыненія работой, борьбы, безумнаго сгорания. И онъ сгорѣлъ однажды, въ жару работы, на порогѣ страшившаго его безумія.

Наканунѣ—онъ писалъ Гогену: „Cher maître, il est plus digne, après vous avoir connu et vous avoir fait de la peine, de mourir en bon état d'esprit qu'en état qui dégrade“...





*Н. П. Ульяновъ. Портретъ гр. Алекся Н. Толстого
(итальянск. карандашъ—1912).*

*N. Oulianoff. Portrait du comte A. Tolstol
(crayon noir).*



А. Якимченко. Бретонский мальчик
(набросок угля).

A. Iakimchenko. Jeune breton
(croquis au fusain).



О ПИСЬМАХЪ ВАНЪ-ГОГА

Я. Тугендохольдъ



ДРАГОЦѢННЫ намъ письма писателей; скрытая отъ нескромныхъ взоровъ, играетъ и пѣнится здѣсь на свободѣ душа художника. И мы любимъ каждую каплю этой словесной пѣны, ибо въ ней отражается солнце гения; мы радуемся каждой маленькой человеческой слабости, сближающей олимпійца-писателя съ нами, простыми смертными. Но не меньшій интересъ должны представлять и письма живописцевъ. И не только потому, что тутъ мы знакомимся съ психологіей художественнаго творчества, заглядываемъ въ лабораторію искусства или развертываемъ свитокъ неоцѣнимыхъ художническихъ наблюдений,—въ письмахъ художника выступаетъ все то, что недосказано на его полотнахъ, что, быть можетъ, и неслучайно неслучайно на лаконическомъ языкѣ красокъ и линий. Правда, немногіе изъ современныхъ художниковъ способны такъ объективировать законы собственнаго творчества, какъ это сдѣлалъ Делакруа или Энгль, и въ то же время немногіе способны писать о чемъ либо, кромѣ своего «веселаго ремесла». Старые мастера оставили послѣ себя трактаты о живописи; отъ современныхъ художниковъ остается лишь нѣсколько афоризмовъ, и, въ сущности, мы почти не знаемъ внутренняго міра художника нашего времени...

Тѣмъ большее значеніе имѣютъ письма Винцента Ванъ-Гога, опубликованныя его другомъ Э. Бернардомъ*,—письма, въ которыхъ «профессіональныя» замѣтки жи-

* Lettres de Vincent Van Gogh à Emile Bernard, publiées par Ambroise Vollard, Paris.

вописца озарены горбніемъ великой человѣческой души. Читая ихъ, убѣждаешься, что передъ тобой не только страстный художникъ, но и больше того—человѣкъ, во всей полнотѣ этого слова.

Вотъ почему жизнь его не могла не пройти подъ знакомъ трагедіи; это трагическое въ Ванъ-Гогѣ должно быть особенно близко намъ, русскимъ, зрителямъ творческой драмы Иванова, Гоголя, Ге, Врубеля...

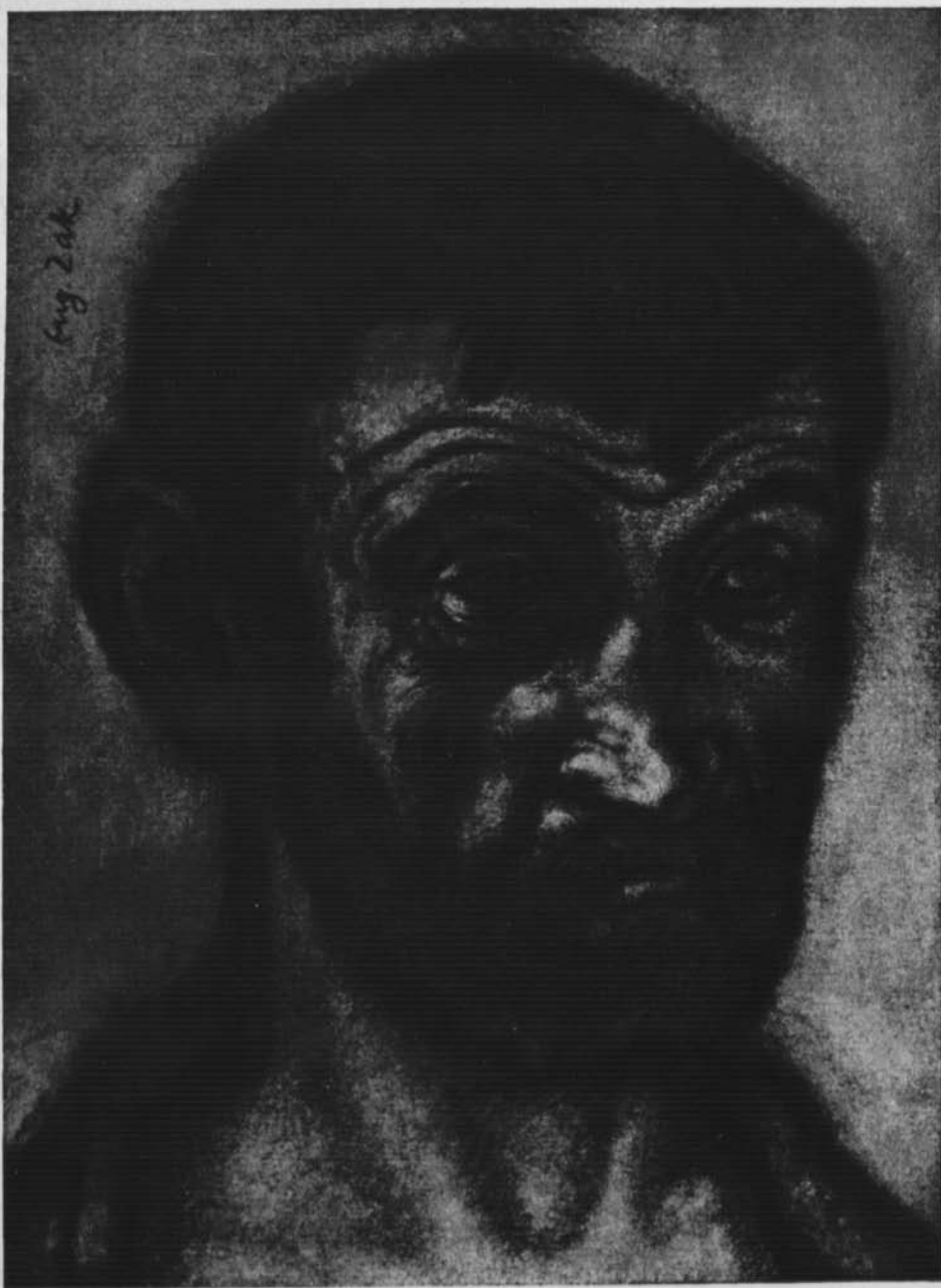
Но прежде, чѣмъ читатель обратится къ письмамъ, я напомнимъ главные моменты этой краткой годами, но расточительно дѣйственной, чрезмѣрной переживаніями жизни. Ванъ-Гогъ родился 30 марта 1853 года въ Groot Zundert'ѣ (Голландія) въ семьѣ деревенскаго пастора. Лишь на двадцать девятомъ году онъ взялъ въ руки кисть, успѣвъ къ тому времени испробовать немало профессій. Его дѣтство прошло въ деревнѣ (см. ‚Воспоминанія‘ сестры художника, изданныя въ Мюнхенѣ), юность— въ Гаагѣ, Лондонѣ и Парижѣ, гдѣ онъ служилъ при магазинахъ картинъ. Потомъ онъ бросаетъ торговлю и поселяется въ Лондонѣ въ качествѣ школьнаго учителя; затѣмъ снова возвращается въ Голландію, изучаетъ теологію и идетъ въ Боринажъ (Бельгія) проповѣдывать протестантство среди углекоповъ. Но рабочимъ чужды его евангельскія проповѣди—и черезъ два года онъ разочаровывается въ своемъ пастырскомъ призваніи, хотя и остается пламеннымъ христіаниномъ и мисіонеромъ—навсегда. Читатель увидитъ по письмамъ Ванъ-Гога, какъ часто задумывался онъ надъ образомъ Христа и вопросами религіи.

Переставъ быть священнослужителемъ церкви, онъ съ такимъ же фанатизмомъ сдѣлался священнослужителемъ искусства. Съ 1882 года Ванъ-Гогъ уже занимается живописью—сначала въ Гаагѣ, а затѣмъ въ Парижѣ, въ мастерской Кормона. Рембрандтъ и голландцы были его первыми учителями. Правда, вскорѣ онъ оставляетъ ‚черную манеру‘ живописи, навѣянную старыми голландскими мастерами, бросаетъ ее во имя солнечной палитры,—но преклоненіе передъ голландцами и тяготѣніе къ ‚натурѣ‘, къ реальной дѣйствительности, остались у него навсегда. Эта реалистическая тенденція, эта любовь къ психологической и бытовой выразительности, унаслѣдованная Ванъ-Гогомъ, какъ національная черта, еще болѣе углубилась въ немъ въ Парижѣ, подъ вліяніемъ натурализма Зола. Само собой очевидно, что Ванъ-Гогъ не могъ долго оставаться въ школѣ Кормона и работать съ антиковъ: его влекло на вольный воздухъ, къ зрѣлищамъ человѣческой жизни. И вотъ, познакомившись съ импресіонистами и ставъ страстнымъ приверженцемъ *plein air*'а, онъ пишетъ уголки Монматра, народные театры (Moulin de la Galette), берега Сены (Asnières). ‚Мы трудимся всѣ вмѣстѣ надъ французскимъ возрожденіемъ; я никогда еще не чувствовалъ себя французомъ въ такой степени, какъ теперь,—здѣсь я какъ бы на родинѣ‘, пишетъ онъ своему брату Теодору, завѣдывающему магазиномъ картинъ, уговаривая его устроить выставку Клода Моне. И дѣйствительно, отнынѣ Ванъ-Гогъ становится соратникомъ импресіонистовъ, раздѣляетъ ихъ чаянія и невзгоды, содѣйствуетъ ихъ успѣху, стараясь превратить сво-



Е. Закъ. Голова старухи (рисунокъ).

Eugène Zak. Tête de vieille femme (dessin).



Е. Закъ. Голова крестьянина. (Рисунокъ).

Eugène Zak. Tête de paysan. (Dessin).

его брата въ „дейнаго“ торговца картинами и въ защитника новаго искусства... Но страстной натурѣ Ванъ-Гога чужда была серединность; во всемъ, за что онъ ни брался, онъ шелъ до конца. Увлечение техникой дивизионизма, исканіе солида и воздуха не могли не зажечь въ немъ стремленія уѣхать на югъ. Ему стало тѣсно въ Парижѣ, и югъ рисуется ему той обѣтованной землей, гдѣ только и можно „отнынѣ“ организовать Ателье Будущаго (изъ письма къ Бернару), гдѣ только и можетъ развернуться талантъ художника. И вотъ, въ 1888 г. онъ ѣдетъ въ Арль, городокъ Прованса. Первое впечатлѣніе не обмануло его—Провансъ показался ему „страной, столь же прекрасной, какъ Японія“, и онъ жалуется только о томъ, что попалъ сюда не 25-ти, а 35-ти лѣтъ...

Сравненіе Прованса съ Японіей—не случайно. Въ ту пору Ванъ-Гогъ больше, чѣмъ кто бы то ни было, увлекался полихромной японской гравюрой, которая оказала такое сильное влияніе на возникновеніе французскаго импрессионизма. У Ванъ-Гога же были и свои особенныя причины тяготѣнія къ Востоку. Голландія—страна не только мѣщанскихъ *intégieur'овъ*, но и богатыхъ портовыхъ городовъ и индійскихъ колоній; въ душѣ нидерландскихъ художниковъ экзотическіе вкусы издавна амальгамовались со свойственнымъ имъ сѣвернымъ натурализмомъ въ одно причудливое цѣлое. Столь же причудливо уживались въ Ванъ-Гогѣ паеосъ правды и мечта объ Югѣ, любовь къ темной голландской живописи и къ яркимъ японскимъ картинкамъ...

Подъ лучами провансальскаго солнца его талантъ расцвѣлъ во всей своей зрѣлой красотѣ. Съ поистинѣ японской импровизаціей и непосредственностью торопится онъ закрѣпить на полотнѣ мелькающіе образы новой для него жизни. Съ яростной лихорадочностью работаетъ онъ съ утра до вечера, борясь съ солнечнымъ жаромъ и порывами мистрала, — онъ пишетъ солнце, кряжи горъ, виноградники, тополя, оливковыя деревья, типы арлезіанокъ и снова и снова солнце, царящее надъ Арлемъ. Здѣсь, среди окружающей его красочной пышности, онъ впервые чувствуетъ въ себѣ колориста и сознаетъ разницу между собой и своими великими предками: „Рембрандтъ писалъ *valeur'ами*, мы пишемъ—красками“. Здѣсь прощается онъ съ догматическимъ однообразіемъ импрессионистской техники и палитры: его манера становится безконечно измѣнчивой и глубоко индивидуальной, а къ традиционнымъ „семи“ краскамъ импрессионистовъ онъ отважно прибавляетъ черныи и бѣлыи цвѣта, пользуясь ими по примѣру японцевъ—какъ диссонансами, повышающими звонкость остальныхъ красокъ...

Но этотъ непрерывный праздникъ творчества, это радостное моленіе солнцу уже омрачаются вѣстниками недалекой катастрофы: переутомленіе и нужда уже подтачиваютъ нервный организмъ Ванъ-Гога. Ему постоянно не хватаетъ денегъ, моделей и красокъ.

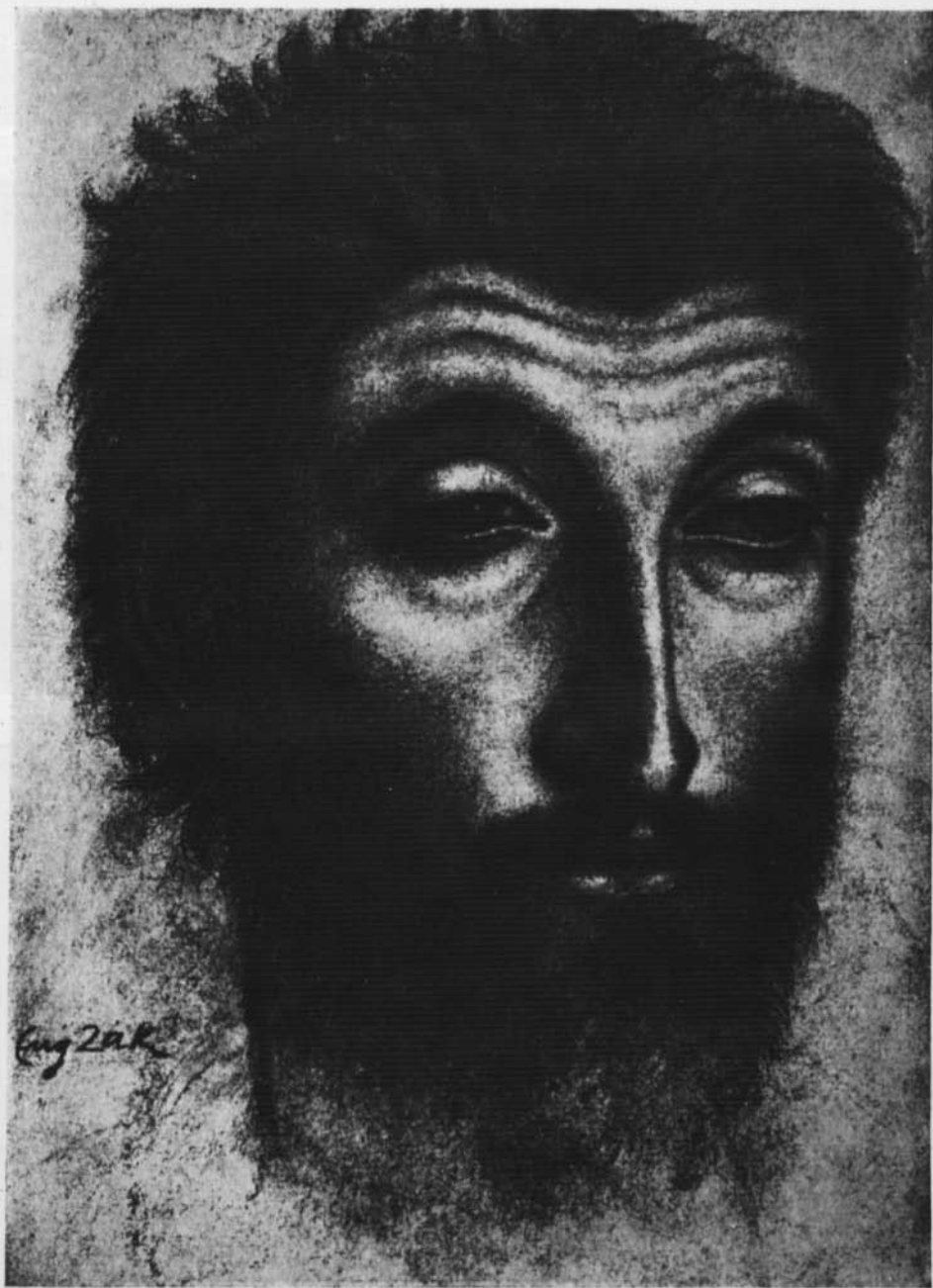
Правда, его добрый геній, старшій братъ Теодоръ, поддерживаетъ его, присылая деньги изъ Парижа, но эта непомощная помощь тяготитъ Ванъ-Гога, и однажды

въ письмѣ къ брату у него вырываются слова: „я отдамъ тебѣ эти деньги или... отдамъ душу“.

Однако, нужда доставляла Ванъ-Гогу не одни только виѣшнія, житейскія терзанія,—ихъ онъ могъ бы преодолѣть. Но его душа изнывала подъ напоромъ думъ и общихъ вопросовъ, встревоженныхъ заботами каждаго дня. Нужда не озлобила его благородное сердце; наоборотъ, она еще ярче накалила его христіанское и социальное чувство. Бѣдствуя самъ и ни разу въ жизни не продавъ своей работы дороже пяти франковъ, онъ неустанно думаетъ о бѣдствіяхъ своихъ друзей—Писсарро, Гильомена, Гогена. Очутившись въ Арлѣ, онъ мечтаетъ о созданіи тамъ колоніи „отверженныхъ“ художниковъ, гдѣ они смогли бы найти убѣжище отъ жестокой жизни и возможность спокойной работы. Первымъ камнемъ этой Ассоціаціи, этого новаго Братства художниковъ ему рисуется его маленькій домикъ въ Арлѣ: „Я выкрасилъ маленькій домикъ, въ которомъ живу, въ свѣтло-желтый цвѣтъ, ибо я хочу, чтобы онъ былъ для каждаго источникомъ свѣта“, пишетъ Ванъ-Гогъ. Надъ дверями этого дома онъ рисуетъ изображеніе рыбы, символъ христіанской любви. Сюда зоветъ онъ своихъ друзей, здѣсь грезитъ онъ о восходящемъ солнцѣ новой братской жизни. Даже въ свое увлеченіе японцами вноситъ онъ теперь новый моральный оттѣнокъ, ибо японскіе художники живутъ товарищеской жизнью, чуждой интригъ, любятъ и поддерживаютъ другъ друга“...

Но эта мечта о художнической ассоціаціи питалась въ сознаніи Ванъ-Гога не только соображеніями экономического порядка, не только желаніемъ убить конкуренцію между художниками. Это была цѣлая идеологія коллективнаго творчества, и здѣсь мы подходимъ къ самой завѣтной мысли Ванъ-Гога, быть можетъ, къ истоку его душевной драмы.

Онъ былъ убѣжденъ, что картины, необходимыя для того, чтобы современная живопись стала дѣйствительно таковой и поднялась на высоту, равноцѣнную священнымъ вершинамъ греческой скульптуры, германской музыки и французскаго романа, превышаютъ силы отдѣльной личности“. Отсюда—неизбѣжность координаціи отдѣльныхъ силъ во имя общаго дѣла: одинъ обладаетъ даромъ оркестраціи красокъ, другой — рисунка, третій — композиціи. Современные художники, эти одинокія личности, умѣютъ писать лишь „отдѣльные атомы хаоса: лошадь, портретъ, бабушку, яблоко, пейзажъ“, и только при условіи объединенія художественныхъ усилій возможно возрожденіе того монументальнаго grand art, того синтетическаго стиля, какой былъ у итальянскихъ и германскихъ примитивовъ или у старыхъ фламандцевъ. „Ахъ, если бы многіе художники сговорились относительно сотрудничества во имя великихъ вещей“,—этотъ крикъ души проходитъ черезъ всѣ письма Ванъ-Гога. Такъ, все выше и выше возносилась мысль художника—отъ жалобъ на виѣшнюю анархію жизни къ жаждѣ уничтоженія анархіи въ самомъ искусствѣ. Такъ, прежнее чисто эстетическое преклоненіе передъ



Е. Закъ. Голова Йоанна Крстители
(Рисунокъ).

Eugène Zak. Tête de St. Jean Baptiste
(Dessin).



Е. Закъ. „Голова женщины“ (рисунок).

Eugène Zak. Tête de femme (dessin).

голландской школой смѣнялось у него постановкой дѣлой социально-философской проблемы о значеніи школы въ искусствѣ вообще—,question des Hollandais'...

И его маленькій солнечнаго дѣвта домикъ въ Арлѣ казался ему теперь уже не только убѣжищемъ для художниковъ, но и ивкоей новой мастерской, подобной средневѣковой корпораціи св. Луки, оазисомъ Гармоніи, Симетріи и Стиля.

Казалось, Ванъ-Гогъ былъ призванъ стать апостоломъ этой идеи коллективнаго творчества; ему абсолютно чуждо было всякое честолюбіе. 'Я самъ никогда не буду имѣть большого значенія', писалъ онъ брату, жалуясь на свое одиночество. Въ соотвѣтствіи съ этимъ, совершенно послѣдовательно копируетъ онъ Милле и Домье, покорно беря у нихъ рисунокъ и композицію, но преображая краски согласно своему собственному дару оркестраціи'...

Но ему нуженъ былъ живой сотрудникъ; такимъ казался ему Гогенъ. Приглашая послѣдняго изъ Бретани, онъ возлагалъ много радостныхъ надеждъ на совмѣстную работу. И вотъ, мечта сбылась—Гогенъ поселился въ 'маленькомъ домѣ'. Однако, вскорѣ же стали обнаруживаться признаки несогласія между друзьями. Правда, и у того, и у другого есть картины, избобличающія взаимное вліяніе, но въ общемъ духовнаго соприкосновенія не получалось. 'Винцентъ и я мало сходимся въ области живописи,—писалъ Гогенъ Бернару изъ Арля,—онъ увлекается Добиныи, Зіемомъ, Руссо, которыхъ я не чувствую. И наоборотъ, онъ ненавидитъ Энгера, Рафаэля и Дега, передъ которыми я преклоняюсь... Онъ очень любитъ мои работы, но, когда я работаю, онъ постоянно находитъ, что я дѣлаю неправильно то одно, то другое. Онъ—романтикъ, а я—примитивъ. Онъ любитъ случайности густого письма, а я ненавижу пачкотню'. Гогена раздражаетъ также безпорядокъ Ванъ-Гоговской палитры, странное соединеніе Библии и Зола на его столѣ, вся вообще неуравновѣшенная и экзальтированная натура этого 'неистоваго и безалабернаго голландца', какъ онъ называлъ Ванъ-Гога.

Съ другой стороны и Ванъ-Гогъ не могъ примириться съ 'предвзятымъ' подходомъ Гогена къ природѣ. Со спокойной самоувѣренностью олимпійца созерцалъ Гогенъ окружающій его міръ, ибо онъ а ріогіи зналъ, чего хотѣлъ,—у него уже былъ свой 'примитивный' идеалъ красоты, сложившійся на Мартиникѣ и въ Бретани. Ванъ-Гогъ же, въ противоположность Гогену, хотѣлъ писать только съ природы, ненавидалъ всякія 'абстракціи' и 'методы'. Въ Рембрандтѣ, какъ и во всѣхъ голландцахъ, ему нравилось именно то, что они были портретистами, и онъ самъ хочеть и клянется писать только портреты—портреты людей и природы. 'Я такъ боюсь уклониться отъ возможнаго и дѣйствительнаго, что боюсь писать безъ моделей', признавался онъ Бернару; эту роскошь писанія безъ моделей онъ откладывалъ на далекое будущее, послѣ десяти лѣтъ отъодовъ—,quand je serai vieux'. Такимъ образомъ причина разногласія между Ванъ-Гогомъ и Гогеномъ заключалась въ своеобразномъ и противорѣчивомъ распредѣленіи ролей: будучи идеалистомъ въ области живописи, Гогенъ былъ равнодушень къ духовной экзатичности своего друга, а

Ванъ-Гогъ, пламенный ,романтикъ' въ области духа, былъ склоненъ къ натурализму въ живописи... Недаромъ Ванъ-Гогъ начерталъ надъ своими дверьми знакъ катакомбы, христіанскій символъ, а Гогенъ написалъ на своей таитянской хижинѣ—Maison du Jour...

Но въ дѣйствительности противорѣчіе было еще сложнѣе и трагичнѣе. Читатель, навѣрное, и самъ уже замѣтилъ несоотвѣтствіе между коллективистическимъ настроеніемъ Ванъ-Гога и его неистово-индивидуалистической художественной натурой. Мисіонеръ свѣтлаго бога Аполлона, онъ былъ весь во власти темнаго Діониса. Его интеллектъ и талантъ находились въ разладѣ; Ванъ Гогъ-человѣкъ и Ванъ Гогъ-художникъ были разными людьми. Первый мечталъ о хоровомъ творествѣ, о порядкѣ и симетріи, объ обществѣ, построенномъ на архитектурномъ фундаментѣ; а второй—ненавидѣлъ Рафаэля, ненавидѣлъ всякія, абстракціи, ,методы' и partis pris, коллективно накопленные, на которыхъ и зиждется всякое монументальное искусство. Въдѣ желая писать только съ натуры и ,сражаться съ природой только одинъ на одинъ', или мѣняя свою технику соотвѣтственно каждому данному впечатлѣнію,—онъ выражалъ недовѣріе ко всякому опыту, кромѣ своего личнаго. Воплѣтъ понятно, почему съ точки зрѣнія Гогена, съ точки зрѣнія декоративной стѣнописи и аполлонически-завершенной и монументальной формы Ванъ-Гоговскія ,случайности густого письма' были безалаберной ,пачкотней'. Ибо Ванъ-Гогъ, несмотря на свое преклоненіе передъ Джотто, никогда не сумѣлъ бы написать ни одной фрески; стихіей и паѳосомъ его генія была замкнутая въ себѣ станковая картина, вырванный изъ міра микрокосмъ.

