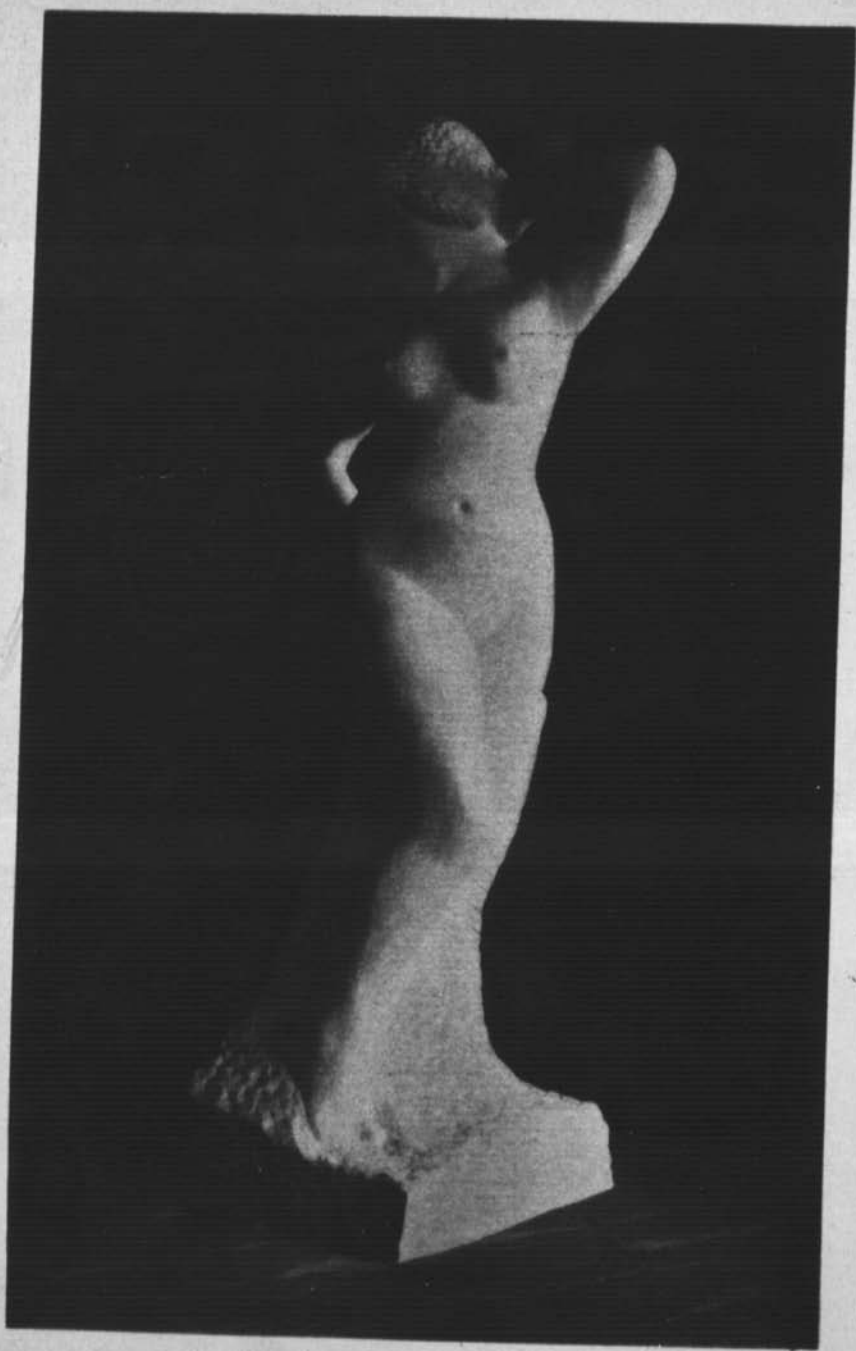


# АТЛАНТИДА





*А. М. Мамбреев. Женская фигура (мрамор-1911).  
A. Maltsevff. Figure de femme (marbre).*

## А. Т. МАТВѢВЪ

Андрей Левинсонъ



ПРЕДЪЛТИТЬ мѣсто Александра Матвѣва въ ,русской школѣ ваянiя' затруднительно уже по тому одному, что подобной школы не существуетъ. Не существуетъ ея даже въ условныхъ предѣлахъ коснаго и деспотичнаго, но сильнаго своей высокой преемственностью академизма; учрежденiе же, замѣняющее у насъ академiю, не даетъ своимъ ученикамъ даже простой профессиональной выучки...

Современная русская скульптура, необыкновенно скудная количественно, находится еще всецѣло ,подъ знакомъ' личныхъ исканiй; не только не опредѣлились еще преимущественные методы творчества или групповыя отличiя въ средѣ ея представителей, но и самыя задачи остаются случайными.

Блудный сынъ академiи, даровитый Коненковъ, несмотря на обманчивую видимость властной и первобытной энергiи, оказался беззащитнымъ передъ внушенiями музейныхъ воспоминанiй. Впечатлiвнiя античнаго искусства какъ будто расплыли его самобытность... Работы Коненкова, появившiяся на послѣдней выставкѣ ,Союза Русскихъ Художниковъ', злободневны, какъ обращенiя къ архаическимъ прообразамъ, но все же... надо надѣяться, что одаренный и импульсивный мастеръ недолго будетъ блуждать по безконечному паноптикуму готовыхъ формъ.

Другой индивидуальный уклонъ русскаго ваянiя—это творчество А. С. Голубкиной, творчество, идущее изъ глубины, насыщенное необычнымъ духовнымъ трепетомъ, плѣняющее меланхолей и русской угловатой грацией, но со стороны формы—отрывочное и несовершенное. Голубкина не властвуетъ надъ матеріаломъ, будь то мраморъ или дерево; она нерѣдко подавлена имъ; плоскости ея фигуръ искромсаны и полуразрушены беспокойно ищущимъ рѣзцомъ. Сила подлиннаго душевнаго надрыва и своевольнаго воображенiя не въ состоянiи поколебать косный сонъ камня, отдѣлать оживленный образъ отъ его случайной вещественной оболочки...

Скудна животворящими силами и наша художественная эмиграцiя. Къ ней примыкаютъ—Судбининъ, непосредственный ученикъ Родена, весьма искушенный въ обработкѣ мрамора, но обнаружившiй въ многочисленныхъ портретныхъ бюстахъ прискорбную мелочность концепцiи, и Аронсонъ, одаренный и простодушный, съ почти разслабленной слащавостью, близкой къ напыщенному лиризму Бартоломе... Среди этихъ явленiй тяжелой борьбы и легкаго компромиса творчество Матвѣва

замѣтно обособляется; развитіе его—воплѣ органической ростъ личности, дѣльной и изящной; его намѣренія счастливо уравновѣшены съ заложенными въ немъ возможностями. Его значеніе еще и въ томъ, что глубоко личная и воплѣ непосредственная настроенность его какъ нельзя больше совпадаетъ съ тѣми стихіями стили и мысли, которыми современность оживила искусство ваянія на Западѣ. Матвѣевъ—русскій скульпторъ, на которомъ лежитъ явственная печать историческаго призванія.

Александръ Терентьевичъ Матвѣевъ родился въ Саратовѣ въ 1878 году. Любопытно отмѣтить, что, между тѣмъ какъ первое поколѣніе художниковъ, сплотившихся вокругъ 'Мира Искусства', своими артистическими и бытовыми традиціями тѣсно связано съ петербургской культурой, младшее поколѣніе—тѣ, которымъ теперь 30 лѣтъ,—представляетъ преимущественно Россію провинціальную и даже окраинную, естественно тяготеющую къ Москвѣ, и это тяготѣніе лишь постепенно преодолевается.

Первоначальную художественную подготовку Матвѣевъ получилъ въ Боголюбовской школѣ, гдѣ его товарищами были Уткинъ, Павелъ Кузнецовъ и Коревъ. Въ 1899 г. онъ поступилъ въ скульптурный классъ московской Школы живописи и ваянія, гдѣ два года спустя успѣшно окончилъ курсъ.

Московская школа переживала время необычнаго и плодотворнаго оживленія. Директоръ ея, ки. Львовъ, сумѣлъ привлечь къ руководству занятіями, наряду съ второстепеннымъ 'praticien' Волнухинымъ, Паоло Трубецкого, совѣты, а главное, примѣръ котораго опредѣляли дѣльный періодъ въ работѣ Матвѣева. Въ эту пору онъ примкнулъ къ кругу, образовавшемуся около известнаго дѣтеля С. И. Мамонтова; въ 1905 году появился на выставкѣ 'Московскаго Товарище-



А. Т. Матвѣевъ.

Женская фигура (мраморъ—1911).

A. Matveeff.

Figure de femme (marbre).



ства' его проект монументального фонтана для гостиницы 'Метрополь'; скульптору не удалось, по окончании выставки, отвести под эту работу достаточно большое помещеніе, вслѣдствіе чего она исчезла безслѣдно. Спустя годъ Матвѣевъ уѣзжаетъ въ Парижъ, гдѣ усердно рисуетъ съ натуры.

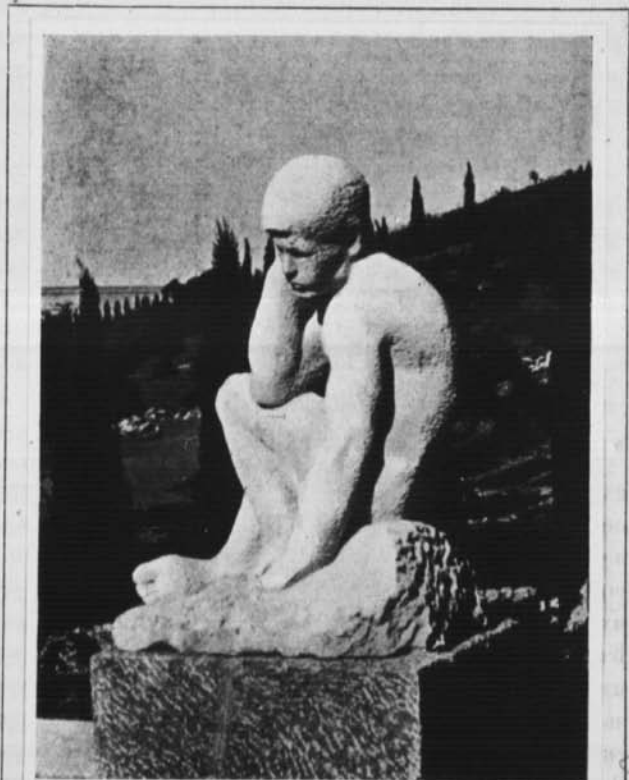
По возвращеніи онъ примыкаетъ къ группѣ своихъ сверстниковъ-живописцевъ, въ большинствѣ—товарищей по московской школѣ и земляковъ, образовавшихъ въ то время выставку 'Голубой Розы' и поздиѣ—,Вѣнка'.

Въ 1910 году ему выпадаетъ скорбная и почетная задача: онъ создаетъ надгробіе для близкаго своего друга, художника Борисова-Мусатова.

Послѣдніе годы А. Т. Матвѣевъ прожилъ на керамическомъ заводѣ Ваулина (на станціи Кикерино, Балтійской желѣзной дороги), выставлялъ въ 'Союзѣ Русскихъ Художниковъ' и въ 'Мірѣ Искусства' и выполнилъ рядъ монументальныхъ и декоративныхъ работъ въ крымскомъ имѣніи Я. Е. Жуковского, въ сотрудничествѣ съ Павломъ Кузнецовымъ, П. Уткинымъ, Замирайло и Е. Лансере.

Первоначальный стимулъ всего пластическаго искусства современности — плодотворное и потрясающее вліяніе Родена — коснулся Матвѣева не непосредственно, а въ отраженіи его у Трубедкого. Въ первыхъ своихъ опытахъ онъ вполне усвоилъ импрессионистскую технику своего учителя, впервые применивъ ее къ бюсту Борисова-Мусатова (1900 г.). Трактовка бюста приблизительно, поверхность безпкойна, форма лишена конструктивности. И все же уроки Трубедкого научили Матвѣева существенному: заботѣ о 'masse générale' и пренебреженію натуралистической детализаціей.

Однако, лишь въ преодоленіи импрессионистскаго пониманія



А. Т. Матвѣев.  
'Засыпающій мальчикъ' (камень—1908).

A. Matveeff.  
'Le sommeil' (pierre).



А. Т. Матвеевъ.  
„Сидящая женщина“ (камень—1911).      А. Matveeff.  
„Femme accroupie“ (pierre).

пластическихъ задачъ обрѣлъ Матвеевъ свое истинное призваніе. Ближайшимъ звеномъ въ его развитіи явилось пребываніе въ Парижѣ и затѣмъ приобщеніе къ недавнему у насъ расцвѣту символизма въ живописи. Для воплощенія новаго настроенія онъ принимаетъ приемы прикладного искусства: полихромныя поливы маіолики, раскраску деревянной скульптуры. Въ „Голубой Розѣ“ онъ выставилъ угловато-обрубленную деревянную голову-маску, трагически одухотворенный гротескъ, не чуждый литературныхъ вліяній.

Ритмъ, плавный и декоративный, пронизавшій всю эту своеобразную выставку, продолжаетъ и нынѣ звучать въ произведеніяхъ участниковъ ея, П. Кузнецова, С. Судейкина, М. Сарьяна, но съ каждымъ годомъ все болѣе уплотняется пластическая форма

ихъ замысловъ. Тѣмъ же путемъ пошелъ и Матвеевъ... За послѣднее пятилѣтіе онъ создалъ циклъ фигуръ юношей и мальчиковъ, гдѣ расцвѣла вся строгая и наивная грація его натуры. Вспоминается, что его гипсы, очень пористые, производили въ свѣтѣ выставочныхъ помѣщеній почти тягостное впечатлѣніе; ихъ словно прокаженная поверхность дробила и разрушала очертанія...

Въ гипсахъ своихъ Матвеевъ—и въ этомъ обнаруживается его преемственность отъ импрессионизма—учитываетъ условія пленэра, сложную игру подвижной свѣтотѣни; каждая рябина впитываетъ лучи, каждая неровность отражаетъ ихъ; въ солнечномъ свѣтѣ поверхность этихъ фигуръ должна приобрѣтать вибрацію живой эпидермы. Эти же мотивы нынѣ воспроизведены Матвеевымъ въ мраморѣ и инкерманскомъ камнѣ и распределены на терасахъ парка, въ имѣніи Я. Е. Жуковского, на фонѣ моря и въ темной декорации кипарисовъ.

Вилла Жуковского (миѣ она знакома лишь по фотографіямъ)—любопытный образецъ дилетантскаго строительства. Одинъ лишь корпусъ построенъ профессиональнымъ зодчимъ; чертежъ главнаго фасада принадлежитъ художнику-иллюстратору Замирайло и задуманъ въ духѣ западнаго „модернизма“. Одна изъ наружныхъ стѣнъ дѣлкомъ покрыта громаднымъ маіоликовымъ панно, воспроизводящимъ композицію П. Кузнецова; внутреннія помѣщенія расписаны Е. Лансеро и П. Уткинымъ. Отъ площадки передъ фасадомъ, обращеннымъ къ морю, спускается, въ разбитый геометрически-правильно паркъ, монументальная лѣстница.

Наряду съ фигурами „круглой пластики“, монументально обособленными среди круглыхъ двѣточныхъ клумбъ на массивныхъ постаментахъ-кубахъ или колоннахъ, Матвѣевъ выполнилъ здѣсь рядъ рельефныхъ изображеній: двѣ группы юношей, обрамляющія окно. Рельефъ этихъ работъ очень низкій, на иллюзію пластической полноты и трехмѣрности очевидно не рассчитанный, съ композиціей, всецѣло построенной на эффектахъ линейнаго очертанія.

Главные фигуры группъ являютъ характеръ каріатидъ, хотя онѣ въ дѣйствительности ничего не поддерживаютъ: онѣ несутъ на себѣ тотъ же сладостный гнетъ сонной истомы, какъ (объ этомъ ниже) большинство образовъ Матвѣева.

Въ этихъ очень простыхъ и непритязательныхъ фигурахъ и рельефахъ торжествуетъ, наконецъ, та большая и драгоценная новизна, которою Матвѣевъ оживилъ русскую скульптуру. Онъ—отнюдь не идеологъ. Реалистическое наблюдение модели сочетается у него съ обобщеніемъ стиля воплію непосредственно; его искусство независимо отъ стороннихъ на него воздѣйствій. Но знаменательныя аналогіи между этимъ искусствомъ и достижениями Запада—очевидны. Историкъ отнесетъ Матвѣева къ тому же движенію, которое выдвинуло во Франціи—Деспю и Бернара, въ Германіи—Лембрука, въ Польшѣ—Эдуарда Виттига, а зачинателемъ и средоточіемъ котораго является Аристидъ Майоль.

Подобно Майолю, Матвѣевъ сомкнулъ и упростилъ профили своихъ фигуръ, выразилъ тѣло, женское или юношеское, въ созвучной игрѣ округлыхъ поверхностей. Между тѣмъ, какъ школа Родена, въ лицѣ значительнѣйшаго ея представителя, Бурделя, осуществляетъ въ лѣвкѣ буйные вихри напряженнаго до крайности движенія, увлекая необузданной силой механическихъ контрастовъ,—Матвѣевъ, въ степени еще большей, чѣмъ Майоль, тяготеетъ къ медлительнымъ темпамъ движенія, еле нарушающаго недвижность, изображаетъ покой, сонъ, истому пробужденія. Масса его тѣла уплотняется, анатомическія подробности, вынуклости сухожилій и суставовъ сглажены ритмическимъ теченіемъ линий.

У Майоля удлиненныя конечности и стройность стана, предписываемыя академическимъ канономъ красоты и общественнымъ вкусомъ дѣлаго столѣтія, смѣнились мягкой полнотой и закругленностью. Изъ этихъ измѣнившихся пропорцій возникаетъ впечатлѣніе монументальности, исходящее отъ его фигуръ, большею



А. Т. Матвеевъ.

А. Matveïeff.

„Поэтъ“ (каменный барельефъ—1908). „Le poète“ (bas-relief, pierre).

частью миниатюрныхъ, какъ терракоты мирринскихъ гончаровъ. Къ той же массивной и округлой наполненности профилей, къ тяжелой, растительно-чувственной и очень простой красотѣ стремится въ своихъ послѣднихъ работахъ и молодой польскій мастеръ Виттигъ.

Матвеевъ нѣсколько отличенъ отъ нихъ. Его фигуры мальчиковъ сохраняютъ нѣкоторую сухость и тонкость неокрѣвшихъ еще очертаній, извѣстную остроту угловъ. Это свойство, умаляющее, отчасти, монументальныя качества его работъ, отвѣчаетъ въ полной мѣрѣ поэтической сущности его творчества, его очень сдержанному и очень глубокому лиризму. Просто-душно мечтательная, нѣсколько скорбная настроенность фигуръ Матвеева естественно сочетается съ характеромъ средне-русскаго пейзажа.