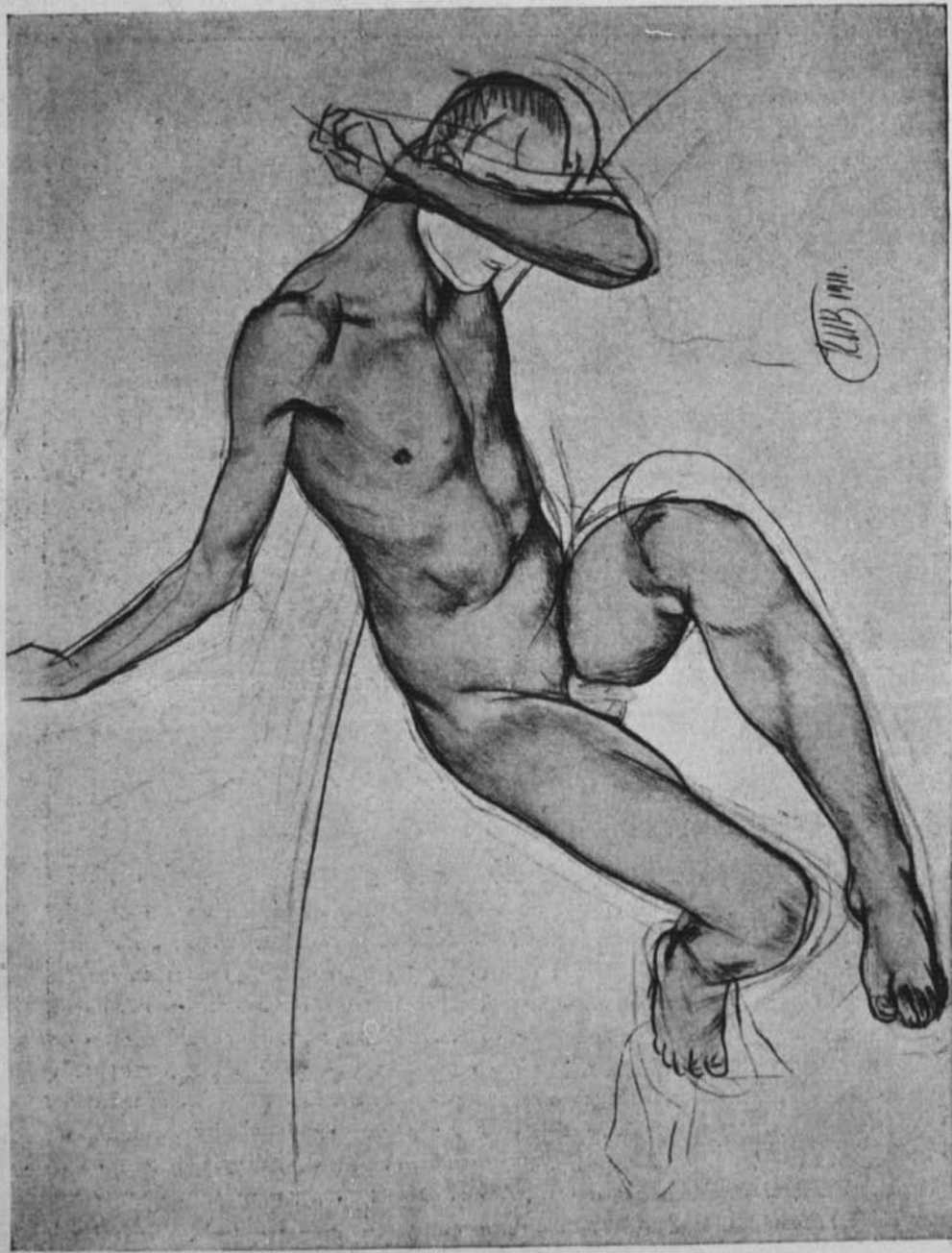
Итакъ, идеологія Ванъ-Гога совершенно не совпадала съ его художественной натурой, съ его властнымъ эготическимъ темпераментомъ. Именно потому, что его художническое ,д' было во власти хаоса—его великая человѣческая душа бунтовала и металась, ища выхода изъ этого одиночества, жалуясь на ,недостатокъ религіи', на отсутствіе друзей. Какъ художникъ, онъ еще принадлежалъ современности, какъ человѣкъ—онъ уже сталъ выше нея, въ немъ одномъ совмѣстилось начало и конецъ, и въ этомъ была трагедія его жизни, гораздо болѣе глубокая, чѣмъ та, которая выпала его великому предку, его возлюбленному учителю Рембрандту. Рембрандтъ оказался къ концу своей жизни выше общества своего времени,—Ванъ-Гогъ пожелалъ стать выше самого себя. Исторически Рембрандтъ былъ однимъ изъ первыхъ индивидуалистовъ, Ванъ-Гогъ—однимъ изъ послѣднихъ.

Отсюда понятно, почему Ванъ-Гогъ такъ жаждалъ дружбы и почему расхожденіе съ Гогеномъ стало для него роковымъ. Это не былъ эпизодъ, это была катастрофа. Въ сущности, ссора съ Гогеномъ была ссорой одного Ванъ-Гога съ другимъ. Когда онъ бросился на Гогена съ бритвой, а Гогенъ спасся—развѣ не послѣдовательно было обратить то же оружіе противъ себя самого? И онъ отрѣзалъ себѣ ухо! Но врагъ не былъ побѣжденъ, душа не очистилась отъ скверны индивидуализма. Въ



К. А. Сомов. Портрет (итальян. карандаш—1910).

C. Somoff. Portrait (crayon noir).



С. Петров-Водкин. Dessin pour le tableau
"Jeunes garçons" (crayon noir).

К. С. Петрова-Водкина. Рисунки для картин
"Мальчики" (углем, карандашом — 1911).

результатъ появился лишь геніальнымъ автопортретъ съ повязкой на головѣ, геніальный портретъ истерзанной и распятой, но все еще живой индивидуальности, этого 'атома хаоса', отъ котораго исходить багровый нимбъ страдающаго Бога. Этотъ автопортретъ—высшая точка, Голгова его творчества...

Такъ началось безуміе Ванъ-Гога, такъ обагрилась кровью свѣтлая мечта о братствѣ художниковъ, солнечная греза аполлоническаго искусства. Попрежнему онъ былъ одинокъ въ мірѣ, и еще болѣе опустѣлъ его 'маленькій домикъ'. Ванъ-Гогъ переселяется въ санаторій, въ Saint Remy; правда, онъ продолжаетъ работать и борется противъ 'кризиса', но въ одномъ изъ писемъ къ брату у него уже вырывается зловѣщая и пророческая фраза: 'если бы у меня не было и твоей дружбы, я безъ всякихъ угрызений совѣсти кончилъ бы самоубійствомъ'...

Даже солище, чей божественный свѣтъ онъ хотѣлъ возжечь на стѣнахъ своего дома, утратило надъ нимъ свою власть. Его пейзажи, написанные въ больничномъ паркѣ Saint Remy, затѣнены меланхоліей, омрачены душевной непогодой; въ паркѣ неуклюже гуляютъ больные, и они похожи у Ванъ-Гога на маленькихъ черныхъ букашекъ... Его портреты исполнены какого-то умиленнаго жалѣнія человѣка, смиренія передъ Рокомъ (портретъ 'Почтальона'). Но вотъ опять въ послѣднемъ, геніально импровизованномъ портретѣ доктора Гаше вспыхнула и взметнулась, синимъ пламенемъ, мятежная и неуспокоенная человѣческая душа. И опять ищетъ спасенія отъ чувства хаоса, жути одиночества, зіянія ночи, 'недостатка религіи'; и опять одинъ Ванъ-Гогъ хочетъ убить другого. На этотъ разъ убійство удается—въ прекрасный солнечный день 29-го іюля 1890 г., въ Auvers sur Oise, онъ хладнокровно пускаетъ въ себя пулю...

Такъ, логически замкнулся кругъ Ванъ-Гоговской жизни, завершился его крестный путь. Самораспятый, онъ принялъ на себя весь хаосъ нашей души, весь грѣхъ нашей безлюбивой жизни, всю тоску нашей оторванности отъ міра. 'Христосъ былъ величайшій художникъ, ибо, презирая мраморъ, глину и краски, онъ творилъ живыхъ и безсмертныхъ людей',—но Ванъ-Гогъ былъ только человѣкъ! И въ этомъ—величайшая изъ похвалъ, которую можно ему воздать: *Esse homo*...

И вотъ онъ снова передъ нами въ своихъ письмахъ—милый, неистовый и безалаберный Ванъ-Гогъ, голландецъ и французъ, проповѣдникъ и живописецъ, служитель Евангелія и поклонникъ Зола, добрый и безумный Ванъ-Гогъ!

Вотъ горитъ и волнуется его мысль, ища выхода въ страстныхъ мазкахъ слова, въ неправильныхъ сочетаніяхъ фразы, иногда въ нетерпѣннн иллюстрируя себя графической импровизаціей линій. Онъ хотѣлъ рисовать, какъ Хokusai,—такъ же быстро, какъ писалось письмо, и поистинѣ имѣють цѣнность автографа эти дивные разсыпанные въ письмахъ рисунки перомъ...

Эти письма—пѣсня его жизни, отъ свѣтлой надежды 'маленькаго желтаго домика' въ Арль до жуткой безнадежности 'черно-красной' больницы въ Saint Remy,— послѣдняго акорда, которымъ обрывается переписка съ Бернарромъ.



ПИСЬМА ВИНЦЕНТА ВАНЪ-ГОГА КЪ Э. БЕРНАРУ

1887 годъ *

ПИСЬМО I

54, Rue Lepic, Paris.

Дорогой товарищъ Бернаръ, я чувствую потребность извиниться передъ тобою, что такъ внезапно покинулъ тебя въ прошлый разъ, — что и сдѣлать этимъ письмомъ... Я совѣтую тебѣ прочесть *Légendes Russes* Толстого; я достану также статью о Делакруа, о которой тебѣ говорилъ.

Все таки я зашелъ къ Гильомену, но вечеромъ; кстати, мнѣ приходитъ въ голову, что ты, можетъ быть, не знаешь его адреса—13, Quai d'Anjou. Я полагаю, что у Гильомена, какъ у человѣка, идеи гораздо болѣе на мѣстѣ, нежели у другихъ, и если бы всѣ были подобны ему—появлялось бы гораздо больше хорошихъ картинъ, и оставалось бы меньше времени и охоты грызть другъ друга...

Я по прежнему думаю, — и это станетъ и твоимъ убѣжденіемъ, — что въ „мастерскихъ, не только нимаго не учишься живописи, но и не приобретаешь ничего хорошаго въ смыслѣ умѣнія жить, и потому надо учиться жизни и живописи, не прибѣгая къ старымъ трюкамъ и къ обманамъ разныхъ интригановъ!

* Переводъ съ французскаго Я. Тугендхольда.

Въ итогѣ—то, что я старался тебѣ объяснить въ прошлый разъ, сводится къ слѣдующему... Но во избѣжаніе общихъ разсужденій, позволь мнѣ взять живой примѣръ. Когда ты не въ ладахъ съ какимъ нибудь художникомъ и потому говоришь—,если Синьякъ выставляеть тамъ, гдѣ я выставляю, я возьму свои холсты обратно', и когда ты его поносишь—мнѣ кажется, что ты поступаешь не такъ хорошо, какъ могъ бы поступить. Ибо лучше присмотрѣться подольше и подумать, прежде чѣмъ судить столь неуклонно: раздумье заставляеть насъ въ подобныхъ случаяхъ подмѣтить у самихъ себя не меньше недостатковъ, чѣмъ у нашего противника,—а у послѣдняго столько *raison d'être*, сколько мы могли бы пожелать для самихъ себя.

Итакъ, принявъ въ соображеніе, что Синьякъ и другіе пуантилисты создаютъ часто очень красивыя произведенія, ты долженъ, въ случаѣ треній съ ними, отнестись къ нимъ съ уваженіемъ и симпатіей. Иначе станешь узкимъ сектантомъ, подобно тѣмъ, которые ни во что не ставятъ другихъ и считаютъ себя единственными праведниками.

Это относится даже и къ академистамъ, ибо возьми, на примѣръ, картину Фантенъ Латура, въ особенности его творчество въ цѣломъ. Вотъ—передъ тобой одинъ изъ тѣхъ, кто не былъ бунтаремъ противъ Академіи, но развѣ это мѣшаетъ ему обладать той невыразимой правдивостью и спокойствіемъ, которыя дѣлають его однимъ изъ самыхъ независимыхъ характеровъ?

Хочется сказать еще нѣсколько словъ по поводу твоей воинской повинности. Безусловно необходимо, чтобы ты уже теперь занялся этимъ: непосредственно—чтобы узнать, что можно сдѣлать въ подобномъ случаѣ, дабы сохранить право работать, самому выбрать гарнизонъ и т. п., косвенно—поправляя свое здоровье. Не слѣдуетъ являться на службу ни слишкомъ анемичнымъ, ни слишкомъ нервнымъ—если только хочешь оставить ее болѣе сильнымъ. Я не считаю чрезмѣрнымъ несчастіемъ для тебя, что ты послужишь солдатомъ; это, скорѣе—очень важное испытаніе, изъ котораго если ты выйдешь, то—большимъ художникомъ. Итакъ не откладывай, дѣлай все возможное, чтобы укрѣпить себя,—тебѣ порядкомъ понадобятся нервы! Если же въ теченіе этого года службы ты будешь много работать—я думаю, что у тебя наберется извѣстный запасъ картинъ, которыя для тебя ужъ постараются продать, зная, что деньги тебѣ нужны для оплаты моделей.

Я охотно сдѣлаю все возможное, чтобы продолжить то, что было начато въ рестораниной залѣ *; но я думаю, что первое условіе успѣха, это—отбросить наши

* Зала, о которой идетъ рѣчь,—помѣщеніе въ одномъ народномъ ресторанѣ на Avenue de Clichy, хозяина котораго Ванъ-Гогъ уговорилъ устроить тамъ выставку нашихъ картинъ. Къ несчастію, эта 'соціалистическая' демонстрація нашихъ произведеній кончилась довольно плачевно. Между Ванъ-Гогомъ и хозяиномъ заведенія произошло бурное недоразумѣніе, въ результатъ котораго Ванъ-Гогъ немедленно взялъ ручную телѣжку и перевезъ всю выставку въ свою мастерскую на Rue Lepic.

маленькія зависти. Только союзъ даетъ силу. Общіе интересы повелѣваютъ, чтобы имъ принесено было въ жертву эгоистическое „каждый за себя“.

Крѣпко жму твою руку.

ПИСЬМО II

Арль (Провансъ).

Давъ тебѣ обѣщаніе писать, я начну съ того, что Провансъ мнѣ кажется столь же прекраснымъ, какъ Японія, по прозрачности атмосферы и радостной игрѣ красокъ. Воды среди пейзажей, образующія пятна восхитительнаго изумруда и пышной синевы, какъ на японскихъ картинкахъ. Блѣдно-оранжевые закаты, отбрасывающіе синій налетъ на землю. Великолѣпные желтые подсолнечники. Однако, я еще не видѣлъ страны въ ея обычномъ лѣтнемъ великолѣпнѣ! Костюмъ женщинъ очарователенъ, въ особенности по воскресеньямъ, когда на бульварѣ можно встрѣтить очень наивныя и удачныя созвучія красокъ. И все это, навѣрное, еще болѣе возликуеть лѣтомъ.

Жалко, что жизнь здѣсь не столь дешева, какъ я ждалъ, и до сихъ поръ я не устроился такъ, какъ это можно сдѣлать въ Понтъ-Авенѣ. Я началъ съ пяти, а теперь плачу четыре франка въ день. Слѣдовало бы знать здѣшнее нарѣчіе и умѣть вѣсть „bouillabaisse“ (мѣстная уха) и „aïoli“ (соусъ на чеснокѣ),—тогда можно было бы найти домашній столъ. Затѣмъ, я увѣренъ, если бы насъ было нѣсколько, мы достигли бы лучшихъ условій. Возможно, что для многихъ художниковъ, любящихъ солнце и свѣтъ, было бы дѣйствительной выгодой переселиться на югъ. Вѣдь если японцы не прогрессируютъ въ своей странѣ, то несомнѣнно, что ихъ искусство продолжается во Франціи.

Въ началѣ этого письма я посылаю тебѣ маленькій набросокъ этюда, очень занимающаго меня: матросовъ, идущихъ со своими подругами по направленію къ городу, подъемный мостъ котораго страннымъ профилемъ вырисовывается на огромномъ желтомъ солнцѣ. У меня есть и другой этюдъ этого же моста съ группой прачекъ.

Я былъ бы радъ получить нѣсколько словъ отъ тебя, чтобы знать, что ты дѣлаешь и куда направляешься.

Дружеское пожатіе руки тебѣ и друзьямъ.

ПИСЬМО III

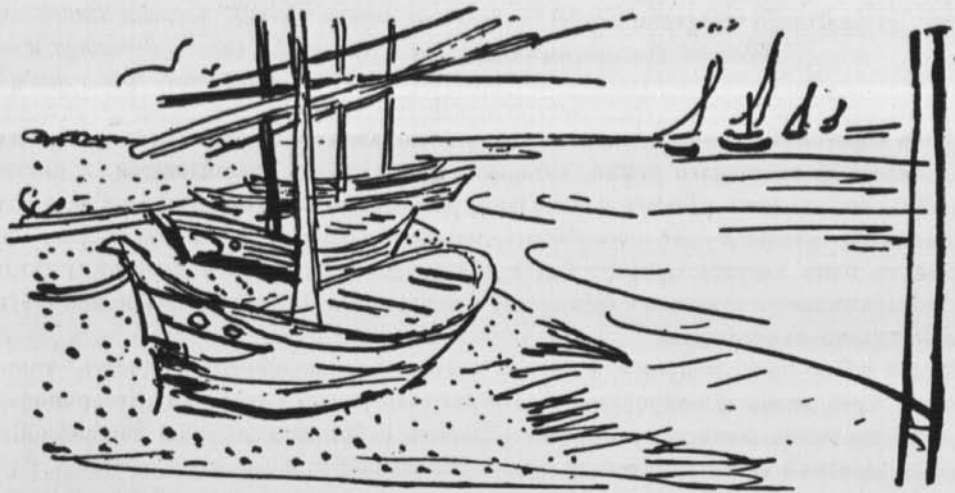
Мой дорогой Бернаръ, спасибо за твое славное письмо и приложенные наброски твоего декоративнаго панно, которые я нахожу очень любопытными. Я иногда сожалею, что не могу рѣшиться побольше работать у себя дома и по воображенію. Несомнѣнно, фантазія—это способность, которую слѣдуетъ развивать; только она помогаетъ намъ творить природу болѣе волнующей или умиротворяющей, нежели она воспринимается простымъ взглядомъ, брошеннымъ на реальность, измѣнчивую и молниеносно проходящую.

Звѣздное небо—вотъ, напримѣръ, что я хотѣлъ бы попробовать написать, точно такъ же какъ днемъ я попробую сдѣлать зеленый лугъ со звѣздами одуванчиковъ. Но какъ же этого достичь, разъ я не рѣшаюсь работать дома и по воображенію! Это—къ критикѣ самого себя и къ твоей похвалѣ...

Въ настоящую же минуту я пѣвнень фруктовыми деревьями въ цвѣту: розовыми персиками, бѣлыми и желтыми грушами. Я не слѣдую никакой системѣ мазка; я просто тыкаю въ полотно неправильными ударами кисти и оставляю ихъ такими, какъ они ложатся. Густые мазки, мѣста, непокрытыя то здѣсь, то тамъ, уголки, оставленные совершенно незаконченными, поправки, рѣзкости... а въ результатѣ нѣчто въ достаточной степени безпокойное и раздражающее, чтобы не доставить удовольствія людямъ съ готовыми представленіями о техникѣ.

Вотъ, хотя бы, этотъ набросокъ—входъ въ провансальскій фруктовый садъ, съ желтымъ заборомъ, съ его черными кипарисами, защищающими отъ мистраля, и разнообразно характерными овощами: желтоватымъ салатомъ, зеленымъ лукомъ, изумруднымъ пореемъ. Работая непосредственно на мѣстѣ, я стараюсь схватить въ рисунокѣ самое существенное; затѣмъ—пространства, ограниченныя контуромъ (очерченнымъ или, во всякомъ случаѣ, чувствующимся), я заполняю упрощенными тонами—такъ, чтобы все относящееся къ землѣ участвовало въ одномъ и томъ же лиловатомъ тонѣ, все небесное—въ голубоватомъ, а растительность была бы синевато или желтовато-зеленой, для чего я нарочно повышаю въ ней желтое и синее. Во всякомъ случаѣ, дорогой товарищъ, нигдѣ и никакого trompe-l'oeil! По вѣздкѣ въ Эксъ, Марсель и Танжеръ говорить не приходится. Если бы я туда, и отправился, то только въ поискахъ болѣе дешевой жизни. Иначе—я убѣжденъ, что, работая всю жизнь, не смогу сдѣлать и половины того, что характерно даже и для одного Арля.

Кстати, я видѣлъ бой быковъ на аренѣ, или, лучше сказать, поддѣлку его, такъ какъ, хотя быковъ было много, но никто съ ними не сражался. Зато толпа была великолѣпна—пестрая масса людей, одна надъ другой, двумя-тремя этажами амфи-театра, съ игрою солнца и тѣни.



ПИСЬМО IV

Дорогой товарищ Бернаръ, большое спасибо за присылку сонетовъ; мнѣ очень нравится по формѣ и звучности первый:

Sous les dômes dormeurs des arbres gigantesques.

Что же касается идеи и чувства, то я, пожалуй, предпочитаю послѣдній:

Car l'espoir dans mon sein a versé sa névrose.

Но мнѣ кажется, что ты недостаточно ясно высказываешь то, что хочешь дать почувствовать: нашу увѣренность въ ничтожествѣ, пустотѣ и предательствѣ всѣхъ чаемыхъ, хорошихъ или прекрасныхъ вещей на свѣтѣ и нашу склонность, несмотря на все знаніе, вѣчно поддаваться обману очарованія, которое оказываетъ на наши шесть чувствъ внѣшняя жизнь, все что внѣ насъ,—словно мы ничего не знаемъ, не сознаемъ различія между объектомъ и субъектомъ. Такъ, къ счастью для насъ, мы остаемся глупыми и надбющими.

Далѣе, нравится мнѣ также—

L'hiver, n'avoir ni sou, ni fleurs...

и Mépris. Coin de chapelle и Dessin d'Albert Dürer я нахожу менѣе ясными, такъ, напримѣръ, о какомъ именно рисункѣ Альбрехта Дюрера говорится? Тѣмъ не менѣе, и тамъ есть превосходныя мѣста:

*Venus des plaines bleues
Blémis par la longueur des lieues*

красиво передаетъ взъерошенные пейзажи голубыхъ скалъ, среди которыхъ змѣятся дороги, этотъ фонъ Кранаха и ванъ-Эйка...

Tordu sur sa croix en spirale

хорошо выражаетъ преувеличенную худобу мистическихъ Христовъ. Почему не прибавить, что тоскующій взоръ мученика надрываетъ душу, какъ глаза извозчичьей лошади. Это было бы болѣе въ духѣ Парижа, гдѣ встрѣчаешь подобные глаза у содержателей маленькихъ фіакровъ, у портвовъ и художниковъ.

Въ общемъ это все же не такъ хорошо, какъ твоя живопись; но ничего, это еще придетъ,—разумѣется тебѣ нужно продолжать писать сонеты. Есть столько людей, въ особенности среди товарищей, которые воображаютъ, что слова ничего не стоятъ; наоборотъ, развѣ не столь же интересно и трудно хорошо что нибудь сказать, какъ и написать красками?

Есть художество линій и красокъ, но есть и останется и художество словъ...

Вотъ—мой новый этюдъ сада, достаточно простой по композиціи: бѣлое дерево, зеленое деревцо, квадратный уголокъ зелени, лиловая земля, оранжевая крыша и большое синее небо.

Я началъ восемь фруктовыхъ садовъ: бѣлый, розовый (почти красный), бѣлый съ синимъ, розовато-сѣрый, зеленый и еще розовый. Вчера я бился надъ однимъ изъ нихъ: вишней на синемъ небѣ съ молодыми, оранжевыми и золотыми, побѣгами листьевъ и пучками бѣлыхъ цвѣтовъ. Все это на сине-зеленомъ небѣ торжественно рѣзко. Но вотъ, къ несчастью, сегодня дождь, мѣшающій мнѣ вернуться къ атакѣ. Видѣлъ здѣсь въ воскресенье публичный домъ—большая зала тона синеватой известки, точно сельская школа. Съ полсотни военныхъ въ красномъ и черныхъ буржуа съ великопнымъ желтымъ и оранжевымъ въ фізіономіяхъ (что за тона въ здѣшнихъ лицахъ!), и женщины въ небесно-голубомъ и киновари, самыхъ что ни на есть чистыхъ и кричащихъ! И все это, освѣщенное желтымъ, гораздо менѣе угрюмо, нежели учрежденія подобнаго рода въ Парижѣ. Спина въ здѣшнемъ воздухѣ нѣтъ.

Пока я веду себя тихо и спокойно, такъ какъ долженъ сначала освободиться отъ желудочной болѣзни, счастливымъ обладателемъ которой я являюсь; но потомъ надо начать шумѣть, ибо я надѣюсь раздѣлить славу безсмертнаго Тартарена изъ Тараскона.

Меня чрезвычайно заинтересовало твое намѣреніе отбыть срокъ военной службы въ Африкѣ. Это превосходно и далеко не похоже на несчастье! Серьезно, поздравляю тебя.

Мы встрѣтимся, во всякомъ случаѣ, въ Марсельѣ. Ты будешь радъ увидѣть здѣшнюю синеву и почувствовать солнце, а я тоже хочу отправиться писать маринны въ Марсель и нисколько не тоскую по сѣрому сѣверному морю.

Если увидишь Гогена, передай ему привѣтъ.

Дорогой мой Бернаръ, не отчаивайся и не предавайся сплину, мой хорошій, ибо съ твоимъ талантомъ и жизнью въ Алжирѣ ты дѣйствительно станешь превосходно писать. Ты будешь также южнымъ художникомъ. Если же хочешь совѣта,—такъ укрѣпляй себя, ѣшь здоровыя вещи на годъ впередъ,—да! Именно заранѣе—чтобы не являлся сюда съ истощеннымъ желудкомъ и испорченной кровью. Я былъ въ томъ же положеніи и хотя я выздоравливаю, но медленно, и вотъ жалѣю, что не былъ болѣе благоразумнымъ раньше. Правда, при тогдашней проклятой и сверхчеловѣческой зимѣ никто бы ничего не подѣлалъ.

Итакъ, выработай въ себѣ хорошую кровь заранѣе; здѣсь, при этой скверной пищѣ, трудно поправиться, но разъ человѣкъ здоровъ—въ общемъ тутъ легче, чѣмъ въ Парижѣ.

Напиши поскорѣе по тому же адресу: ‚Restaurant Carrel, Arles‘.

П И С Ъ М О У

Дорогой Бернаръ, я только что получилъ твое письмо. Ты вполне правъ, находя этихъ негритянокъ захватывающими и печальными... На дняхъ я прочелъ одну книгу о Маркизскихъ островахъ—написанную, впрочемъ, неважно, но очень трогательную описаніемъ истребленія дѣлаго туземнаго племени—антропофаговъ, въ томъ смыслѣ, что тамъ—скажемъ это хоть разъ въ мѣсяцъ (что изъ этого!)—сѣбли одного индивидуума...

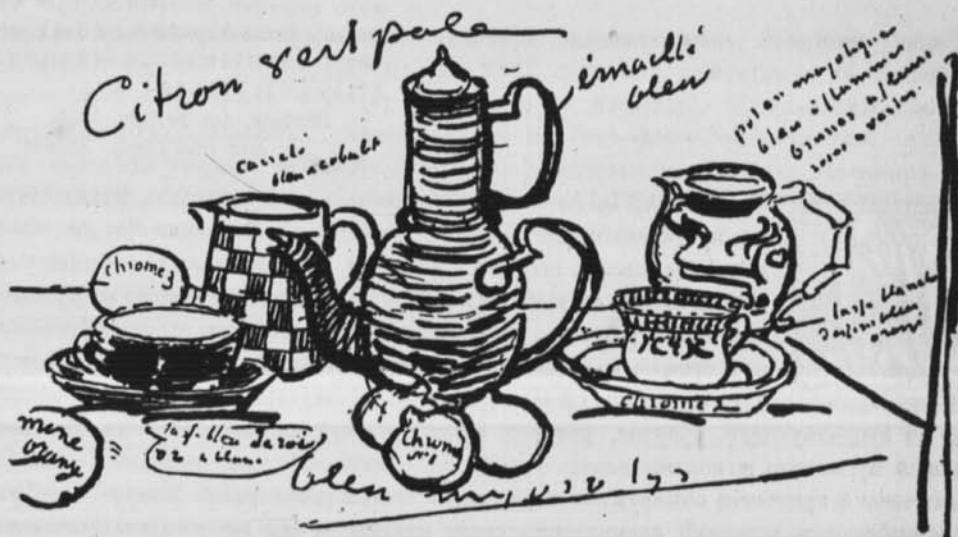
Бѣлые, настоящіе христіане и т. д...., съ дѣлюю положить конецъ этому варварству(?), дѣйствительно нѣсколько жестокому, не нашли ничего лучшаго, какъ истребить и самое племя антропофаговъ и то, съ которымъ оно воевало. Затѣмъ оба острова были присоединены и стали однимъ уныніемъ!

Татуированныя расы, эти негры, индѣйцы,—все, все, все это исчезаетъ или вырождается; ужасный бѣлый, со своей бутылкой спирта, своимъ портмоне и своимъ сифилисомъ,—когда же, наконецъ, онъ сгинетъ! Отвратительный бѣлый съ его лицемѣріемъ, жадностью и бесплодіемъ!

Да! ты очень хорошо дѣлаешь, думая о Гогенѣ. Въ его негритянкахъ есть высокая поэзія, и все, что дѣлаетъ его рука—мягко, трогательно и восхитительно. Его еще не понимаютъ, и онъ очень терпитъ, не продавая своихъ вещей, какъ и другіе настоящіе поэты.

Дорогой товарищъ, я бы написалъ тебѣ раньше, но на моихъ плечахъ было не мало заботъ. Я отослалъ брату первую партію моихъ этюдовъ—это разъ. У меня были неприятности со здоровьемъ—это два. И, наконецъ, я снялъ домъ, на самомъ солнцѣ, желтый снаружи и выбѣленный известкой внутри, съ четырьмя комнатами. Помимо всего этого, еще и новые этюды. А по вечерамъ я часто бывалъ слишкомъ обладѣвшимъ, чтобы писать. Вотъ почему мой отвѣтъ запоздалъ.

Что ты пишешь теперь? Что до меня—я работаю надъ мертвой природой: синій, эмалированный кофейникъ, чашка и блюдо „bleu de roi“, квадратный кувшинъ для молока,—свѣтлый кобальтъ и бѣлое,—чашка съ оранжевыми и синими узорами по бѣлому фону и синій фаянсовый горшокъ съ зелеными, коричневыми и розовыми цвѣтами. Все это—на синей скатерти и на желтомъ фонѣ, причемъ рядомъ съ посудой—два апельсина и три лимона. Въ общемъ, это вариация синихъ, увеселенная серіей желтыхъ, которые восходятъ до оранжеваго.



Затѣмъ, у меня есть еще одна nature morte—лимоны въ корзинкѣ, на желтомъ фонѣ. Кромѣ того, видъ Арля. Отъ всего города видно лишь нѣсколько красныхъ крышъ и башню, остальное заслонено фиговыми деревьями; все это въ глубинѣ картины, а сверху—узкая полоса синяго неба. Городъ окруженъ безконечными дугами, сплошь поросшими безчисленными златоцвѣтами—желтымъ моремъ; эти дуга обрываются на первомъ планѣ канавой, наполненной цвѣтами лиловаго ириса. Пока я писалъ, скосила траву, такъ что вышелъ только этюдъ, а не картина, которую я намѣревался сдѣлать. Но ахъ—что за мотивъ! Это желтое море съ береговой каймой лиловыхъ ирисовъ, а въ глубинѣ—кокетливый маленькій городокъ съ восхитительными женщинами!

Если бы не то, что ты ждешь моего отвѣта, я бы сдѣлалъ тебѣ набросокъ. Добраго успѣха и бодрости; жму руку.

(Продолженіе слѣдуетъ).

ЮНОШЕСКІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ РИХАРДА ВАГНЕРА

(къ столѣтію со дня рожденія)

Зигфридъ Ашкинази

Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtergabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, dass wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt.

Baireuth, den 24 Nov. 1813.

Jean Paul Friedr. Richter.



А ГОФМАНЪ, на котораго съ упованіемъ указывалъ Жанъ Поль въ предисловіи къ ‚Золотому горшку‘, а Вагнеръ явился тѣмъ долгожданнымъ гениемъ, который ,одновременно сочинилъ и скомпонировалъ настоящую оперу‘. Длинный путь художественнаго развитія, пройденный Вагнеромъ отъ юношескихъ поэтическихъ и музыкальныхъ произведеній вплоть до первой музыкальной драмы, былъ безсознательнымъ исканіемъ новой, еще не существующей, формы, которая была бы способна вмѣстить его двойной талантъ музыканта и поэта.

Поэтическое призваніе обнаружилось въ немъ чрезвычайно рано. Минувъ обычную въ юношескомъ возрастѣ лирику, оно сразу направило его на драму. Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго, если принять во вниманіе обстановку, въ которой Вагнеръ провелъ первые годы жизни. Первые его впечатлѣнія были отъ театра, на которомъ сосредоточивались всѣ интересы его семьи. Его отчимъ Гейеръ, три сестры и старшій братъ служили на сценѣ; въ мальчикѣ, котораго Гейеръ бралъ съ собой на репетиціи и который въ самомъ нѣжномъ возрастѣ участвовалъ въ спектакляхъ, должна была рано зажечься любовь къ сценѣ. Кулисы были сказочнымъ міромъ ребенка; оперные и драматическіе персонажи, все, что относилось къ театру, было озарено въ дѣтскомъ воображеніи особымъ сказочнымъ свѣтомъ. Его любимой игрой было подражаніе театральнымъ представленіямъ.

Этимъ неизгладимымъ дѣтскимъ впечатлѣніямъ Вагнеръ обязанъ раннимъ знакомствомъ съ условіями театральной техники. Настоящее дитя подмостковъ, онъ чувствовалъ себя въ родной стихіи между сложными декорационными машинами. Формы сценическаго изображенія были его роднымъ языкомъ, и въ первой же своей оперѣ, въ роскошной фееріи ‚Фей‘, 20-лѣтній художникъ показалъ свое изумительное сценическое мастерство.

Постановка ‚Волшебнаго Стрѣлка‘, 26 января 1822 года, пробудила въ девятилѣтнемъ ребенкѣ дремавшую въ крови всей семьи страстную любовь къ музыкѣ. Древняя народная легенда о ‚дикомъ охотникѣ‘, который въ глухую полночь подымается со своей зловѣщей свитой изъ ‚волчьей пади‘ и мчится, не разбирая дороги, ломая кусты и вѣтви, будя уснувшія горы дикимъ шумомъ своей дьявольской охоты, полная отзвуковъ сѣдой старины необычайная музыка, въ которой слышится таинственный говоръ вѣковыхъ богемскихъ лѣсовъ и дѣтски-наивная народная вѣра въ чудеса, со страшной силой потрясли воображеніе впечатлительнаго ребенка...

Первое драматическое произведеніе Вагнера возникло подъ вліяніемъ увлеченія античной поэзіей и Шекспиромъ. Въ 1827 году онъ приступилъ къ сочиненію громоздкой и кровавой трагедіи ‚Лейбальдъ и Аделаида‘. Матерьяломъ служили ему: ‚Гамлетъ‘, ‚Макбетъ‘, ‚Король Лиръ‘ и ‚Гецъ-фонъ-Берлихингенъ‘. ‚Сорокъ два человека умирали во время дѣйствія, — рассказываетъ Вагнеръ въ своихъ воспоминаніяхъ, — такъ что при дальнѣйшемъ развитіи драмы мнѣ пришлось вывести большинство изъ нихъ въ видѣ привидѣній, иначе для послѣдняго акта не хватило бы дѣйствующихъ лицъ‘.

Довести до конца эту кровавую трагедію ему не удалось. Послѣ всѣхъ исправленій и передѣлокъ въ ней оставалось что-то недосказанное; всѣ драматическія средства — смерть всѣхъ сорока двухъ персонажей! — были исчерпаны, и все же юный драматургъ, послѣ двухлѣтней работы надъ трагедіей, нашелъ, что замыселъ его недостаточно ясно выраженъ.

Музыка Бетховена къ гётевскому ‚Эгмонту‘ разъяснила ему причину его неуспѣха. ‚Музыка Бетховена къ Эгмонту, — пишетъ онъ въ своей автобіографіи, — такъ поразила меня, что я твердо рѣшилъ не иначе выпустить въ свѣтъ свою готовую трагедію, какъ снабдивъ ее подобной музыкой‘. ‚Я зналъ, — пишетъ онъ въ другомъ мѣстѣ, — то, чего никто не могъ знать: что мое произведеніе только тогда могло бы быть правильно оцѣнено, если бы оно было снабжено музыкой‘. Онъ бессознательно почувствовалъ, что музыкальное ‚нѣчто‘, уловенное Бетховеномъ въ сюжетѣ ‚Эгмонта‘, есть самая глубокая и самая значительная часть драмы и что эту часть ея не въ состояніи передать поэзія.

Не откладывая дѣла въ долгій ящикъ, не задумываясь надъ предстоящими ему трудностями, Вагнеръ рѣшилъ сочинить для своей трагедіи музыку ‚вродѣ бетховенской‘: ‚Что я сумѣю сочинить эту столь необходимую мнѣ музыку — въ этомъ у меня не было никакихъ сомнѣній‘. Предварительно онъ садится на недѣлю за теорію генералъ-баса Ложье и, вооружившись почерпнутыми оттуда знаніями, отважно принимается за композицію.

Плодомъ этого скороспѣлаго композиторства явилась знаменитая ‚Увертюра съ литаврами‘ (B-dur $\frac{6}{8}$), первое публично исполненное произведеніе Вагнера. Правда, расположенный къ нему директоръ лейпцигскаго театра, гдѣ была исполнена,

зимой 1830 года, эта сумбурная увертюра, долженъ былъ положить немало труда, чтобы побѣдить сопротивленіе оркестра, который объявилъ произведеніе неизвѣстнаго автора полнѣйшей безсмыслицей. Эта увертюра, родившаяся изъ ученически-безпомощнаго подражанія Бетховену, была верховъ безразсудства. Безбрежная музыкальная фантазія завлекла неопытнаго композитора далеко за предѣлы какой бы то ни было музыкальной формы. Девятая симфонія Бетховена была, по сравненію съ этой удивительно скомбинированной увертюрой, проста, какъ плейелевская соната, говорить о ней самъ Вагнеръ. Музыкальная идея, если можно вообще найти идею въ этомъ удивительномъ произведеніи, буквально тонетъ подъ массой причудливыхъ и неумѣренныхъ оркестровыхъ эффектовъ, вродѣ повторяющагося черезъ каждые четыре такта, на протяженіи всей увертюры, удара fortissimo въ литавры. Интересна въ этой сумбурной композиціи только партитура, которую Вагнеръ, для облегченія задачи капельмейстера, написалъ разноцвѣтными чернилами: струнные инструменты — красными, деревянные духовые — зелеными и мѣдные — черными.

Неуспѣхъ перваго публичнаго выступленія не разочаровалъ молодого композитора. Услышавъ самого себя въ концертномъ залѣ, онъ почувствовалъ, что его сумбурное и дѣтски-безпомощное произведеніе подтверждаетъ его музыкальное призваніе. Съ непоколебимой вѣрой въ свои силы, которая составляла характерную черту его дарованія и впоследствии позволила бороться съ болѣе тяжелыми неудачами, онъ рѣшилъ всецѣло отдаться композиторской дѣятельности. Въ суровой школѣ Теодора Вейнлига онъ научился музыкальной дисциплинѣ. На пылкій темпераментъ юнаго композитора была наложена узда строгаго стиля и сдержанности. Ревностное изученіе партитуръ Бетховена и Моцарта показало ему, что преувеличенная сложность партитуры и неумѣренное пользованіе оркестровыми эффектами не являются залогомъ музыкальной выразительности. Вліяніе Моцарта и Бетховена, отчасти также Вебера, сильно сказывается на всѣхъ дальнѣйшихъ симфоническихъ и, за исключеніемъ короткаго періода увлеченія романскимъ стилемъ, — оперныхъ произведеніяхъ Вагнера.

Вершиною симфоническаго творчества Вагнера явилась его единственная симфонія (C-dur), которую, въ смыслѣ самостоятельности и контрапунктической увѣренности, уже трудно назвать ученическимъ произведеніемъ. Основная тема первой части силою выраженія напоминаетъ болѣе зрѣлыя произведенія; во второй части впервые примѣненъ столь характерный для вагнеровской фактуры Doppelschlag. Въ гармоническомъ отношеніи она достигаетъ мѣстами значительной пластичности и красоты; ритмы энергичны и четки, въ инструментовкѣ намѣчается уже будущая расточительность отгѣнковъ и блескъ и звучность оркестра.

Если бы Вагнеръ былъ только музыкантомъ, онъ, конечно, продолжалъ бы свою композиторскую дѣятельность, развиваясь и совершенствуясь въ направленіи, предъказанномъ Моцартомъ или Бетховеномъ. Но Вагнеръ былъ поэтъ. Занятія

музыкой были для него только школой. Достигнувъ свободы симфоническаго выраженія, онъ долженъ былъ снова вернуться къ поэзи, „потерявъ себя“, какъ симфонистъ, „найти себя“ въ соединеніи музыкальнаго и поэтическаго творчества. Съ равной силой говорили въ немъ и музыкальное призваніе, и поэтической духъ; поэтическіе и симфоническіе образы рождались въ его душѣ изъ одного творческаго источника. Ни чистая поэзі, ни абсолютная музыка не могли его удовлетворить; ему нужна была еще несуществующая форма, въ которой слились бы всѣ средства художественнаго выраженія.

Все дальнѣйшее творчество Вагнера, вплоть до исполнѣ зрѣлыхъ музыкальныхъ драмъ, является попыткой слиянія поэзи и музыки. Сначала онъ пробуетъ себя въ существующей музыкально-драматической формѣ, въ оперѣ, въ которой какъ будто слиты эти оба элемента. Онъ бросается отъ сюжета къ сюжету, то одна, то другая сторона дарованія беретъ верхъ: въ однихъ операхъ онъ больше поэтъ, въ другихъ выступаетъ на первый планъ музыкантъ. Нѣкоторые сюжеты, интересные въ поэтическомъ отношеніи, остаются неразработанными, такъ какъ не удовлетворяютъ музыкальнымъ требованіямъ; таковы всѣ историческіе сюжеты, кромѣ ‚Риенци‘, и многочисленные эскизы съ преобладающимъ вишне-драматическимъ движеніемъ: ‚Высокая невѣста‘ (1836), ‚Манфредъ‘ (1841), ‚Фридрихъ Барбаросса‘ (1848), ‚Иисусъ Назарянинъ‘ (1848), ‚Кузнецъ Виландъ‘ (1849). Въ ‚Феяхъ‘, въ ‚Палермской Послушницѣ‘ (‚Liebesverbot‘) и въ ‚Риенци‘ онъ еще остается послушнымъ ученикомъ оперной традиціи, нѣмецкой въ ‚Феяхъ‘ и французской—въ ‚Палермской Послушницѣ‘ и въ ‚Риенци‘.

Самостоятельное творчество Вагнера начинается только тогда, когда, отчаявшись въ возможности исполнѣ выразить свои замыслы въ оперномъ стилѣ, видя, что всѣ его усилія разбиваются о чуждую его генію форму, онъ начинаетъ искать новую форму, которая могла бы вмѣстить его двойное, музыкально-поэтическое дарованіе. Эта новая форма не сразу далась ему: ‚Летучій Голландецъ‘, а во многихъ отношеніяхъ даже ‚Тангейзеръ‘ и ‚Лоэнгринъ‘, являются предварительными опытами.

Въ 1833 году Вагнеръ написалъ свою первую законченную оперу— ‚Фей‘. Въ выборѣ сюжета, который онъ заимствовалъ изъ драматической сказки Гоцци ‚La donna serpente‘, оказалось какое-то таинственное предопредѣленіе, сразу приведшее молодого поэта въ соприкосновеніе съ источникомъ всего его позднѣйшаго творчества. Сказка Гоцци основана на такъ называемомъ ‚мифѣ о Мелузинахъ‘; содержаніе этого общаго всему человѣчеству мифа сводится къ трагической судьбѣ сверхъестественнаго существа, воплотившагося въ животномъ или человѣческомъ образѣ.

Оперу Вагнера нельзя назвать рабскимъ подражаніемъ Гоцци. Многое въ текстѣ измѣнено, переделано и приспособлено къ особымъ цѣлямъ, которыя преслѣдовалъ молодой композиторъ. То, что у Гоцци лишь намѣчено, Вагнеръ, безсознательно приближаясь къ мифологической первоосновѣ своего сюжета, выдвигаетъ на первый

планъ, какъ основной драматическій мотивъ. Это — искупляющая сила любви, очищающая отъ всѣхъ грѣховъ и возносящая надъ всѣмъ земнымъ:

Verderben wird uns beiden drohen,
Wenn uns'rer Liebe Macht nicht siegt.

Замѣчательно, что уже въ первомъ, юношескомъ произведеніи Вагнера появляется этотъ драматическій мотивъ въ всѣхъ его драмъ: проклятаго Голландца спасаетъ самоотверженная любовь Сенты, Тангейзера—любовь Елизаветы, Вотана—божественная любовь Брингильды къ Зигфриду, Кундри — христіанская любовь Парсифаля. Только сверхчеловѣческая любовь, побѣждающая всѣ препятствія, открываетъ смертному путь въ горнія сферы, ибо любовь есть божественное въ человѣкѣ:

...die unendliche Gewalt der Liebe
Verlieh' dir jene hohe Kraft, die nur
Unsterblichen zu eigen ist verlieh'n,—

говорить повелитель фей. Полное раскрытіе божественнаго источника любви есть побѣда безсмертнаго надъ смертнымъ, божественнаго надъ человѣческимъ:

...der sie uns mit Götterkraft entwunden,
Ist mehr als Mensch,—unsterblich sei, wie sie.

Отличіе текста Вагнера заключается въ томъ, что не безсмертная фея, какъ у Гоцци, становится, благодаря земной любви, смертною, но человѣкъ, въ своей божественной любви къ безсмертному существу, самъ становится безсмертнымъ. Поэтическое чутье Вагнера повело его тѣмъ же путемъ, какимъ шло народное мнѣніе: этотъ вариантъ является подлиннымъ окончаніемъ безсознательно угаданнаго Вагнеромъ древне-арійскаго мифа о любви смертнаго Purūgava къ божественной нимфѣ Urvaṣi.

Несмотря на неопредѣленность характеровъ, несвязность дѣйствія и беспомощность драматическаго построенія, текстъ ‚Фей‘ достигаетъ мѣстами захватывающаго драматизма. Трагическій пафосъ Вагнера, создавшій потрясающія сцены ‚Зигфрида‘, ‚Тристана и Изольды‘, прорывается неожиданно въ этой обстановочной фееріи. Отдѣльныя сцены сдѣланы съ большимъ мастерствомъ и съ увѣренностью, которая невольно поражаетъ въ неопытномъ двадцатилѣтнемъ драматургѣ. Драма проникнута нѣсколько сентиментальнымъ романтизмомъ, въ которомъ чувствуется молодая восторженность автора.

Партитура ‚Фей‘ возникла подъ сильнымъ вліяніемъ Бетховена (‚Фиделіо‘) и Вебера. Однако, какъ ни очевидно вліяніе ‚романтической оперы‘ на музыкальную разработку ‚Фей‘, въ одномъ отношеніи Вагнеръ сильно отличается и даже превосходитъ своего учителя: въ болѣе значительной роли, которая предоставлена оркестру въ развитіи сценическаго дѣйствія. Оркестровая ригурнель сопровождаетъ всѣ сценическія превращенія; мѣстами Вагнеръ даже пытается описать ихъ зву-

ками. Партитура разработана великолепно; главные темы своеобразны и характерны, оркестръ полнозвученъ, иногда даже слишкомъ; темпераментъ молодого композитора прорывается то въ оркестровой ригурнели, то въ отдѣльныхъ аріяхъ и ансамбляхъ.

Стремленіе приспособиться къ господствующему вкусу публики очень неблагоприятно отразилось на оперѣ. Въ драматической разработкѣ и въ музыкальной фактурѣ Вагнеръ отступаетъ отъ строгаго классическаго стиля въ сторону афектированной французской манеры. Онъ сильно сгущаетъ краски и пускаетъ въ ходъ соблазнительные итальянскіе кунштюки. Большое деморализующее вліяніе оказала на него партитура ‚Роберта-Дьявола‘, которую ему пришлось разучивать въ качествѣ хормейстера. Въ партитурѣ ‚Фей‘ уже слегка намѣчаются новыя тенденціи Вагнера, которыя заставили бывшаго поклонника Бетховена и Вебера отвернуться отъ нѣмецкой традиціи и цѣлыхъ десять лѣтъ искать себя въ чуждой его таланту французской оперной формѣ.

1833 годъ знаменуетъ глубокой переломъ въ творчествѣ Рихарда Вагнера. Въ двадцатилѣтнемъ художникѣ, начавшемъ сознавать свои силы и опыненномъ первыми успѣхами, пробудилось непреодолимое стремленіе къ самостоятельности, къ внутреннему освобожденію. Годы ученичества и подражанія были окончены; въ его распоряженіи были богатые средства музыкальнаго и драматическаго выраженія. Въ этой борьбѣ за художественную самобытность Вагнеръ со свойственной ему неумѣренностью впалъ въ другую крайность: онъ не только сбросилъ съ себя вліяніе Моцарта, Вебера и Бетховена, но совершенно отрекся отъ завѣтовъ нѣмецкой музыки, которые какъ бы символизировались для него этими тремя именами. Отпаденію отъ юношескихъ идеаловъ способствовалъ самый характеръ нѣмецкой музыки. При его стремленіи завоевать весь міръ, добиться во что бы то ни стало шумнаго успѣха, при неумѣренной жаждѣ славы, которая всю жизнь не покидала самолюбиваго художника, нѣмецкая музыка по самому существу своему служила плохимъ оружіемъ. Старая нѣмецкая музыка есть по существу музыка ‚камерная‘, т. е. домашняя, музыка тѣснаго круга, музыка застѣчивыхъ и скромныхъ людей, избѣгающая тѣхъ вишнихъ аффектовъ, которые способны увлечь большую толпу, публику; при всей глубинѣ и проникновенности она лишена кокетливой нарядности французской музыки и красочности итальянской. Вишній блескъ, заманчивая роскошь формы чужды ей: историческія условія отдалили ее отъ блестящихъ придворныхъ праздниковъ и пышныхъ церковныхъ служеній католицизма...

Для молодого композитора, увлеченнаго мечтою о шумномъ успѣхѣ, всѣ эти свойства нѣмецкой музыки могли быть только помѣхой. Легко достигнутые успѣхи, а еще болѣе молодая легкомысленность укрѣпляли его въ воззрѣніи, что излишняя шепетильность въ выборѣ средствъ будетъ только задержкой въ его блестяще начатой карьерѣ. Къ тому же въ двадцатилѣтнемъ юношѣ проснулась горячая кровь и буйный темпераментъ. Онъ всей душой прикнулъ къ литературно-полити-

ческому движенію ‚Молодой Европы‘, которое, наряду съ политической свободой, проповѣдывало новую свободную мораль съ сильной окраской сенсуализма. Это движеніе, руководителемъ котораго былъ личный другъ Вагнера Генрихъ Лаубе, авторъ романа ‚Молодая Европа‘, ставшаго нарицательнымъ именемъ цѣлой эпохи, представляло разрывъ со старѣющимъ романтизмомъ, на который опиралась реакціонная политика берлинскаго двора. Космополитизмъ въ политикѣ и въ искусствѣ былъ лозунгомъ молодежи, романъ Гейнзе ‚Ардингелло‘—ея евангелиемъ.

Въ душѣ Вагнера эти сѣмена упали на вполне подготовленную почву. Уже въ первый и единственный годъ студенчества онъ съ головой окунулся въ водоворотъ легкомысленныхъ студенческихъ развлеченій; во время мимолетнаго пребыванія въ Вѣнѣ онъ вдругъ открылъ въ себѣ симпатію къ ‚нѣсколько поверхностной чувственности и неразборчивой жаднѣ наслажденій‘ вѣнцевъ; завязавшаяся дружба съ Лаубе и сближеніе съ его кружкомъ еще болѣе укрѣпили то, что бродило въ его душѣ. ‚Мнѣ шелъ тогда двадцать первый годъ, рассказываетъ Вагнеръ въ своей автобіографіи; я былъ склоненъ къ наслажденію жизнью и къ радостному міросозерцанію; въ крови бурлили Ардингелло и Молодая Европа; Германія казалась мнѣ крошечнымъ уголкомъ свѣта. Я выкарабкался изъ отвлеченнаго мистицизма и научился любить матерію: красота предмета и остроуміе казались мнѣ роскошными вещами; въ смыслѣ музыки я находилъ все это у французовъ и итальянцевъ‘.

У такого непосредственнаго художника, какимъ былъ Вагнеръ, этотъ внутренній переломъ долженъ былъ прежде всего отразиться на творчествѣ. И дѣйствительно, въ слѣдующей же, написанной всего черезъ годъ послѣ ‚Фей‘, оперѣ ‚Палермская послушница‘ отразился разрывъ съ прошлымъ. Самый выборъ сюжета: англійская обработка итальянской новеллы обнаруживаетъ значительное отчужденіе отъ національных завѣтовъ романтизма, новый, художественный космополитизмъ Вагнера. Этотъ сюжетъ— ‚Мѣра за мѣру‘ Шекспира. Мѣсто дѣйствія, которое Шекспиръ перенесъ въ миѣнскую Вѣну, Вагнеръ, какъ и Пушкинъ, одновременно съ нимъ передѣлавшій комедію Шекспира, переноситъ обратно въ Италію, ‚въ столицу жгучей Сициліи‘. Замѣчательно, что только три драмы Вагнера разыгрываются въ Италіи,— ‚Палермская послушница‘, ‚Высокая не вѣста‘ и ‚Риенци‘, и всѣ онѣ написаны въ эпоху разрыва съ германскимъ искусствомъ и наибольшаго увлеченія политическими и особенно эстетическими идеями Молодой Европы. Въ этомъ можно видѣть непосредственное вліяніе ‚итальянской исторіи‘ Гейнзе; сюжетъ ‚Палермской послушницы‘ разработанъ по точному рецепту Ардингелло: ‚если бы не сладострастіе, то въ жизни оставалось бы одно только— смерть‘.

Отъ Шекспира сохранилась лишь виѣшняя фабула, къ тому же сильно измѣненная въ концѣ; второстепенные элементы комедіи— народные сцены, карнавалъ, маскарадные шествія, словомъ, весь тотъ виѣшний блескъ, который составилъ

впоследствии славу Ренци, выдвинуть на первый планъ. Въ основу дѣйствія положенъ контрастъ между откровенной, а потому безгрѣшной чувственностью итальянцевъ и лицемернымъ развратомъ нѣмецкаго наивнѣшняго Фридриха. Задачей Вагнера было показать — по рецептамъ ‚Ардингелло‘ и ‚Молодой Европы‘ — естественность чувственности, которая побѣдоносно прорываетъ плотину неестественной и жестокой морали и увлекаетъ въ водоворотъ страсти и легкомысленнаго повѣсу, и лицемернаго проповѣдника воздержанія. Въ оперѣ есть, какъ и въ ‚Феяхъ‘, апологія любви, но теперь Вагнеръ, ‚выкарабкавшись изъ отвлеченнаго мистицизма‘ эпохи Вебера и Бетховена понимаетъ ее очень по земному:

Du schmähest jene and're Liebe,
Die Gott gesenkt in uns're Brust?
O, wie so öde das Leben bliebe,
Gäb es nicht Liebe und Liebeslust!
Dem Weib gab Schönheit die Natur,
Dem Manne Kraft sie zu genießen;
Ein Thor allein, ein Heuchler nur
Sucht sich der Liebe zu verschlüssen!