Памятникъ Борису-Мусатову, воздвигнутый въ сельской глуши Калужской губернии, среди березовой рощицы, всего лучше выражаетъ задушевность и народныя особенности его созерцательной натуры, столь отличной отъ насыщеннаго жизнью полнокровнаго темперамента Майоля. Въ этомъ — отпечатокъ расы. Но какъ умѣстна здѣсь простая символика замысла: фигура спящаго мальчика, выполненная высокимъ рельефомъ на гранитномъ прямоугольномъ доколѣ, проникнута робкой нѣжностью и цѣломудреннымъ холодкомъ...

Если надгробіе Мусатова воздѣйствуетъ на наше воображеніе связанными съ нимъ меланхолическими и драгоценными воспоминаніями, — то въ мраморной женщинѣ, выставленной Матвеевымъ два года тому назадъ, гармонично властвуетъ чистая стихія пластическаго ритма. Фигура стоитъ, прислонившись къ каменному подножію; одна рука заложена за наклоненную голову, другая отведена назадъ и опирается

на выступь цоколя, вынося тяжесть тѣла, которое, свободно скользя, прислоняется къ нему. Черты лица почти аморфны; волосы обработаны съ архаической простотой. Плавными извивами текутъ линіи дѣвственнаго, крѣпкаго тѣла...

Обаяніе послѣднихъ статуй Матвѣева—въ ихъ простой и совершенной построенности. Изъ контраста двухъ линій, уравновѣшеннаго линіей упора, изъ паралелизма ногъ и рукъ возникаетъ сдержанное и поэтическое движеніе, Пробуждающагося юноши: изъ пересѣченія двухъ плоскостей рождается образъ...

Я далекъ отъ намѣренія приписать Матвѣеву крайній схематизмъ этой формулировки. Я хочу лишь подчеркнуть, что передъ лицомъ пластической задачи у этого художника возникаетъ интуиція простѣйшаго разрѣшенія ея. Въ отказѣ отъ подробностей, отъ живописности безпкойнаго очертанія, въ твердыхъ и строгихъ акцентахъ единого ритма—очевидная связь русскихъ, отроковъ Матвѣева съ античнымъ искусствомъ (скорѣе классической, нежели архаической поры).

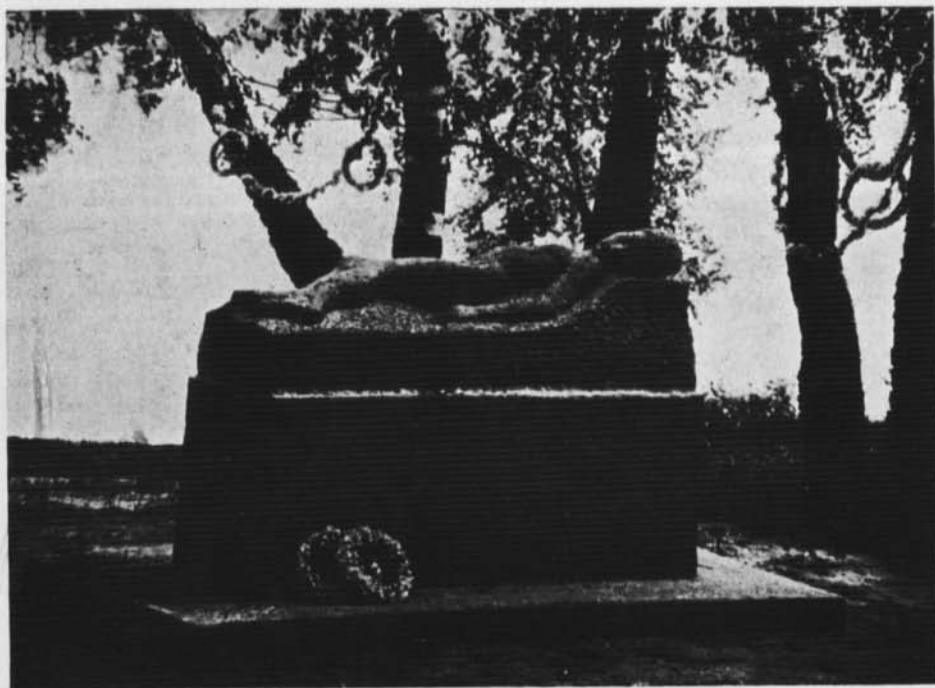
Матвѣевъ донынѣ чуждается задачъ сложной композиціи, сочетанія фигуръ въ группы. Его фигуры создаются, какъ простые этюды съ натуры; посторонніе чисто пластическому воспріятію мотивы, 'разказа' остаются безъ вліянія на его работы: характерно, что ни одна изъ послѣднихъ, въ сущности, не имѣетъ названія.



А. Т. Матвѣевъ.  
Эскизъ (глина—1913).

A. Matveeff.  
Esquisse (terre).





А. Т. Матвѣевъ.  
Надгробный памятникъ Борисова-Мусатова (1910).

A. Matveeff.  
Monument funéraire de Borissoff-Moussatoff.

За послѣднее время относительное однообразіе его замысловъ значительно оживилось. Въ 'Сидящей женщинѣ съ поднятой ногой' воображенъ и выполненъ мотивъ значительной механической трудности. Особенно же это оживленіе сказалось въ маленькой бронзовой 'Статуэткѣ женщины', гдѣ изъ поворота головы и энергичнаго движенія ноги создается еще небывалая у Матвѣева множественность и подвижность плановъ. Это уже не застывшій музыкальный акордъ, а дѣятельный ритмъ. Томная и поэтическая косность его дремотныхъ образовъ смѣняется ускоренными темпами движенія. Движеніе это какъ-будто ждетъ послѣдняго толчка, чтобы превратиться въ плавное, размыренное колебаніе пляски...

Преобладающій интимный характеръ творчества Матвѣева отражаетъ не одно лишь личное настроеніе художника: это явленіе вполне и, можно сказать, прискорбно современное. Прискорбно — потому что иной душевный или идейный строй, героическій пафосъ монументальныхъ замысловъ, внушительность и вдохновеніе національныхъ памятниковъ — все это запрещено для русскаго ваятеля.



1908. Засыпающий мальчик (никерм. камень).  
 Портъ (каменный барельефъ).  
 Тритонъ (каменный барельефъ).  
 Я. Е. Жуковский.  
 Я. Е. Жуковский.  
 Я. Е. Жуковский.
1909. Задумчивая фигура (никерм. камень)  
 Утро и Вечеръ (каменный рельефъ).  
 Каріатиды (гипсъ).  
 Юноша, положившій руки на голову (мраморъ).  
 Мальчикъ (гипсъ)  
 Я. Е. Жуковский.  
 Я. Е. Жуковский.  
 Я. Е. Жуковский.
1910. Бюстъ проф. Боброва (бронза).  
 Надгробный памятникъ В. Э. Борисова-Мусатова (гранитъ).  
 Стоящая фигура (гипсъ).  
 Дѣтская Санаторія въ Алушкѣ.  
 Таруса, Калуж. губ.  
 Я. Е. Жуковский.
1911. Пробуждающийся юноша (гипсъ).  
 Женская фигура (мраморъ).  
 Сидящая женщина съ поднятой ногой (камень).  
 Я. Е. Жуковский.  
 Я. Е. Жуковский.
1912. Статуетка женщины (бронза).  
 Идущій мальчикъ (бронза).  
 Голова мальчика (дерево).  
 Голова татарина (дерево).  
 Голова мальчика (дерево)  
 Женская голова (дерево).  
 Бюстъ В. С. С. (камень).  
 Бюстъ В. С. С. (бронза).  
 Я. Е. Жуковский.  
 Я. Е. Жуковский.  
 В. С. Сергѣевъ.
- С. А. Кусевицкій. Москва.



А. Кусевицкій. Москва

## А. Ө. ГАУШЪ

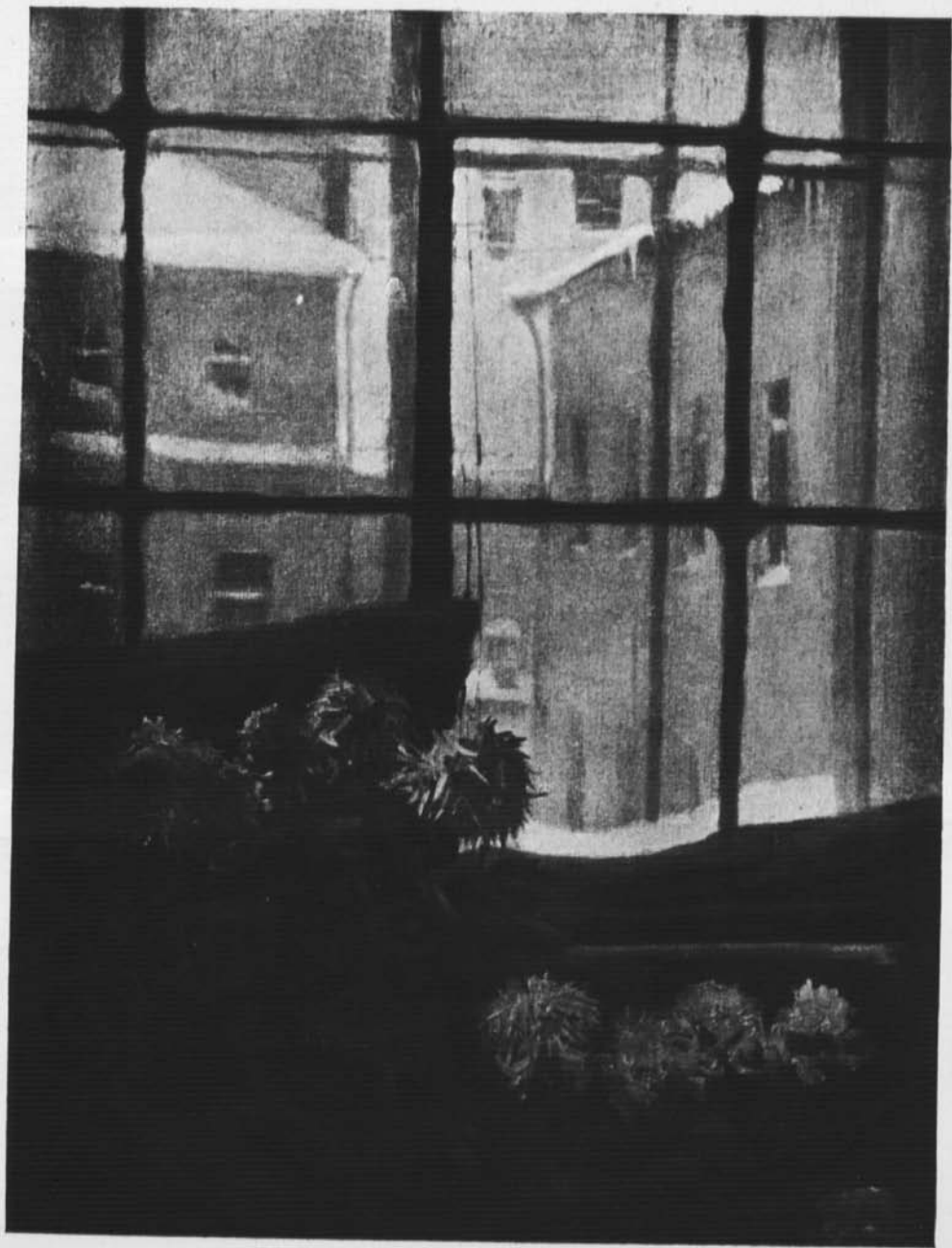
А. Ростиславовъ



РИ этомъ имени не встаетъ представленія о чемъ-то слѣпительно яркомъ и опредѣленномъ... Но это не значитъ, что художественный обликъ Гауша не успѣлъ выразиться съ достаточной ясностью за время его почти пятнадцатилѣтней дѣятельности. Личныя черты художника очень часто выражаются совсѣмъ не въ рѣзкихъ, а наоборотъ въ едва уловимыхъ формахъ. Тѣмъ интереснѣе ихъ искать и находить... По закону, почти неизрешимому, яркіе художники-индивидуалисты всю жизнь являются пропагандистами только своихъ формъ, своихъ живописныхъ задачъ. Имъ какъ бы свойственны не только отсутствіе интереса, а даже враждебность къ тѣмъ, не ими созданнымъ, новымъ формамъ, которые непрерывно вносятся въ искусство. Крупный художникъ, всю жизнь ,перерабатывающій' свою индивидуальность въ связи со все новыми и новыми достижениями искусства, — явленіе чрезвычайно рѣдкое. Между тѣмъ, по существу, индивидуализмъ отнюдь не противорѣчитъ той привлекательной отзывчивости, которая обуславливается не виѣшнимъ увлеченіемъ художника новаторствомъ, а подлинными отзвуками въ его душѣ, умѣніемъ претворять въ свое—новыя формы.

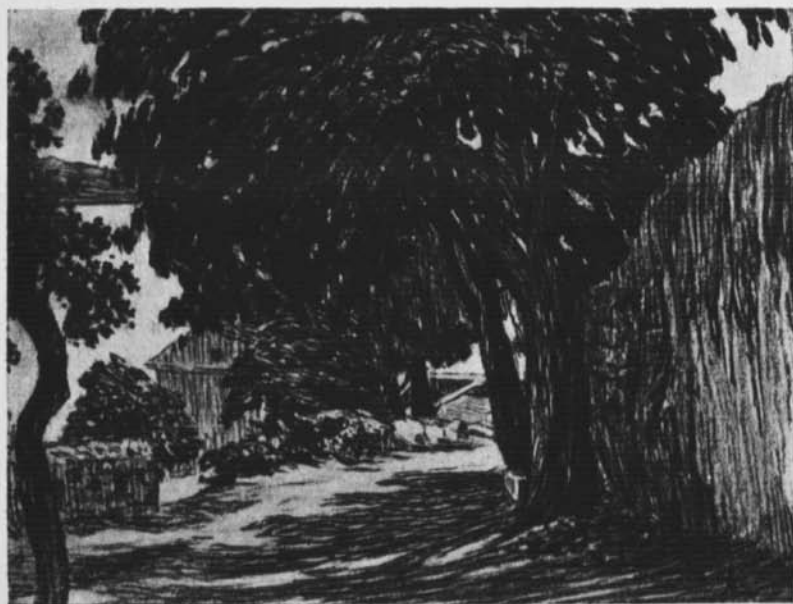
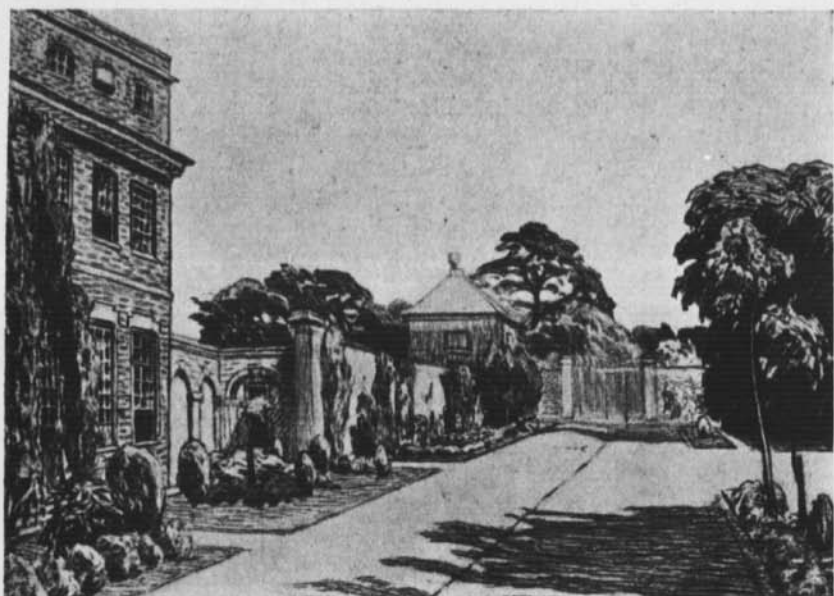
Думается, художническая личность Гауша сплетается именно съ этой чертой, свойственной какъ бы всей его натурѣ,—съ особенной отзывчивостью, претворенной въ его очень субъективномъ отношеніи къ искусству и жизни. Наблюдать это отношеніе чрезвычайно интересно у тѣхъ художниковъ, которые не кажутся только электиками. Съ виѣшной стороны Гаушъ какъ бы переживалъ всѣ этапы, пройденныя живописью за послѣднее время, въ непрерывныхъ поискахъ подлинно-современнаго стиля,—но это были не виѣшнія увлеченія, а именно переживаніе, требуемое природой художника. Онъ какъ бы пробовалъ передавать и передавалъ свои черты въ новыхъ формахъ и потому, увлекаясь разнообразными старыми и современными мастерами, не являлся ихъ подражателемъ. Онъ подходилъ къ новаторству и новаторамъ, какъ говорится, съ открытой душой, въ силу извѣстной принципіальности, обусловленной раннимъ и широкимъ знакомствомъ съ искусствомъ.

Александръ Федоровичъ Гаушъ родился и выросъ въ Петербургѣ при условіяхъ, очень благоприятныхъ для развитія его дарованія. Онъ съ дѣтства могъ познаться съ подлинными произведеніями искусства и въ Россіи и за границей,



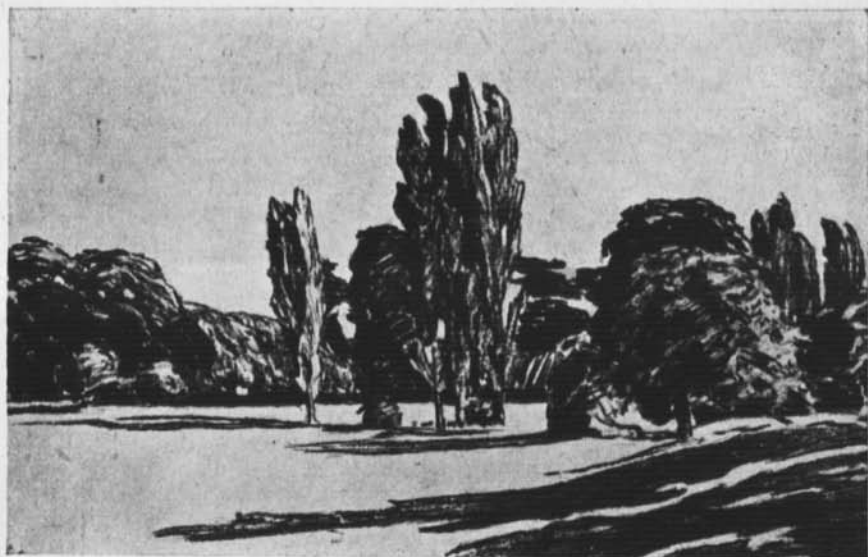
А. Э. Гаушъ. „Цвѣты у окна“ (масло—1901).