Въ музыкѣ не менѣе ярко отразился этотъ переломъ. Трудно даже понять, какъ могли возникнуть на протяженіи какихъ нибудь двухъ лѣтъ двѣ столь глубоко различные оперы, какъ мечтательно-романтическія ‚Фей‘ и реалистическая ‚Палермская послушница‘. Все нѣмецкое отброшено, какъ смѣшная чопорность, какъ излишній педантизмъ; музыка скомпанована исключительно по итальянскимъ и французскимъ образцамъ: живая, мелодичная и легкая — до поверхностности. Эти-то свойства и доставили ей впоследствии неслышанное одобреніе бойкаго парижскаго либреттиста Дюмерзана и привели Вагнера къ неожиданному выводу, что ‚его музыка еще лучше подходитъ къ новому французскому тексту, нежели къ первоначальному нѣмецкому‘. Въ ней трудно узнать прежняго поклонника Бетховена и Вебера. Беллини и ‚Нѣмая изъ Портучи‘ Обера наложили на нее неизгладимый отпечатокъ. Впоследствии самъ Вагнеръ не мало изумлялся ‚странному одичанію‘ своего вкуса. Оба оперные первенца Вагнера — ‚Фей‘ и ‚Палермская послушница‘ — мало знакомы публикѣ. ‚Палермская послушница‘ была поставлена только однажды, въ Магдебургѣ, въ 1836 году; партитура ея, въ единственномъ экземплярѣ, хранится въ Мюнхенскомъ музеѣ. ‚Фей‘ были впервые исполнены въ Мюнхенѣ въ 1868 году и съ тѣхъ поръ ставятся два-три раза въ годъ.

Послѣ десятилѣтняго увлеченія французской формой Вагнеръ снова вернулся къ художественнымъ идеаламъ юности. Въ центрѣ романскаго міра, въ Парижѣ, онъ снова почувствовалъ себя нѣмцемъ, ощутилъ нестерпимую тоску по родинѣ, этой смѣшной и наивной Германіи, которая такъ еще недавно казалась ему ‚крошечнымъ — и не лучшимъ! — уголкомъ вселенной‘; призывающій голосъ родины прозвучалъ для него въ твореніяхъ Бетховена и Вебера, которыя онъ слышалъ

въ центрѣ французскаго искусства. Эта художественная ,родина' была безконечно чужда тому, что зовется въ Парижѣ искусствомъ, жизнью, красотою; вернуться къ ней значило порвать со всѣми французскими увлеченіями.

Однако, годы увлеченія ,большой оперой' не были безплодны для художественнаго развитія Вагнера. Вернувшись къ традиціямъ нѣмецкаго искусства, онъ не отрекся, съ сущности, отъ того, что привлекало его во французской манерѣ. Полнота и блескъ драматическихъ средствъ, яркость музыкальныхъ красокъ, словомъ, французская расточительность вишняго выраженія остались существеннымъ элементомъ его творчества. Въ его крови лежала эта склонность къ музыкальной и сценической декоративности. Нѣмецкая литература о Вагнерѣ склонна отрицать какое бы то ни было влияние на него французскаго опернаго стиля, однако, сценическая пышность музыкальныхъ драмъ Вагнера, самая красочность вагнеровскаго оркестра являются наследіемъ періода увлеченія ,большой оперой'. Въ его творствѣ какъ будто слились два чуждыхъ элемента: вдумчивость и глубина германскаго искусства и расточительный блескъ романской художественной формы; многое было бы непонятно въ ,Тангейзерѣ' и ,Лоэнгринѣ', если бы мы не знали, что авторъ этихъ изумительныхъ драмъ былъ когда то поклонникомъ французской манеры. ,Риенци', эта поверхностно-блестящая опера Вагнера, гораздо ближе къ его позднѣйшимъ музыкальнымъ драмамъ, чѣмъ признаютъ вагнерьянцы, которымъ кажется профанаціей мысль о какихъ бы то ни было французскихъ влияніяхъ. Вообще, творчество Вагнера еще ждетъ изслѣдователя, свободнаго отъ шовинизма и слѣпнаго преклоненія большинства нѣмецкихъ биографовъ, который сумѣетъ обнаружить всѣ влияния, отразившіяся на его искусствѣ. Тогда только можно будетъ правильно оцѣнить французскіе элементы въ творствѣ Вагнера и взвѣсить влияния ,большой оперы', Берліоза и Листа на то, что до сихъ поръ считалось чистѣйшимъ порожденіемъ германскаго духа.



О МЕРЕЖКОВСКОМЪ, НЕКРАСОВЪ И О ПОЛИТИКЪ ВЪ ИСКУССТВЪ

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКІЙ



ИМВОЛИЗМЪ падеть не подь ударами враговъ, не въ жаркомъ смертномъ бою; а разбѣгутся защитники его, пусто будетъ въ ихъ ставѣ... Странной ироніей зазвучитъ у насъ трагическое слово Сидя:

Et le combat finit faute de combattants!

Утрата Мережковскаго особенно тяжка для символизма. Въдѣ именно онъ когда то провозгласилъ, что ,декаденты'—первые русскіе, равноправно вступившіе въ общеніе міровой культуры, первые, сказавшіе свое собственное слово, тогда какъ раньше было у насъ либо рабское низкопоклонство передъ чужой культурой (западничество), либо рабскій бунтъ противъ нея (славянофильство) *. Отъ человѣка, провозгласившаго себя съ нѣсколькими товарищами носителемъ такой культуры, что по сравненію съ нимъ всѣ бывшіе раньше—рабы, отъ такого человѣка можно было ожидать, что онъ, по крайней мѣрѣ, твердо вѣритъ въ свою формулу культуры и твердо будетъ ея держаться. И каково же для формулы ,декадентства', т. е. символизма, — когда тотъ же Мережковскій, послѣ нѣсколькихъ ,неопредѣленныхъ жестовъ', побѣжалъ туда... туда... къ ,рабамъ'!

9-го августа этого года въ газетѣ ,Русское Слово' Д. С. Мережковскій помѣстилъ фельетонъ подь заглавіемъ ,Некрасовъ', гдѣ заявилъ себя радикаломъ-интеллигентомъ и общественникомъ по формулѣ 60-хъ годовъ и въ восхваленіи Некрасова пошелъ такъ далеко, что даже общественнику можетъ стать неловко, принимая во вниманіе, что это пишетъ Мережковскій... Онъ начинаетъ свой фельетонъ съ перечня мнѣній о Некрасовѣ Тургенева, Толстого, Герцена, Аполлона Григорьева — мнѣній, какъ извѣстно, рѣзко отрицательныхъ; и подводитъ имъ итогъ: ,итакъ, Некрасовъ—портъ непризнанный'. Какъ эта логическая ошибка показательна! Желая воспѣть еще одинъ гражданственный гимнъ Некрасову, этому вождю и кумиру миліоновъ нынѣшнихъ и недавнихъ русскихъ интеллигентовъ, Мережковскій изъ за мнѣнія нѣсколькихъ ,устарѣвшихъ' писателей все же называетъ его непризнаннымъ портюмъ! Чувствуетъ же Мережковскій въ глубинѣ души, что именно этимъ немногимъ большимъ и подлиннымъ рускимъ людямъ принадлежитъ право настоящаго суда, и что тотъ, кого осудили они — дѣйствительно ,непризнанный', несмотря на

* Сборникъ ,Не миръ, но мечъ', статья: ,Религія и Революція', раздѣлъ 11-й. Полное собраніе сочиненій, т. X.

пресмыканіе міліона рабовъ! И правда, — мѣтніе, напримѣръ, Тургенева поразительно мѣтко въ своей рѣзкости *.

Далѣе Мережковскій спѣшитъ перейти къ исповѣданію своихъ гражданскихъ чувствъ, и послѣдность его опять приводитъ къ неладамъ съ логикой. Какова причина этой непризнанности Некрасова? — спрашиваетъ онъ и сразу отвѣчаетъ: ‚Въ поэзію онъ ввелъ политику, а это грѣхъ непрощаемый, потому что политика — антиэстетика‘. И непосредственно затѣмъ обрушивается на ‚эстетизмъ‘. Выводъ очевидный: Тургеневъ, Толстой, Герценъ и Аполлонъ Григорьевъ — эстеты... Поистинѣ хочется Мережковскій поразить насъ неожиданностью и остротой своей личной эволюціи!

Но не за честь прославленныхъ мертвецовъ хочу я принять ударъ Мережковского по эстетизму, нѣтъ, ближе къ намъ просвистѣлъ этотъ ударъ. Слишкомъ часто поборники разныхъ формъ полезной, добродѣтельной, гражданской и иной ‚неэстетской‘ красоты кивали на насъ, на ‚Аполлонъ‘, въ своемъ прекрасодушномъ негодованіи **.

И мы стали чутки къ слову ‚эстетизмъ‘. Если мы, служащіе красотѣ, — ‚эстеты‘, и если говорить объ отношеніи ‚эстетизма‘ къ политикѣ, — что-жъ! я не прочь опредѣлительно, разъ навсегда, сказать, что думаемъ мы о политикѣ, и пусть судятъ по тому, какіе мы — эстеты.

Нѣтъ, политика не антиэстетика, ибо политика есть жизнь народовъ, обществъ и государствъ, одинъ изъ величайшихъ ликомъ жизни вообще, а ничто въ настоящей, подлинной жизни не можетъ быть антиэстетикой. Нѣтъ, политика — сестра искусства, и много лучшихъ порожденій искусства начались отъ ихъ тѣсной дружбы. Вездѣ, гдѣ есть творчество жизни, воля къ созиданію, вездѣ, гдѣ есть геройскій духъ и упоеніе великою идеей — искусство должно прійти и освятить, и осмыслить, и досоздать до высочайшаго вѣнца, — такъ какъ же другъ друга не любить великимъ сестрамъ, политикѣ, эстетикѣ?

Поэзія, вдохновленная политикой, даже порожденная политикой — прекрасна. Только нужно, чтобы то была настоящая поэзія, и даже — настоящая ‚политика‘. ‚Поэзія должна быть поэзіей‘. Не здѣсь, конечно, мѣсто вскрывать смыслъ этого — впрочемъ, не темнаго — тождесловія.

Не политика — антиэстетика, а риемованное политиканство! Вина Некрасова, ритора и журналиста, — не въ томъ, что онъ ‚ввелъ политику въ поэзію‘, какъ говорить Мережковскій... И для того, чтобы доказать это — точнѣе, чтобы указать тотъ путь мысли, на которомъ это становится яснымъ, — достаточно вспомнить

* ‚Я чувствую къ стихамъ Некрасова нѣчто въ родѣ положительнаго отвращенія... Отъ нихъ отзывается тинной, какъ отъ леда или карпа... Пробовала на дняхъ перечестъ... нѣтъ! Поэзія и не почевала тутъ, и бросила я въ уголь это жеваное папье-маше съ поливкой изъ острой воды‘ (выписываю по Мережковскому).

** Ср. отвѣтъ С. К. Маковского В. В. Гиппіусу въ № 6 ‚Аполлона‘.

не столь далекий от Некрасова прифрзъ. Былъ же въ это самое время, въ той же самой Россіи поэтъ, настоящій поэтъ, большой поэтъ, который всю жизнь свою кипѣлъ и пѣнился мечтою, несомнѣнно, политической, и даже — мечтою по существу родственной публицистической мечтѣ Некрасова. Я говорю о Тарасѣ Шевченкѣ. А отъ него такъ легко переходить ко всѣмъ великимъ поэтамъ Польши, а ужъ они ли не вдохновлялись политикой въ своей чудесной и подлинной поэзіи! Да и не одной Польши — всѣхъ славянскихъ народовъ на Западѣ и Югѣ. Именно споря съ Мережковскимъ, я прямо сблизжаю по содержанію національную мечту (и притомъ поэтическую) Мицкевича и національно-общественную Шевченка съ соціальной (и притомъ публицистической) мечтою Некрасова, ибо Мережковскій много старался о доказательствѣ внутренняго тождества всѣхъ видовъ свободы. Но, если нужно болѣе прямо указать, то — въдѣ и Марсельеза въ своемъ родѣ крупное художественное произведеніе.

Шевченко — представитель поэзіи политическаго пессимизма, который оказался болѣе плодотворнымъ. Но есть и пѣвцы политическаго оптимизма, хотя бы Камоенсъ. Мы также совершенно не склонны априорно отрицать достоинствъ еще незавершенной поэзіи британскаго империализма (въдѣ даже политическій терминъ Greater Britain созданъ поэтомъ въ стихотвореніи). Какой эстетъ упрекнетъ Пушкина за то, что онъ написалъ „Клеветникамъ Россіи“, или Эсхила за то, что онъ написалъ шовинистическую трагедію „Персы“? Кто вопли раздѣлитъ Мильтона-поэта отъ Мильтона-государственнаго мужа? Религіозно-политическое значеніе „Потерянаго Рая“ выяснилось не разъ. Вычеркните политику изъ испанской трагедіи временъ расцвѣта — не много ли тѣмъ самымъ вы уничтожите подлинной поэзіи? А самъ великій Дантъ! Теперь мы ужъ ни за что не уступимъ его ни мистикамъ, ни символистамъ. Онъ былъ большой, здоровый, страстный политикъ. Съ ногъ до головы — партійный человекъ и великій поэтъ! А если обобщить сопоставленіе, и непосредственное вдохновеніе политикой расширить до болѣе глубокихъ генетическихъ связей — то не забудемъ, что гениальный пессимизмъ Леопарди объясняется національно-политическими причинами, а вся поэзія Байрона до сихъ поръ полнѣе всего объяснена соціальными моментами въ связи съ великой революціей.

А развѣ третья, героическая симфонія Бетховена хуже отъ того, что задумана съ посвященіемъ первому консулу Бонапарту, какъ соціальному герою, или его же девятая — отъ того, что вдохновлена Шиллеровымъ гимномъ къ (политической) свободѣ? Развѣ дворцы Ассиріи и Вавилона, Римскій форумъ, Фландрскія ратуши, церкви папскаго бароко и Версаль, да и нашъ чудесный Петербургъ — развѣ это все не воспитая въ камнѣ политика?

Что бы ни претворила въ себѣ поэзія, да претворить она это въ себѣ до конца и да останется поэзіей...

А Некрасовъ... Порожденный обществомъ, культурно глубоко-разложившимся, онъ не сумѣлъ ни быть поэтомъ, какъ Фетъ, ни публицистомъ, какъ Чернышевскій

или Добролюбовъ. Его несомнѣнно крупное поэтическое дарованіе, въ томъ единственномъ опредѣленіи поэзіи, которое выработала старая традиціонная Россія, Россія Пушкина—только подчеркиваетъ его природу метиса...

Оспаривать по пунктамъ восхваленіе Мережковскимъ Некрасова я не собираюсь. Фельетонъ этотъ талантливъ, какъ все, что пишетъ Мережковскій, но не очень убедителенъ и чрезвычайно субъективенъ. Когда у Некрасова надъ могилой изгнанника

„Встаютъ смерчи, ревутъ бураны“,

Мережковскому это кажется подлиннымъ поэтическимъ чувствомъ. А миѣ это представляется дешевой и холодной риторикой—дѣло вкуса. Мережковскій хвалитъ Некрасова за то, что онъ говоритъ всегда „прямо о дѣлѣ“, какъ Пушкинъ. Нѣтъ, есть разница. Пушкинъ говоритъ, дѣйствительно, всегда „прямо о дѣлѣ“—какъ мастеръ дѣла, какъ хозяинъ дѣла, поэтъ. А Некрасовъ говоритъ „прямо о дѣлѣ“—какъ прихвостень дѣла, газетчикъ. Вотъ, напримѣръ, самъ Мережковскій—несомнѣнно очень искусный журналистъ и тоже умѣетъ говорить „прямо о дѣлѣ“,—но причемъ же здѣсь Пушкинъ?

Мережковскій говоритъ „прямо о дѣлѣ“, но не всегда прямо и не всегда дѣло. Все его (на двухъ столбцахъ) сравненіе Некрасова съ Пушкинымъ читать обидно, ибо оно неискренно и двусмысленно. Ибо нельзя ради цѣли даннаго фельетона доказывать, что, собственно говоря, Некрасовъ лучше Пушкина, и въ то же время для приличія доказывать, что, собственно говоря, Пушкинъ лучше (!) Некрасова. Не о Некрасовѣ написанъ этотъ фельетонъ Мережковского, а о самомъ Мережковскомъ. И я чувствую, что еще нельзя, еще рано подвести настоящей итогъ тому, что рассказалъ Мережковскій о себѣ въ этомъ злосчастномъ фельетонѣ. Какой бы ни былъ этотъ итогъ—Мережковскій все же былъ однимъ изъ крупнѣйшихъ умовъ своего поколѣнія, одинъ изъ „ведущихъ“, и именно потому на него теперь выпадаетъ трагедійная участь—всенародно расписаться въ крушеніи своихъ идей, въ крушеніи цѣлой эпохи. И мы, исполняя свой долгъ—отвѣчая до конца на то, что въ словахъ его не есть наша правда,—мы не должны, мы не хотимъ до конца отвѣчать на то, что въ словахъ его есть его немощь...

Но общій смыслъ уже ясенъ. Страшные дни революціи безпощадно запретили ему дольше заниматься тѣмъ смакованіемъ безплодныхъ и утонченныхъ вычуръ жизни, которое раньше наполняло его досуги. И онъ сначала радъ былъ: онъ думалъ, что отъ революціи, извини, задаромъ и безъ труда получить онъ силу, то, чего никогда не могъ найти въ тонкомъ паутинномъ рисунокѣ своихъ словесныхъ построений. Страшный потокъ подхватилъ его, и свои пробковые пояса и бычачьи пузыри онъ счелъ за вольный „челнъ дерзавій“. Но промчался потокъ, кого-то увлекая въ бездны, а Мережковскій остался... И вотъ онъ бьется на пескѣ и ищетъ... Онъ знаетъ, что никогда больше не повторится для него эта надежда настоящей жизни, а для такихъ людей, какъ онъ, крушеніе словесной формулы—смерть безъ воскресенія.

Его формула революціи—парниковый цвѣтокъ, подъ насажденіе котораго никто изъ настоящихъ хлѣбопашцевъ не захотѣлъ отдать ему своей запашки. Онъ думалъ соединить свободу и вѣру въ единой животворящей синтезѣ, а получился лишь рецептъ какой-то ненужной смѣси масла и воды, аптечная микстура. И вотъ онъ съ показнымъ благодушіемъ ищетъ,—а на самомъ дѣлѣ съ судорожнымъ отчаяніемъ мечется и ищетъ, къ чему—въ реальной, въ дѣйствительной, такъ безнадежно недоступной ему жизни,—прицѣпить эту мертвую формулу,—отъ 'хлыстовъ' до декабристовъ, отъ Достоевскаго до Толстого и до Некрасова.

Все то, что такъ недавно онъ съ такой бумажной мудростью и сложнымъ искусствомъ построилъ для Достоевскаго изъ слѣпой несправедливости къ великому подвижнику Толстому,—оказалось безжизненнымъ словеснымъ построеніемъ. И Мережковскій рѣшился,—о, рѣшимость такъ легка для этихъ героевъ слова!—на то, на что быть можетъ не рѣшался еще никто изъ притязавшихъ на санъ учителя, вождя: онъ сталъ учить именемъ того, кого недавно оклеветалъ со всею силою своего белетристическаго дарованія. Мы отмѣтили уже его послѣдній докладъ о Толстомъ: 'Святой Левъ, моли Бога о насъ' ('Аполлонъ' № 5).

Въ этой внезапной замѣтѣ зенита надиромъ сказала вся беспомощность духа, изувѣченнаго въ непрестанной игрѣ символами и антитезами. Но пойти еще дальше, до Некрасова... Нѣтъ, я не хочу сказать до конца, что видится въ этой 'эволюціи'. Въ основу перехода своего отъ Достоевскаго къ Толстому Мережковскій положилъ глубочайшее кощунство. Извѣстно, что глазъ Мережковскаго все видитъ вдвойнѣ, искалѣченный непрестанной игрой 'въ антитезы'. Интересность явленія начинается для Мережковскаго тогда, когда ему удалось его 'раздвоить'; жизнью онъ почитаетъ одну лишь двойственность. Подобный злomu духу въ сказкѣ Андерсена, хотѣвшему заставить Господа Бога заглянуть въ кривое зеркало, Мережковскій долго вперялъ свой двоичій взоръ въ небо—и договорился до Насѣкомаго-Бога, Бога на подобіе скорпіона. Но это осталось словеснымъ упражненіемъ. Теперь онъ 'раздвоилъ' другое святое единство. Докладъ его о Левѣ Толстомъ назывался: 'Двѣ Россіи'. Толстой понадобился Мережковскому не ради великихъ творческихъ началъ, заключенныхъ въ художественныя произведенія его, а только какъ 'символъ' новаго кощунственнаго раздвоенія.

Въ нынѣшнемъ фельетонѣ это кощунство доведено до послѣдней крайности: '...отдѣляетъ русскую интеллигенцію отъ всей Россіи прошлой, а можетъ быть и настоящей, глубокій ровъ. По сую сторону рва—у насъ—маленькая кучка людей ненавидящихъ, любящихъ и ненавидящихъ вмѣстѣ, всю Россію прошлую во имя будущей; по ту сторону—у нихъ—вся Россія прошлая съ великой русской литературой художественной'.

О, какъ жестоко мстятъ сами за себя эти невѣроятныя слова! И какъ въ своемъ самообольщеніи Мережковскій безпощадно обличилъ себя! Да, этотъ ровъ существуетъ, и сидитъ за нимъ маленькая кучка людей, ненавидящихъ прошлое Россіи,

ненавидящихъ все, той аскетическѣй ненавистью ко всему, какой проникнуть послѣдній романъ Мережковскаго; сидитъ кучка, и первый изъ нихъ—Мережковскій: кучка оторванныхъ отъ жизни декадентовъ-эстетовъ, праздныхъ героевъ слова, оторванныхъ отъ прошлой Россіи и еще безнадежнѣй—отъ будущей. Сидите, господа! Да, эта послѣдняя, главная и ,основополагающая‘ часть фельетона Мережковскаго—просто смѣшна, и въ томъ ея опроверженіе. Я даже не пользуюсь прямо карикатурными въ устахъ Мережковскаго словами: ,у насъ—нѣмые войны, которые умѣютъ сражаться и умирать‘.

А настоящая ,Ветлуя нагорная‘, осажденная крѣпость, къ которой—по словамъ Мережковскаго—,Достоевскій... подходилъ съ бѣлымъ знаменемъ, но мы его не приняли‘,—это не та ли крѣпость, въ которую просился такъ долго самъ Мережковскій, подобравъ воть именно этотъ самый бѣлый флагъ Достоевскаго?

И не новый ли попросту бѣлый флагъ скронлъ онъ себѣ теперь изъ старыхъ радикально-некрасовскихъ отрепьевъ?



НОВОЕ ИСКУССТВО И ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМѢРЕНІЕ

(по поводу Сборника 'Союза Молодежи')

Сергей Маковский

*Пришелъ дожданный тайъ и удивился...
И занесъ онъ ногу въ будущее, но сблалъ
шагъ назадъ'.*

(Цитата изъ М. Ф. Ларионова).



СЕ трудяще—говорить о нашихъ кубистахъ, футуристахъ, лучистахъ, орфеистахъ (и прочихъ -истахъ 'передовой' живописи) серьезнымъ тономъ. Не потому, что сами юные жрецы 'крайнихъ' художественныхъ течений—несерьезны (предоставимъ эстетамъ изъ 'Новаго Времени' укорять ихъ огульно въ шарлатанствѣ, — мы думаемъ иначе), а потому, что ужъ очень они... малограмотны.

Малограмотны не только, какъ живописцы. Это бы еще полбѣды: въ живописи недостатки знанія, школы, могутъ до известной степени искупаться талантомъ,— а кто скажетъ, что талантливыхъ нѣтъ между юными -истами? Бѣда горшая въ томъ, что они мнятъ себя писателями, не обладая для этого никакими данными, и выпускаютъ цѣлыми сериями книги, сборники и брошюры, въ которыхъ философствуютъ объ искусствѣ вообще и о собственной живописи въ частности. Тутъ малограмотность (и въ прямомъ, и въ переносномъ смыслѣ), можно сказать, вопиеть къ небу.

Печатныя произведенія -истовъ... Нельзя представить себѣ болѣе жалкой и комичной литературы: какая-то мѣшанина плохо воспринятыхъ теорій, непонятыхъ галлицизмовъ, метафорическаго многословія, безтолковыхъ позаимствованій у иностранныхъ авторитетовъ и всяческой отсебятины 'безъ хвоста и головы', какъ говорятъ французы. Ну, какъ тутъ быть серьезнымъ!.. Послѣ этой литературы, расчитанной, конечно, на то, чтобы убѣдить насъ въ законности 'крайнихъ' художественныхъ течений,—въ нашихъ глазахъ только еще карикатурище становятся картины неистовыхъ -истовъ!.. Итакъ, явленіе, по существу совсѣмъ не шуточное,—скорѣе угрожающее и даже грозное, — начинаетъ казаться пустой пародіей, и вмѣсто внушительнаго отпора всему этому нашествію варваровъ, хочется добродушно разсмѣяться надъ невѣжествомъ самонадѣянныхъ юнцовъ, вообразившихъ себя законодателями 'новаго' искусства...

Да не посѣтуетъ на меня читатель за нѣсколько цитатъ—въ подтвержденіе этихъ жалобъ—изъ послѣдняго (третьяго) Сборника 'Союза Молодежи', съ критическими

статьями гг. Эд. Спандикова, А. Балльеръ, О. Розановой, Н. Бурлюка, М. Матюшина, В. Хлѣбникова и др. Эти статьи, дѣйствительно, какое то состязаніе въ претенціозной малограмотности.

Цитирую по порядку. Сборникъ начинается статьей г. Спандикова. Вотъ—вступительная фраза: „А душа народовъ паритъ надъ вселенной, какъ ароматно-звучный цвѣтокъ съ лепестками, разметавшимися въ разное время въ тайные уголки на дно моря души міроданія, грязныхъ (?) или сохранившихся (?) во всей своей наготѣ“. Что представлялъ себѣ молодой авторъ (кстати сказать—выставлявшій не разъ этюды, не лишены художественнаго чутія), когда писалъ этотъ безвкусный наборъ словъ? Что думалъ редакторъ, помѣщая его на первой страницѣ Сборника?! Кто скажетъ?

Художникъ ли г. Августъ Балльеръ—не знаю, но проза его не менѣе курьезна: „Вопросы искусства,—увѣряетъ онъ,—они тѣ, которые повсюду связываютъ (?) съ вопросами общей культуры и частной... Были, въ такомъ случаѣ, и еще суть слѣдующія культуры и искусства: Кито-японское, индо-браминское, ацтеко-южно-американское, ассиро-вавилонно-египетское, сиро-еврейско-халдейское и еще два: вотяко-персидское и другое“. Все это, разумѣется, настолько... дико, что даже не знаешь, всерьезъ пишетъ юный критикъ (должно быть, очень юный?) или „шутить“...