A. Hausch. „Fleurs près d'une fenêtre“ (huile).



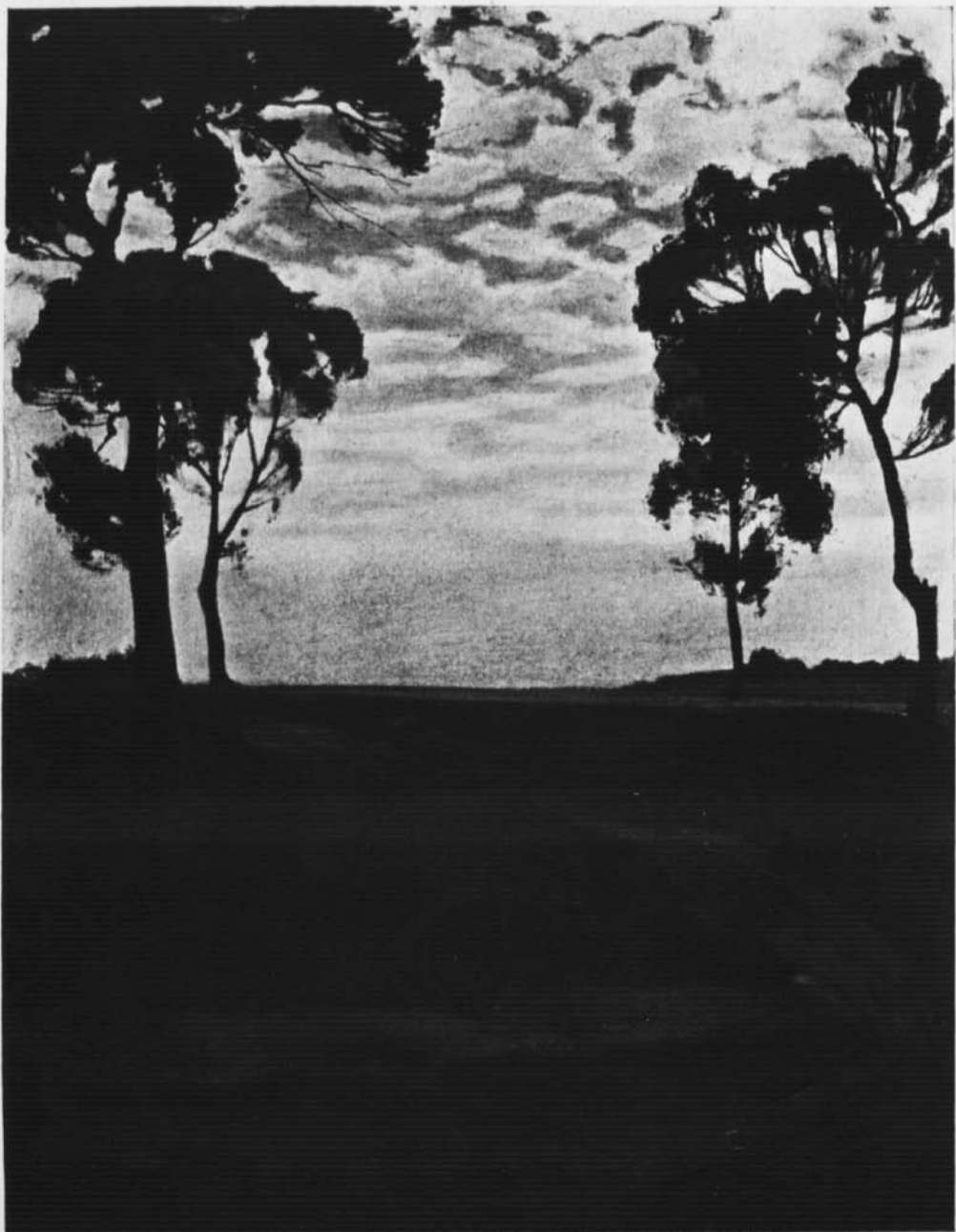
А. Ф. Гауш. Пейзажи в Англии  
(рисунки углем — 1907).

A. Hausch. Paysages en Angleterre  
(fusain).



А. Ф. Гауш. Пейзажи во Франції  
(рисунки углем—1908).

A. Hausch. Paysages en France  
(fusain).



*А. Ө. Гаушъ. „Деревья“ (масло—1902).*

*A. Hausch. „Arbres“ (huile).*

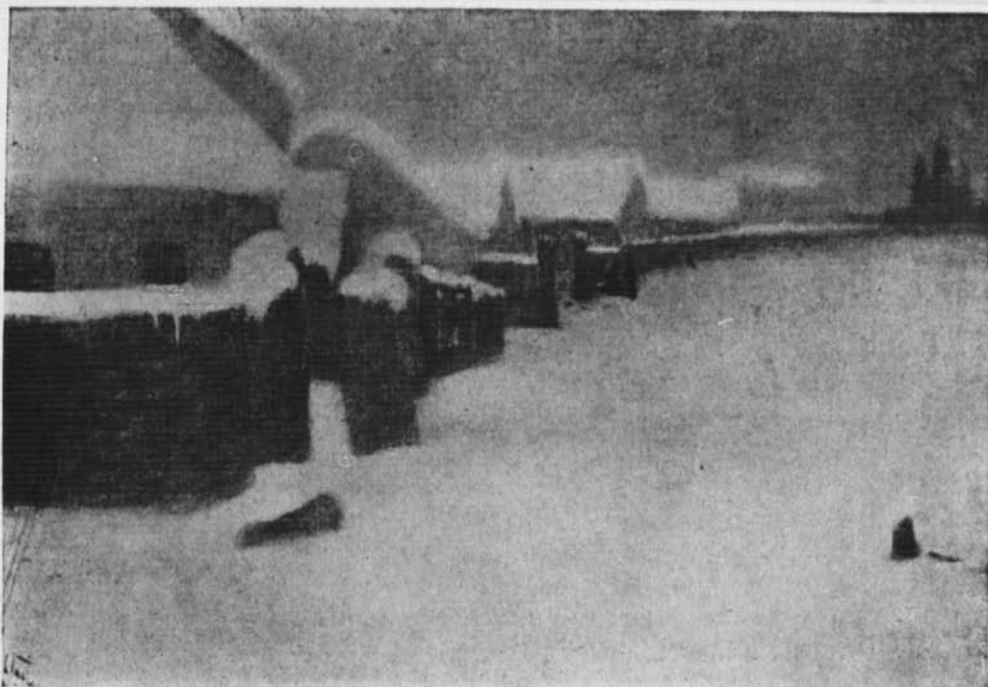


особенно благодаря хорошей коллекції картинъ своего дѣда по матери. Ко времени окончанія петербургской реформатской школы у Гауша явилось совершенно определенное рѣшеніе заняться искусствомъ. Около года онъ пробылъ въ школѣ Общества Поощренія Художествъ, неудачно сначала пытался поступить въ Академію, и послѣ новой, основательной лѣтней подготовки былъ принятъ въ головной классъ, за годъ до реформы Академіи.

За пять-шесть лѣтъ пребыванія въ Академіи Художествъ было продѣлано все, что тогда полагалось, и получены всѣ необходимыя категоріи, а въ 1899 г., почти неожиданно для самого себя, Гаушъ выступилъ на конкурсъ, только числясь въ мастерской Киселева, который замѣнилъ ушедшаго Куинджи, и признавая своимъ главнымъ профессоромъ и руководителемъ П. П. Чистякова. По вечерамъ въ мастерской Чистякова проходила основательная школа рисунка, столь выпукло сказавшаяся на многихъ извѣстныхъ русскихъ художникахъ. Здѣсь, несомнѣнно, былъ свой методъ, основанный на строгомъ усвоеніи формы и изученіи ея постепеннаго усложненія; независимо отъ специальности, ученики кончали усерднымъ штудированіемъ головъ и фигуръ съ натуры; здѣсь форма и рисунокъ, несмотря на детализацію, понимались широко. Думается, задатки такого пониманія развились у Гауша все таки поздиѣ. Его премированными званіемъ конкурсныя работы 'Вечеръ' и 'Подъ вечеръ' носятъ еще передвижнически-левитановскій характеръ и если — пріятны, то не строгостью формы, а скорѣе отсутствіемъ жесткости и сухости. Работой, продолжавшейся нѣсколько мѣсяцевъ по окончаніи Академіи въ Парижской мастерской Жюльена, собственно и кончилось школьное ученіе художника.

Начавшіяся еще съ дѣтства заграничныя побѣдки Гауша имѣли для него, конечно, огромное художественно-воспитательное значеніе; прежде всего онѣ дали ему широкое понятіе о старой и новой европейской живописи. Надо думать, благодаря отчасти этому, сложилась и отмѣченная нами чуткая восприимчивость художника къ разнообразнымъ теченіямъ и направленіямъ, постоянное желаніе его, попробовать себя по новому. Такимъ образомъ, при счастливыхъ вѣдшихъ обстоятельствахъ, съ первыхъ же шаговъ ему дана была возможность получить тщательное художественное воспитаніе и работать свободно, совершенно самостоятельно, только для себя, — но о столь частомъ въ подобныхъ случаяхъ поверхностномъ дилетантизмѣ здѣсь не можетъ быть и рѣчи...

Гаушъ много и напряженно работалъ и работаетъ (между прочимъ, надъ вопросами живописной техники). Еще въ академическій періодъ онъ началъ самостоятельное и разнообразное изученіе натуры въ рисункахъ и этюдахъ. Особенно много ихъ было сдѣлано въ Финляндіи; въ папкахъ художника сохранились отъ того времени портреты тушью и красками, рисунки вазъ, 'мертвой натуры', 'intérieur'ы и пр. Насколько же теперь онъ далеко ушелъ отъ реалистической детализаціи въ умѣломъ схематизмѣ и выработкѣ своеобразнаго стиля, свидѣтельствуютъ хотя бы его 'английскіе рисунки' на выставкѣ 'Мира Искусства' 1912 г., въ которыхъ онъ



А. В. Гаушъ. 'Снѣгъ' (масло—1902).

А. Hausch. 'Neige' (huile).

является ужъ совсѣмъ увѣреннымъ, прекрасно владѣющимъ формой, мастеромъ. Работа эта шла въ связи съ наиболѣ сильными 'увлеченіями' Гауша, весьма любопытными и характерными. По его собственному признанію, на него очень вліяли: венеціанская школа, особенно П. Веронезе (блескъ и парадность его драпировокъ), изысканность Паоло Учелло и Боттичелли, еще съ академическихъ лѣтъ—Дюпре и Тройонъ Кушелевской галереи, наконецъ, Клодъ Моне, Гогенъ и Ванъ-Гогъ. Подробное знакомство съ послѣдними дали ему собранія парижскихъ торговцевъ и коллекціонеровъ и посмертная выставка Гогена...

Не говорятъ ли столь разнообразныя, хотя, пожалуй, и послѣдовательныя увлеченія художника о дѣйствительно особенной отзывчивости его натуры? Но переменна облика, нерѣдко—какъ бы параллельно преобладавшимъ увлеченіямъ и теченіямъ, не мѣшала Гаушу сохранить свои черты, обусловленные вполнѣ самостоятельной работой. Само собою понятно, что все это сказалось и въ увлеченіи Гауша первыми блестящими выставками 'Мира Искусства' конца 90-хъ, начала 1900-хъ гг. и выступившими на нихъ русскими и новыми для Россіи иностранными художниками. Произведенія Гауша начали появляться на другой годъ по окончаніи имъ курса Академіи Художествъ на выставкахъ—Весенней Академической и 'Новаго Обще-



А. В. Гаушъ. 'Березы зимою' (пастель—1900).

A. Hausch. 'Bouleaux en hiver' (pastel).

ства' (въ 1905 г.). Въ ту пору онъ еще отдавалъ дань пейзажной живописи левитановскаго періода, напримѣръ, въ сѣверныхъ пейзажахъ, но одновременно уже сказывались въ его творествѣ и другія разнообразныя вліянія, хотя бы—Бёклина (въ 'Драмѣ') и тогдашнихъ художниковъ 'Мира Искусства' (въ небольшой картинѣ 'Царскосельскій дворецъ'). Приятное впечатлѣніе производила картина 'Дачи' въ характерѣ наиболее талантливыхъ послѣдователей Левитана. Къ тому же времени относится красивый пейзажъ съ деревьями, иные *intérieur*'ы и *natures mortes*. Работы эти сразу выдѣлили Гауша; въ 1906 г. онъ приглашенъ участвовать на выставкахъ 'Союза русскихъ художниковъ'. Но выставленныя здѣсь работы—'Радуга', 'Березы', 'Дорога'—носятъ уже совсѣмъ иной характеръ. Исчезла черная передвижническая живопись, и чувствуется совершенно опредѣленный переходъ къ импрессионистскому свѣту и цвѣту.

Импрессионизмъ изученныхъ въ Парижѣ, появившихся и на нашихъ выставкахъ, работъ Клода Моне былъ слишкомъ обаятеленъ для свѣжихъ художниковъ, устарѣлость передвижнически-реалистической живописи—слишкомъ очевидна, левитановскія 'настроенія'—какъ бы исчерпаны. Гаушъ сталъ импрессионистомъ. Но надо отмѣтить, что почти съ того же времени въ его пейзажныхъ работахъ появляются столь

свойственные именно ему общій свѣтлый тонъ и тотъ преобладающій холодновато-зеленый цвѣтъ, который едва ли можно назвать импрессионистско-реалистическимъ. Естественно, конечно, что не подъ влияніемъ только Гогена перешелъ Гаушъ отъ исканія свѣта, отъ импрессионистскаго разложенія красокъ къ исканію цвѣта, къ суммированію. Одинъ изъ наиболѣ красивыхъ его картинъ послѣдовавшаго времени—это ‚Полдень‘, въ овальной рамѣ, появившійся на выставкѣ ‚Вѣнка‘ и затѣмъ на выставкѣ въ Вѣнѣ, и ‚Фонтаны‘—въ устроенномъ С. Маковскимъ ‚Салонѣ‘ 1908—9 гг. Если и въ послѣдней картинѣ чувствуются какъ бы ‚отзвуки‘ художниковъ-импрессионистовъ, то на этотъ разъ безусловно ‚по своему‘ восприняты и переработанные. Путешествія въ Испанію и Англію дали рядъ испанскихъ и англійскихъ пейзажей. Въ послѣдніе годы Гаушъ участвовалъ исключительно на выставкахъ ‚Мира Искусства‘. Здѣсь появились его ‚Весна‘ и, на выставкѣ 1913 г., одна изъ наиболѣ удачныхъ и характерныхъ для него картинъ ‚Зеленые луга‘—очаровательныхъ идиллическій пейзажъ съ голубымъ небомъ и рѣчкой и бѣлыми барашками... Въ еще невыставленной картинѣ, надъ которой работаетъ послѣднее время Гаушъ, чувствуется какъ бы вѣяніе живописи Клода Лоррена, но опять таки все здѣсь—по своему претворенное, въ новыхъ цвѣтовыхъ и тоновыхъ задачахъ. Особенно удачны тона заднихъ плановъ этого пейзажа. Съ отзвукомъ былой мечтательности слилась современная... Уже изъ этого слишкомъ краткаго обзора видно, насколько Гаушъ не повторялъ себя. При искренности увлеченій, онъ, несомнѣнно, пріятно выдѣляется среди нашихъ художниковъ постоянной и искренней новизной.

Повторяю, въ основѣ этихъ увлеченій Гауша—не погоня за модой, а неутомимая свѣжая пылкость. Въ немъ интересно соединены отсутствіе пристрастія къ приобрѣтенному и изученному, легкость перехода къ новому, къ приѣмамъ и приобрѣтеніямъ новаторовъ, и въ то же время своя нота, обусловленная долгимъ реалистическимъ изученіемъ природы и, я бы сказалъ, своеобразной мечтательностью: она—въ связи съ основной антипатіей его къ реализму—и въ жизни и въ искусствѣ. Насколько праздничность, изысканность формы и цвѣтовыхъ комбинацій въ старомъ и новомъ искусствѣ привлекаютъ Гауша, настолько антипатичны ему, хотя бы старые голландцы... Въ раннихъ его работахъ—реалистическаго, даже передвижническаго характера—чувствуется прежде всего овѣяность левитановской мечтательностью. Но затѣмъ въ комбинированіи реалистическихъ формъ и въ свѣто-цвѣтовой тональности сказывается стремленіе передавать не будничную природу, а какъ бы грезы о ея вѣчной цвѣтовой праздничности.

Фактически извѣстны симпатіи Гауша ко всяческому модернизму; широкое знакомство съ живописью вообще, мягкость природы, мечтательность исключаютъ въ немъ преднамѣренно враждебное отношеніе даже къ неудачамъ и шероховатостямъ новыхъ попытокъ, къ ихъ кажущейся или дѣйствительной неискренности. Слишкомъ привлекаютъ его—основная правда и законность новаторства сама по себѣ.



А. Ф. Гаринь. «Березы» (свинцов. карьеры) — 1907).

А. Хаусх. «Бутлеуэ» (mine de plomb).

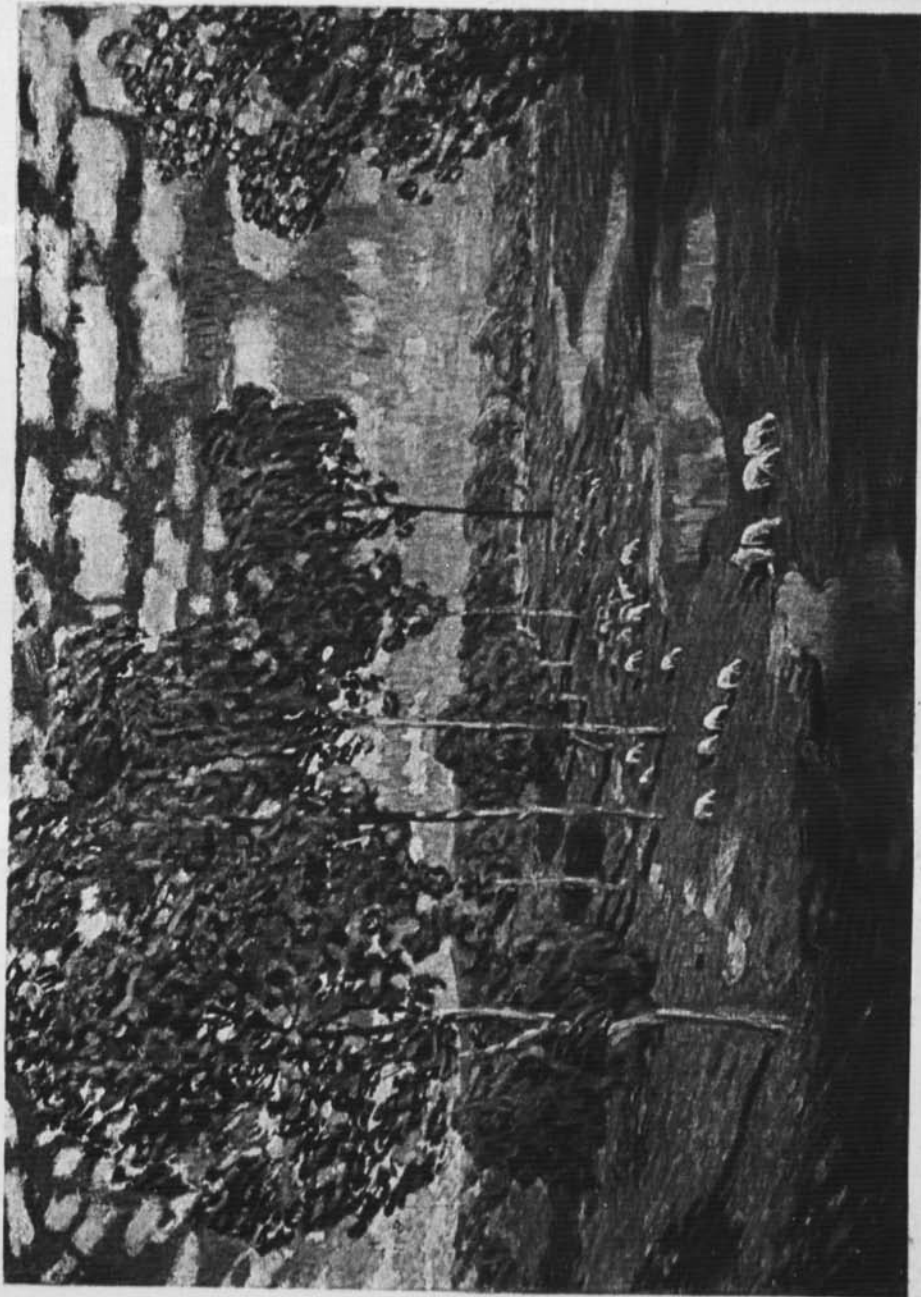




А. В. Гаврус, „Анцист” (спец. yeastus—1912).  
(Соб. С. К. Микологичаро, из Чуб.).

А. Хаусх. „Ангелетер” (Jusain).  
(App. ó M. S. Makowsky, St. Pbg.).





*A. B. Tappan, "Fertilest of Iowa" (1909).  
(Coll. H. H. Schubert, Ch. 68)*

*A. H. H. Schubert, "Portes prairie".  
(Coll. H. H. Schubert, Ch. 68)*



А. О. Гаушъ. „Весна“ (масло—1911).

А. Hausch. „Printemps“ (huile).

Конечно, и Гаушу приходится останавливаться передъ нѣкоторыми новѣйшими явленіями „новаго“: прочно заложено въ немъ реалистическое пониманіе формъ природы. Но по существу, по самымъ приѣмамъ своей работы, по отношенію къ воспроизведенію природы онъ, несомнѣнно, является новымъ художникомъ. Онъ совершенно и безусловно ушелъ отъ этюдности, отъ композиціи въ академически-передвижническомъ смыслѣ. Этюдъ, заложенный въ основу композиціи, связываетъ. Въ композиціяхъ „по этюдамъ“, особенно по нѣсколькимъ склееннымъ этюдамъ—нѣчто нехудожественное, фотографическое, холодно-головное. Художественная концепція, разумѣется, должна выходить прежде всего изъ чисто живописныхъ задачъ и представленій. Сочетаніемъ пятенъ одновременно должна создаваться и форма. Постепенной выработкой комбинацій того и другого какъ бы сама собой интуитивно появляется композиція. Какъ бы само собой выливается то, что живетъ въ душѣ художника, въ глубинѣ его художественныхъ представленій, а не въ головѣ, какъ при старомъ способѣ композиціи.

Весьма характерно, что мотивами композицій Гауша являются комбинаціи разноцвѣтныхъ драпировокъ и тканей. Навсегда сказалось раннее влеченіе къ цвѣтовому богатству, къ праздничности сочетаній у Паоло Веронезе и вообще венеціанцевъ. Изъ сочетаній зеленого, голубого, красного, розоваго, желтаго создается осень, гдѣ на первомъ планѣ—красная и желтая листва на изумрудно-зеленомъ фонѣ деревьевъ и травы, или—весна съ ея розовыми цвѣтами и свѣжей зеленью. Названія пейзажей художника мало рассказываютъ, ибо главную роль въ нихъ играютъ, конечно, не реалистическая ‚ландшафтность‘ и не ‚настроенія‘. Въ тонахъ его картинъ нѣтъ полной насыщенности цвѣта, нѣтъ предѣльно-яркихъ и одновременно гармоничныхъ сочетаній, но никогда нѣтъ блеклости и траура вялобурыхъ, сѣрыхъ и черныхъ красокъ. Впечатлѣніе отъ столь излюбленнаго художникомъ зеленого цвѣта не вполнѣ совпадаетъ съ впечатлѣніемъ зелени въ природѣ, но тѣмъ своеобразіемъ сочетается извѣстная фантастичность тона съ реалистичностью формъ.

Картины Гауша могутъ не удовлетворять какъ при чисто реалистическомъ, такъ и при чисто ‚декоративномъ‘ къ нимъ подходѣ, могутъ не бросаться въ глаза своей неожиданностью. Но въ нихъ несомнѣнна нота своей чуткой мечтательности и своего живописнаго претворенія. Повторяю, эта нота, эта черта особенно замѣчательна тѣмъ, что выражена она не рѣзко, не кричаще. Художникъ какъ бы преклоняется передъ новыми и новыми завоеваніями въ области живописи, усваиваетъ, примѣняетъ ихъ, но не заимствуетъ съ покорностью ученика, а претворяетъ, какъ мастеръ; ему какъ бы дорого передавать все въ новыхъ формахъ свое, ту мечту о природѣ, которая не мирится съ фотографической детализаціей, со случайностями, съ грубымъ реалистическимъ копированіемъ. И это конечно не бездушный эклектизмъ, — хоть и не ‚самодержавный‘ индивидуализмъ, — а очень интимная субъективность художника, вносящаго частицу ‚своего‘ въ широко понимаемую имъ и чувствуемую область живописи. И потому такъ привлекательно разнообразіе вышнихъ пріемовъ, которые онъ примѣняетъ, отсутствіе у него излюбленныхъ темъ и мотивовъ. Жизнь искусства, біеніе его пульса не проходятъ мимо него, какъ часто проходятъ мимо крупнѣйшихъ художниковъ...

Нѣтъ никакой надобности опредѣлять границы дарованія Гауша и значительность его работъ. Но о немъ приходится говорить отдѣльно, именно потому, что онъ такъ выгодно и интересно выдѣляется не только своей даровитостью, но и своей художнической восприимчивостью и тою художественной мечтой, которая обусловлена, помимо его натуры, вѣроятно, всѣмъ складомъ его жизни, воспитанія, ранними и разнообразными впечатлѣніями.



А. В. Гауш, «Фантастическое море»  
(масло—1912).  
(Соб. К. П. Любова, вв. Спб.).

А. Хаусх, «Mer fantastique»  
(huile).  
(Ар. à M. C. Löff, St. Pbg.).



А. Ф. Гавриш, Портрет (начало 1908).  
(Собр. А. Я. Садовского, из Спб.).

А. Хаусш. Мидл (suite).  
(Ар. д. М-ре А. Садовский, Сп. Пбг.).

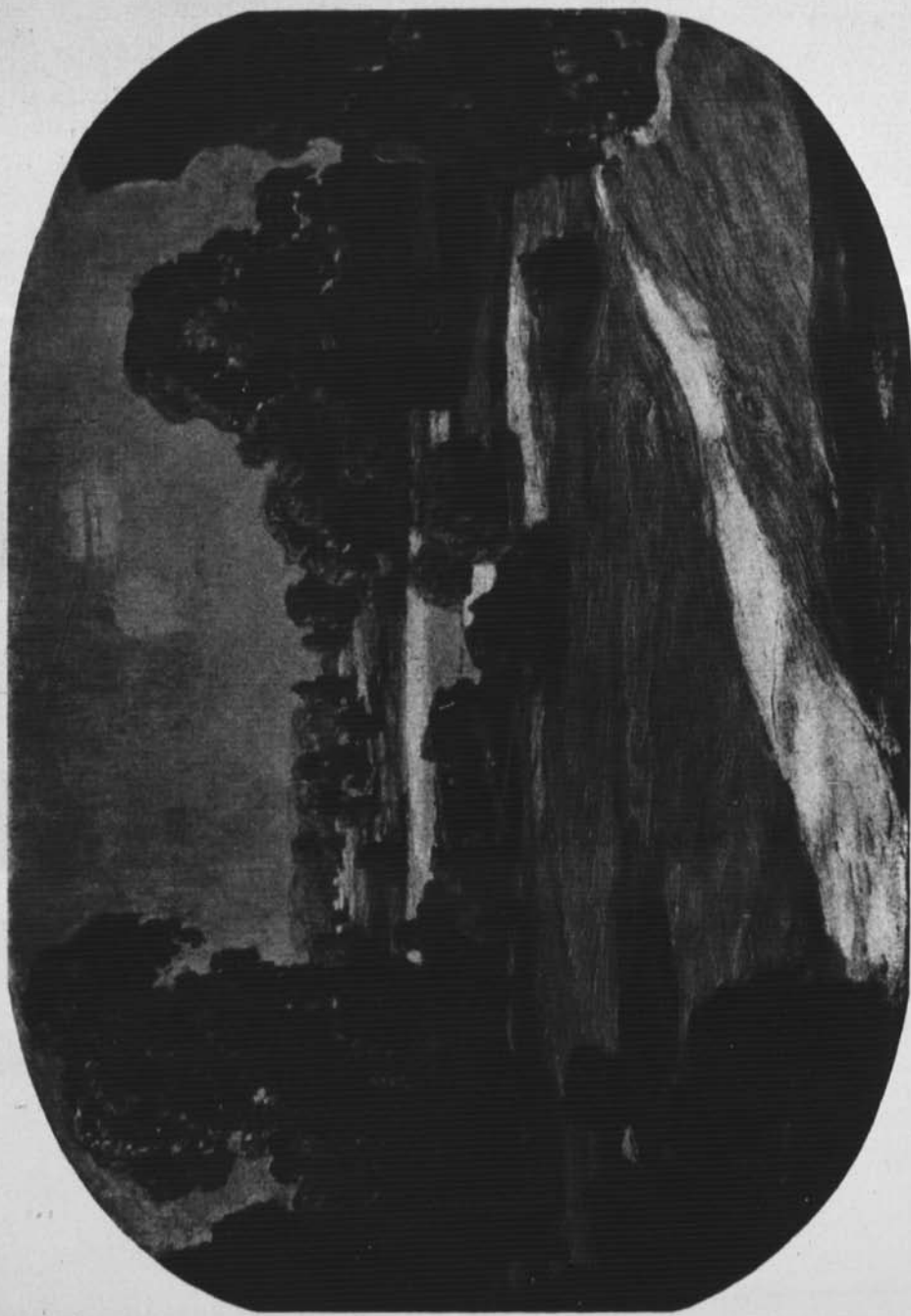




A. Hansch. „Au sud“ (huile).

A. В. Гайрус. „На юге“  
(масло—1911).





А. Ф. Гауш, «Англия» (масло) 1913.

А. Хауш, «Англетер» (сухляк).

## СПИСОКЪ РАБОТЪ А. Θ. ГАУША

## Названіе картинъ:

## Собственники:

1899. Вѣтеръ (масло).  
Озеро Vammeljagvi въ Финляндіи (масло).  
Подъ вечеръ (масло). } Конкурсныя работы въ Академіи.
1900. Нева (масло).  
За городомъ (пастель).  
Березы зимою (пастель).
1901. Нисходитъ ночь (масло).  
Финляндія (масло).  
Цвѣты у окна (масло). Частное собраніе въ С.-Петербургѣ.
1902. Большой Дворецъ въ Царскомъ  
Селѣ (масло).  
Драма (масло).  
Утро (масло).  
Снѣгъ (масло).  
Деревья (масло).
1904. На Сѣверѣ (темпера).  
Дачи (масло).  
Финляндія (масло).  
Новгородъ (пастель).  
Сумерки (акварель).  
Лѣто (масло).  
Нашъ Сѣверъ (акварель).  
Въ Германіи (акварель).  
Вѣтрено (акварель).  
Н. Н. Перцовъ. С.-Петербургъ.  
Частное собраніе въ С.-Петербургѣ.
1905. Лучи заката (масло).  
Вѣтеръ (масло).  
Intérieur (масло).  
Дворецъ въ Павловскѣ (акв.).  
Свинцовое небо (раскраш. рис.).  
У озера (раскраш. рис.).  
Вѣтренный день (раскраш. рис.).  
Финляндія (раскраш. рис.).  
Л. А. Гордонъ. С.-Петербургъ.  
Д. Н. Кардовскій. Царское Село.  
Музей Имп. Академіи Художествъ.  
Н. Н. Перцовъ. С.-Петербургъ.  
Частное собраніе въ С.-Петербургѣ.
1906. Радуга (масло).  
Береза (масло).  
Дорога (масло).  
Роща (акварель).  
М. У. Китнеръ. С.-Петербургъ.  
К. Н. Willecke. Берлинъ.  
А. Я. Левантъ. С.-Петербургъ.

1907. Садъ (акварель).  
 Intérieur 60-хъ годовъ. (акв.).  
 Эпифанія огня (масло).  
 Музей Старога Петербурга.
1908. Полдень (масло).  
 Осень (березы) (масло).  
 Сѣверное море (масло).  
 Майское утро (масло).  
 А. Я. Садовская. С.-Петербургъ.
- Красные листья (масло).  
 Свѣтъ дневной (масло).  
 Лимоны (масло).  
 Nature morte (масло).  
 Рисунки углемъ — Франція.  
 Фонтаны (темпера).  
 В. И. Коростовецъ. С.-Петербургъ.  
 Баронесса Н. В. Раунгъ фонъ Траубен-  
 бергъ. С.-Петербургъ.
- 1909—1911. Весна (масло).  
 Вилла (темпера).  
 На югѣ (масло).  
 Тополя (масло).  
 Свѣтлый день (масло).  
 Проектъ декораций (масло).  
 Паркъ (масло).  
 Садикъ (масло).  
 Яблони (масло).  
 Испанія (пастель).  
 Осеннее созвучіе (масло).  
 Ночь въ горахъ (масло).  
 М. К. Ушковъ. Москва.
1912. Фантастическое море (масло).  
 Рисунки углемъ — Англія.  
 Этюды Англіи (масло).  
 Оливковая роща (масло).  
 Зеленые луга (темпера).  
 А. Ф. Мантель. Казань.  
 Ф. Ф. Ноттафтъ. С.-Петербургъ.
- К. Н. Льдова. С.-Петербургъ.  
 Н. Н. Небученовъ. С.-Петербургъ.





Домъ, гдѣ жилъ Ванъ-Гогъ въ Арль.

## ПИСЬМА ВИНЦЕНТА ВАНЪ-ГОГА КЪ Э. БЕРНАРУ

1888 годъ \*

ПИСЬМО VI

Дорогой товарищъ Бернаръ, мнѣ постоянно и все болѣе и болѣе кажется, что картины, необходимыя для того, чтобы современная живопись была вседѣло собою и поднялась на высоту, равную священнымъ вершинамъ, достигнутымъ греческими скульпторами, германскими музыкантами и французскими романистами,— что такія картины превышаютъ мощь отдѣльной личности. И поэтому, навѣрное, онѣ будутъ созданы цѣлыми группами людей, соединенныхъ для выполнения общаго замысла. У одного—отличная оркестрація красокъ и недостатокъ идей; другой изобилуетъ новыми чарующими или потрясающими намѣреніями, но не умѣетъ ихъ выразить достаточно звучно, отъ скромности и ограниченности своей палитры...

\* Переводъ съ французскаго Я. Тугендхольда.

Вотъ большое основаніе для того, чтобы сожалѣть о недостаткѣ корпоративнаго духа среди художниковъ, которые критикуютъ и преслѣдуютъ другъ друга, къ счастью, еще не доходя до взаимнаго уничтоженія...

Ты возразишь, что все это разсужденіе—банальность; ну, что же, пусть такъ! Однако, самъ по себѣ вопросъ о возможности Возрожденія, конечно, не баналенъ. Затѣмъ—одинъ техническій вопросъ,—скажи мнѣ въ слѣдующемъ письмѣ твое мнѣніе. Черное и бѣлое, въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ ихъ продаютъ въ магазинѣ, я хочу класть на мою палитру и употреблять ихъ, какъ они есть. Когда—замѣть, что я говорю объ упрощеніи красокъ à la japonaise,—когда я вижу въ зеленомъ паркѣ съ розовыми тропинками господина, одѣтаго въ черное, какогонибудь *jugé de paix* по профессіи (арабскій еврей въ „Тартаренѣ“ Доде называетъ этого почтеннаго чиновника *zouge de paix*), который читаетъ „*Intransigeant*“, а надъ нимъ и надъ паркомъ небо чистаго кобальта,—почему не написать упомянутаго *zouge de paix* просто черной „слоновой костью“, а его „*Intransigeant*“—просто сырыми бѣлками?

Вѣдь японцы же отвлекаются отъ рельефа, кладя плоскія пятна одно рядомъ съ другимъ и опредѣляя движеніе и форму характерными штрихами.

Изъ области другихъ соображеній:—въ красочномъ мотивѣ, передающемъ, напримѣръ, желтое вечернее небо, свѣжая и жесткая бѣлизна стѣны по контрасту съ этимъ небомъ можетъ быть, въ сущности, выражена чистыми бѣлками, смягченными нейтральнымъ тономъ—ибо само небо окрашиваетъ бѣлое ибѣжнымъ лиловымъ налетомъ. Въ другомъ пейзажѣ, представляющемъ совершенно выбѣленную хижину на оранжевой землѣ (ибо синее небо юга и Средиземнаго моря вызываетъ оранжеватость тѣмъ болѣе напряженную, чѣмъ выше по тону синяя гамма),—черная нота двери, оконъ и маленькаго креста на верхушкѣ образуетъ одновременный контрастъ бѣлаго съ чернымъ, столь же пріятный для глаза, какъ и синее съ оранжевымъ.

Чтобы взять болѣе любопытный примѣръ, предположимъ женщину, одѣтую въ платье съ бѣлыми и черными клѣтками среди того же примитивнаго пейзажа съ синимъ небомъ и оранжеватой землей,—это будетъ довольно занятно, я думаю. Какъ разъ въ Арлѣ часто носятъ клѣтчатое, черное съ бѣлымъ. Разъ черное и бѣлое являются красками (а во многихъ случаяхъ они могутъ быть разсматриваемы, именно какъ краски, какъ цвѣта)—ихъ контрастъ можетъ быть такъ же пикантенъ, какъ напримѣръ зеленое и красное. Къ тому же, ихъ употребляютъ и японцы. Они умѣютъ чудесно передавать матово-блѣдный цвѣтъ лица молодой дѣвушки и пикантный контрастъ черной прически съ бѣлой бумагой и нѣсколькими бѣлыми штрихами, не говоря уже объ ихъ кустахъ чернаго терновника, усыпанныхъ звѣздами бѣлыхъ цвѣтовъ...