Но вслѣдъ за нимъ г-жа Розанова ужъ навѣрное, не шутитъ, хоть намъ и не легко отъ этого. „Искусство живописи,—заявляетъ г-жа Розанова,—есть разложеніе готовыхъ образовъ природы на заключенныя въ нихъ отличительныя свойства міровой матеріи и созиданіе образовъ иныхъ путемъ взаимоотношенія (?) этихъ свойствъ, установленнаго личнымъ отношеніемъ (?) Творящаго“... и дальше въ томъ же духѣ. Г. Н. Бурлюкъ (не родственникъ ли того г. Бурлюка, что въ сборникѣ „Садокъ Судей“ подписалъ: 6 рисунковъ *fecit* Давида Бурлюка?)—тотъ, положительно, ошеломляетъ насъ своей ученостью. На протяженіи нѣсколькихъ страницъ онъ сыплетъ съ развязностью маэстро самыми мудреными иностранными терминами, повидимому очень смутно отдавая себѣ отчетъ въ ихъ значеніи. Напримѣръ: „Раньше прекрасное отвѣчало полнотѣ психическаго индивида, теперь же оно заключается въ созданіи константныхъ системъ въ предѣлахъ планиметрическаго заданія. Это, если можно такъ выразиться, кристаллизація въ плоскости“. Или: „У насъ и за границей явилось искусство, которое даетъ локальныя произведенія, т. е. устанавливаетъ связь между каждымъ (временнымъ, мѣстнымъ) сознаниемъ личности и идейной вѣчностью“. Или: „Наконецъ, будучи метафизичны, скажемъ, что наше пониманіе живописнаго міра будетъ инфильтраціей его четвертымъ измѣреніемъ“.

Г. Матюшинъ... Но не довольно ли? Читателя, неудовлетвореннаго этими выдержками, я отсылаю къ самому Сборнику „Молодежи“ (въ особенности—къ „Разговору ученика съ учителемъ“ г. Хлѣбникова!). Иначе, право, пришлось бы переписывать всю книгу...

Увы, подобнаго рода книга „молодыхъ“—явленіе не единичное. Можно уже говорить о цѣлой литературѣ въ томъ же стилѣ невѣжества и какой-то дикарской развязности. И невольно спрашиваешь себя: да почему же такъ случилось, что нынѣшніе „передовые“ художники—столь непросвѣщенное племя? Почему такъ случилось, что все они перепутали и ничему не научились,—ничего ни понять, ни сказать не умѣютъ? Почему молодые живописцы послѣдняго призыва, ставшіе подъ знамя новаторства, столь беспомощны и прямо комичны, какъ идеологи и пропагандисты новыхъ теорій? Или это—наша вина, вина старшаго поколѣнія, не сумѣвшаго внушить „молодымъ“ уваженія къ искусству и культурѣ, допустившаго ихъ до одичанія, поистинѣ небывалаго?..

Какъ бы то ни было, попробуемъ хоть немного разобраться въ томъ, что хотятъ „доказать“ наши кубисты и футуристы, какъ послѣднее слово эстетики. Постараемся на этотъ разъ быть серьезными!

Итакъ, что такое, въ основныхъ чертахъ, теорія кубизма и футуризма? За что ругаютъ російскіе послѣдователи Пикассо и Маринетти, не находя достаточно рѣзкихъ словъ, чтобы отвергнуть, какъ неинтересное, устарѣвшее, все художественное наслѣдіе вѣковъ? * Какія крупницы идей,—послѣ внимательной дешифровки,—остаются отъ всѣхъ этихъ трескучихъ и неграмотныхъ фразъ съ иностранными словами и чисто-русскими словечками?

Прежде всего, не будемъ смѣшивать кубизмъ и футуризмъ... Не говоря о томъ, что кубизмъ есть только художественная „школа“, а футуризмъ—цѣлое міровоззрѣніе (обратное — „пассеизму“, признанію прошлаго), въ которое догматика „новаго“ искусства, входитъ лишь какъ элементъ,—кубизмъ и футуризмъ, какъ живописныя теченія, въ сущности—противоположны. Кубизмъ—увѣчаніе статики; это какъ бы завершеніе чисто-формальныхъ исканій, сведеніе всего видимаго міра къ красочной геометріи объемовъ и плоскостей. Напротивъ, футуристическая живопись—динамична. Художникъ-футуристъ тоже пользуется геометріей, разложеніемъ предметовъ на объемы и плоскости, но—какъ средствомъ для передачи движенія, міровой динамики, ибо для футуриста психологическій лейтмотивъ современности—„все движется“, πάντα ῥωραὶ καὶ ὀδοὶν μένει. **

Впрочемъ, за послѣднее время появились уже художники-метисы, въ произведеніяхъ которыхъ оба теченія какъ бы сливаются. *** Успѣли народиться, кромѣ того (голого-

* Въ одной изъ своихъ полемическихъ брошюръ г. Дав. Бурлюкъ заявляетъ: „Музей русскихъ уличныхъ вывѣсокъ былъ бы во сто кратъ интереснѣе Эрмитажа“.

** Plat. Cratyl. 402, a.

*** Ссылаюсь на авторитетное свидѣтельство г. Марионова: „Кубизмъ проявляется почти во всѣхъ существующихъ формахъ: въ классическихъ, академическихъ (Медингеръ), романтическихъ (Ле-Фоконье, Бракъ), реальныхъ (Глезъ, Леже), кубизмъ въ формахъ отвлеченнаго характера (Пикассо). При вліяніи на кубистовъ футуризма, появился переходный кубизмъ футуристическаго характера (Делоне, Леви, послѣднія работы Пикассо, Ле-Фоконье)“. („Лучизмъ“. Изд. К. и Москва, 1913—стр. 10).

кружительно быстро вѣтвится ,новое' искусство!—,посткубизмъ, имѣющій въ виду синтезъ формы и противовѣсь аналитическому разложенію формы,—неофутуризмъ, рѣшившій отказаться совсѣмъ отъ картины, какъ отъ плоскости, покрытой красками, и замѣнившій ее экраномъ (?), на которомъ цвѣтная плоскость замѣнена свѣтоцвѣтной движущейся' и т. д. * Но все это уже подробности...

По теоріи кубизма вышла недавно любопытная, хотя тоже въ достаточной мѣрѣ безтолковая книга Metzinger-Glaise. Здѣсь рядомъ со здравыми и довольно обыкновенными мыслями о томъ, напримѣръ, что послѣ Мане реалистическое теченіе въ живописи раздѣлилось на поверхностный реализмъ—Моне, Сислея и др., и реализмъ глубокій—Сезаннъ, мы находимъ нѣсколько парадоксовъ по поводу живописи настоящей и будущей, не лишенныхъ остроты... Но изъ всѣхъ парадоксовъ наиболѣе заинтересовываетъ совѣтъ Metzinger современнымъ художникамъ ,отказаться отъ геометріи Эвклида', и ,сосредоточенно подумать надъ нѣкоторыми теоремами Римана'.

Кто такой Риманъ? Математикъ, извѣстный своими трудами по четвертому и змѣренію... Такъ вотъ откуда Бурлюковская ,инфильтрація' міра четвертымъ измѣреніемъ! И не онъ одинъ,—о четвертомъ измѣреніи толкуютъ нынче всѣ сколько нибудь уважающіе себя -исты; всѣ сдѣлались математиками и метафизиками. Однако, на какомъ основаніи? Вотъ тутъ-то, по моему, и заключается одна изъ любопытныхъ загадокъ ,новой' живописи.

Какъ извѣстно, существуетъ въ наши дни математическая гипотеза, очень соблазнительная и съ метафизической точки зрѣнія,—гипотеза объ единствѣ, о сліянніи двухъ кантовскихъ ,априорныхъ интуицій'—пространства и времени, допущеніе, что время является четвертымъ измѣреніемъ нашего трехмѣрнаго міра... Вотъ этимъ то метафизико-математическимъ построеніемъ (разсказаннымъ въ популярной формѣ, еще Уэльсомъ въ знаменитой повѣсти ,The time machine') и воспользовались ,новые художники для своихъ цѣлей, само собою разумѣется, не осмысливъ его до конца, что требовало бы посвященія въ тайны очень высокой математики. Они рѣшили, что искусство должно... воспріять четвертое измѣреніе. Ни больше, ни меньше. И надо отдать имъ справедливость—въ качествѣ вандаловъ, разрушающихъ на пути своемъ всѣ ,старыя цѣнности', они не могли придумать лучше,—ибо, въ самомъ дѣлѣ, существуетъ ли болѣе старая ,цѣнность', чѣмъ трехмѣрная природа? и можно ли рѣшительнѣе поставить крестъ на всей ,старой' живописи, какъ отвергнувъ этотъ старый, столько разъ воспѣтый міръ въ трехъ измѣреніяхъ?! Итакъ, оказалось, что ,новая' живопись опередила зрѣніе: жрецы ея пишутъ ужъ не то, что видитъ человѣческой глазъ, а то, что подсказываютъ уму догадки высшей математики. Если же ,толпа' не хочетъ этого понять—гѣмъ хуже для нея! ,Толпа' видитъ кривые углы, диски, квадраты, трубы, намазанныя вѣрообразно

* Ibid., стр. 12.

части рукъ, части головъ, зажатые какими-то колючими полосами... 'Толпа' видитъ подобіе улицы съ падающими въ разные стороны крышами, подобіе лошади, упирающейся ногами въ небо, подобіе извозчичьей коляски съ колесами, застрявшими на домовыхъ трубахъ и фонарныхъ столбахъ, и т. д., и т. д. 'Толпа' не знаетъ: это и есть четвертое измѣреніе на плоскости.

Объяснимся. Логическій ходъ умозаключеній нашихъ — истовъ — слѣдующій: въ каждомъ трехмѣрномъ предметѣ заключена возможность безчисленныхъ положеній его въ пространствѣ. Но воспринять этотъ рядъ положеній *ad infinitum* художникъ можетъ только въ соотвѣтственно различные моменты времени (напр., обходя вокругъ предмета или заставляя его двигаться); слѣдовательно, въ данный моментъ предметъ всегда представляется ему въ одномъ какомъ-нибудь положеніи, т. е. неподвижнымъ во времени. Происходитъ это отъ того, что самъ-то художникъ движется во времени, т. е. находится въ 'четвертомъ измѣреніи'... Если же мысленно 'выйти' изъ времени, т. е. стать какъ бы надъ временемъ, слѣдаться неподвижнымъ во времени, то тогда получится совершенно обратное. Получится — мыслимая текучесть во времени самого предмета (безчисленный рядъ его положеній въ одинъ моментъ времени — для созерцающаго художника), или — предметъ не въ трехъ, а въ четырехъ измѣреніяхъ, что и можно выразить графически... заключая въ одно пространство (въ данномъ случаѣ — плоскость картины) этотъ рядъ положеній предмета, хотя бы — въ обрывкахъ и, конечно, лишь въ извѣстномъ приближеніи, ибо нельзя изобразить безчисленности. Вполнѣ наглядно можно себѣ представить все это, имѣя въ виду предметъ, движущійся въ пространствѣ, напримѣръ, колесо. Что такое движеніе колеса, какъ не безчисленный рядъ его положеній въ разные моменты времени? 'Остановите время' — и эти положенія какъ бы совмѣстятся, сольются (потому что колесо-то — одно), и мы получимъ ужъ не трехмѣрное колесо, а колесо въ 'четвертомъ измѣреніи'. Далѣе, чтобы представить зрительно этотъ математическій образъ колеса, художнику остается только изобразить на картинѣ множественность его положеній, какъ бы развернувъ кинематографическую ленту (конечно — настолько, насколько это нужно для возбужденія ассоціативной дѣятельности нашего мозга). Многія футуристическія картины нагляднѣйшимъ образомъ иллюстрируютъ этотъ примѣръ. Другіе случаи этой 'графической множественности' — изображеніе движенія не предмета, а — вокругъ предмета, или внутри предмета, или комбинаціи этихъ движеній. Напримѣръ, знаменитая 'скрипка' Пикассо принадлежитъ къ послѣдней категоріи 'четырехмѣрныхъ изображеній'.

Вотъ въ какіе лабиринты отвлеченностей заводятъ насъ современные 'передовые' художники! Вотъ въ какомъ смыслѣ надо понимать восклицаніе одного изъ авторовъ въ сборникѣ 'Союза Молодежи': 'Кубизмъ поднялъ знамя Новой Мѣры — новаго ученія о сліяніи времени и пространства'. Вотъ почему изобрѣтатель 'лучизма', М. Ларионовъ, говорить, что его живопись является скользящей, даетъ

ощущеніе вѣвременнаго и вѣпространственнаго, и въ ней возникаетъ ощущеніе того, что можно назвать четвертымъ измѣреніемъ.* Вотъ на какомъ основаніи Metzinger совѣтуетъ, сосредоточенно подумать надъ нѣкоторыми теоремами Римана! Онъ же, если не ошибаюсь, ссылается и на другого теоретика — Гинтона. По мнѣнію этого почтеннаго янки, нашъ глазъ и весь нашъ зрительный аппаратъ, — по точнымъ даннымъ оптики и психологін, — очень несовершенны. Въ самомъ дѣлѣ, мы видимъ предметы только съ одной стороны, да и то весьма условно и приблизительно. Но интелектъ ,новаго' человѣка долженъ исправлять ошибки зрѣнія; надо научиться представлять себѣ все видимое совсѣмъ иначе, — какъ бы въ четвертомъ измѣреніи. Поэтому и художники не должны поддаваться наивно искушеніямъ красоты, не должны изображать природу такую, какъ они видятъ, а — какою въ состояніи ее вообразить люди съ ,высшимъ сознаніемъ'... и т. д.

Поистинѣ, надо жить въ художественно-варварскія времена, чтобы договориться до подобной ереси... Ибо что такое искусство, художество, если не служеніе красотѣ, и что такое красота, если не увѣичаніе видимаго міра, нашего стараго и вѣчноюнаго, вѣчно-милаго міра, въ трехъ измѣреніяхъ, который мы воспринимаемъ нашимъ глазомъ, столь несовершеннымъ, по мнѣнію футуристовъ? Неужто же навѣки проститься съ нимъ, проститься съ ,земнымъ садомъ' во имя построеннаго мозгомъ иного міра, выросшаго изъ математическихъ формулъ и гипотезъ, пусть болѣе ,истиннаго', но все же чудовищно-чуждаго намъ? Неужто же настали сроки для превращенія живописи въ какую то кабастику четвертаго измѣренія? Значить конецъ? Finis artis?

Да нѣтъ же, нѣтъ, нѣтъ и нѣтъ! Между искусствомъ и наукой не можетъ быть точекъ совпаденія. Это — ложь цивилизованныхъ варваровъ. Это — клевета, недоразумѣніе. Наука печется объ истинѣ матеріальной; искусство — золотые сны. Наука преодолеваетъ ,три измѣренія', пространство, время, все, что угодно; искусство же влюбленность наша въ этотъ міръ съ пространствомъ и съ временемъ, хотя, можетъ быть, оно и всегда неразлучно съ мечтою объ иныхъ мірахъ... Но это же не мечта американскихъ математиковъ!

Отвратительны научныя щупальцы, разрушающіе поэзію земныхъ миражей. Искусство — все духовно, все — о человѣкѣ и для человѣка, о Богѣ и для Бога, но оно не плодъ умозрѣній и метафизическихъ абстракцій. Я не хочу видѣть на картинѣ ,разрѣзъ дерева', вмѣсто самого дерева, женщину ,съ четырехъ точекъ зрѣнія', а не просто женщину. Становится холодно и пусто на душѣ отъ этихъ художественныхъ препаратовъ, только вещественныхъ, только формальныхъ, не согрѣтыхъ человѣческимъ чувствомъ...

И все таки, какъ бы отрицательно мы ни относились къ новѣйшимъ ,школамъ' живописи, нельзя не признать за ними извѣстнаго соотвѣтствія характеру,

* ,Ослиный хвостъ и Мишень'. Изд. Ц. А. Мюнстеръ. Москва, 1913. Стр. 99.

лейтмотивамъ современной цивилизаціи. Да, да! все идетъ къ поруганію стараго міра съ его нѣжными и религиозными ощущеніями красоты. Всѣмъ завладѣла наука, точное знаніе, механика, физика, химія, х-лучи, изобрѣтенія... Искусство оставалось до сихъ поръ единственнымъ оазисомъ, незавоеваннымъ этою многоголовою гидрой; футуристическое 'четвертое измѣреніе'—первая рѣшительная битва. Научная метафизика Римановъ и Гинтоновъ хочетъ пожрать Аполлона; художественное изображеніе превращается въ препаратъ по американскому рецепту; художественное волненіе подмѣняется теоріей познанія; все, что озаряетъ, волнуетъ, нѣжить въ художественномъ произведеніи, въ картинѣ, все это отвергнуто: человекъ уходитъ изъ живописи, искусство замыкается въ отвлеченныя схемы.

Если таково требованіе науки, то не менѣе требовательна и другая гидра—машина. Въ искусствѣ 'истовъ 'четвертое измѣреніе' облачилось въ ризы машинной геометріи: цилиндровъ, кубовъ, конусовъ, шаровъ. Уничтожена гибкая, всегда неожиданная, неповторяющаяся, одухотворенная линія,—живой, трепетный, столь индивидуальный контуръ въ рисунокѣ. Машинная схематизація сводитъ все къ прямой или кривой. То же и съ формой: на холстахъ 'истовъ мы видимъ словно разобранныя части машинъ, обломки трубъ, рычаговъ, пропеллеровъ... А въ краскахъ—это удивительно характерно!—царитъ рѣзкій черный тонъ обводки, черныя тѣни, цвѣтъ копти, фабричной сажи. Черная краска, изгнанная импресіонистами, какъ несуществующая въ природѣ, опять возстановлена въ правахъ, да еще какъ демонстративно!.. Трубы, рычаги, копать... вотъ, что прежде всего приходитъ на умъ отъ знакомства съ цѣлой полосой творчества Пикассо, знаменитаго родоначальника кубизма. То же впечатлѣніе, хотя и ослабленное доморощено-россійской цвѣтистостью въ духѣ лубковъ и вывѣсокъ, производятъ послѣднія выставки нашихъ 'молодыхъ', между прочими и выставка 'Бубноваго Валета', которую г. Грищенко, въ предыдущей книжкѣ 'Аполлона', подвергъ такой детально-уничтожающей критикѣ...

Если одичало новѣйшее искусство, то потому что одичала современная культура подъ давленіемъ всеуравливающей и всепошляющей научно-машинной цивилизаціи нашего вѣка, цивилизаціи третьяго и четвертаго сословія и... 'четвертаго измѣренія'. Что значить представителю этой цивилизаціи потеря для искусства міра въ трехъ измѣреніяхъ? Развѣ имъ чего нибудь жаль? Они вѣдь и не чувствуютъ своей преемственности съ прошлымъ. Имъ нуженъ новый міръ, совсѣмъ новый, словно только что вычищенный электрическій или бензиновый двигатель Otto Deitz & Co. Какой ужасъ въ такомъ самоутвержденіи современности!

Единственное утѣшеніе—что все это преходящее. Не быть этому. Современники 'переболѣютъ' современностью. Варвары уйдутъ. Развѣ не суждено человѣчеству подняться на высшія ступени духовной культуры? Развѣ не бессмертно—искусство? Пусть подтверждаются догадки математиковъ, гипотезы какихъ угодно Римановъ и Гинтоновъ:—пока звѣздное небо сіяетъ надъ нами, какъ вышитый золотомъ плащъ

Праматери-Ночи, пока въ озерахъ отражаются зеленые лѣса и облачные замки, пока пестрѣютъ всѣми красками луговые цвѣты, и пока чувствуетъ человѣкъ красоту древняго Божьяго сада — земли, до тѣхъ поръ, несмотря ни на какія теоріи науки или метафизики и ни на какую власть фабричныхъ машинъ,—художникъ будетъ изображать, любуясь, созданіе Того, Кто опредѣлилъ человѣческому глазу и душѣ человѣческой границы воспріятія и Кто, сотворивъ этотъ міръ въ трехъ измѣреніяхъ, нашель, что сотворенное Имъ—добро злѣо.



ВЫСТАВКА ФУТУРИСТСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ БОЧЧИОНИ

Силларть



ОЛОВОЛОМНЫЯ теорія и чисто американскій приѣмъ рекламы создали футуризму громадную извѣстность и много адептовъ въ во всѣхъ странахъ. Почва для психологій машинизма и динамизма достаточно подготовлена нашимъ ,вѣкомъ Скорости', и поэтому неудивительно, что теорія, ставящая идею движенія въ основу художественныхъ концепцій, находитъ симпатіи въ молодомъ поколѣніи. Это вліяніе на современную художественную мысль футуристы приобрѣли не тѣми художественными произведеніями, которыми они пока создали, а, главнымъ образомъ, своей остроумной и послѣдовательной критикой современнаго искусства. Художественная цѣнность ихъ произведеній болѣе чѣмъ проблематична—онѣ просто антихудожественны для насъ. Говорю ,для насъ', ибо мы выросли въ ,пассеистской' эстетикѣ, а для того, чтобы наслаждаться футуристскимъ искусствомъ, необходимо совершенное перерожденіе вкуса.

Логическое примѣненіе принциповъ футуризма на практикѣ пластическихъ искусствъ, на примѣръ, уничтожаетъ въ самомъ дѣлѣ всѣ тѣ элементы красоты, къ которымъ мы привыкли, и нашъ глазъ, безъ пространныхъ объясненій, на которые футуристы, впрочемъ, очень щедры, чувствуетъ себя совершенно безпомощнымъ передъ ихъ произведеніями. Это—опыты совершенно иного порядка, въ которыхъ наше старое міровоспріятіе перевернуто ногами вверхъ. Несмотря на то, что упоеніе движеніемъ и скоростью является, безъ сомнѣнія, очень ,современнымъ' (и, конечно, еще въ гораздо большей степени ,футуристскимъ') ощущеніемъ, но въ галлюцинирующихъ ,perpetuum mobile' мы пока еще не превратились, а это—условіе sine qua non для пониманія футуристовъ.

Скульптура Боччиони безошадно теоретична. Динамизмъ, взаимное проникновеніе плановъ, воздушная среда, свѣтъ... все въ ней есть, весь канонъ футуризма, вплоть до примѣненія разнородныхъ матеріаловъ въ одномъ и томъ же цѣломъ. Глиняныя головы перерѣзаны деревянными перекладинами; онѣ подпираютъ цѣлме дома и имѣютъ глаза изъ стекла и естественные волосы (?); вмѣсто щекъ вы видите пучки свѣтовыхъ лучей. Фигуры, послѣднія названія: ,Синтезъ человѣческаго динамизма' и ,Expansion spiraliqne de muscles en mouvement', похожи на анатомическіе препараты съ разрубленными въ котлетку мускулами. Эти котлетки выступаютъ въ стремительномъ движеніи изъ тѣла и образуютъ своеобразный вихрь спиралей. Движенія здѣсь много, даже слишкомъ много, но насколько это движеніе пластично—это большой вопросъ. Боччиони говоритъ, что въ его скульптурѣ не

слѣдуетъ искать ,фигуру, запертую въ своей традиціонной линіи“, но фигуру, какъ ,центръ пластическихъ движеній въ пространствѣ“, и требуетъ отъ зрителя ,мысленнаго построенія ея продолженія (одновременности) въ пространствѣ, дабы увидѣть форму этихъ фигуръ абстрактно“. Подобнаго рода абстрагированіе можетъ быть примѣнено для построенія научныхъ схемъ, но схема не есть художественное произведеніе. Фигуры Боччіони являютъ собою именно такую схему. Скульптуры, представляющія ,Формы-силы бутылки“ или ,Развитіе бутылки въ пространствѣ посредствомъ формы“, могутъ интересовать математика или физика, но я не вижу въ нихъ никакихъ скульптурныхъ заданій. Боччіони желаетъ перенести зрителя въ центръ скульптуры и сдѣлать его дѣйствующимъ лицомъ своего произведенія. Съ точки зрѣнія динамизма это совершенно логично, только позволительно сомнѣваться, достаточны ли средства пластики для такой операціи. Въ искусствахъ, построенныхъ на движеніи и времени, напримѣръ, въ музыкѣ и поэзіи, принципы ,*continuité*“ et ,*simultanéité*“ могутъ дать хорошіе результаты. Но пластика не располагаетъ временемъ, и поэтому ея ,движеніе“ остается всегда статическимъ. Конечно, динамизмъ мыслимъ и въ пластикѣ, но мыслимъ совершенно абстрактно и условно, съ множествомъ очень дорогихъ уступокъ со стороны зрителя. Послѣднѣе трудно удовлетворить однимъ внушеніемъ идеи абстрактнаго движенія; онъ будетъ всегда искать въ его динамическихъ построеніяхъ красоту силуэта, равновѣсія массъ, ритмъ контуровъ, игру свѣта и тѣней, т. е. чисто статическіе элементы пластики. ,Развитіе формы въ пространствѣ“ уничтожаетъ эту красоту, и превращаетъ скульптуру въ безформенный узелъ прямыхъ и кривыхъ линій, въ геометрической ребусъ, разрѣшеніе котораго болѣе чѣмъ трудно.

,Соединеніе внутренняго и вѣшняго движенія“ и выявленіе воздушной среды, съ неожиданностями перспективы, приводитъ въ итогъ къ нелѣпому импрессионизму съ показной конструкціей. Что же сказать о стеклянныхъ глазахъ и естественныхъ волосахъ этой скульптуры? Боччіони находитъ въ подобномъ соединеніи различныхъ матеріаловъ какой-то ,динамизмъ“ (см. манифестъ). Мы видимъ въ этомъ только антипластичность и ,дурной вкусъ“. Это пластика дѣтскихъ куколъ и парикмахерскихъ головокъ. Такою же антипластичностью является передача свѣтовыхъ лучей въ видѣ вещественнаго предмета. Если прибавить еще ко всему этому слѣдующую мысль изъ манифеста: ,Въ случаѣ, когда скульптурная композиція нуждается въ какомъ нибудь специальномъ ритмѣ движенія, для усиленія или контрастированія выявленнаго ритма цѣлаго (необходимость художественнаго произведенія), позволительно пристроить къ нему маленькій моторъ, который дастъ ритмическое движеніе, соответствующее извѣстному плану или извѣстной линіи“ — то намъ станетъ совершенно ясно, до какой степени концепція ,динамической пластики“ футуризма механична и антихудожественна. Машина, какъ извѣстно, является высшимъ идеаломъ футуризма, и Боччіони переноситъ идею машины также на человѣческія фигуры, представляя ихъ (хотя бы въ фигурѣ ,Му-

скулы въ движеніи⁴) въ видѣ сдѣланныхъ безчисленныхъ пружинъ. Я отношусь съ большимъ уваженіемъ къ исканіямъ чистаго пластическаго ритма⁴, но если онъ является только ритмомъ машины,—я протестую.

Между экспонатами мы все-таки находимъ одну очень выразительную голову „Анти-граціозно“, которая свидѣлствуетъ о томъ, что у Боччіони есть талантъ, только онъ рискуетъ затерять его въ дебряхъ своей теоріи.

Закончу нѣкоторыми общими замѣчаніями о футуризмѣ.

Въ прошломъ году, въ предисловіи къ каталогу выставки своихъ картинъ, футуристы писали, что ихъ искусство является реакціей противъ импрессионизма. Въ этомъ году наоборотъ—Боччіони заявляетъ, что футуристы видятъ въ импрессионистахъ своихъ родоначальниковъ. И дѣйствительно, связь между ними большая.