Наконецъ-то я увидѣлъ Средиземное море, которое ты вѣроятно пересѣчешь раньше меня. Провелъ недѣлю въ *Saintes-Maries*, гдѣ видѣлъ дѣвушекъ, напоминающихъ



о Чимабур и Джотто, — тонких, прямых, немного печальных и мистических. На пляж, совершенно плоскомъ и песчаномъ, — маленькія лодки, зеленыя, красныя, синія, такія прелестныя по формѣ и краскѣ, что чудятся двѣты.

Повидимому, Гогенъ все еще боленъ...

Я тоже очень охотно бы повидалъ Африку, но я не строю опредѣленныхъ плановъ на будущее; это будетъ зависѣть отъ обстоятельствъ. То, что мнѣ хотѣлось бы тамъ узнать, это — эффекты болѣе яркаго синяго неба. Фромантенъ и Жеромъ, подобно множеству другихъ, видятъ землю юга безцвѣтной. Господи, конечно, да — если вы возьмете сухой песокъ въ вашу руку, если будете его разсматривать вблизи — вѣдъ и вода и воздухъ, если къ нимъ такъ же подходить, кажутся безцвѣтными! Но нѣтъ синяго безъ желтаго и оранжеваго, и разъ вы дѣлаете синее, такъ сдѣлайте же и желтое и оранжевое! Развѣ не такъ?

Впрочемъ, ты скажешь, что я пишу тебѣ только банальности.

Мысленно жму твою руку. Весь твой.



Комната Вань-Гога.



## ПИСЬМО VII

Дорогой Бернаръ, прости, что я пишу такъ торопливо; я боюсь, что мое письмо выйдет неразборчивымъ, но я хочу отвѣтить тебѣ тотчасъ же.

Знаешь, мы поступили по-дурачки, Гогенъ, ты и я, что не направились въ одно и то же мѣсто. Когда Гогенъ уѣхалъ (въ Понтъ-Авенъ), я не былъ еще увѣренъ въ своемъ собственномъ отъѣздѣ; когда же уѣзжалъ ты—случился этотъ отвратительный денежный вопросъ, и мои дурныя вѣсти о здѣшнихъ расходахъ помѣшали тебѣ...

Если бы мы всѣ вмѣстѣ направились въ Арль, это было бы не глупо, такъ какъ втроемъ мы могли бы сами вести хозяйство. Только теперь, когда я немного осмотрѣлся, я начинаю понимать преимущества этого. Я лично чувствую себя здѣсь лучше, чѣмъ на сѣверѣ. Я работаю въ самый полдень, на самомъ солнцекѣ, безъ всякой тѣни, въ пшеничныхъ поляхъ—и вотъ я все таки наслаждаюсь, какъ стрекоза! Господи, если бы я узналъ эту страну въ двадцать пять лѣтъ,

вместо того, чтобы явиться сюда тридцатипятилѣтнимъ! Въ тѣ годы, я былъ скорѣе энтузіастомъ сѣраго и бездѣтнаго, постоянно мечталъ о Милле, заводилъ въ Голландіи знакомства среди художниковъ такой категоріи, какъ Мовъ, Израельсъ и др.

Вотъ—набросокъ сѣтеля: большая площадь съ бороздами вспаханной земли, большею частью лиловая. Поле зрѣлой пшеницы—дѣтѣ желтой охры, немного съ карминомъ. Небо (желтый хромъ)—почти столь же свѣтлое, какъ и само солнце (желтый хромъ № 1, немного съ бѣлилами, въ то время, какъ остальное небо—смѣсь хрома № 1 и 2, то-есть очень желтое). Блуза сѣтеля—синяя, штаны—бѣлые. Въ землѣ много отзвуковъ желтаго и нейтральныхъ оттѣнковъ отъ смѣшенія лиловаго съ желтымъ; но въ общемъ я немного наплевалъ на правдоподобіе красокъ! Это, скорѣе, въ родѣ наивныхъ картинокъ стараго альманаха, стариннаго деревенскаго календаря, гдѣ снѣгъ, дождь и градъ и хорошая погода изображены совсѣмъ примитивно.

Не скрою отъ тебя, что я далеко не ненавижу деревню, выросши въ ней, въ яніе былыхъ воспоминаній, стремленіе къ безконечности, символами которой являются сѣтель и снопы,—околдовываютъ меня, какъ и раньше. Но когда же я изображу звѣздное небо, эту картину, которая меня постоянно занимаетъ. Увы! Увы! Справедливо говоритъ превосходный коллега Киприанъ въ ‚Еп тѣпаге‘ Гюисманса, что лучшія картины—тѣ, о которыхъ грезить, курия трубку въ постели, но которыя не пишешь...

Однако, какъ ни мало компетентнымъ я чувствую себя передъ лицомъ невыразимыхъ совершенствъ и рѣдчайшихъ великолѣпій природы, надо попробовать пойти на приступъ!

Я упрекаю себя за то, что все еще не писалъ здѣсь людей. Вотъ опять одинъ пейзажъ—заходъ солнца или восходъ? Во всякомъ случаѣ—лѣтнее солнце.

Лиловый городокъ, желтое свѣтило, голубовато-зеленое небо. Хлѣба отливаютъ всѣми оттѣнками стараго золота, мѣди, червоннаго золота, желтой бронзы, золотисто-желтаго и зеленовато-краснаго. Я писалъ его при полномъ мистралѣ, прикрѣпивъ мольбертъ къ землѣ съ помощью желѣзныхъ палокъ,—способъ, который рекомендую тебѣ. Вколотивъ ножки мольберта въ землю, вколачиваютъ рядомъ желѣзный стержень пятидесяти сантиметровъ длины, затѣмъ все это перевязываютъ веревкой. Такимъ образомъ можешь работать во время вѣтра.

Хочу сказать еще о бѣломъ и черномъ. Возьмемъ ‚Сѣтеля‘. Картина раздѣлена на двое: верхняя половина—желтая, низъ—фіолетовый. И вотъ бѣлые штаны сѣтеля успокаиваютъ и развлекаютъ глазъ въ тотъ самый моментъ, когда его могъ бы раздражать чрезмѣрно-рѣзкій контрастъ желтаго и фіолетоваго...

Я познакомился здѣсь съ однимъ поручикомъ-зуавомъ, по фамиліи Милліе; даю ему уроки рисованія—съ моей перспективной рамкой—и онъ начинаетъ дѣлать рисунки; ей-Богу, я видѣлъ рисунки гораздо хуже этихъ. Онъ жаждетъ научиться...



Этотъ господинъ въ октябрѣ ѡдетъ въ Африку; если бы ты служилъ въ зуавахъ, онъ взялъ бы тебя съ собой и обезпечилъ бы тебѣ широкій просторъ для работы—если бы ты захотѣлъ помочь ему въ его художественныхъ поискахъ. Можетъ ли это пригодиться тебѣ? Если да, извѣсти меня поскорѣе.

Основаніе для работы—то, что за картины даютъ деньги. Ты возразишь, что это основаніе довольно прозаично. И однако—вѣрно. Основаніе, мѣшающее работать—это то, что полотна и краски, до поры до времени, лишь стоятъ намъ су. Правда, рисунки обходятся намъ недорого...

Гогенъ также скучаетъ въ Понтъ-Авенъ и, какъ и ты, жалуется на одиночество. Если бы ты поѣхалъ его навѣстить! Но я не знаю, останется ли онъ тамъ; я предполагаю, что онъ намѣревается вернуться въ Парижъ. Онъ говоритъ, что рассчитывалъ на твой прїѣздъ въ Понтъ-Авенъ. Богъ мой, если бы мы были здѣсь всѣ втроемъ! Ты скажешь, что это слишкомъ далеко. Хорошо, но зимою непременно—ибо здѣсь можно работать круглый годъ. Вотъ причина моей любви къ этой странѣ—меньшая боязнь холода, который, мѣшая обращаться моею кровью, помѣшалъ бы мнѣ мыслить и дѣлать все, что захочется. Ты поймешь это, когда станешь солдатомъ. Твоя меланхолія исчезнетъ; она, можетъ быть, и происхо-



дять отъ того, что у тебя слишкомъ мало крови или кровь испорченная. Это у васъ отъ проклятаго грязнаго парижскаго вина и грязнаго сала бифштексовъ. Господи, вѣдь и я дошелъ до такого состоянія, что моя кровь не годна была никуда, въ буквальномъ смыслѣ слова. Только послѣ четырехнедѣльнаго пребыванія здѣсь это стало налаживаться. Но, дорогой товарищъ, въ тотъ періодъ у меня былъ приступъ такой же меланхоли, какъ и у тебя, и я страдалъ бы отъ нея не меньше, чѣмъ ты, если бы я не привѣтствовалъ ее съ большимъ удовольствіемъ, какъ знакъ начинающагося выздоровленія—что и случилось... Итакъ, вмѣсто возвращенія въ Парижъ, оставайся въ деревнѣ, чтобы набраться силъ и какъ слѣдуетъ выйти изъ испытанія африканской жизни.

Заниматься живописью и бабничать—несомнѣнно, вотъ что несомнѣнно!

Символомъ св. Луки, покровителя художниковъ, служить, какъ тебѣ извѣстно, волъ. Потому и надо быть терпѣливымъ, подобно волу, если хочешь обрабатывать поле искусства. Правда, сами быки счастливы, что они не трудятся надъ живописью... Однако, я хотѣлъ сказать вотъ что: послѣ періода меланхоли ты будешь крѣпче, чѣмъ раньше, твое здоровье возстановится, и ты найдешь окружающую природу настолько прекрасной, что не будетъ у тебя иного помысла, кромѣ живописи...

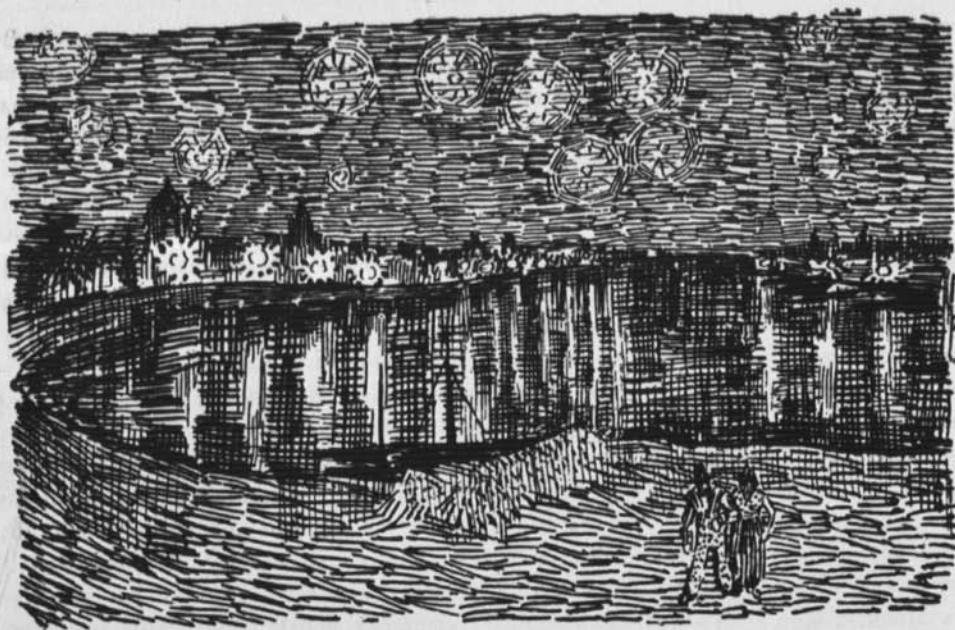
Эти дни я читалъ Madame Chrysantème Лоти; тамъ есть интересныя замѣчанія объ Японіи. Мой братъ устроилъ сейчасъ выставку Клода Моне; хотѣлось бы ее увидѣть. Между прочимъ, ее посѣтилъ Гюи де Мопассанъ и сказалъ, что съ этихъ поръ будетъ часто заходить на бульваръ Монмартръ.

Пора на работу, поэтому кончаю. Но я, навѣрное, вскорѣ напишу тебѣ еще. Тысяча извиненій за то, что я наклеилъ недостаточно марокъ на послѣднее письмо. Правда, это было сдѣлано на почтѣ, но ужъ не въ первый разъ меня вводятъ въ заблужденіе. Ты и не представляешь себѣ небрежность здѣшнихъ жителей. Впрочемъ, скоро самъ увидишь все это въ Африкѣ.

Итакъ, надѣюсь написать тебѣ, когда буду менѣ спѣшить. Жму руку. Весь твой.







## ПИСЬМО VIII

Дорогой товарищъ Бернаръ, вѣдь ты допускаешь, — я не сомнѣваюсь въ этомъ, — что ни ты, ни я не можемъ имѣть точнаго представленія о Веласкезѣ и Гойѣ, какъ о людяхъ и художникахъ, ибо ни ты, ни я не видѣли Испаніи, ихъ родины, и вообще многого, сохранившагося на югѣ.

Отсюда само собой ясно, что и при одѣикѣ сѣверныхъ художниковъ, съ Рембрандтомъ во главѣ, чрезвычайно желательно знать, какъ ихъ творчество въ цѣломъ, такъ и страну ихъ и интимную исторію эпохи и нравовъ.

И вотъ, я повторяю, что ни у Бодлера \*, ни у тебя нѣтъ достаточно яснаго понятія о Рембрандтѣ.

\* Ванъ-Гогъ имѣетъ въ виду строфу изъ стихотворенія Бодлера „Les Phares“:

Rembrandt, — triste hôpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix décoré seulement,  
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement.

Поскольку дѣло идетъ о тебѣ, я могу лишь поощрить тебя на болѣе внимательное созерцаніе великихъ и маленькихъ голландцевъ, прежде чѣмъ составлять о нихъ мнѣніе. Вѣдь здѣсь вопросъ идетъ не только о драгоценныхъ камняхъ вообще, но и о томъ, чтобы различить чудо изъ чудесъ.

Такъ я, уже въ теченіе двадцати лѣтъ изучающей художественную школу моей страны, въ большинствѣ случаевъ не сталъ бы и отвѣчать, если бы зашелъ о ней вопросъ—настолько вообще далеки отъ нея всѣ, спорящіе о сѣверныхъ художникахъ.

Итакъ, тебѣ я могу только отвѣтить вотъ что: присмотришься-ка ты получше, это, правда, стоитъ тысячу разъ того!

Я же утверждаю, что Остаде въ Луврѣ, изображающій Семью художника (мужчина, женщина и десятокъ ребятшекъ),—картина, заслуживающая безконечнаго изученія и размышленія, точно такъ же, какъ и Мюнстерскій Миръ Терборга. И если въ Луврской галереѣ я лично предпочитаю и нахожу самыми изумительными тѣ самыя картины, о которыхъ очень часто забываютъ художники, даже специально приходящіе туда для голландцевъ,—то я этому мало удивляюсь, зная, что мой выборъ основанъ на такихъ знаніяхъ въ этой области, которыхъ не могло бы быть у большинства французозъ. Если же я расхожусь во мнѣніи по этому вопросу съ тобой, то я вѣрю, что впоследствии ты самъ признаешь мою правоту.

Меня терзаетъ то, что въ Луврѣ портится Рембрандтъ, и что эти кретины—чиновники—разрушаютъ много хорошихъ картинъ. Такъ, скучная желтая тональность нѣкоторыхъ Рембрандтовъ—лишь результатъ порчи отъ сырости или другихъ причинъ; нѣкоторые примѣры я могъ бы тебѣ указать пальцемъ.

Сказать, каковъ колоритъ Рембрандта, такъ же трудно, какъ точно опредѣлить 'сѣрый тонъ' Веласкеса. За неизмѣнимъ лучшаго, можно было бы сказать: 'ог-Rembrandt'. Такъ и дѣлаютъ, но это очень растяжимо.

Прибывъ во Францію, я, быть можетъ, ярче, чѣмъ сами французы, почувствовалъ Делакруа и Зола, передъ которыми испытываю безграничное и искреннее восхищеніе. Это потому, что у меня было болѣе полное представленіе о Рембрандтѣ; правда, одинъ, Делакруа, работаетъ красками, другой, Рембрандтъ,—value'ами, но оба они равноцѣнны.

Зола и Бальзакъ, какъ живописцы цѣлаго общества и природы, сообщаютъ тѣмъ, кто ихъ любитъ, самыя изысканныя художественныя волненія, именно потому, что они охватываютъ всю описываемую ими эпоху. Хотя Делакруа и изображаетъ чело-вѣчество и жизнь вообще, а не извѣстную эпоху,—тѣмъ не менѣе, онъ принадлежитъ къ этой же семьѣ геніевъ.

Мнѣ очень нравятся эти слова, кажется, Сильвестра \*, которыми заканчивается

\* Théophile Silvestre, авторъ книги 'Les Artistes Français'.

одно произведеніе: „Такъ умеръ—почти съ улыбкой—Евгеній Делакруа, художникъ великой расы, имѣвшій солнце въ головѣ и бурю въ сердцѣ, который переходилъ отъ воиновъ къ святымъ, отъ святыхъ къ влюбленнымъ, отъ любовниковъ къ тиграмъ и отъ тигровъ къ цвѣтамъ“.

Домье—также очень большой геній. Милле—опять художникъ цѣлой расы и ея среды. Возможно, что эти большіе геніи лишь „тронутые“ и что для безграничной вѣры и восхищенія передъ ними слѣдуетъ также быть свихнувшимся. Если бы это было такъ, я предпочелъ бы мое сумасшествіе благоразумію другихъ. Косвеннымъ образомъ вернуться къ Рембрандту—вотъ, быть можетъ, самый прямой путь. Возьмемъ Франца Хальса. Онъ никогда не писалъ Христовъ, благовѣщенный съ пастухами, ангеловъ или распятій и воскресеній; онъ никогда не писалъ голыхъ женщинъ, сладострастныхъ и животныхъ. Онъ дѣлалъ портреты и ничего, ничего кромѣ этого! Портреты солдатъ, офицерскія собранія, портреты должностныхъ лицъ, засѣдающихъ по дѣламъ республики, портреты матронъ съ розовой или желтой кожей, въ бѣломъ чепцѣ, въ черныхъ, шерстяныхъ или атласныхъ, платьяхъ, обсуждающихъ бюджетъ какой нибудь богадѣльни или пріюта. Онъ дѣлалъ портреты добрыхъ буржуа среди семьи,—мужчину, женщину, ребенка. Онъ писалъ сѣрага забудыгу, старую торговку рыбами, со смѣхомъ вѣдьмы, прекрасную цыганскую дѣвку, младенца въ пеленкахъ, лихого дворянина—*bon vivant* съ усами, ботфортами и шпорами. Онъ писалъ самого себя и свою жену, молодыхъ и влюбленныхъ, въ саду, на дерновой скамьѣ, послѣ первой же брачной ночи. Онъ писалъ оборванцевъ и смѣющихся мальчишекъ; онъ писалъ музыкантовъ; онъ писалъ толстую кухарку...

Дальше этого онъ не шелъ; но это вполне стоитъ Рая Данте, и Микеланджело, и Рафаэлей, и даже грековъ. Это прекрасно, какъ Зола, но болѣе здорово и радостно, а также и болѣе жизненно, ибо эпоха Хальса здоровѣе и менѣе печальна.

Теперь, что такое Рембрандтъ? Абсолютно то же самое: живописецъ портретовъ. Это здоровое, широкое и ясное представленіе о двухъ равноцѣнныхъ голландскихъ вершинахъ и нужно составить себѣ—прежде чѣмъ углубиться дальше.

Но, прошу тебя, слѣди получше за ходомъ моей мысли, который я постараюсь представить тебѣ, какъ можно проще. Запомни же этого подлиннаго мастера—Франца Хальса, портретиста цѣлой республики, молодецкой, живой и бессмертной. Пойми не менѣе великаго и универсальнаго мастера, живописца портретовъ и голландской республики, Рембрандта ванъ Рина, широкаго человѣка и натуралиста,—широкаго не менѣе, чѣмъ Хальсъ. И тогда ты увидишь, какъ отъ Рембрандта, изъ этого источника, вытекаютъ его непосредственные и прямые ученики—ванъ деръ Мееръ Дельфтскій, Фабриціусъ, Николай Маасъ, Питеръ де Хохъ, Боль, и другіе, на которыхъ онъ повліялъ—Поттеръ, Рейсдаль, Остаде, Терборгъ. Я называю Фабриціуса, хотя мы и знаемъ только два его полотна, но не упоминаю массу дру-

гихъ хорошихъ художниковъ и, въ особенности, фальшивыхъ алмазовъ. Достаточно уже этихъ поддѣлокъ утвердилось въ вульгарныхъ французскихъ головахъ...

Очень ли, мой дорогой Бернаръ, темно то, что я говорю? Я стараюсь лишь показать тебѣ весьма простую и великую вещь: живопись человечества, точнѣе—дѣлой республики, при помощи простого портрета. Это—прежде всего. А затѣмъ, если по поводу Рембрандта и говорится немного о магии, о Христвѣ, о женской наготѣ—все это очень интересно, но не главное. Пусть же Бодлеръ заткнетъ свой ротъ въ этой области,—это лишь звучныя, но пустыя слова. Пусть Бодлеръ будетъ тѣмъ, чѣмъ онъ есть—современнымъ поэтомъ, подобно Мюссе, но пусть онъ оставитъ насъ въ покоѣ, когда мы говоримъ о живописи...  
Жму руку. Весь твой.



## ВАГНЕРЪ И ДАРГОМЫЖСКІЙ

В. КАРАТЫГИНЪ



**В**ЫВАЕТЪ два рода письма: для другихъ и для себя. Можно писать—разсказывать, сообщать литературной аудиторіи нѣкоторыя окончательно выработанныя мысли, съ которыми по тѣмъ или инымъ основаніямъ считаешь нужнымъ и важнымъ познакомить другихъ людей. И можно писать—думать въ процесѣ письма, приводя къ большей или меньшей ясности и опредѣленности то, что до пріисѣста къ письменному столу самого пишущаго сму-

шало противорѣчіями, сбивчивостью формы и многими вопросительными знаками по существу темы... Вторая манера изложенія несомнѣнно менѣе удобна для читателей, но такъ какъ обычный способъ письма ужъ слишкомъ удобенъ—до того, что сдѣлался вполне банальнымъ—для сочиненія юбилейныхъ статей и къ тому же былъ использованъ авторомъ настоящихъ строкъ уже не однажды, въ примѣненіи къ именамъ, памяти которыхъ посвященъ этотъ очеркъ, то я все же позволю себѣ въ этихъ строкахъ прибѣгнуть ко второму методу...

Я буду писать—думать о двухъ художникахъ-реформаторахъ музыкальнаго искусства, которые родились въ одинъ и тотъ же годъ, ровно сто лѣтъ назадъ, которые въ своей творческой дѣятельности обнаруживаютъ рѣзко бросающіяся въ глаза точки касанія, которые, при наличіи въ ихъ натурахъ нѣкоторыхъ чертъ духовнаго родства, показываютъ, однако, еще больше различій и коренныхъ несходствъ. О нихъ, объ этихъ сходствахъ и различіяхъ, говорить и думать будутъ, конечно, и наши потомки, навѣрное, еще больше, еще многообразнѣе и нѣсколько иначе освѣщая разныя стороны творческой дѣятельности Вагнера и Даргомыжскаго, чѣмъ ихъ современники и мы, слишкомъ близкіе для окончательнаго, не подлежащаго дальнѣйшей ‚касаціи‘ исторіи приговора,—мы, современные слушатели ‚Нибелунговъ‘ и ‚Каменнаго Гостя‘...

До конца XVI вѣка искусство не знало оперы. Только послѣднее десятилѣтіе этого вѣка ознаменовалось побѣдой духа Ренессанса надъ контрапунктическимъ засильемъ, долго одолевавшимъ въ музыкѣ жизненную непосредственность свободного вдохновенія. Но если мы и посейчасъ не знаемъ въ точности всѣхъ условій творчества и сценическаго исполненія античной драмы, то какъ могла эпоха Возрожденія, мечтавшая о воскрешеніи древней трагедіи, осуществить подобную мечту, хотя бы въ первомъ къ ней приближеніи?

Идеи флорентійскихъ родоначальниковъ оперы, съ Джакомо Перя во главѣ, оказали безцѣпныя услуги музыкальному искусству, рѣзкимъ ударомъ разъ навсегда разру-



бывъ дѣли долгаго и тяжкаго рабства музыки, чуть не вовсе зачехшей въ пѣвну у слишкомъ суроваго хозяина-контрапункта. Возникли новыя композиціонныя формы. Появилась иная фактура. Получило свое право сольное пѣніе. Но невозродимое осталось невозрожденнымъ и даже неизвѣстнымъ по своему внутреннему художественному смыслу. Давно исчезнувшія изъ культуры древнія формы драмо- и звуко-созерцанія не могли быть восстановлены въ условіяхъ иной цивилизаціи, иной психологій, иного быта, иныхъ религиозныхъ воззрѣній, иного уклада всей жизни.

Вагнеръ признавалъ рожденіе въ мірѣ оперы—явленіемъ совершенно и до конца искусственнымъ въ своей основѣ. Однако же, этотъ художественный гомункулъ достигъ нынче весьма почтеннаго возраста, давно вступивъ въ четвертый вѣкъ своей жизни. Какъ велико оказалось обаяніе новаго, комбинированнаго, неорганическаго по своей сущности, жанра, если послѣ неоднократнаго заявленія многими авторитетами, въ томъ числѣ самимъ Вагнеромъ, о совершенной искусственности оперы,—она все же продолжаетъ процвѣтать!

На мое удивленіе я могу получить въ отвѣтъ традиціонную отвѣдь: опера, скажутъ, давно захирѣла бы въ безжизненности вокально-виртуознаго, поверхностно-мелодическаго направленія, если бы время отъ времени не появлялись крупные реформаторы, укрѣпляющіе музыкально-драматическій союзъ слова и звука, союзъ, который—пока судьбами оперы вѣдаютъ рядовые художники—то и дѣло стремится къ нарушенію равновѣсія въ пользу явнаго владычества легковѣсной мелодики надъ поэтическимъ содержаніемъ произведенія. Это не совсѣмъ неправда, хотя въ нѣкоторомъ смыслѣ, пожалуй, даже хуже сплошнаго заблужденія, раздѣляемаго, напримѣръ, тѣми, кто и понынѣ отворачивается и отъ Вагнера, и отъ Даргомыжскаго, и отъ Мусоргскаго, не видя въ нихъ и въ близкихъ къ нимъ авторахъ единственно возможныхъ точекъ опоры для пріятія смѣшанныхъ словесно-музыкальныхъ формъ художественнаго творчества, а, напротивъ, услаждаясь обычными, средними нормами опернаго сочинительства.

Только люди, совершенно равнодушныя къ красотамъ поэзіи и музыки, могутъ предпочитать ‚Тристану‘ или ‚Каменному Гостю‘ жалкую музыкальную бутафорию Мейербера или приторную чувствительность оперъ Чайковскаго. И Вагнеръ и Даргомыжскій, при всѣхъ качественныхъ и количественныхъ различіяхъ ихъ дарованій, оба внесли крупныя новыя цѣнности въ музыкально-драматическое искусство, влили въ него свѣжую струю, дали въ руки позднѣйшихъ композиторовъ новыя приемы формальнаго строенія оперныхъ композицій, декламационнаго пѣнія, новыхъ, утонченныхъ гармоній, свободныхъ тональныхъ отношеній. Новыми, тонко-расчитанными и крѣпко-слаженными крючками словесно-музыкальныхъ асоціацій замѣнили они старыя и ветхія ‚бѣлыя нитки‘, коими пришивали прежніе авторы поэзію къ оперной монархинѣ—самодовѣющей, закругленной мелодіи. Восстановлено было ‚равноправіе‘ музыки съ текстомъ, къ чему стремились еще флорентійскіе отцы оперы.

Но внеся новыя глубины въ музыкально-драматическое искусство, смогли ли Вагнеръ или Даргомыжскій потушить коренную вражду между словомъ и звукомъ, уничтожить искусственность и механичность ихъ союза, создать органическую и синтетическую глубину музыкальной драмы, какъ таковой? Если предпочтеніе творчеству Вагнера и Даргомыжскаго оперъ обыкновеннаго типа—доказательство отсутствія вкуса, то, съ другой стороны, убѣжденіе въ томъ, что превосходство названныхъ новаторовъ непосредственно опредѣляется яркостью и прямолинейностью ихъ новаторскихъ тенденцій, способно лучшей вкусъ извратить на почвѣ чрезмернаго принципіализма до сугубаго безвкусія! Одностороннее возвеличеніе обоихъ реформаторовъ, соблазнительная мысль о прямой пропорціональности между энергіей реформаціонной дѣятельности и художественнымъ значеніемъ ея результатовъ,—едва ли не способны привести къ еще менѣе справедливымъ оцѣнкамъ прочихъ мастеровъ оперы, чѣмъ совершенное непониманіе достижений Вагнера и Даргомыжскаго... Развѣ мало новаго въ эволюціи музыкальной части оперы внесено великимъ русскимъ музыкантомъ-поэтомъ, Римскимъ-Корсаковымъ? Пожалуй, больше, чѣмъ Даргомыжскимъ. А между тѣмъ Римскій-Корсаковъ, за исключеніемъ развѣ самыхъ первыхъ годовъ своей композиторской дѣятельности, никогда не задавался реформаторскими идеями.

Впрочемъ, можетъ быть, я напрасно упоминаю здѣсь о Римскомъ-Корсаковѣ. Рѣчь идетъ о 'критическихъ' моментахъ въ исторіи отношеній между музыкой и драмой, а глубины, завѣщанныя потомству Римскимъ-Корсаковымъ, почти всецѣло чистомызыкальныя. Но вотъ проблема, осложняющая вышеставленный вопросъ о достиженіи или недостиженіи Вагнеромъ и Даргомыжскимъ органическаго музыкально-драматическаго синтеза: этотъ синтезъ,—буде таковой былъ или есть или будетъ кѣмъ нибудь достигнутъ,—представляетъ ли самъ по себѣ выдающуюся глубину?

По всей вѣроятности, совсѣмъ необыкновенныя захватывающія чувства художественнаго восторга овладѣли бы мною, если бы когда нибудь случилось мнѣ воспринять эстетическое впечатлѣніе, которое въ силу нѣкотораго необычнаго чуда оказалось бы въ самомъ дѣлѣ синтетическимъ, притомъ такого рода, чтобы каждый изъ зрительныхъ, слуховыхъ, психологическихъ, идейныхъ и какихъ угодно иныхъ элементовъ этого впечатлѣнія былъ самъ по себѣ содержателемъ, интересенъ, мастерски разработанъ. Но если мнѣ предложить какой нибудь, выражаясь языкомъ эго-футуристовъ, 'поззо-концертъ', гдѣ при наличіи хотя бы полнаго синтеза, элементы дѣлаю при попыткѣ ихъ отдѣльнаго анализа оказываются неудовлетворительными,—я готовъ безъ сожалѣній уступить такой синтезъ за хорошее произведеніе какого либо изъ искусствъ въ отдѣльности. Стремленія къ синтезу въ искусствѣ суть не главные, дополнительныя условія существованія той живой, психологической массы, которая называется энергіей творчества, силой вдохновенія. Чѣмъ большаго обособленія и изошренія своего собственнаго языка достигаетъ каждый изъ 'видовъ' (по Вагнеру) искусствъ, тѣмъ недостижимѣе становится греза

о возможности грядущаго ихъ воссоединенія въ Единое Искусство съ прописной буквы, вродѣ того, какое возможно было въ античномъ мірѣ, какое осуществлялось въ древнихъ пѣсняхъ и обрядахъ архаическихъ народовъ.

Однако, есть ли что привлекательнѣе недостижимаго? И чѣмъ отчетливѣе вырисовывается передъ нами недостижимость органическаго синтеза искусствъ, тѣмъ съ большимъ упорствомъ работаетъ мысль въ поискахъ Единаго Искусства. Лучшія и благороднѣйшія творческія души обрекли себя на смѣлую погоню за все болѣе удаляющимся и потому все сильнѣе дразнящимъ воображеніе призракомъ Единаго Искусства. Только художникамъ съ мощной творческой волей, съ благородствомъ и возвышенностью художественныхъ идеаловъ дано неуклонно идти по этой трудной и, въ конечномъ счетѣ, бесплодной стезѣ. Но только въ конечномъ счетѣ. Лишь конечная цѣль здѣсь неосуществима. А зато—какъ упражняется творящая душа путемъ крайнихъ напряженій въ своихъ созидательныхъ силахъ! Сколько попутно дѣлаетъ она завоеваній въ области гармоніи, формъ, полифоническихъ сочетаній; сколько дѣлаетъ открытій, которымъ суждено получить въ ближайшемъ будущемъ богатѣйшій чисто-музыкальный смыслъ!

Эти обычные спутники художественно-синтетическихъ стремленій и составляютъ истинную ихъ цѣнность и важность, отнюдь не уничтожающія, конечно, значенія приведенныхъ выше оговорокъ, о которыхъ здѣсь, резюмируя вкратцѣ только что высказанныя соображенія, напомнимъ еще разъ.

Синтетическія идеи, преслѣдуемыя обыкновенно художниками крупнаго калибра и дарящія искусство множествомъ цѣнностей, находимыхъ попутно съ тяготѣніемъ къ синтезу, сами по себѣ характеризуются конечной недостижимостью, почему и получаемые здѣсь иногда сурогаты словесно-музыкальнаго сліянія самостоятельной цѣнности не представляютъ. А потому, если случится такъ (что не невозможно), что за синтетическія достиженія берется композиторъ второстепенный, причемъ дѣло ограничивается только изготовленіемъ quasi-синтетическихъ сурогатовъ, музыкальная сторона которыхъ убога и неразнообразна,—то дѣятельность такого композитора, какъ бы ни было ‚радикально‘ его ‚направленіе‘, не имѣетъ большого значенія въ музыкальномъ искусствѣ.

Чтобы не быть голословнымъ, приведу въ примѣръ Ребикова. Вотъ композиторъ, реформаторскіе замыслы котораго отличаются крайней смѣлостью, который въ погонѣ за выразительностью музыки, за объединеніемъ звуковой, словесной, эмоціональной и дѣйственной стороной музыкальной драмы отвергаетъ всѣ законы гармоніи, всѣ формы и традиціи музыкальнаго мышленія. Воодушевленный своими музыкально-реалистическими идеями, Ребиковъ пишетъ музыку на первый взглядъ въ высшей степени своеобразную и ‚выразительную‘. Но прислушайтесь къ ней. Какъ все у него бѣдно, монотонно, какъ назойливы и грубы линіи его письма, какъ формы, отрицаемыя композиторомъ, въ концѣ концовъ не поддаются изгнанію изъ музыки, но лишь мельчаютъ, дробятся, сводясь къ утомительной мозаикѣ

изъ маленькихъ кусочковъ, фразъ, мотивовъ, безчисленное количество разъ симметрично повторяемыхъ. Уже давно, гораздо раньше Дебюсси, Шенберга, Скрябина и Стравинскаго, Ребиковъ нашелъ многія звукосочетанія, характерныя для названныхъ четырехъ авторовъ и многихъ другихъ современныхъ композиторовъ. Но у Ребикова эти звукосочетанія остались мертвыми, надуманными ‚комбинаціями‘, погребенными подъ наивной и жалкой художественной идеологіей. У Дебюсси, Шенберга и Стравинскаго тѣ же акорды и послѣдованія, благодаря наличію у этихъ мастеровъ крупнаго чисто-музыкальнаго дарованія, котораго почти лишень Ребиковъ, развились въ цѣлую стройную систему новаго звукосозерцанія.

Случается и такъ, что композиторъ не задается никакими специально-реформаторскими идеями, сочиняетъ въ извѣстномъ смыслѣ наивно, пишетъ музыку для музыки, и ‚не смотря на это‘ (такъ сказали бы сторонники обязательности реформаціонно-идеологическаго начала для созданія произведеній великаго художественнаго значенія) самымъ очевиднымъ образомъ обогащаетъ искусство новыми гармоническими приобрѣтеніями, завоевываетъ для него тысячи новыхъ приѣмовъ въ области самыхъ разнообразныхъ художественныхъ возможностей. Примѣры: Римскій-Корсаковъ — у насъ, Регеръ — въ Германіи; къ музыкальнымъ ‚дуристамъ‘-новаторамъ почти безъ натяжки можно отнести и французскихъ ‚импрессионистовъ‘.

Отвергнувъ непрѣмѣнность связи между синтетической идеологіей музыкально-драматическаго творчества и его художественной цѣлнностью, я теперь уже безъ риска быть невѣрно понятымъ могу настаивать на все же преимущественной роли этой связи. Ея необязательность свидѣтельствуетъ о ея косвенности. Но эта косвенная связь является все же немаловажнымъ историческимъ ‚лейтмотивомъ‘ многихъ біографій выдающихся музыкально-драматическихъ сочинителей. Эта связь выступаетъ на первый планъ и въ дѣятельности Вагнера и Даргомыжскаго. Не идеологическимъ моментомъ опредѣляется чисто художественное значеніе ‚Нибелунговъ‘ и ‚Каменнаго Гостя‘, но если мы будемъ разсматривать ихъ авторовъ, какъ цѣльныхъ людей, то психологическая зависимость между характеромъ ихъ творчества и цикломъ ихъ идей выступитъ съ совершенной опредѣленностью. Ближайшее разсмотрѣніе этихъ связей и въ особенности отношенія между этими связями, какъ онѣ выражались у германскаго и русскаго реформаторовъ, и составить содержаніе слѣдующей главы настоящаго очерка.

... ‚Я отбросилъ все, что мнѣ было извѣстно изъ пѣнія, и стремился въ музыкѣ къ подражанію рѣчи, къ приличному драматическому выраженію‘. Такъ писалъ Пери, авторъ первыхъ оперъ въ мірѣ — ‚Дафна‘ и ‚Эвридика‘. Не правда ли, какъ это похоже на проповѣдь нашихъ ‚чучкистовъ‘ о музыкальномъ реализмѣ?