Импрессионисты открыли намъ вибрацію свѣта и атмосферы и передавали предметы въ окружающей ихъ средѣ. Это была первая побѣда надъ пространствомъ, освобожденіе предмета отъ дѣпей традиціонной изоляціи. Футуристы предлагаютъ намъ галюцинаціи движенія и передаютъ окружающую среду въ предметѣ. Это вторая побѣда надъ пространствомъ и совершенное уничтоженіе его. Но дѣль у футуристовъ та же ли, что у импрессионистовъ: передача впечатлѣнія? Разница только въ томъ, что послѣдніе не выходили изъ рамокъ конкретнаго зрительнаго впечатлѣнія (т. е. смотрѣли на міръ „извнѣ“), а первые пренебрегаютъ имъ и строятъ калейдоскопъ внутреннихъ отраженій, т. е. смотрятъ на міръ „изнутри“ или динамически, синтезируя его въ эмотивныя силы-абстракціи. Другими словами, футуристы превращаютъ вишній, статическій и аморфный импрессионизмъ Клода Мона въ импрессионизмъ внутренній, динамическій и синтетическій. Мимолетность впечатлѣнія снова возводится въ основу художественнаго произведенія, но въ углубленномъ, трансцендентальномъ видѣ. Это—импрессионизмъ въ своемъ высшемъ завершеніи, импрессионизмъ, доведенный до галюцинаціи.

Матеріальный міръ, какъ таковой, не существуетъ для футуристовъ—движеніе и свѣтъ уничтожаютъ его (см. манифестъ). Каждый предметъ превращается посредствомъ своихъ „линій-силъ“ въ безконечность (Боччіони называетъ это „физическимъ трансцендентализмомъ“). Единственной реальностью для художника является только ритмъ предметовъ, тотъ ритмъ, который запечатлѣвается въ его сознаниіи. Осколки конкретнаго міра даются только въ качествѣ уступокъ неразвитому уму зрителя, дабы установить мостъ между нимъ и утонченнымъ воспріятіемъ художника. Принципіально, вещественному ощущенію нѣтъ мѣста въ художественномъ произведеніи. Футуристъ долженъ передавать только трансцендентализмъ впечатлѣнія, мозговой экстрактъ его, говорить манифестъ. Но съ исчезновеніемъ матеріальнаго міра исчезаетъ—увы—и почва для пластики. Картина и скульптура превращаются въ книгу загадочныхъ знаковъ, въ таблицу гіероглифовъ. Вотъ къ чему приводитъ стремленіе футуристовъ передать непередаваемое. Иначе говоря, футуризмъ убиваетъ пластику.



Русская Художественная Летопись 1913 г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА

Начался осенний сезонъ. Постепенно пробуждается столичная художественная жизнь, въ то время какъ сады въ окрестностяхъ Петербурга роняютъ тяжелые, золотые листья. Послѣ лѣтней дремоты — новыя надежды, новыя волненія...

Впрочемъ, если говорить о новыхъ надеждахъ, то во всякомъ случаѣ не тогда, когда узнаешь о безнадежныхъ постановленіяхъ и начинаніяхъ Академіи Художествъ. Говорятъ, совѣтъ Академіи рѣшилъ вернуться къ старой системѣ, по которой учащіеся для полученія званія художника должны писать конкурсные картины на заданныя темы. Говорятъ также, что такое рѣшеніе вызвано неудовлетворительностью отчетныхъ академическихъ выставокъ. О, если бы поняли, наконецъ, наши академики, что только послѣ того, какъ сами они научатся любить искусство, выставки ихъ учениковъ смогутъ стать хоть сколько нибудь значительнымъ художественнымъ явленіемъ. Яблоко отъ яблони... Мертвое отъ мертваго... Неужели объ этомъ еще надо говорить? Пусть лучше Академія готовится къ празднованію своего полу-

тораслѣтняго юбилея: кто знаетъ, можетъ быть, двухслѣтня ей не придется праздновать.

Между прочимъ, ко дню этой годовщины, Академія готовитъ юбилейное изданіе, подъ редакціей бар. Н. Н. Врангеля. Первый томъ изданія долженъ обнять весь XVIII вѣкъ, начиная съ первыхъ шаговъ академическаго искусства и кончая царствованіемъ Павла I.

Что касается внутреннихъ работъ по устройству академическаго музея, то оказывается необходимымъ, въ виду вреднаго вліянія сухого воздуха на краски, переимѣнить въ Академіи способъ отопленія. Къ сожалѣнію, намъ неизвѣстно, какого рода произведенія будутъ развѣшаны въ этомъ музеѣ; если — академическіе и передвижническіе холсты, можно бы, пожалуй, и не мѣнять отопленія?..

Во всякомъ случаѣ, наша художественная жизнь предъявляетъ болѣе серьезныя требованія, чѣмъ устройство академическаго музея: мы ждемъ, изъ года въ годъ, и удивительно терпѣливо, — выставочнаго зданія. Были слухи о новомъ конкурсѣ, слухи оказались ложными. Неужели же — строить этотъ дворецъ, долженствующій имѣть огромное значеніе въ нашей

художественной жизни, будет все таки Л. Н. Бенуа, и это послѣ того, какъ выдвинулся цѣлый рядъ первоклассныхъ архитекторовъ!... Все мѣняется, кроиѣ Академіи.

А между тѣмъ, пока Академія собирается подарить насъ выставочнымъ зданіемъ, нѣкоторые частныя лица уже берутъ на себя устройство постоянныхъ помѣщеній, гдѣ мы будемъ имѣть возможность періодически видѣть произведенія какъ отдѣльныхъ мастеровъ, такъ и цѣлыхъ художественныхъ группъ. Не разъ уже отмѣчавшееся въ 'Аполлонѣ' бюро-выставка Н. Е. Добычиной, переведенное нынѣ на Мойку 63, является пока единственнымъ въ Петербургѣ, и есть основаніе думать, что г-жа Добычина сумѣетъ превратить свое предпріятіе въ живое дѣло, которое сыграетъ роль въ петербургскомъ художественномъ мірѣ. Во всякомъ случаѣ, можно только привѣтствовать подобныя начинанія, удивляясь въ одно и то же время и тому, что они, повидимому, могутъ быть привиты въ Петербургѣ, и тому, что ихъ въ Петербургѣ до сихъ поръ не было,—не было, тогда какъ въ Парижѣ нѣкоторые изъ нихъ уже могутъ праздновать свои юбилеи. Въ ближайшемъ будущемъ въ бюро г-жи Добычиной мы надѣмся увидѣть рядъ новыхъ художественныхъ работъ нашихъ мастеровъ, а также выставку, посвященную графикѣ, участвовать въ которой между прочимъ согласились Лансере, Реми, Рерихъ и др. Подобная же затѣя, съ не менѣе интересной программой, будетъ повидимому осуществлена и г. Линковскимъ, тоже снявшимъ помѣщеніе подъ выставки, на Казанской улицѣ, 38.

Впрочемъ, какъ бы ни были хорошо организованы частныя предпріятія, они не могутъ удовлетворить потребности въ выставочномъ зданіи, вопросъ о которомъ такъ медленно подвигается впередъ. Мы продолжаемъ терпѣливо ждать, въ то время, какъ вообще въ нашихъ архитектурныхъ кругахъ замѣтно большое оживленіе. Общество архитекторовъ-художниковъ, по порученію бар. Ф. Ф. Краузкопфа и Ф. Ф. Утемана, объявило конкурсъ на составленіе проекта дома № 56 по Каменноостровскому пр., причѣмъ любопытно заявленіе Общества о неже-

лательности такъ называемаго стиля 'moderne'. То же заявленіе, но въ нѣсколько болѣе энергичной формѣ, сдѣлано Витебскимъ дворянствомъ, обратившимся къ петербургскому Обществу архитекторовъ съ просьбой объявить конкурсъ проекта дома дворянскаго собранія въ Витебскѣ. Въ составъ жури этого конкурса вошли: В. А. Косяковъ, Г. Д. Гриммъ, С. П. Галеновскій, М. М. Перетятковичъ, А. А. Староборовскій, секретарь А. Ф. Нидермейеръ и представители отъ дворянства: гг. Жукowski и Грегоровичъ. Назначены три преміи въ размѣрѣ 1.250 р. Изъ другихъ начинаній Общества архитекторовъ-художниковъ съ наибольшимъ интересомъ встрѣчается нами проектъ Общества—издавать специальный органъ, въ которомъ будутъ помѣщаться какъ руководящія статьи, такъ и отчеты о засѣданіяхъ различнаго рода строительныхъ Обществъ и организацій. Редакторами этого изданія приглашены Л. Н. Бенуа (и тутъ безъ Бенуа не обошлось!) и гр. П. Ю. Сюзоръ.

Далѣе, образованная при Обществѣ комісія по пересмотру правилъ о конкурсахъ издала новыя правила, которыми и будетъ впредь руководствоваться Общество архитекторовъ-художниковъ.

Изъ другихъ художественныхъ организацій наибольшаго вниманія заслуживаетъ (хотя и не всегда оправдываетъ его) Общество защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины. Недавно Совѣтъ Общества обратился къ военному министру съ ходатайствомъ о принятіи мѣръ къ охранѣ храма Николая Чудотворца въ Ярославѣ. Храмъ этотъ, находящійся въ вѣдѣніи 181-го пѣхотнаго полка, представляетъ большой историческій интересъ. Надо думать, министерство приметъ къ исполненію ходатайство Общества и ассигнуетъ 6.000 р., необходимые для поддержанія храма. Вообще, въ провинціи Общество, повидимому, пользуется симпатіями. Совѣтъ Общества получилъ уведомленіе изъ Орла о желаніи группы мѣстныхъ дѣятелей, во главѣ съ чиновникомъ особыхъ порученій при орловскомъ губернаторѣ Л. А. Пуриковымъ, образовать мѣстный отдѣлъ Общества. Такіе отдѣлы уже существуютъ въ Кіевѣ, Тулѣ и Ярославѣ.

Одинъ изъ наиболее дѣятельныхъ членовъ Общества, Г. К. Лукомскій, только что вернувшійся изъ поѣздки въ провинцію, привезъ много свѣдѣній о вандализмѣ въ провинціальныхъ русскихъ городахъ. На одномъ изъ ближайшихъ засѣданій Общества защиты памятниковъ Г. К. Лукомскимъ будетъ прочитанъ докладъ о реставраціи нѣкоторыхъ храмовъ въ Переяславль-Залѣскомъ Владимирской губ.

Интересные результаты дали работы по реставраціи Успенскаго собора. Въ ризницѣ собора открыты слѣды художественной живописи, а на соборной площади—слѣды стѣнъ здания приказовъ XVII вѣка. Ремонтирующійся въ настоящее время на Англійской набережной домъ бывшій Полякова, нынѣ собственность Сената, сохранилъ интересныя въ художественномъ отношеніи фрески, которыя и будутъ, по заявленію Сената, оставлены въ неприкосновенности.

6-го августа состоялось учредительное Собраніе вновь организованнаго Общества Изученія Древне-Русской Иконописи.

Предсѣдателемъ Общества былъ избранъ хранитель художественнаго отдѣла Русскаго Музея Императора Александра III. П. И. Нерадовскій, членами Совѣта—С. К. Маковскій и графъ Вас. А. Комаровскій; исполняющимъ должность секретаря Общества и Совѣта—Н. Н. Пунинъ.

Собраніе постановило, между прочимъ, въ виду предстоящаго открытія древне-христіанскаго отдѣла при Музеѣ Императора Александра III, ознаменовать этотъ день торжественнымъ засѣданіемъ Общества, на которомъ будутъ прочитаны программа дѣятельности Общества, а также нѣсколько докладовъ, касающихся памятниковъ древне-русской иконописи. Вообще же засѣданія Общества предполагается устраивать ежемѣсячно.

1-го октября въ Одессѣ открывается 24-я очередная выставка картинъ Товарищества Южно-Русскихъ художниковъ въ помѣщеніи Музея Общества Изящныхъ Искусствъ. На этой выставкѣ будетъ также организованъ отдѣлъ прикладнаго искусства.

Изъ событій, послѣднихъ характерныя черты еще не пережитого варварства, слѣдуетъ отки-

нуть открытіе памятника-урода адмиралу Макарову...

30-го августа въ Москвѣ скончался извѣстный историкъ искусства и археологъ, директоръ Музея Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III, профессоръ Московскаго университета И. В. Цвѣтаевъ.

Въ 'Новомъ Времени' (27 августа) было помѣщено письмо въ редакцію, за подписью С. В., начало котораго мы считаемъ своимъ долгомъ перепечатать. Вотъ оно: На дняхъ въ самомъ отдаленномъ углу кладбища Новодѣвичьяго монастыря мнѣ пришлось натолкнуться на могилу М. А. Врубеля; буквально—натолкнуться, потому что трудно усмотрѣть ее глазомъ, до такой степени заросъ этотъ холмикъ съ маленькимъ бѣлымъ деревяннымъ крестикомъ, лопухомъ и крапивой. Только краткая надпись на крестикѣ и дала возможность узнать, что здѣсь лежитъ Врубель. Идетъ третій годъ кончины этого большого и трагическаго художника,—неужели ни Академія, ни многочисленныя общества художниковъ не подумаютъ взять на себя инициативу сооруженія достойнаго надгробнаго памятника Врубелю?

На Международной 'Выставкѣ Торговли и Промышленности' въ Парижѣ (закрывшейся въ прошломъ мѣсяцѣ) книгоиздательству и журналу 'Аполлонъ' присуждены, по отдѣлу художественныхъ изданій,—Grand Prix и золотая медаль.

Новыя изданія

За послѣднее время появился рядъ изданій по искусству, отрывъ о которыхъ будетъ данъ въ ближайшихъ книжкахъ 'Аполлона', между прочимъ: 'Ферапонтовъ Монастырь' В. Т. Георгіевскаго; 'Церковь Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ', съ объяснительной статьёй Н. Первухина; Пятидесятилѣтіе Румянцовскаго Музея въ Москвѣ (1862—1912)—историческій очеркъ; 18-й выпускъ 'Исторіи Русскаго Искусства' подъ ред. И. Грабаря, написанный П. Муратовымъ; 8-й выпускъ 'Исторіи живописи всѣхъ временъ и народовъ' Александра Бенуа, и

1-й выпуск книги Гримма, в русском переводе под ред. А. Вольнского, — „Микель-Анджело Буонарроти“.

У.

Русский художественный рынок

Последним выдающимся событием весеннего сезона была продажа коллекции П. М. Романова (+ 1911) в С.-Петербурге. Этот любитель составил собрание картин старой и новой русской школы, знакомое публике по выставкам Таврической, Венецианова и Кипренского. Отдельные старинные картины этой коллекции были проданы наследниками П. М. Романова еще в течение 1912 года. В истекшем же июле вся остальная часть ее, заключающая старую русскую школу, в количестве 45 картин, была продана петербургскому любителю г. К.

Сюда входят: семь Боровиковских, четыре Левицких, четыре К. Брюллова, три Кипренских, три Венецианова, два Лампи, затѣм — по одному произведению Ивана Никитина, Рокотова, Христинаки, Витберга, М. Воробьева, Капкова, Н. Чернецова, А. Орловского и других менее значительных мастеров XVIII и первой половины XIX века.

Мы уже писали о предстоящей судьбе коллекции П. В. Деларова. Иностранная картина этого единственного в своем роде у нас собрания предполагается продать с аукциона в Амстердаме или Париже. Картины русских художников, в количестве нескольких сот, будут распродаваться в России.

Среди последних имются оригиналы, начиная от Ротари, Венецианова, Лампи, К. Брюллова, Кипренского, Боровиковского, вплоть до Рѣпина, В. Маковского, К. Маковского, Сѣрова и других.

Экспертъ.

Р. С. В 5-ой книжке „Аполлона“ на стр. 48 напечатано: „аугсбургские и нюрнбергские кружки XVII века... затѣм серебро XVII в...“ Слѣдует читать: аугсбургские и нюрнбергские кружки XVII в... затѣм серебро XVIII в...

ВЪ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

Въ Третьяковской галерее в настоящее время идет очень деятельная работа по новой развѣскѣ картинъ согласно современнымъ требованіямъ музейнаго дѣла.

Хотя въ галерее собранъ богатый матеріалъ для изученія исторіи русской живописи, но онъ развѣщенъ безъ всякой системы, и въ немъ нелегко разобраться даже лицу, свѣдущему въ вопросахъ искусства. Мысль объ иной развѣскѣ картинъ возникла еще при прежнему попечителѣ И. С. Остроуховѣ. О необходимости этой дѣлы зашла рѣчь по слѣдующему поводу: въ октябрѣ 1910 г., вслѣдствіе заявленія гласныхъ Московской Городской Думы — М. Ѳ. Васильева и И. С. Кузнецова о небрежномъ обращеніи съ сокровищами Третьяковской галереи, Думой была выбрана для провѣрки этого особая комісія. Въ нее въ качествѣ экспертовъ вошли гг. В. М. Голицынъ (Предсѣдатель), Н. И. Романовъ, П. И. Нерадовскій и другія лица.

По порученію комісія, эти эксперты произвели обслѣдованіе галереи и, признавъ храненіе картинъ вполне бережнымъ, остановились, однако, на нерациональности ихъ развѣски и въ своемъ протоколѣ, между прочимъ, указывали: „Музей искусства — это стройный, дѣльный организмъ и, прежде всего, самъ — явленіе эстетическое, и эта ограниченность и законченность эстетическаго дѣла должны чувствоваться не только въ самомъ выборѣ произведеній, но и въ системѣ ихъ развѣщенія. Облегчить обзоръ богатствъ, собранныхъ въ музей, ихъ особымъ развѣщеніемъ и чередованіемъ, сообразно съ указаніями исторіи, вкуса, психологіи, создать наилучшія условія для наибольшей полноты воздѣйствія искусства на душу, для усненія всей важности искусства, какъ одного изъ основныхъ факторовъ въ общемъ складѣ нашей духовной жизни — вотъ идеалъ и главная задача музеевъ нашего времени“.

Эти принципы положены въ основу новой развѣски картинъ Третьяковской галереи. Въ настоящее время развѣска закончена въ пяти залахъ второго этажа. Одна изъ нихъ отдана Перову, другая отведена произведеніямъ Рѣ-

пина; изъ той комнаты, гдѣ находятся полотна Сурикова—'Утро стрѣлцкой казни', 'Меншиковъ въ Березовѣ', 'Боярыня Морозова' и др., удалены произведения прочихъ художниковъ и оставленъ одинъ Суриковъ; въ особой залѣ собраны картины такихъ передвижниковъ, какъ Крамской, Ярошенко, Мясоедовъ. Цѣлый рядъ родственныхъ имъ жанристовъ помѣщенъ въ одной большой залѣ. Здѣсь посѣтитель можетъ увидѣть—Корзухина, Прянишникова, Савидкаго и др.; В. Маковский, прежде занимавшій отдѣльную комнату въ первомъ этажѣ галереи, помѣщенъ вмѣстѣ съ ними, но на особой стѣнѣ. Эскизы Александра Иванова и его же этюды пейзажа и къ картинѣ 'Явленіе Христа народу' помѣщались раньше въ одной комнатѣ нижняго этажа вмѣстѣ съ портретомъ работы С. П. Постникова и 'Распятіемъ' Рябушкина, а теперь исключительно для нихъ отведены двѣ комнаты: прежняя и другая рядомъ. Между прочимъ, Рѣпинъ развѣшенъ въ хронологическомъ порядкѣ, Крамской разбитъ на двѣ группы: въ одну отнесены портреты, писанные имъ съ натуры и прочія произведения, а въ другую—портреты, сдѣланные по матеріаламъ (съ фотографій и т. п.). Первая группа развѣшена такъ, чтобы выдѣлить художественныя достоинства работы, но при этомъ соблюдалась, по возможности, и хронологія. Въ одной изъ комнатъ нижняго этажа нашли себѣ мѣсто лучшіе въ художественномъ отношеніи эскизы и этюды Александра Иванова, а остальные повѣшены въ сосѣдней. Такимъ образомъ, реформа коснулась пока 7 залъ галереи, т. е. сравнительно небольшой ея части.

Н. В. Н.

МУЗЫКА

Петербургскій лѣтній сезонъ

Минувшій лѣтній музыкальный сезонъ былъ близкой копіей прошлагодняго. Тѣ же Павловскъ и Сестрорѣцкъ, принимающіе на себя по лѣтнему времени роли главныхъ музыкальных центровъ. Тѣ же дирижеры: въ Павловскѣ—г. Аслановъ, завоевавшій симпатіи музыкантовъ, главнымъ образомъ репертуаромъ; въ

Сестрорѣцкѣ—г. Сукъ, увлекательно передающій разнаго рода произведенія русскихъ и западно-европейскихъ мастеровъ, но не заботящійся о свѣжести программъ и занимающій вниманіе публики большею частью произведеніями общезвѣстными.

Въ Сестрорѣцкѣ симфоническихъ концертовъ состоялось всего 10. Исполнялись произведенія: Бетховена, Шумана, Шуберта, Мендельсона, Сенъ - Санса, Грига, Вагнера, Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, Бородина, Кюи, Мусоргскаго и пр. По субботамъ неоднократно г. Сукъ устраивалъ спеціальныя концерты, посвященные творчеству какого-нибудь одного композитора.

Въ Павловскѣ за лѣто состоялось 29 симфоническихъ вечеровъ и 25 концертовъ съ преобладаніемъ симфоническихъ нумеровъ. 2 концерта были посвящены Вагнеру, одинъ—Римскому - Корсакову, одинъ—Направнику (10 сентября исполнилось 50-лѣтіе дирижерской дѣятельности Направника въ Мариинскомъ театрѣ), 2—Чайковскому, одинъ—Сенъ-Сансу, одинъ—польскимъ авторамъ. Программы симфоническихъ, а иной разъ и рядовыхъ музыкальныхъ вечеровъ изобиловали повинками. Далеко не всѣ онѣ оказались интересными, но нѣкоторые изъ павловскихъ 'премьеръ' этого года несомнѣнно въ ближайшемъ будущемъ перекоچуютъ на программы концертовъ зимняго сезона.

Таковы, въ особенности 2-я симфонія Мясковского и фортепианный концертъ Прокофьева, произведеніе, свидѣтельствующее о крупномъ шагѣ впередъ, сдѣланномъ за послѣднее время даровитымъ авторомъ. Уже первый концертъ Прокофьева, игранный въ Павловскѣ прошлымъ лѣтомъ, обращалъ на себя вниманіе оригинальностью музыки, незаурядной технической изобрѣтательностью, огромной силой художественнаго темперамента. Второй, g-moll'ный концертъ гораздо зрѣлѣе перваго. Тотъ же пламенный пафосъ, та же порывистость вдохновенія, но вмѣстѣ съ тѣмъ—большая, чѣмъ раньше, цѣлостность концепціи, болѣе стройныя формы, большая углубленность настроенія и большая яркость тематизма. Нѣкоторые темы 2-го концерта просто поражаютъ своей графической

четкостью и пластической красотой. Таковы, например, обѣ темы первой части и въ особенности d-молл'ная тема финала, будто высѣченная изъ дѣльнаго куска звукового гранита! Весьма любопытно и характерно для Прокофьева — соединеніе опредѣленныхъ мелодическихъ рисунковъ съ очень извилистой и капризной гармонической линіей сопровожденія. Рискованныя, сложныя модуляціи вырастаютъ одна изъ другой какъ то незамѣтно, поддерживая полной связностью и органической логикой теченія главныхъ тематическихъ голосовъ. Вы не успѣваете опомниться, какъ уже находитесь въ иной тональности противъ предыдущей, а за ней еще и еще, новые и новые скачки надъ пропастями отдаленнѣйшихъ строевъ, черезъ которыя, однако, повсюду перекинуты для слушателя, лишеннаго 'акробатическихъ' способностей автора, прочныя мосты изъ крѣпко сложенныхъ темъ, своими краями дѣбляющихся за каждый утесъ гармоническихъ экстравагантностей. Это замѣчательное отношеніе между плотнымъ 'костякомъ' музыки, одѣтымъ стальными мышцами рельефной мелодіи, и крайней 'гиперэстетической' обостренностью гармоническихъ нервовъ художественнаго организма, — придаетъ сочиненію Прокофьева замѣчательное своеобразие. Иной разъ эти основныя условія прокофьевскаго творчества являются причиной страннаго впечатлѣнія. Получается какой-то обманъ слуха. Кажется, что нѣтъ въ музыкѣ модуляцій, а есть какъ бы постоянныя повышения и пониженія всего оркестра, его общая перестройка вверхъ и внизъ. Не звуки движутся по діапазону инструментовъ, а эти послѣдніе то вздымаются, то падаютъ въ своемъ основномъ строѣ, слѣдуя за поворотами тяжелыхъ, массивныхъ мелодическихъ монолитовъ... Похоже на невскій ледоходъ, наблюдаемый съ Николаевского моста, когда кажется что не глыбы льда движутся навстрѣчу вашему взору, а мостъ плыветъ противъ теченія... Замѣчу кстати, что нѣчто подобное случается со мной и при слушаніи нѣкоторыхъ монументальныхъ композицій Регера, съ которыми вообще Прокофьевъ обнаруживаетъ нѣкоторое внутреннее родство. Приглядываясь

къ музыкѣ Прокофьева болѣе внимательно, не трудно открыть въ ней и другія классическія влиянія, сочетаніе которыхъ съ архи-модернистскими гармоническими дерзаніями тѣмъ болѣе любопытно, что Прокофьевъ осуществляетъ свои намѣренія очень убѣдительно. Много мѣста удѣлилъ г. Аслановъ и наиболѣе типичнымъ, модернистамъ, ново-французскимъ авторамъ (музыка къ 'Св. Себастьяну' Дебюсси, маленькая сюита Роже-Дюкаса и пр.). Не оставлены безъ вниманія Скрябинъ ('Божественная поэма') и Стравинскій (сюита изъ 'Жарь-Птицы'). Польскіе авторы были представлены 'Тремя древними пѣснями' Карловича, 'Анжели' Ружицкаго (пожалуй, наиболѣе даровитаго изъ нео-поляковъ), 'Пѣсню о Соколѣ' Фительберга. Изъ рукописей молодыхъ русскихъ авторовъ обратили на себя вниманіе критики (кромѣ вышеназванныхъ Мясковского и Прокофьева) — Саминскій ('Vigiliae'), Житомирскій (прелюдія), Гартманъ (два пластическихъ танца и 'Игры Сатировъ' изъ хореографической поэмы 'Фра-Мино'), Шеншинъ ('Паутинки'). Не былъ, конечно, забытъ Штраусъ (сюита изъ 'Кавалера розъ' и 'Макбетъ', исполненный въ Павловскѣ впервые).

Чрезвычайно интересной новинкой былъ концертъ Баха для 4 роялей.

Изъ сочиненій Римскаго-Корсакова премьерой для Павловска была музыка къ 'Псковитянкѣ'. Впервые исполнены были въ Павловскѣ также 'Турецкій маршъ' Мусоргскаго, Скерцо Лядова и 'Пляска Саломеи' Глазунова.

Кромѣ г. Асланова, въ Павловскѣ выступали неоднократно дирижеры-гастролеры: гг. Глазуновъ, Гольденбломъ, Эрнефельдтъ, Калянусъ, Малько, Недбалъ, Черепнинъ и др. Очень хорошо зарекомендовали себя оба финскихъ артиста, гг. Калянусъ и Эрнефельдтъ.

Соловьевъ было въ Павловскѣ, по обыкновенію, много. Привожу краткій списокъ наиболѣе интересныхъ исполнителей. На скрипкѣ играли г-жи Бернсонъ и Ганзень, гг. Пиастро и Лѣдникъ. Виолончельсты: — г. Брикъ, Козолуповъ. Органистъ — г. Щуровъ. Піанисты и піанистки: — г-жи Брикъ, Бѣльская-Розенбергъ (концертъ Глазунова), Подняковская (очень даровитая піанистка, играла кон-

дерть с-той. Сент-Сенса), Спитта (фантазія Шумана), гг. Прокофьевъ (собственный концертъ), Рихтеръ (концертъ Череннина). Пѣвцы и пѣвицы:—г-жи Захарова, Коваленко, Черкасская, Подольская (артистка Моск. Большого театра), Мейчикъ (превосходное контраalto, интересный репертуаръ, пѣла между прочимъ арию Кашевны изъ 'Кашея Безсмертнаго' Римскаго-Корсакова), Окунева, Талина, Файнбергъ, гг. Босса, Исаченко, Каракашъ, Книгининъ, Курзнеръ, Липецкій, Мельникъ, Пироговъ, Ростовскій, Д. А. Смирновъ, А. В. Смирновъ, Тартаковъ, Шароновъ, Мозжухинъ.

Въ дѣломъ, павловскій концертный сезонъ отнюдь не можетъ быть названъ малосодержательнымъ. Не обошлось, конечно, безъ баласта програмнаго и исполнительскаго... Но было много вечеровъ очень выдержанныхъ по программамъ, сыгранъ рядъ отличныхъ новинковъ и прослушано въ удачномъ исполненіи много сольныхъ нумеровъ.

К.

ВСЕРОССИЙСКАЯ ВЫСТАВКА ВЪ КИЕВѢ

I. Строительное искусство

Всѣ главные павильоны Киевской выставки, входъ, колонады, лѣстницы и аркады—выполнены въ стилѣ смѣшаннаго классицизма. Есть здѣсь и позаимствованія у зодчихъ Александровскаго времени, есть пережитки иѣмецкаго нео-грека, есть пропорціи и формы, напоминающія Виньолу (върибе Vignole de roche). Триумфальная арка входа обработана на подобіе арки 'Маслянаго буяна' Тома-де-Томона. Автомобильный павильонъ украшенъ деталями, взятыми у Доменико Жилярди (Московский университетъ). Два зданія—отдѣлы промышленности—'перитеросъ гексастилосъ' въ юнхенской трактовкѣ. Павильонъ Земствъ, подобно русскому отдѣлу на Римской выставкѣ 1911 года, построенъ по плану Камероноваго фангеля въ Царскомъ. Павильоны Кенига, кн. Куракинныхъ и другіе, все это—копія бесѣдокъ и ротондъ подмосковныхъ усадебъ. Но, сдобренныя сладенькими деталями изъ напье-маше и съ засушенной профилировкой

карнизовъ, постройки эти, въ концѣ концовъ, сохранили мало характерныхъ чертъ русскаго ампира. Нѣтъ ни его сочности, ни его смѣлаго размаха, ни большихъ гладкихъ плоскостей, окрашенныхъ въ интенсивные дѣвта—арко-желтый, лимонный, сѣрый.

Однако ensemble всѣхъ главныхъ построекъ, выполненныхъ въ этомъ близкомъ стилѣ, вышлегъ довольно удачнымъ, благодаря недурной распланировкѣ. Надо пожалѣть лишь о томъ, что мало декорована лѣстница, ведущая къ павильонамъ, расположеннымъ на горѣ. Изъ частныхъ павильоновъ—интересенъ кіоскъ Эйнема, въ стилѣ Петровскаго бароко, окрашенный въ яркій синій дѣвтъ и разубранный сочнымъ орнаментомъ на наличникахъ (но плохи всѣ надписи на фризѣ). Занятенъ 'Тюремный домикъ' въ стилѣ Московскаго бароко XVII вѣка; особенно удачными вышли его заборъ-частокосгъ и деревянные ворота. Павильонъ Министерства Торговли и Промышленности, въ той части его, которая занята экспонатами Строгановскаго училища—также приятенъ по своей архитектурѣ. Здѣсь одинъ (входной) порталъ украшенъ майоличными ягугами и поясками въ духѣ владиміро-суздальскаго зодчества, другой (въ часовнѣ)—преlestно выполненной фреской, работы Кондратьева, изображающей ангеловъ. Хороши—навѣсъ надъ фрескою и спускающіяся съ него фонарь, высокая башенка, уступы которой заканчиваются шатромъ, наконецъ, забавный фризъ изъ звѣрьковъ и птицъ; все это составляетъ вмѣстѣ съ растущими здѣсь мохнатыми сосенками правдивую и оживленную картину русскаго зодчества.

По сравненію съ бывшей въ Екатеринославѣ выставкою, архитекторъ которой разрабатывалъ и всѣ проекты вышеупомянутыхъ Киевскихъ павильоновъ, Киевская задумана грандиознѣе, но едва ли лучше. Тамъ былъ очень приятенъ Палладіевскій приемъ архитектурной обработки, чувствовавшійся и въ полукружнн колонады у входа, и въ павильонахъ-ротондахъ, покрытыхъ плоскими куполами, да и въ самомъ ордерѣ, принятомъ за основу колонны, была большая подлинность. Въ Киевѣ—этотъ ордеръ страдаетъ приближеніемъ къ 'тосканскому'

(виноловскому), тогда как все глиняные украшения скопированы с пречистенских особняков и подмосковных усадеб. Получилось соединение довольно неприятное. Вдоль дорическая колонна в такой трактовке никогда не употреблялась в русском амьире: у Валент-де-ла-Мотта (Новая Голландия) колонна много проще и внушительнее, колонна стиля Louis XVI была каннелированной и больше изящною, в позднейшее же время (Воронихинъ) полюбили приземистую, расширяющуюся книзу, столпообразную и архаическую колонну Пестума.

Все это указывает лишь на то, что стиль классический, за использование которого с легким сердцем взяли Киевские строители, далеко не так просто и легко. Он едва ли не труднее всех иных, ибо стоит только изменить малейшую деталь, прибавить к модулю две-три лишние парты — и вся органическая связь ордера будет нарушена, равновесие частей здания утеряно, и сачет стиля, тот волшебный сачет, который мы видим в сооружениях Захарова или Томона благодаря их смелости и знаниям, улетучится, как сонъ. Было бы проще и гораздо умнее применить и разработать свой, истинный стиль, еще неиспользованный в современном строительстве — Украинское барокко. Применение этого декоративного стиля къ бутафорской, в сущности, цѣли было бы как нельзя больше кстати. В самом деле: — Киевское барокко! Сколько эффектных, красочных и характерных для края выставочных сооружений могло бы оно создать!

II. Прикладное искусство

Изделия кустарей и предметы, сработанные в различных художественно-ремесленных мастерских, в инструкторских школах и, главным образом, в Строгановском училище, представленном на Киевской выставке с обычным вышним великобъемъ, составляют довольно богатый отделъ «художественной промышленности».

Специального художественного отдела на Киевской выставке нетъ, живопись представлена

только портретами-рисунками Рембовского и ориантами Оледкой (въ павильонѣ Галиційскихъ курортовъ), да работами уменьшенных въ отделе Кирилловской больницы. Прикладное искусство хоть отчасти восполняетъ этотъ пробѣлъ. Тамъ больше, что у Строгановцевъ выставлено много панно, фризозъ и проектозъ фресокъ.

Русское народное искусство представлено слабо. Много обширнее, конечно, была картина его на Петербургской кустарной выставкѣ. Здѣсь принимаютъ участіе лишь Киевское Кустарное Общество (мастерскія кн. Яшвилъ, Давыдовой, Семиградской и Прибыльской, Ханенко, Донатъ и др.), да две-три мастерскія изъ Полтавской и Черниговской губерній.

Однако и эти отдели бѣднее, нежели в Петербургѣ. Многихъ лучшихъ вещей уже нетъ; пожалѣть надо и объ отсутствіи въ Киевѣ Вольнскаго отдела. Неужели Новое Земство не можетъ задаться цѣлью подобрать кустарныя изделия этого глубоко-исторического края? Примѣръ Подольскаго Земства могъ бы побудить и Вольнскихъ дѣятелей къ подобному собранію.

Дѣйствительно, предметы, собранные Подольскою Губернскою Земскою Управою за первый годъ ея дѣятельности въ этомъ направленіи, представляютъ коллекцію выдающагося художественнаго значенія. Положительно, это лучший экспонатъ на Кустарной выставкѣ въ Киевѣ. Отмѣчены прекраснымъ вкусомъ все вышивки, ткани и ковры Подольскіе. Какъ изумительно изысканны по пропорціямъ эти глиняные красно-коричневые вазочки и кувшинчики, — почти греческія терракоты. И какъ неприятно-затѣненъ, просто, но глубоко сросся съ природою матеріала скромный, милый орнаментъ, окаймляющій фаянсовыя тарелки, «макутры» и кувшины.

Прелестны все краски: черное, смутно-красное и золотое на теплой бѣлизнѣ холста, или — голубое, серебро и празелень на бѣлоснѣжномъ полотнѣ, или вишневые, коричневые и лиловые квадраты плахтъ. Объ остальныхъ изделияхъ — стоитъ ли говорить? Ихъ видѣли въ большемъ количествѣ и въ лучшихъ образцахъ въ Петербургѣ.

Ничего здѣсь новаго не прибавилось; напротивъ, многіе лучшіе оригиналы не выставлены. Хороши только ковры украинскіе, но и въ этой области интересующійся увидитъ въ мѣстномъ музеѣ значительно лучше подобранную и богѣе богатую коллекцію, собранную стараніями Н. О. Бѣляшевскаго.

Работы будущихъ учителей, вѣрнѣе тѣхъ инструкторовъ и педагоговъ въ формѣ, которые являются главными губителями подлиннаго русскаго народнаго искусства,—интересны только для вышшаго утвержденія въ томъ мнѣніи, что если будетъ продолжаться эта опека надъ вкусомъ кустаря, то черезъ нѣсколько лѣтъ не останется и слѣда отъ того peasant art, которое заставляетъ волноваться иностранцевъ и приходитъ въ восторгъ изслѣдователей. Все равно—школа ли Каменецъ-Подольская, или Долговой въ Екатеринославѣ, въ Рыбной Слободѣ или въ Миргородѣ (всѣ въ вѣдѣніи Министерства Торговли и Промышленности)—вездѣ одинъ и тотъ же шаблонъ и тщетное стремленіе приблизиться къ такому вовсе не идеальному образцу, какъ Строгановское училище.

Методъ преподаванія въ этихъ учебныхъ заведеніяхъ, помимо того, что онъ страдаетъ многими недостатками, чрезвычайно далекъ отъ стремленія научить усваивать первоисточники русскаго искусства, издѣлія же въ мастерскихъ очень рѣдко красивы.

И сколько пропадаетъ понапрасну чудесныхъ камней Уральскихъ (въ Екатеринбургской школѣ), сколько серебра уходитъ на филигрань (въ Рыбной Слободѣ), сколько куется и отливается зря стальныхъ и чугунныхъ издѣлій (въ Тулѣ)—безъ всякой пользы для искусства. Попрѣжнему, такъ же неудобно, холодно, безъ всякой лязмической радости перьяки и вотяки подбираютъ свои камушки, не знаютъ прелести ажуря серебряники-казанцы, и не могутъ перебороть всѣхъ уродствъ нашихъ рѣшетокъ и монументовъ ковалныхъ дѣлъ мастера и литейщики тульскіе.

А керамика? Какал противная зелень на всѣхъ издѣліяхъ Миргородцевъ, сколько чуждаго глинѣ орнамента въ Каменцѣ, какъ скучны всѣ издѣлія Иваново-Вознесенской школы!

Все это только показываетъ съ наглядностью, что нельзя насаждать любовь къ народному искусству внѣ той обстановки, въ которой оно рождается, и что нельзя научить той наивности, непосредственности и красочной дикости, которыми запечатлѣны подлинныя издѣлія кустаря. Вы помните яркія игрушки вятскія, пряники архангельскіе, куклы тамбовскія?

О выставкѣ Строгановскаго училища можно бы было написать специальное изслѣдованіе. Еще бы! 22 рода художественныхъ производствъ, и каждое представлено обильно и разнообразно; но важнѣе будетъ опредѣлить общее направленіе училища и отмѣтить лишь дѣйствительно выдающееся.

Любовь къ кустарному moderne губитъ дѣло училища. А стремленіе изъ этого пошиба создать еще 'свой' отгбнокъ стиля окончателно можетъ завести руководителей въ тупикъ. Лишь очень узкая область удается училищу, ибо она подходитъ вполне къ характеру и составу его учителей и учащихся. Я говорю о церковной русской старинѣ, которая какъ-то особенно близка духу школы. Церковная отдѣлка (иконостаѣ, киоты, аналой, хоругви, фрески, порталы, двери) полна особой и вѣрно понятой прелести русской старины.

Въ этомъ направленіи училищу бы и развиваться, бросивъ всѣ эти ужасающія миниатюры, вазы, ювелирные издѣлія и бронзы. Набойка, парча, ковка, иконопись—и въ приложеніи къ церковнымъ дѣламъ наши бы себѣ достаточно примѣненія. Спросъ, вѣдь, на эти издѣлія очень великъ за послѣдніе годы.

Хороша также мозаика. Зато свѣтская личина совсѣмъ не пристала училищу: выставленная мебель—кабинетъ и столовая—тяжела и аляповата, люстры—невѣроятно грузны. Совсѣмъ неудачны декоративныя макеты (отсталость въ выполненіи и небрежность въ отыскиваніи историческаго матеріала) и витражи, красота которыхъ совершенно ложно понята: вмѣсто живописи изъ стекла—живопись по стеклу, съ примѣненіемъ штриховки для тѣни.

Георгій Лукомскій.

Хрошкка

МУЗЫКА ВЪ ПАРИЖѢ

Послѣ моей послѣдней статьи репертуаръ нашихъ концертовъ остался относительно бѣднымъ интересными новостями, а театры поставили пѣсколько новыхъ произведеній, серія которыхъ шла отъ лучшаго къ худшему. Я не буду вамъ долго говорить ни о „Кармозинѣ“ г. Анри Феврие, произведеніи безъ художественной цѣнности, написанномъ ради непосредственнаго успѣха юнымъ композиторомъ, скорѣе ловкимъ, чѣмъ заботящимся о совершенствѣ; ни о „Панургѣ“, посмертномъ твореніи Масне, которое, какъ этого можно было ждать, представляетъ собою только „антологию“ знакомыхъ и слишкомъ часто примѣнявшихся этимъ популярнымъ композиторомъ приемовъ; ни о „Юліанѣ“, новой оперѣ г. Густава Шарпантье, очень ожидавшейся, превознесенной задолго до ея появленія, и оказавшейся столь же пустой, сколь претенціозной какъ съ драматической, такъ и съ музыкальной точки зрѣнія. Тотъ, кто за это послѣднее время видѣлъ бы только эти три произведенія, получилъ бы жалкое понятіе о нынѣшнемъ художественномъ движеніи во Франціи. И, въ частности, имѣть ничего болѣе оскорбительнаго, чѣмъ несоразмѣрность между мѣстомъ, которое угодно предоставлять здѣсь г. Густаву Шарпантье и истинной цѣнностью его музыки. „Юліанъ“ воочію обнаружившій всѣ недостатки, которые могла скрыть въ знаменитой „Луизѣ“ видимость новизны, былъ принятъ публикой и многими критиками съ энтузіазмомъ...

„Le Carillonneur“ („Звонарь“) Ксавье Леру, представленный въ Opéra Comique до „Юліана“, наоборотъ,—произведеніе добросовѣстное. Авторъ, легко отказавшись отъ своего южнаго темперамента, успѣшно постарался достигнуть болѣе суровой манеры, болѣе трезвой интенсивности выраженія—и написалъ партитуру, вообще говоря, хорошую.

Къ списку успѣховъ, доставшихся представителямъ „франкистской“ школы, на которыхъ я указывалъ въ послѣдній разъ, слѣдуетъ прибавить очень заслуженный успѣхъ, который имѣлъ г. Гюн Ропартцъ, со своей прекрасной оперой „Le Pays“ („Родина“), представленной въ Opéra Comique). Это произведеніе, вѣрное своимъ духовнымъ началамъ, особенно строго и важно: но строгостью и важностью, которыя, если принять во вниманіе абстрактный характеръ драмы, вовсе не неумѣстны, какъ онѣ были, напримѣръ, въ „Береникѣ“ г. Маньяра. Преобладающій характеръ „франкистовъ“, я повторяю,—совершенное отсутствіе чувственности воображенія, фантастики и даже свободы въ музыкальномъ развитіи. Часто это оскорбительный недостатокъ, и я не думаю, чтобы этотъ абстрактный духъ и слишкомъ суровая дисциплина могли быть плодотворны. Но г. Гюн Ропартцъ, въ данномъ случаѣ, былъ приведенъ своимъ темпераментомъ къ созданію именно такой партитуры, какъ нужно. Дѣйствительно, драма, принадлежащая г. Ле-Гоффикъ, изображаетъ бретонскаго рыбака, закинутаго бурей на берегъ Исландіи и принятаго честнымъ исландцемъ, на дочери котораго онъ вскорѣ по любви женится. Но,

несмотря на счастье, имъ найдепное, онъ такъ скучаетъ по своей родинѣ, что не можетъ противиться слѣбному желанію покинуть навсегда жену и ребенка, чтобы вернуться въ Бретань. Это—драма идей, совершенно абстрактная, почти въ манерѣ Ибсена, гдѣ матеріальныя обстоятельства имѣютъ мало значенія; драма вся цѣлкомъ разыгрывается между тремя лицами, безъ участія какой либо второстепенной роли или хоровъ; прекрасная драма, волнующая своей руководящей мыслью,—красота немного строгая и, какъ я сказалъ, нѣсколько отвлеченная и въ драмѣ, и въ музыкѣ, ее сопровождающей; но она заслуживаетъ, чтобы ее узнали.

Я немного затрудняюсь говорить о 'Пенелопидѣ' г. Габріэля Форе, игранный сначала въ Монте-Карло, затѣмъ въ Парижѣ. Произведеніе ожидалось съ жаромъ большею частью французскихъ музыкантовъ и нашей музыкальной публики, которая высоко и законно уважаетъ г. Форе. Помѣщаясь на полпути между консервативной школой, слава которой—Сенъ-Сансъ, и школой модернистовъ, онъ не пересталъ стоять во главѣ современнаго движенія, среди представителей котораго нѣсколько его учениковъ (особенно г.г. Равель и Флоранъ Шмиттъ) занимаютъ почетныя мѣста. Онъ оказалъ и еще оказываетъ самое благотворное вліаніе, и нѣкоторыя изъ его произведеній, какъ, напримѣръ, второй квартетъ, 'Bonne Chanson' и другія мелодіи, имѣютъ въ исторіи французской музыки важное значеніе. По всѣмъ рѣшимъ соображеніямъ, 'Пенелопидѣ' должна была вызывать большія надежды. И дальше, когда съ произведеніемъ познакомились, нѣсколько превосходныхъ судей привѣтствовали его, какъ принадлежащее къ лучшимъ твореніямъ г. Форе,—chef d'oeuvre мѣры и силы. Другіе (и къ ихъ числу я склоненъ причислить себя) считаютъ, что партитура обнаруживаетъ скорѣе консервативную сторону г. Форе, чѣмъ его новаторство и не несетъ никакого новаго откровенія, и что эта партитура можетъ имѣть значеніе произведенія хотя выдающагося, но нѣсколько холоднаго и запоздалаго.

Очаровательный балетъ 'Праздникъ Паука' былъ поставленъ въ Théâtre des Arts. Сце-

нарий, остроумный и оригинальный, принадлежитъ г. А. Жильберу де-Буазену; партитура—г. Альберу Русселя, который никогда не былъ болѣе свободно и болѣе счастливо вдохновеннымъ и который перевелъ на языкъ очень тонкой музыки поэтическую атмосферу и перипетіи этой прелестной маленькой исторіи изъ міра насѣкомыхъ. Ансамбль заслуживаетъ особаго вниманія любителей балета.

Отмѣтимъ еще, такъ какъ мы пишемъ главу о г. Альберѣ Русселя, возобновленный и характерный успѣхъ его удивительныхъ 'Evocations' для солистовъ, оркестра и хора, играныхъ въ послѣднемъ мѣсяцѣ въ концертахъ Lamoureux.

Надо посвятить также нѣсколько строкъ прекрасной лирической драмѣ 'Короткая жизнь' Манюэля де Фалла (первое представленіе которой недавно состоялось въ Ниццѣ). Это драма, быстрая, оркестра, задуманная и осуществленная немного въ манерѣ 'веристовъ', хотя болѣе художественно; музыка—удивительная по своей манерѣ и по своимъ живописнымъ и патетическимъ качествамъ.

Я имѣлъ случай указать на М. де Фалла, какъ на одного изъ лучшихъ представителей молодой испанской школы. 'Короткая жизнь', которую онъ долженъ былъ привезти изъ Испаніи въ Парижъ и перевести, чтобы она была представлена (хотя Академія Художествъ въ Мадридѣ присудила ему уже восемь лѣтъ назадъ свою высшую награду), заслуживаетъ, чтобы ее отмѣтили. Въ ней радуется не только правильное и трезвое драматическое чувство, но и удивительная по чистотѣ оркестровка.

Сезонъ русскихъ балетовъ, который былъ въ этомъ июнѣ, былъ отмѣченъ созданіемъ 'Весны Священной', новаго балета Игоря Стравинскаго и Н. Рериха—произведенія самой захватывающей оригинальности, хореографія и музыка котораго вызвали страстные споры, выраженія восторженнаго удивленія нѣкоторыхъ музыкантовъ и художниковъ и живые протесты большинства публики и критики. Я еще предполагаю говорить объ этой музыкѣ, вслѣдствіе особаго значенія нѣкоторыхъ чертъ, которыя я въ ней вижу...

Театры дают им мало места для свиданий о концертах. Я оставляю до моей ближайшей хроники приятную обязанность отметить здесь несколько молодых французских композиторов, первыми произведениями которых открылись последние концерты, в особенности концерты Независимого Музыкального Общества (что касается произведений посредственного значения, с которыми нас познакомил конец этого сезона, я без сожаления воздерживаюсь от их упоминания).

Я все таки скажу, чтобы больше к этому не возвращаться, что исполнение дьякомъ „В саду Маргариты“, большого лирического произведения Рожеръ-Дюкасса, было ошибкой. Я говорил о заслугах музыкальной интерлюдии, сыгранной в концертах Лапюгеих. Остальное, к несчастью, не замѣчательно ни по оригинальности или богатству изобретения, ни по техническому интересу.

Исполнение, о котором я упоминалъ здесь, второй части „Фанелли и другого большого произведения того же автора — „Пасторальные впечатления“, показало скорѣе недостатки, которые приходилось прощать в первой части „Фанель“, чѣм достоинства, которые в ней охотно признали. Г. Фанелли довольно искусно владѣет и довольно хорошо управляет оркестромъ. Но его средства монотонны, и онъ слишкомъ привязывается или къ совершенно материальному описанию и подражанію, или къ мелодраматическимъ эффектамъ. Будучи одареннымъ музыкантомъ, онъ могъ бы, если бы обстоятельства не прервали преждевременно его творческой карьеры, развить свои достоинства и потерять свои недостатки. Онъ заслуживаетъ всяческаго сочувствія за тѣ невзгоды, которыя принесла ему несчастная судьба; но преувеличенные похвалы, которыя ибкотные рсточали ему, могутъ только причинить ему вредъ. И среди этихъ преувеличеній ибтъ худшаго, чѣмъ то, которое заключается въ выставленіи его предтечей новѣйшаго движенія: ни тотъ духъ, немного материальный и немного театральный, какъ у него, ни музыкальные средства, которыми онъ пользуется, не ибвли ничего пророческаго вѣ

перу, когда онъ создавалъ „Фанель“ или „Пасторальные впечатления“. Старавшіеся заглядеть по отношенію къ нему несправедливость судьбы были правы; но если бы сыграли только первую часть „Фанель“, впечатлѣніе осталось бы гораздо лучшее...

Русская ибвида Александра Владиміровна Сахновская дала недавно прекрасный концертъ народныхъ мелодій, старинныхъ и новѣйшихъ русскихъ романсовъ, среди которыхъ многіе, Василенки, Гіера, Крыжановскаго и др., еще не были извѣстны въ Парижѣ. Она иббла большой успѣхъ, вполне заслуженный.

M.-D. Calvo-coressi.

НОВЫЯ КНИГИ ПО ИСКУССТВУ

Ю. Шамуринъ. „Ростовъ Великій“. Вып. VI серии „Культурныя Сокровища Россіи“. Изд. Т-ва „Образованіе“. М. 1913. 79 стр. текста, 30 тинто-гравюръ. Цѣна 2 руб. 25 коп.

Опять—алиповатая, въ русскомъ стилѣ, надпись (на этотъ разъ—на малиновой обложкѣ), а на корешкѣ—надпись наборная изъ типографскихъ буквъ. Та же плохая, рыхлая, грязно-сѣрая бумага. Репродукціи наклеены кое-какъ: число удачныхъ уменьшается съ каждымъ новымъ выпускомъ. Вообще, небрежность въ изданіи—все увеличивается. Или г. Шамурину кажется, что снимки становятся красивѣе отъ того, что изображенные на нихъ памятники старины исполосованы телеграфными проводами и электрическими фонарями на столбахъ? Гдѣ же—проникновеніе красотой Старой Руси, которымъ авторъ хочетъ заразить душу читателя? Вѣдь эти „современныя подробности“ разрушаютъ иблность, весь характеръ видовъ милаго, тихаго, заросшаго зеленой травкой Ростова...

Но обратимся къ содержанію книги. Прежде всего: въ ней два автора и два очерка, хотя объ этомъ почему-то не упоминается на обложкѣ, чѣмъ можетъ быть введенъ въ заблужденіе покупатель. З. П. Шамуринъ описала на этотъ разъ Троице-Сергіеву Лавру.

И здѣсь та же бессистемность, общія слова, расплывчатая разсужденія, многочисленныя ди-

таты... Какъ досадно, напримѣръ, что впервые опубликовывая репродукціи интереснѣйшаго— по замыслу, по распланировкѣ построекъ и по стилю двухъ храмовъ и башенъ ограды— Спасо-Яковлевскаго монастыря, авторъ не далъ себѣ труда (надо было только просмотрѣть клирныя вѣдомости и архивъ строителей монастыря, т. е. архивъ графовъ Шереметевыхъ) выяснитъ имена зодчихъ, соорудившихъ эти прекрасныя въ деталяхъ и интересныя въ частяхъ храмы и фантастическія башни въ стилѣ екатерининскаго faux gothique. Но вмѣсто фактовъ авторъ даетъ лишь предположенія о томъ, кто могъ быть зодчимъ, и жонглируетъ именами Казакова и Гваренги. Жаль, что нѣтъ воспроизведеній—чудесныхъ гостинодворскихъ аркадъ, презабавнаго трактира 'Ростовъ' у въѣзда въ городъ, а также—милыхъ особнячковъ на улицѣ, ведущей къ Яковлевскому монастырю; вмѣсто этого дано нѣсколько воспроизведеній испорченныхъ (въ смыслѣ живописной красоты) галерей у митрополитичьего дома. При обиліи имѣющихся источниковъ по исторіи Ростовскихъ храмовъ— и текстъ книги могъ бы быть интереснѣе, и число репродукцій больше. Для Ростова и Сергѣевской Лавры 30 снимковъ очень недостаточно.

Что же касается заинтересовавшего насъ въ первыхъ выпускахъ 'Культурныхъ сокровищъ' эстетическаго 'подхода' къ старинѣ, то увлеченіе и восторженность, бывшія у автора вначалѣ, повидимому, или начинаютъ при-тупляться, или просто... словъ не хватаетъ. Въ отличіе отъ предыдущихъ книгъ— много опечатокъ, есть даже совсѣмъ непонятныя фразы.

Георгій Лукомскій.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Прикладныя искусства—это большое мѣсто художественной Франціи. Французскіе художники сознаютъ это и всѣми силами готовятся къ предстоящему въ 1916 г. состязанію,— большой интернаціональной выставкѣ декоративныхъ искусствъ.