Геніальний Монтеверди, ближайшій послѣдователь Пери, защищался отъ нападокъ консервативнаго теоретика Артузи аргументами, до нельзя близкими къ кучкистскимъ идеямъ въ ихъ наиболѣе крайнемъ видѣ. Отстаивая музыкальный реализмъ, Монтеверди говорилъ о ‚правдѣ въ звукахъ‘ почти словами Мусоргскаго. Французская нація съ ея врожденнымъ драматическимъ чувствомъ на зарѣ исторіи французской оперы подарила міру знаменитаго композитора Люлли, ‚мусоргіанство‘ котораго для насъ не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. Риманъ имѣетъ всѣ основанія называть Люлли ‚однимъ изъ великихъ реформаторовъ, устранившихъ— въ интересахъ поэзіи—преобладаніе въ оперѣ музыки, цвѣтистую мелодію, растягиваніе слоговъ, фіоритуры, повтореніе словъ и пр.‘ Люлли видѣлъ въ цѣли лишь слегка идеализованный языкъ человѣческихъ чувствъ. Сочиняя речитативы, онъ просилъ друзей декламировать ему соотвѣтственный текстъ, либо самъ его произносилъ съ надлежащими логическими и патетическими акцентами. Линія наблюдаемыхъ при этомъ интонацій разговорнаго голоса ложилась въ основу музыкальнаго узора, мелодическаго рисунка речитативной фразы. Ну чѣмъ не Мусоргскій, даже періода самаго остраго увлеченія его декламационно-реалистическими затѣями, періода неоконченной ‚Женитьбы‘! Дальнѣйшая вѣха исторіи европейской оперной музыки—Глука.

Знакомясь съ партитурами Глука, читая его предисловія къ сочиняемымъ имъ музыкальнымъ драмамъ, мы безъ труда можемъ усмотрѣть въ его дѣятельности продолженіе того же ‚направленія‘, сторонниками котораго были Пери, Монтеверди, Люлли. Общая линія этого направленія опредѣляется требованіемъ возможно тѣснѣйшаго единенія музыки и поэзіи. Ближайшій же характеръ этого единенія обуславливался стремленіемъ къ музыкальному реализму. Практически выражалось это стремленіе въ искусномъ использованіи элементарныхъ психологическихъ ассоціацій слушателя, для каковой цѣли композитору необходимо было, конечно, при сочиненіи музыкальной драмы прежде всего основываться на собственныхъ ассоціаціяхъ между элементами музыки и многообразными моментами драмы. Въ этомъ планѣ художественныхъ идей средствомъ наиболѣе примитивнымъ, несмотря на его вѣдншій радикализмъ, былъ паралелизмъ вокальной, речитативной мелодіи съ интонаціями свободной человѣческой рѣчи. Этотъ паралелизмъ и былъ художественнымъ магнитомъ для музыкальныхъ душъ Пери, Монтеверди, Люлли, Глука. Конечно, они были слишкомъ музыканты, чтобы ограничиться въ своихъ операхъ однимъ тяготѣніемъ къ ‚интонаціонной‘ мелодіи (содержаніе этого условнаго опредѣленія, надѣюсь, понятно изъ предыдущихъ строкъ). Они пользовались и иными ассоціаціями. Они давали простые акорды и плавную мелодію, когда отвѣчающій музыкѣ эпизодъ драмы былъ простъ, ясенъ, спокоенъ. И они ускоряли темпъ, увеличивали силу отгѣвковъ, когда ходъ сценическаго дѣйствія принималъ болѣе или менѣе драматическій оборотъ. И они отваживались на нагроможденія уменьшенныхъ септакордовъ (самое ‚страшное‘ созвучіе по тѣмъ временамъ), когда



ужасы драмы достигали апогея. Но объ ‚интонаціонных‘ речитативахъ никогда не забывали.

Тѣмъ показательнѣе, что мы объ этой сторонѣ музыкально-драматическаго творчества старыхъ оперныхъ реформаторовъ думаемъ и помнимъ меньше всего. Мы восхищаемся полными пластики, очаровательной граціи и тончайшаго изящества балетными номерами партитуръ Люлли и Глука. Мы упиваемся удивительной красоты законченными мелодіями, которыми полны оперы Монтеверди. Мы изумлены нѣкоторыми въ высшей степени своеобразными гармоніями оперныхъ стариковъ,—въ особенности, характерны онѣ и обильны у Монтеверди, хотя, за незнакомствомъ нашимъ съ оригиналами монтевердиевыхъ оперъ, остается часто невыясненнымъ, принадлежатъ ли тѣ или иные обороты самому Монтеверди или позднѣйшимъ редакторамъ—дешифраторамъ его нынѣ неудобочитаемыхъ партитуръ. Гораздо меньше впечатляютъ насъ страницы, имѣвшія, повидимому, своей главной цѣлью осуществленіе задачъ музыкально-драматической выразительности. Уменьшенный септакордъ еще задолго до Бетховена, относившагося къ этому акорду довольно скептически, считавшаго его за легчайшее средство заполнить пробѣлы музыкальной фантазіи, перерывы въ теченіи музыкальной мысли, которые автору нечѣмъ замазать, какъ только псевдо-драматическимъ четырехзвучіемъ,—обратился въ пустое мѣсто, въ безцвѣтный гармоническій трафаретъ. А речитативы Люлли и Глука современному музыканту кажутся прямо скучны, сухи, формальны. Если даже инымъ речитативнымъ фразамъ Глука мы до сихъ поръ не можемъ отказать въ значительной силѣ, красотѣ, благородствѣ пафоса, то о музыкальномъ ихъ реализмѣ сейчасъ не можетъ быть и рѣчи. Эти старые реформаторы стремились къ естественности, къ звуковой правдѣ, къ интонаціонной мелодіи. Но естественность—увы—вещь наиболѣе условная изъ всѣхъ условностей. Что казалось предѣломъ реализма двѣсти и триста лѣтъ тому назадъ, то теперь утратило всякіе признаки его. Они хотѣли ‚лишь слегка‘ тронуть музыкальной идеализаціей разговорныя интонаціи. На повѣрку современныхъ представленій о реализмѣ вышло, что въ этой идеализаціи совершенно потонулъ реализмъ. Мы слышимъ музыкальныя фразы либо вовсе безсодержательныя, некрасивыя и сухія, либо—если въ процесѣ идеализаціи ‚интонаціонных‘ схемъ композиторъ не былъ покинутъ вдохновеніемъ—одни только эти идеализаціонные моменты, музыкально-прекрасную, музыкально-логичную, музыкально-глубокую мелодію.

Обыкновенно линію вышеназванныхъ реформаторовъ продолжаютъ далѣе. Преемникомъ Глука полагаютъ Вагнера, причемъ нѣкоторые идутъ еще дальше, видя художественнаго потомка Вагнера въ Рихардѣ Штраусѣ. Даргомыжскаго же принимаютъ за своеобразную русскую вѣтвь вагнеризма. Это похоже на истину, но чѣмъ больше я думаю о дальнѣйшемъ приближеніи къ истинѣ существующихъ здѣсь взаимоотношеній, тѣмъ менѣе охотно склоняюсь къ принятію только что сказанныхъ положеній безъ важныхъ поправокъ, хотя—надо сознаться—формулировать

эти поправки съ достаточной отчетливостью, указать опредѣленно различія между ,подходами' Вагнера и Даргомыжскаго къ аналогичнымъ музыкально-драматическимъ задачамъ—весьма трудно.

Попробуйте сыграть и спѣть непосредственно одинъ за другимъ актъ ,Каменнаго Гостя' и актъ любой изъ музыкальныхъ драмъ Вагнера 3-го періода, напримѣръ, ,Нибелунгова Перстня'. Задачи у обоихъ композиторовъ какъ будто сходныя. И вмѣстѣ съ тѣмъ—какая непроходимая пропасть раздѣляетъ Вагнера и Даргомыжскаго. Здѣсь, конечно, играютъ роль совершенно разнородные сюжеты, совершенно разныя музыкальныя вліянія, совершенно несходныя музыкальныя индивидуальности. Но кромѣ этихъ различій, есть еще одно, словно ускользающее отъ тисковъ наблюдающаго разума, избѣгающее заключенія въ темницу точнаго слова, но очень остро ощутимое общимъ нашимъ художественнымъ чувствомъ. Для меня совершенно ясно, что основное и принципиальное различіе между Вагнеромъ и Даргомыжскимъ лежитъ въ манерѣ подхода къ рѣшенію сходныхъ задачъ, что задачи эти являются поэтому лишь аналогичными, а не гомологичными, что вся психологія творчества совсѣмъ иная у Вагнера, нежели у Даргомыжскаго. Но извлеченіе психологическихъ корней искусства изъ тучной почвы индивидуально-художественной стихіи, выносящей на свѣтъ Божій одни лишь готовые, зрѣлые цвѣты и плоды вдохновенія и ревниво оберегающей тайны перваго зарожденія этихъ цвѣтовъ и плодовъ отъ пытливаго взора изслѣдователя, сопряжено съ величайшими трудностями. Того и гляди повредятся иѣжные корешки, оторвутся, сомнутся ихъ тонкіе кончики, и все заключеніе о душевныхъ процессахъ, сопутствующихъ явленію въ міръ художественныхъ шедевровъ, выйдетъ неполнымъ, тусклымъ, одностороннимъ, даже прямо невѣрнымъ. Подъ рискомъ уклониться въ эту сторону и дать очень неполное освѣщеніе вопроса, который непосредственному чувству моему открыть съ полной ясностью, попробую, однако, подумать объ аналогіяхъ и ,гомологіяхъ' искусства Вагнера и Даргомыжскаго (я, вѣдь, заранѣе предупреждалъ, что въ этомъ очеркѣ буду больше вслухъ думать, чѣмъ излагать законченныя и до конца продуманныя мысли).

Когда сравниваютъ реформы Вагнера и Даргомыжскаго, то обыкновенно указываютъ на различное ихъ отношеніе къ голосу и оркестру. У Вагнера, говорятъ, оркестръ господствуетъ надъ вокальными партіями. У Даргомыжскаго, наоборотъ, на первомъ мѣстѣ—человѣчскій голосъ, оркестръ же только дополняетъ иѣніе, давая иллюстративный аккомпаниментъ къ речитативнымъ фразамъ иѣвцовъ и иѣвицъ. Это совершенно справедливо, но затрагиваетъ сравнительно вишнюю сторону художественно-психологическихъ различій между Вагнеромъ и Даргомыжскимъ и даетъ, въ сущности, только количественную мѣру этихъ различій. И у Вагнера встрѣчаются страницы, гдѣ широкая вокальная кантилена преобладаетъ надъ очень прозрачнымъ сопровожденіемъ (весенняя пѣснь Зигмунда, многіе отдѣльные речитативы въ тетралогіи). И, напротивъ, у Даргомыжскаго встрѣчаются

эпизоды съ болѣе развитымъ и подчиняющимъ себѣ вокальную стихію оркестромъ (многое въ музыкальной характеристикѣ ‚Каменнаго Гостя‘). Не заключается ли болѣе глубокая сущность коренного несходства между творчествомъ Даргомыжскаго и Вагнера въ свойствахъ художественной души, крайне односторонней у Даргомыжскаго и безконечно разнообразной, многоцвѣтной, раскидистой у Вагнера? Было бы, разумѣется, крайне несправедливо разсматривать ‚Каменнаго Гостя‘ (какая досада, что Даргомыжскій оставилъ намъ только одну партитуру, сохранившую донынѣ художественный интересъ и, въ качествѣ оперы новаго типа, т. е. музыкальной драмы, допускающую сопоставленіе съ гениальной творческой ‚тетралогіей‘ Вагнера, отдѣльные ‚акты‘ которой именуются ‚Нибелунговымъ перстнемъ‘, ‚Тристаномъ‘, ‚Мейстерзингерами‘ и ‚Парсифалемъ‘) исключительно съ точки зрѣнія того элементарнаго ассоціационизма, къ которому тяготѣли старые оперные реформаторы...

Мы знаемъ, что произведенія Монтеверди и Глука давно утратили характерность ‚интонаціонизма‘ своихъ речитативныхъ мелодій въ такой мѣрѣ, что намъ сейчасъ даже трудно представить себѣ, какъ могли считаться эти мелодіи въ свое время крайними, черезчуръ реалистическими, и, напротивъ, иную фразу Глука намъ легко смѣшать съ речитативомъ его современника и жесточайшаго противника— ‚мелодиста‘ Пиччини. И подобно тому, какъ мы знаемъ, что у Глука, кромѣ ‚злбодневнаго‘ новаторства, есть и нетлѣнная красота музыкальныхъ образовъ, точно также мы должны различать и у Даргомыжскаго то, что удовлетворяло суетѣ вчерашняго дня нашей музыкальной исторіи, отъ того, что имѣетъ, если не вѣчное, то во всякомъ случаѣ долговѣчное значеніе. Подобно Пери, Монтеверди и Глуку, Даргомыжскій былъ слишкомъ музыкантъ, чтобы безраздѣльно подчинить свою музыку ‚кучкистскимъ‘ теоріямъ музыкальнаго реализма. Но тамъ, гдѣ онъ реалистъ, въ иллюстративно-изобразительныхъ элементахъ своего творенія,— поскольку таковые могутъ быть отдѣлены отъ ‚настоящей‘ музыки, что выполнимо не безъ труда,—Даргомыжскій является реалистомъ типа преемственнаго, связаннаго съ Монтеверди, Люлли, Глукомъ. Партитура Даргомыжскаго, особенно въ ея второй Корсаковской редакціи, гдѣ сглажены техническіе промахи какъ оригинальной, такъ и первой Корсаковской редакціи, полна удивительно тонкихъ штриховъ мелодіи и гармоніи и во многихъ частностяхъ своихъ даетъ образцы превосходной, свѣжей, увлекательной музыки. Но ‚реализмъ‘ многихъ приѣмовъ письма, декламационный ‚интонаціонизмъ‘ многихъ вокальныхъ фразъ обнаруживаетъ полное родство съ искусствомъ старыхъ революціонеровъ опернаго жанра.

Даргомыжскій—русскій Глукъ. Такъ какъ Даргомыжскій новѣе Глука, то у автора ‚Каменнаго Гостя‘ до сихъ поръ ощутимы декламационно-интонаціонныя тенденціи, стремленіе къ элементарному ассоціационизму, характерныя для всѣхъ довагнеровскихъ новаторовъ въ области опернаго творчества. Со временемъ, лѣтъ черезъ сто, мы будемъ такъ же, какъ по отношенію къ Монтеверди и Глуку, недо-

умѣвать, что небывалаго, крайняго, ультра-реалистическаго находили современники и ближайшіе потомки Даргомыжскаго въ его ‚Каменномъ Гостѣ‘. Уже сейчасъ чувствуется реалистическая условность многихъ и многихъ речитативовъ Даргомыжскаго; они кажутся сочиненными не безъ большихъ уступокъ въ сторону чистой мелодіи и музыкальной пластичности, страстныя любовныя рѣчи Донъ-Жуана порой, на современный слухъ, оставляютъ впечатлѣніе почти что аріи... И чѣмъ сильнѣе чувствуется, и чѣмъ еще сильнѣе будетъ чувствоваться впоследствии эта условность реализма Даргомыжскаго, тѣмъ болѣе будетъ выступать идеалистическая безусловность въ изобиліи разсыпанныхъ въ его произведеніяхъ музыкальныхъ красотъ. Объ этихъ послѣднихъ, — о прекрасномъ своеобразномъ стилѣ, въ планѣ котораго начинаетъ уже нами восприниматься ‚Каменный Гость‘, всего четыре десятка лѣтъ тому назадъ казавшійся многимъ музыкантамъ порожденіемъ буйнаго бреда какого-то безумца-анархиста, — можно было бы сказать многое. Но это удалило бы меня отъ основной темы моихъ мыслей. Возвращаясь къ ней и къ общему ‚направленію‘ композиторской дѣятельности Даргомыжскаго, я не могу иначе охарактеризовать это направленіе, какъ терминомъ наивнаго реализма. Совсѣмъ иное наблюдаемъ мы въ идеологіи вагнеровскаго творчества.

И для Вагнера, какъ и для Даргомыжскаго, музыка есть не цѣль, но средство. И Вагнеръ и Даргомыжскій періода ‚Каменнаго Гостя‘, будучи идейными противниками музыкальнаго пуризма, на дѣлѣ не могли отрѣшиться отъ сущности музыки, отъ чисто-музыкальныхъ цѣнностей и, теоретически подчиняя музыку драмѣ, практически никогда не низводили первой до положенія служанки послѣдней, но всегда оставляли за музыкой широкія права на свободу и самостоятельность и не посягали на возможность ея воздѣйствія на слушателя путемъ глубокомысленныхъ рѣчей на ея собственномъ вокально-инструментальномъ языкѣ. Вопросъ въ томъ, на удовлетвореніе какихъ цѣлей была обращена музыка-средство у Вагнера и Даргомыжскаго? Если Даргомыжскій есть иѣчто вроде русскаго Глука, если всѣ до-вагнеровскіе оперные новаторы, будучи высоко-даровитыми музыкантами, были въ смыслѣ направленія своей реформаторской дѣятельности наивными реалистами, то можно ли причислять къ таковымъ и Рихарда Вагнера?