Это событіе было уже темой официальнаго доклада Шапсаля (Chapsal), отвѣтомъ на который явился пространный манифестъ представителей декоративнаго искусства (les artistes décorateurs) во главѣ съ Eug. Gaillard. Пять художественныхъ обществъ (Общ. франц. худ.; Націон. общ. изящныхъ иск.; Осенній салонъ; Общ. художн.-декораторовъ; Провинц. союзъ декор. иск.) подписались подъ этимъ манифестомъ.

Требованія его, имѣющія цѣлью способствовать повышенію уровня прикладныхъ искусствъ Франціи, сводятся къ слѣдующему: выставка 1916 года должна состоять исключительно изъ произведеній современнаго искусства— ни въ коемъ случаѣ не должны допускаться подражанія или работы 'въ стилѣ' той или иной эпохи; экспонаты должны носить подписи авторовъ; дирекція и контроль выставки должны находиться въ рукахъ художниковъ и, наконецъ, кредитъ на устройство выставки устанавливается и отпускается теперь же, дабы Парижъ могъ достойнымъ образомъ подготовиться къ тяжелой конкуренціи съ иностранцами.

Объявленъ конкурсъ на модель новой никелевой монеты; печать отмѣчаетъ неудачный составъ жюри, въ которомъ отсутствуютъ представители Société des amis de la Médaille. Парламентъ ассигновалъ восемьдесятъ т. фр. на отливку изъ бронзы рельефнаго плана Рима архитектора Биго (Bigot) (исторія этой интересной работы отмѣчалась уже въ хроникѣ 'Аполлона').

Каждая недѣля приноситъ извѣстія о новыхъ дѣйствительныхъ пожертвованіяхъ и завѣщаніяхъ музеямъ или общественнымъ учрежденіямъ Франціи; вдова Эдуарда Андре подарила Французскому институту свою художественную коллекцію и домъ на бульварѣ Haussmann, а также—крупныя земельныя владѣнія, на доходы съ которыхъ долженъ быть устроенъ музей имени ея супруга; Анна-Леонтина Смитъ (Smithe) отказала Bibliothèque Nationale библиотеку (50 т. томовъ), коллекцію монетъ, objets d'art и картинъ (Henner и Collin) и средства для помѣщенія и содержанія библиотеки; M-me Arconati-Visconti подарила Лувру

портретъ Milhand работы Давида, туда же поступила въ даръ отъ американскаго художника Walter Gay интересная коллекція этюдовъ Милле, Коро, Руссо, Домье и др.

На бретонскомъ берегу въ рыбацкой деревенькѣ Pouldu найдена плафонная живопись Гогена. Передъ своимъ отъездомъ на югъ художникъ снималъ здѣсь ателье, потолокъ котораго, впоследствии забѣленный, расписалъ композиціей—лебеди въ вѣткахъ изъ фруктовъ. Въ настоящее время это произведение уже снято (оно написано на холстѣ) и перевезено въ Парижъ.

Директоръ школы Академіи Художествъ Л. Бонна переслалъ въ Лувръ статуу Миервы (такъ называемый 'Torse Médicis'), которую Энгръ въ бытность свою директоромъ виллы Медичи доставилъ Академіи.

Совѣтъ національныхъ музеевъ согласился на приобретение въ Лувръ (за 800 т. фр.) триптиха Рожера ванъ-деръ Вейдена изъ коллекціи герцога Вестминстерскаго. Картина изображаетъ Христа между Св. Дѣвой и Ев. Иоанномъ; на боковыхъ крыльяхъ—Иоаннъ Креститель и Марія Магдалина. Такимъ образомъ, отчасти пополнится въ Луврѣ очень бѣдный отдѣлъ фламандскихъ примитивовъ.

Въ Везулѣ поставленъ памятникъ Жерому, скомпонованный изъ Жеромовской фигуры 'Танагра' и бюста художника, работы Карпо (!) Въ Дижонѣ открытъ памятникъ скульптору при дворѣ герцога Бургундскаго—Claux Sluter...

Бельгія

Въ присутствіи короля Альберта и представителей граничныхъ академій торжественно открытъ въ Гентѣ памятникъ братьямъ Ванъ-Эйкъ, работы скульптора Georges Verbanck и архитектора Valentin Vaerwuyck.

Инициатива и заботы объ этомъ долгожданномъ дѣлѣ принадлежать частному обществу любителей искусства.

Италія

Недавно была создана правительствомъ спеціальная комісія изъ архитекторовъ и инжене-

ровъ для осмотра Пизанской башни, постоянно увеличивающійся наклонъ которой внушаетъ серьезныя опасенія. Комісія установила необходимость немедленныхъ и коренныхъ работъ по перестройкѣ фундамента.

Профессоръ Алессандро Кіапцелли (Chiappelli) нашелъ въ подвалахъ флорентійской церкви S. Maria del Giglio е S. Giuseppe деревянную модель перестройки этой церкви работы Vassio d'Agnolo. Эта работа, которую считали утерянной, является, по свѣдѣніямъ Вазари, послѣднимъ произведеніемъ художника (1520 г.) и представляетъ одинъ изъ очень немногихъ памятниковъ такого рода времени поздняго ренессанса. Она будетъ помѣщена въ ближайшемъ будущемъ въ музеѣ Барджелло или Св. Марка.

Миланскій 'Secolo' сообщаетъ о находкѣ новой картины Ж. Ф. Милле, изображающей Св. Дѣву.

Въ Париѣ открыта выставка театра.

Въ римскомъ дворѣ искусствъ на via Nazionale открыты двѣ выставки: ежегодная выставка общества 'Amatori e cultori' и выставка сецесіона,—интересная попытка познакомить Италію съ новымъ (относительно 'новымъ', конечно) иностраннымъ искусствомъ. Центральное мѣсто на выставкѣ принадлежитъ нѣмецкимъ сецесіонистамъ и представителямъ французскаго импресіонизма.

Германія

Нѣмецкая цензура ревностно исполняетъ свой долгъ. Крупные разговоры въ печати возбудило послѣднее выступленіе берлинской прокуратуры;—по ея распоряженію запрещены къ продажѣ и конфискованы въ Дрезденской художественной типографіи открытыя письма съ красочными репродукціями картинъ... 'Венера' Джорджоне и 'Вирсавія у фонтана' Рубенса. Любопытной подробностью является то обстоятельство, что первая изъ этихъ репродукцій—официальное изданіе дирекціи королевскихъ музеевъ Дрездена.

Городская галерея Франкфурта на Майнѣ приобрѣла интересный памятникъ германской скульптуры начала XV ст. Это большая компо-

зидія изъ алебаstra, служившая украшеніемъ алтаря и состоящая изъ центральной группы Распятія и двѣнадцати отдѣльныхъ фигуръ апостоловъ.

Громадное количество открытыхъ и открывающихся выставокъ свидѣтельствуетъ о томъ, что художественная жизнь Германіи бьетъ неустаннымъ ключемъ, увы—не особенно чистымъ и глубокимъ. Отвѣтнимъ наиболѣе интересное и значительное.

Въ Мюнхенскомъ Glaspalast открыта XI интернаціональная выставка съ колоссальнымъ числомъ экспонатовъ (3587!). Полиѣ всего представлена, конечно, Германія; затѣмъ—интересны Франція (Симонъ, Бланшъ, Бенаръ, Аманъ-Жанъ и др., — новѣйшее искусство вообще исключено изъ выставки), Испанія (Chicharro, Zubiaurre, Lucas и др.) и Швейцарія (Ходлеръ, Бурн). О позорномъ отдѣлѣ русскаго искусства лучше не упоминать.

Въ Мангеймѣ—большая выставка 'Künstlerbund', на которой особенное вниманіе возбуждаетъ собраніе картинъ Ходлера. Въ остальномъ выставка иллюстрируетъ движеніе германскаго искусства отъ Грюбнера и классицизма Сецессиона до современныхъ подражателей Сезанну и Ванъ-Гогу.

По поводу столѣтняго юбилея города Касселя организована выставка современнаго германскаго искусства.

Во Франкфуртѣ на Майнѣ—выставка искусства XV вѣка изъ частныхъ коллекцій города. Назовемъ еще выставку 'Simplicissimus', хемницкой 'Kunsthütte' и интернаціональную выставку карикатуръ при лейпцигскомъ союзѣ художниковъ.

Умерли:

Художники Эме Моро, Фернандъ Пеле (Pelez) и Вильфригъ Бокенъ (Beauquesne)—въ Парижѣ, Францъ Мекеръ въ Мюнхенѣ, маркизъ Генрихъ Раиъ въ Кобургѣ, рисовальщикъ Nic. Alez въ Прагѣ; скульпторы: Фредерикъ Салмонъ въ Форжѣ и Вильгельмъ Алберманъ въ Кельнѣ; архитекторы: Джованни Сарди въ Венеціи и Амеде Жуайонъ въ Парижѣ. Въ Вѣнѣ скончался художественный критикъ Юліи Гофманъ.

ROSSICA

Русскій выставочный павильонъ. Въ Венеціи, въ 'Giardini Publici', гдѣ помещается ежегодная международная выставка искусствъ, 18 сентября, состоялась закладка Русскаго павильона, который будетъ строиться по интересному проекту А. В. Щусева.

Art Asiatica. Подъ покровительствомъ Парижской Bibliothéque d'Art et d'Archéologie затѣвается изданіе на французскомъ языкѣ цѣлой серіи научно-художественныхъ изслѣдованій по искусству разныхъ народностей Азии, которая носить общее названіе 'Art Asiatica'. Главнымъ редакторомъ изданія состоитъ проживающій въ Парижѣ русскій историкъ искусства и коллекціонеръ Викторъ Викторовичъ Голубевъ, секретаремъ—г. Рене Жанъ, знакомый русскимъ читателямъ, какъ авторъ роскошной книги о выставкѣ—'Сто лѣтъ французской живописи', (устроенной въ прошломъ году редакціей 'Аполлона'). Ближайшіе томы 'Art Asiatica', которые будутъ выпускаться въ однородномъ форматѣ извѣстной издательской фирмой Г. Ванъ-Остъ и К^о въ Брюсселѣ, посвящены выставкѣ китайской живописи въ парижскомъ Musée Cernuschi въ 1912 г. (Э. Шаванъ и Р. Петруччи) и нынѣшней выставкѣ буддйскаго искусства въ томъ же музеѣ (П. Пеллю, А. Фуше, В. В. Голубевъ и др.). Среди обещанныхъ дальнѣйшихъ томовъ изданія значится и специальное изслѣдованіе Голубева о стѣнной живописи индусскихъ храмовъ въ Аджантѣ.

Словарь вѣнскихъ картинныхъ коллекцій. Вѣнскій историкъ искусства Теодоръ фонъ-Фриммель выпустилъ первый томъ своего 'Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen' (Мюнхенъ, Георгъ Мюллеръ)—изданія, изъ-за котораго должны позавидовать Вѣнѣ другія европейскія столицы. Фриммель въ продолженіе длиннаго ряда лѣтъ занялъ былъ исторіей многочисленныхъ картинныхъ собраній въ австрійской столицѣ и результаты своихъ изслѣдованій опубликовалъ отчасти въ отдѣльныхъ изда-

ниѣ, частью же въ собственномъ журналѣ ‚Blätter für Gemäldekunde‘. Теперь же авторъ соединилъ эти разбросанные материалы въ одно цѣлое и въ видѣ словаря, въ алфавитномъ порядкѣ, даетъ перечень и общую характеристику всѣхъ существующихъ и уже исчезнувшихъ картинныхъ собраній Вѣны, съ указаніемъ ихъ содержанія, происхожденія и, по мѣрѣ возможности, дальнѣйшихъ судебъ отдѣльныхъ картинъ.

Вышедшій только что изъ печати первый томъ изданія, снабженный многочисленными иллюстраціями, обнимаетъ буквы отъ А до Г включительно и во всѣхъ отношеніяхъ производитъ прекрасное впечатлѣніе. Между прочимъ, тутъ помѣщенъ и одинъ извѣстный русскій коллекціонеръ — покойный Анатолій Николаевичъ Демидовъ, князь Санъ-Дonato (1812—1870), который въ серединѣ прошлаго вѣка въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ жила въ Вѣнѣ и неоднократно выставилъ картины изъ своего собранія въ мѣстномъ Kunstvereinѣ. Объ этихъ полотнахъ Фриммель сообщаетъ нѣкоторыя свѣдѣнія. Отдѣльныя произведенія русскихъ художниковъ попадаются въ нѣкоторыхъ вѣнскихъ коллекціяхъ; полный ихъ списокъ можно составить, когда появятся слѣдующіе три тома фриммелевскаго ‚Lexikon der Wiener Gemälde-sammlungen‘.

Выставка произведеній Бакста въ Лондонѣ. Въ продолженіе іюня и іюля мѣсяцевъ въ Лондонѣ была открыта выставка произведеній Л. С. Бакста, въ помѣщеніи The Fine Art Society; это общество является однимъ изъ издателей роскошнаго тома ‚L'Art Décoratif de Léon Bakst‘, вышедшаго одновременно на французскомъ и англійскомъ языкахъ. Выставка состояла изъ 125 номеровъ; кромѣ бакстовскихъ рисунковъ для русскихъ балетовъ здѣсь фигурировалъ большой холстъ художника ‚Terroir Antiquus‘, равно его новѣйшіе эскизы для дамскихъ нарядовъ, исполненные по заказу извѣстнаго парижскаго портнаго Пакена.

Русскія литографіи Роберта Штерля. Неоднократно здѣсь указывалось, что въ послѣдніе годы много иностранныхъ художниковъ, главнымъ образомъ нѣмецкихъ, стало черпать художественные мотивы для своихъ произведеній въ Россіи. Къ отиѣченнымъ въ свое время работамъ талантливаго скульптора Эрнста Барлаха и русскому альбому лейпцигскаго графика Бруно Эрру (Héroux) теперь прибавилась еще серія восьми литографій нѣмецкаго художника проф. Роберта Штерля (R. Sterl), безызывстнаго у насъ своими портретами знаменитыхъ современныхъ композиторовъ и дирижеровъ, между прочимъ Никиша и Скрабина. Штерль участвовалъ въ турне симфоническаго оркестра Кусевиднаго по волжскимъ городамъ, и въ литографіяхъ его (они изданы лишь въ 50 экземплярахъ дрезденской фирмой Эрнстъ Арнольдъ) запечатлѣны жанровые и пейзажные мотивы Поволжья.

Rossica въ иностранныхъ періодическихъ изданіяхъ. Подъ заглавіемъ ‚Reiseeindrücke‘ Э. К. фонъ-Лингартъ помѣстилъ въ июньскомъ выпускѣ Лейпцигскаго журнала ‚Zeitschrift für Bildende Kunst‘ цѣлыя замѣтки по опредѣленію нѣкоторыхъ картинъ старыхъ мастеровъ въ галереяхъ Дрездена, Мюнхена и Венеціи; имъ же напечатана въ № 2 ‚Revue de l'Art Chrétien‘ статья о картинахъ, завѣщанныхъ покойнымъ графомъ П. Строгановымъ Эрмитажу. Въ Парижской ‚Revue Bleue‘ (№ 15, Февр.) Директоръ Institut Français въ Петербургѣ, г. Луи Рео, помѣстилъ статью ‚La Beauté de St. Pétersbourg‘; авторъ даетъ характеристику общаго архитектурнаго стиля столицы, противопоставляя ее Москвѣ. Выпускъ десятый Дарштадтскаго ежемѣсячника ‚Deutsche Kunst u. Dekoration‘ содержитъ обильно-иллюстрированную статью Карла Шеффера о новомъ зданіи нѣмецкаго посольства въ Петербургѣ.

Опечатка: на страницѣ 56, строка 7, вмѣсто Glaise—надо читать Gleizes.

СОДЕРЖАНІЕ

	стр.
Н. Радловъ — Современная русская графика и рисунокъ, II	5
Кн. А. Щершашидзе — Ванъ-Гогъ (1853—1890)	20
Я. Тугендхольдъ — О письмахъ Ванъ-Гога	23
Винцентъ Ванъ-Гогъ — Письма къ Э. Бернару, I—V	30
Зигфридъ Ашкинази — Юношескія произведенія Рихарда Вагнера. (Къ столѣтію со дня рожденія)	38
Валеріанъ Чудовскій — О Мережковскомъ, Некрасовѣ и о политикѣ въ искусствѣ	47
Сергій Мандиловскій — 'Новое' искусство и 'четвертое измѣреніе' (По поводу сборника 'Союза Молодежи')	53
Силартъ — Выставка футуристской скульптуры Боччиони	61

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

У. — Художественныя дѣла	64
Экспертъ — Русскій художественный рынокъ	67
Н. В. Н. — Въ Третьяковской галерей	67
К. — Петербургскій лѣтній сезонъ (музыка)	68
Георгій Лукожскій — Всероссийская выставка въ Кіевѣ	70

ХРОНИКА

M.-D. Calvocoressi — Музыка въ Парижѣ	73
Георгій Лукожскій — Новыя книги по искусству	75
Художественныя вѣсти съ Запада	76
Rossica	78

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ФОТОТИПИИ:

А. Е. Яковлевъ — Портретъ Н. Радлова (рисунокъ сангиной).

ЛЮТОТИПИИ:

А. Е. Яковлевъ — 4 рисунка сангиной: подготовительный рисунокъ къ портрету; автопортретъ; подготовительный рисунокъ къ портрету; рисунокъ для конкурсной картины.
 В. И. Шухаевъ — 4 рисунка сангиной для конкурсной картины. О. Л. Шарлемань — Рисунокъ углемъ; 'Ветераны' (подкрашенный рисунокъ). Н. П. Ульяновъ — Портретъ гр. А. Н. Толстого (итал. карандашъ). А. Якимченко — Бретонскій мальчикъ (рисунокъ углемъ). К. А. Сомовъ — Портретъ (итал. карандашъ). К. С. Петровъ-Водкинъ — Рисунокъ для картины 'Мальчики' (итал. карандашъ). Е. Завъ — 4 рисунка: голова старика, голова крестьянина, голова Іоанна Крестителя, голова женщины.

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТЪ

Д. Н. Кардовскій — Рисунокъ. В. Н. Масютинъ — 2 офорта. П. А. Шиллинговскій — 2 офорта. О. Л. Шарлемань — Рисунокъ. Винцентъ Ванъ-Гогъ — 6 рисунковъ перомъ — стр. 19, 20, 23, 30, 34 и 37.

Фронтисписъ, концовка на стр. 46 и заставка на стр. 64 — В. Н. Левитскаго.

Концовки: на стр. 52 — Д. Митрохина и на стр. 60 — Е. Нарбута.

Обложка и заглавныя буквы — М. Добужинскаго.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
Д. Д. ПЕТРОВИЧЪ

ВЫШЛА ВЪ СВѢТЪ НОВАЯ КНИГА

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ
СТРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

кн. III.

Содержаніе: Отъ автора. Художественные итоги. Выставка женскихъ портретовъ, 'Новое Общество', 'Миръ искусства', С. Ю. Судейкинъ, Н. А. Тарховъ, Д. С. Стедлецкій. Проблема 'глазъ' въ живописи. Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова.

Съ двумя трехцвѣтками, пятью меццотинто-гравюрами и двадцатью двумя автотипіями.

Цѣна 3 рубля.

ЦѢНА ОСТАВИХСЯ ОТЪ ПРЕЖНИХЪ ЛѢТЪ ВЪ НЕБОЛЬШОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ ГОДОВЫХЪ ЭКЗЕМПЛЯРОВЪ 'АПОЛЛОНА'—15 РУБ., ВЪ ПЕРЕПЛЕТАХЪ (КАРТОНАЖАХЪ) 18 РУБ., СЪ ПЕРЕСЫЛКОЙ.

ДЛЯ ПОДПИСЧИКОВЪ 'АПОЛЛОНА' (ПО ПРЕДЪЯВЛЕНІИ ПОЧТОВОЙ БАНДЕРОЛИ ИЛИ ПОДПИСНОЙ КВИТАНЦІИ)—10 РУБ., А ВЪ ПЕРЕПЛЕТѢ—13 РУБ.

ДЛЯ ПЕРЕПЛЕТА ВЫПУСКОВЪ ПРЕЖНИХЪ ЛѢТЪ ИМѢЮТСЯ КРЫШКИ (ГОДЪ ВЪ 4-ХЪ ТОМАХЪ)

ЦѢНА 3 РУБЛЯ.

КНИЖНЫЙ СКЛАДЪ

РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛОВЪ

„ГОРОДСКОЕ ДѢЛО“ И „ЗЕМСКОЕ ДѢЛО“.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, КАБИНЕТСКАЯ УЛ., ДОМЪ № 14. ТЕЛЕФОНЪ 109-12.

ВЫШЛА ИЗЪ ПЕЧАТИ И ПОСТУПИЛА ВЪ ПРОДАЖУ

НОВАЯ КНИГА:

Архитектора В. С. КАРПОВИЧА.

„Особняки въ Городѣ и Деревнѣ“.

Введеніе Д. Д. Протопопова.

СОДЕРЖАНИЕ:

Введеніе.—Новыя вѣянія на Западѣ.—Жизнь въ городѣ и за городомъ.—Выборъ мѣста.—Выборъ матеріала для постройки особняка.—Детали строеній.—Комнаты, ихъ назначеніе и внутреннее устройство.—Служебныя комнаты въ домѣ.—Внутренняя отдѣлка и убранство.

ПРОЕКТЫ ОСОБНЯКОВЪ:

Деревянные особняки; каменные особняки.—Освѣщеніе.—Отопленіе.—Вентиляція.—Иностр. литература.

ПРИЛОЖЕНІЯ:

Условія съ подрядчикомъ и архитекторомъ.—Гонораръ архитектора.—ДАННЫЯ ДЛЯ ПРИМѢРНАГО РАСЧЕТА СТОИМОСТИ ОСОБНЯКА.—Стоимость центр. отопленія въ особнякахъ.

■ ■ 165 СТР. ТЕКСТА. ■ ■ РИСУНКИ. ■ ■ ПЛАНЫ. ■ ■ ЧЕРТЕЖИ. ■ ■

ЦѢНА 3 РУБ. 75 КОП.

Выписывающіе налогъ платежемъ изъ Книжнаго Склада редакціи журналовъ „Городское Дѣло“ и „Земское Дѣло“ (СПБ., Кабинетская, 14) за перес. не платятъ.

НИИТОИЗДАТЕЛЬСТВО
НОВАЯ КНИГА:

КОНСТ. ЭРБЕРГЪ.

ЦѢЛЬ ТВОРЧЕСТВА

**ОПЫТЫ ПО ТЕОРИИ ТВОРЧЕСТВА И
ЭСТЕТИКЪ.**

СТР. X + 256.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „РУССКАЯ МЫСЛЬ“.

ЦѢНА 1 Р. 75 К.

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 — лучшие 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; золотая и серебряная ювелирка; 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 главныхъ статей высыдается 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.

9-1

КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО

СЕЗОНЪ 1913—14 г.

ВОСЕМЬ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ

МОСКВА

ПЕТЕРБУРГЪ

По Средамъ: 28 Октября и 6 Ноября.
По Субботамъ: 23 и 30 Ноября.
По Средамъ: 18 Декабря 1913 г.,
15 Января, 5 и 26 Февраля 1914 г.

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

ДИРИЖЕРЫ:

А. Никишъ, К. Дебюсси
и С. Кусевицкій.

К. Дебюсси
и С. Кусевицкій.

СОЛИСТЫ:

Ф. Бузони, С. Рахманиновъ, А. Шнабель (ф.-п.),
Л. Кано (скрипка), Солистка Его Величества
Ф. Лятинъ, Артистъ Императорскихъ Театровъ
В. Филипповъ, Н. Сперанскій (гитара).

Ф. Бузони, А. Шнабель, Э. Рислеръ (ф.-п.), Л. Кано
(скрипка), Заслужен. Арт. Имп. Театр. А. Немданова,
Е. Збруева, Арт. Имп. Театр. Н. Ростовскій и Г. Босса.
Хоръ А. Архангельскаго, оркестръ С. Кусевицкаго.

Предполагаемые солисты в. Missa Solemnis

Бетховена:

Оркестръ С. Кусевицкаго, хоръ, состоящій при
концертахъ, С. Кусевицкаго.

Солистка Его Величества Ю. Боньска, Л. Кобеляцкая-
Ильина, Арт. Имп. Театр. А. Александровичъ и Г. Босса.

НАЧАЛО КОНЦЕРТОВЪ

въ 8 1/2 час. веч.

въ 8 час. веч.

РОЯЛЬ ФАБРИКИ К. БЕХШТЕЙНЪ ИЗЪ ДЕПО АНДРЕЯ ДИДЕРИХСЪ.

Обмѣнъ абонементныхъ билетовъ производится до 19 Сентября 1913 г. въ нотномъ
магазинѣ Россійскаго Музыкальнаго Издательства (Москва, Кузнецкій мостъ, 6;
Петербургъ, Морская, 11), не возобновленные до этого срока абонементные билеты
съ 20 Сентября поступаютъ въ общую продажу.

КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО.
ВТОРЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ ТОРЖЕСТВА.

Программа посвящена произведеніямъ

П. ЧАЙКОВСКАГО.

ХАРЬКОВЪ,
Театръ Коммерч. Клуба
15, 16, 17, 18 сентября
1913 г.

ОДЕССА,
Театръ Сибирякова
20, 21, 22, 23 сентября
1913 г.

КИЕВЪ,
Театръ „Соловцова“
25, 26, 28, 29 сентября
1913 г.

подъ управленіемъ С. КУСЕВИЦКАГО,

при участіи

Л. Барабетика (ф. - п.), М. Полякина (скрипка), В. Деге (віолончель)
и оркестра С. Кусевицкаго.

Въ программѣ: Всѣ шесть Симфоній, Симфонія „Манфредъ“, Франческада-Римини, Серенада для струннаго оркестра, концертъ для ф.-п., концертъ для скрипки, вариации на тему „Рококо“.

Рояль фабрики К. БЕХШТЕЙНЪ изъ депо А. ДИДЕРИХСЪ.

КОНЦЕРТЫ С. КУСЕВИЦКАГО.

ЦИКЛЬ КОНЦЕРТОВЪ

посвященный произведеніямъ

И. С. БАХА,

ПЕРВЫЯ БАХОВСКІЯ ТОРЖЕСТВА ВЪ РОССІИ

подъ управленіемъ

Г. РЮДЕЛЬ и С. КУСЕВИЦКАГО.

СОСТОЯТСЯ:

МОСКВА
18, 19 и 21 Марта 1914 года.

Большой залъ Благороднаго
Собранія.

ПЕТЕРБУРГЪ
25, 26 и 28 Марта 1914 года.

Залъ Дворянскаго
Собранія.

Запись абонементамъ билетовъ на Цикль БАХА производится въ
котныхъ магазинахъ Россійскаго музыкальнаго издательства
(МОСКВА, Кузнецкій М., 6. ПЕТЕРБУРГЪ, Морская, 11).



Рояль фабрики „BLÜTHNER“ въ Лейпцигъ краснаго дерева, съ украшениями изъ розоваго и амарантоваго дерева и парижскою бронзою, въ стиль „LOUIS XVI“.

РОЯЛИ И ПИАНИНО

ИЗВѢСТНЫХЪ ЗАГРАНИЧНЫХЪ ФАБРИКЪ:

**СТЕЙНВЭЙ и С-ВЬЯ,
БЛЮТНЕРЪ, ФИДЛЕРЪ
и ДРУГИХЪ ФАБРИКЪ.**

РОЯЛИ отъ 650 р. ПИАНИНО отъ 400 р.

БОЛЬШОЙ ВЫБОРЪ СТИЛЬНЫХЪ ИНСТРУМЕНТОВЪ.
ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА. ОБЪЕМЪ.

ЮЛІЙ ГЕНРИХЪ ЦИММЕРМАНЪ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Морская, 34. МОСКВА, Кузнецкій мостъ. РИГА, Сарайная, 15.