Я уже говорилъ о контрастѣ между односторонностью идеологіи Даргомыжскаго и многообразіемъ и шириной художественной психологіи Вагнера. Если мы примемъ наивный музыкальный реализмъ на почвѣ элементарнаго музыкально-драматическаго асоціационизма, какъ основу художественныхъ взглядовъ творца ‚Каменнаго Гостя‘, то намъ останется еще ближе разсмотрѣть существо вагнеровскихъ воззрѣній на музыкальное искусство и характеръ ихъ отраженій въ вагнеровскомъ творествѣ. ‚Хочу, чтобъ звукъ прямо выражалъ слово‘, — говорилъ Даргомыжскій. Музыка должна переводить идеи изъ формы словесно-драматической въ область чувства, — говорилъ Вагнеръ. Утверждая свой наивный реализмъ, какъ дальше развивалъ свои идеи Даргомыжскій? Никакъ. Здѣсь была для него точка, конецъ, предѣлъ желаній и



вѣнецъ стремленій. А для Вагнера за проповѣдью музыки, какъ средства перевода идей на языкъ чувствъ — вѣдь даже эта простѣйшая и грубая формула ‚выразительности‘ куда тоньше ‚правды въ звукахъ‘ Даргомыжскаго, — слѣдовалъ длинный рядъ дальнѣйшихъ положеній, развивавшихъ, углублявшихъ, расширявшихъ первый зародышъ художественнаго синтетизма. Вагнеръ находитъ одиокою и примитивною реформу Глука, добившагося, по мнѣнію Вагнера, всего только освобожденія композитора изъ-подъ своеволія уродовавшихъ его замыслы пѣвцовъ и пѣвицъ. Обожая Вебера, Вагнеръ, однако, не можетъ воздержаться отъ квалификаціи веберовскаго искусства скорѣе, какъ искусственно-націоналистическаго, чѣмъ какъ истинно-народнаго, дающаго самобытную разработку драгоцѣнныхъ сокровищъ германскаго музыкальнаго духа. Вагнеръ отвергаетъ историческую оперу и обнаруживаетъ тяготѣніе къ мнѣю, причѣмъ проповѣдуетъ не простую реставрацію старыхъ преданій, но опять-таки жизненное продолженіе народнаго мнѣотворчества, осуществляемое волей индивидуальнаго художника и подъ покровомъ аллегорій трактующее о наиболѣе важныхъ и великихъ проблемахъ человѣческаго сознанія. Духъ современнаго, новаго человѣка, долженъ являться истиннымъ содержаніемъ новыхъ мнѣотворческихъ драмъ, и музыка, ‚оплодотворяемая‘ поэзіей, какъ женское начало мужскимъ, призвана къ рожденію возвышенныхъ звуковыхъ созданій, имѣющихъ повѣдать слушателю о великихъ вопросахъ духа, бытія, любви, страданія, смерти, искупленія, представленныхъ въ нихъ чувственнымъ, инструментально-вокальнымъ отраженіемъ. Вы скажете: ‚Опера и Драма‘, гдѣ Вагнеръ пространно излагаетъ подобныя и многія другія воззрѣнія свои на связь музыки и поэзіи, — книга неудобочитаемая. Теоріи Вагнера сбивчивы, туманны, противорѣчивы, изложены языкомъ вычурнымъ, запутаннымъ. Да, но насколько, при всей своей запутанности, идеи эти шире, значительнѣе, крупнѣе, болѣе чреваты грандіозными перспективами, сравнительно съ прямолинейнымъ ‚реализмомъ‘ нашихъ кучкистовъ! Да и запутанность эта не такъ ужъ важна... впрочемъ, виноватъ, пожалуй она то важнѣе всего. Пожалуй, мощный творческій духъ Вагнера именно потому такъ ясенъ и безспоренъ въ своей мощности, что идеологія вагнеровскаго творчества такъ запутана. По свойству своего глубокаго и обширнаго ума Вагнеръ не могъ быть революціонеромъ безсознательнымъ, какъ нашъ Глинка. Но по размѣрамъ своего колоссальнаго дарованія Вагнеръ не могъ быть и слишкомъ сознательнымъ реформаторомъ, какъ нашъ Даргомыжскій.

Еще разъ повторю, что Даргомыжскій отнюдь не былъ сознательнъ до конца. Въ ‚Каменномъ Гостѣ‘ есть и ультра-сознательная музыка, и вовсе ускользавшая изъ горизонта теоретическихъ воззрѣній Даргомыжскаго душа чисто-музыкальнаго творчества. Но въ осуществленіи художественныхъ тенденцій, подлежащихъ вѣдѣнію разсудка, Даргомыжскій былъ сознательнъ до конца. Вагнеръ отяченъ здѣсь отъ Даргомыжскаго въ двухъ отношеніяхъ. Во-первыхъ, даже во всей области вѣдѣнныхъ отношеній между музыкой и драмой, въ сферѣ отношеній,



доступныхъ анализу теоретизирующей мысли, Вагнеръ оказался изслѣдователемъ, хотя и субъективнымъ и не владѣющимъ даромъ яснаго и стройнаго изложенія своихъ мыслей, но зато по размаху ихъ неизмѣримо превосходящимъ Даргомыжскаго. Во-вторыхъ, чуждый прямолинейнаго реализма предшествовавшихъ реформаторовъ, Вагнеръ въ то же время пытался расширить самый кругъ подлежащихъ рационалистической теоретизаціи изслѣдованій. Онъ разсуждаетъ объ общихъ задачахъ искусства, попутно съ вопросами эстетики затрагиваетъ вопросы исторіи, социологіи, филологіи, морали, политики. Когда вы читаете „Оперу и Драму“, вамъ многое неясно, многое написано тяжело и отдаетъ либо крайностями, либо узко личными вкусами. Но вы поражены общей фигурой автора, подъ перомъ котораго сравнительно скромный вопросъ о связи музыки, слова и дѣйствія разростается въ энциклопедію этики и эстетики, философіи и религіи. Я далекъ отъ согласія съ теоріями Вагнера, но справедливость заставляетъ меня признать, что подобныхъ теорій, пытающихся освѣтить всѣ грани творчества и обобщить отдѣльные взгляды широкими абстрактными концепціями не было въ до-вагнеровской исторіи искусства, какъ нѣтъ ихъ донинѣ и въ послѣ-вагнеровской исторіи. И то, что теоріи Вагнера сбивчивы, меня больше восхищаетъ, чѣмъ огорчаетъ. До-вагнеровскіе реформаторы были настолько музыкантами, что, вопреки однокимъ теоріямъ своимъ, сумѣли дать въ своемъ творествѣ множество цѣнностей чисто-музыкальнаго содержанія и значенія. Вагнеровскій же музыкальный геній настолько превосходилъ силою своей всѣ дарованія до-вагнеровскихъ реформаторовъ, что противорѣчія и неясности закрались у него даже въ самую теорію. (Не то же ли у Скрябина, спутанность художественной идеологіи котораго едва ли не стоитъ въ прямой связи съ изумительной силой его творческаго таланта?)

Широта вагнеровскихъ воззрѣній на искусство спорить съ ихъ неясностью. Въ теоріи побѣда остается нерѣдко на сторонѣ послѣдней. Въ живой же практикѣ, гдѣ теорія до такой степени отступаетъ на задній планъ, что самъ Вагнеръ склоненъ былъ видѣть во 2-мъ актѣ Тристана только музыку,—въ живой практикѣ музыкально-драматическаго творчества полная гегемонія остается за широтой того взмаха орлиныхъ крыльевъ композиторской фантазіи, съ какимъ Вагнеръ поднимается на вершины вдохновенія и царитъ на этихъ подсолнечныхъ высотахъ съ одному ему доступной властью надъ всѣми широкими просторами всемірной исторіи музыкальнаго искусства, съ неукротимой энергіей, съ ликующимъ упоеніемъ своимъ лучезарнымъ величіемъ.

Такова коренная разнида между узкимъ позитивно-реалистическимъ подходомъ Даргомыжскаго къ вопросамъ музыкально-драматическаго синтетизма и мифотворческой идеологіей Вагнера. Иныя основы—иныя вышши и результаты.

Конечно, у Вагнера дарованіе и техническое мастерство были много значительнѣе, нежели у Даргомыжскаго. Конечно, и условія „культуры“ обоихъ талантовъ были до крайности различны. Вагнеръ опирался, въ смыслѣ чисто-музыкальныхъ

вліяній, на плеяду славныхъ представителей германскаго классицизма. Бетховень, отчасти Бахъ (его вліяніе—въ Мейстерзингерахъ), Моцартъ, Глюкъ, Веберъ, Мендельсонъ—вотъ главные музыкальные учителя Вагнера. Даргомыжскій же воспитался на старомодныхъ итальянскихъ и французскихъ операхъ, поздѣе обратился онъ къ разработкѣ богатаго музыкальнаго наслѣдія Глинки, а еще поздѣе прикнулъ къ кружку Балакирева и, слѣдовательно, въ той или иной мѣрѣ испыталъ, на ряду съ прочими Балакиревцами, вліянія Шумана, Берліоза и Листа (въ Германіи грубоватый Штраусъ съ гораздо большимъ правдоподобіемъ можетъ разсматриваться, какъ духовный потомокъ ‚программистовъ‘ Берліоза и Листа, нежели какъ достойный послѣдователь Вагнера). Но не эти различія, какъ бы серьезно ни было ихъ значеніе, обуславливаютъ собою основное несходство путей Даргомыжскаго и Вагнера. Оно опредѣляется, главнымъ образомъ, тѣмъ идейно-психологическимъ контрастомъ, о которомъ я только что говорилъ.

Даргомыжскій слѣдитъ за интонаціонной правдивостью речитатива. Въ еще большей мѣрѣ дѣлаетъ опыты интонаціонной музыкальной декламации Мусоргскій въ ‚Женитьбѣ‘. Поздѣе онъ оставилъ подобные опыты, осложнилъ ‚реализмъ‘ идеалистической струей, ввелъ въ музыкальную драму широкія пластическія линіи, обогатилъ русскую оперу религіозно-мистическимъ элементомъ и, вообще, самъ того не опознавая, пододвинулъ отечественную музыкальную драму къ границамъ вагнеровскихъ музыкально-драматическихъ концепцій. Даргомыжскій, о которомъ, какъ о музыкальномъ драматургѣ, мы имѣемъ возможность судить только по ‚Каменному гостю‘ (если не считать немногихъ моментовъ въ ‚Русалкѣ‘, довольно ясно, впрочемъ, пророчествующихъ о будущихъ ‚реалистическихъ‘ достиженіяхъ ея автора), далѣе элементарныхъ музыкально-драматическихъ асоціацій не пошелъ въ своихъ новаторскихъ затѣяхъ, тогда какъ Вагнеръ, сразу перескочивъ черезъ элементарное, сталъ тоже пользоваться асоціаціями, но исключительно высшими. Онъ не унижается до речитатива, подражающаго своимъ мелодическимъ рисункомъ интонаціямъ ‚естественной рѣчи‘, но онъ великолѣпно знаетъ тайны музыкально-естественной декламации, онъ умѣетъ создавать рисунки для речитатива, не копирующие ‚живую‘ рѣчь и, вмѣстѣ съ тѣмъ, не пошло-мелодическіе, а совершенно своеобразные, необычайно красивые, полные внутренней силы и музыкальной содержательности. Вагнеръ не гонится за иллюстративной точностью музыкальной ‚характеристики‘, какъ Даргомыжскій. Персонажи Вагнера иногда характеризованы сбивчиво, но Вагнеръ знаетъ искусство контрапункта и колорита. Вагнеръ умѣетъ создавать роскошныя, пестрыя полифоническія ткани изъ переплетающихся лейтмотивовъ и—въ предѣлахъ достижимыхъ въ оперѣ соотвѣтствій музыки и дѣйствія—умѣетъ во время описать васъ чувственной роскошью красокъ, или освѣтить гармоніей свѣтлой и прозрачной, или закружить въ бѣшеномъ водоворотѣ стремительныхъ темповъ и ритмовъ, или погрузить въ міръ сладостныхъ мечтаній о несказанныхъ радостяхъ нездѣшняго міра... Ваг-

неръ педантиченъ въ разработкѣ даннаго музыкальнаго матеріала и мало даетъ простора самостоятельному воображенію слушателя. Но это почти не нужно, не важно. То, что даетъ самъ Вагнеръ, окрыляетъ вашу душу, возноситъ ее въ міры сверхчеловѣческихъ переживаній...

Вотъ этой-то власти возносить слушателя въ иные міры абсолютно лишень трезвый реалистъ Даргомыжскій. Его душа односторонне развита, и неспособна она возбудить въ нашей душѣ отвѣтныя вибраціи той безмѣрной амплитуды, какую легко порождаютъ творенія Вагнера...

Итакъ, въ результатѣ сравненія Даргомыжскій вышелъ русскимъ Глукомъ, а Вагнеръ кѣмъ?—спроситъ читатель. Миѣ кажется, надо признать одно изъ двухъ. Или Даргомыжскій, дѣйствительно, — русское подобіе, продолженіе Глука, и тогда позиція Вагнера окажется совсѣмъ самостоятельной, оригинальной, стоящей лишь въ отдаленной связи съ дѣятельностью прочихъ реформаторовъ. Или можно разсуждать по-иному. Вагнеръ далъ дѣйствительное, истинное развитіе старыхъ элементарныхъ идей музыкально-драматическаго синтетизма. Но въ Даргомыжскомъ придется тогда видѣть не продолженіе Глука, а скорѣе подновленное ходомъ исторіи повтореніе Глука, конечно, не лишнее по сравненію съ нимъ многихъ чертъ своеобразія.

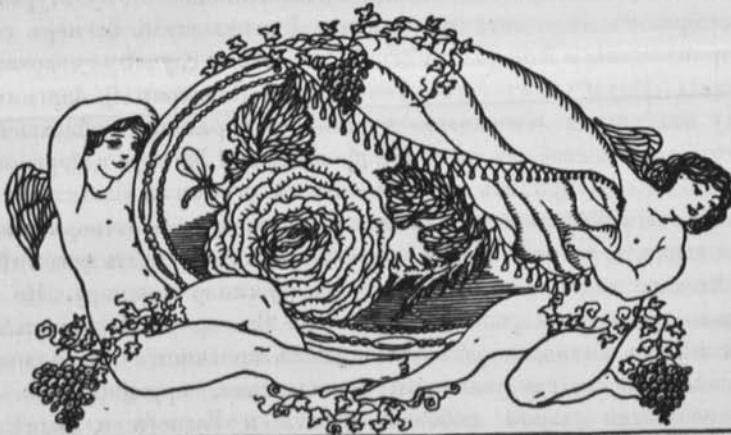
Ну что жъ, задастъ читатель миѣ послѣдній вопросъ (потому что сейчасъ я намѣренъ кончить статью), въ концѣ концовъ Даргомыжскій—пигмей по сравненію съ Вагнеромъ? Позволю себѣ уклониться отъ категорическаго отвѣта на такой вопросъ. Вагнеръ не только музыкантъ, но и огромное, всемірнаго значенія явленіе культуры. На такую роль никоимъ образомъ не можетъ претендовать Даргомыжскій. Вагнеръ сочинилъ 4 геніальныхъ произведенія и 3 оперы, имѣющія во всякомъ случаѣ немаловажное историческое значеніе (‘Морякъ скиталецъ’, ‘Тангейзеръ’, ‘Лоэнгринъ’), Даргомыжскій подарилъ музыку отличнымъ ‘Каменнымъ гостемъ’ и порядочно поблекшей въ наши дни ‘Русалкой’. (Совсѣмъ слабыхъ, раннихъ произведеній Вагнера и Даргомыжскаго я не упоминаю). Если еще принять во вниманіе тѣ огромныя различія въ художественно-психологическихъ основахъ музыкально-драматическаго творчества, о которыхъ рѣчь шла выше, то станетъ для насъ невозможнымъ отрицать несомнѣнное первенство байрейтскаго мастера по отношенію къ русскому новатору. Но вѣдь различны не только культурныя роли и направленія Вагнера и Даргомыжскаго, различны и лица обоихъ композиторовъ. А ‘лица’ въ конечномъ счетѣ несравнимы. Сущность музыкальной индивидуальности непостижима, иррациональна. Вотъ почему почти невозможно равной любовью любить и Вагнера и Даргомыжскаго. Одинъ очень широкъ и могучъ. Другой сравнительно узокъ, ригористиченъ въ примѣненіи своихъ теорій, безсиленъ оторвать насъ отъ земли. Но развѣ земля такъ безрадостна и уныла, что мы должны отъ нея навсегда отвернуться, однажды увидѣвъ вольно парящаго въ облакахъ орла? Безкрайные просторы открываются съ высоты птичьяго полета. Но какіе очаровательные узоры формъ и красокъ

возникаютъ передъ нами и въ наблюдениі повседневной природы, здѣсь, на землѣ!

Вагнеръ—Вагнеромъ. Его сила, блескъ, напряженіе паюса, ослѣпительность оркестра импонируетъ всякому, по нынѣшнимъ временамъ даже мало музыкальному чело-вѣку. Но оцѣнить тонко-дифференцированную музыку Даргомыжскаго, вкушать нѣсколько анемичные, но порой изумительно-деликатные повороты его мелодій и гармоній, почувствовать аромать благороднѣйшаго аристократизма, которымъ дышать лучшія страницы ‚Каменнаго гостя‘, напримѣръ, восхитительная сцена у Лауры,—это доступно только болѣе или менѣе просвѣщенному музыканту.

Конечно, надо вообще признать, что Даргомыжскій—композиторъ гораздо меньшаго дарованія, чѣмъ Вагнеръ. Но каждый разъ, что снова проиграешь ‚Каменнаго гостя‘ (а я послѣдній разъ игралъ его не дальше, какъ сегодня, въ день написанія этой статьи), хочется уклониться отъ такого признанія и вмѣсто того хочется скорѣйшаго и давно обѣщаннаго Дирекціей Маринскаго театра возобновленія знаменитой музыкальной драмы Даргомыжскаго.

Скоро ли поставятъ ее? До конца юбилейнаго года осталось всего 3 мѣсяца!



Д. МИТРОСКИНЪ.

1911 г. С. П.



## МУЗЫКА МЫСЛИ И ЧУВСТВА ВЪ ИСКУССТВѢ ЖИВОЙ РѢЧИ

(Глава изъ книги о музыкѣ живого слова)

Юр. Озаровскій



ОГДА человѣкъ говоритъ, онъ всегда высказываетъ или мысль, или мысль-чувство...

Мы хотимъ сказать, что духовное содержаніе рѣчи есть нѣчто отъ разума или отъ разума и эмоціи, и никогда отъ одной эмоціи, отъ одного чувства. Человѣкъ можетъ хранить въ себѣ въ отдѣльности не только мысль, но и чувство; можетъ это психологическое содержаніе и проявлять во внѣ всякимъ инымъ способомъ, кромѣ рѣчи; но, едва онъ заговорилъ, хотя бы ,отъ сердца' и только ,отъ сердца', рѣчь человѣка, самый фактъ ея, укажетъ на работу и мысли, на внимательство и разума. Ибо даже самая краткая фраза, менѣе того, единственное слово, вырвавшееся изъ устъ человѣческихъ, хотя бы и подъ напоромъ чистѣйшей эмоціи,—крикъ о помощи—,спасите!—есть слѣдъ не только этой эмоціи, но и мысли, молніеносно-стремительной, быть можетъ и навѣрное даже, бессознательной, но мысли. Происходить это отъ того, что, когда человѣкъ говоритъ, онъ можетъ быть понять при томъ лишь условіи, что въ своей рѣчи онъ дастъ цѣпь понятій или, по крайней мѣрѣ, одно понятіе. Всякое понятіе, какъ это прекрасно выяснила русская школа языковѣдовъ-психологовъ, есть обобщенный образъ. И если бы мы углубились въ изученіе этого процесса обобщенія, который даетъ въ результатѣ понятіе, мы легко могли бы убѣдиться, сколько надо затратить мышленія, чтобы создать единственное слово: ,спасите!'

Помимо данныхъ психологіи языка, въ пользу того же говорить простое наблюденіе въ жизни. Сколько разъ каждому изъ насъ приходилось, что называется, терять слово. Не говоря уже о томъ, что каждаго начинающаго рѣчь, хотя бы онъ прекрасно отдавалъ себѣ отчетъ, о чемъ и какъ онъ будетъ говорить, всегда затрудняетъ приступъ къ рѣчи (такъ сложенъ въ этомъ моментѣ процессъ словообразованія),—но даже и въ моментъ, когда говорящій, что называется, разошелся, достаточно бываетъ произойти какому-нибудь незначительному случаю (мигнуло электричество, раздался звукъ отъ упавшаго предмета, хлопнула дверь и т. п.), чтобы ораторъ послѣ перерыва далеко уже не такъ гладко продолжалъ свою рѣчь. Конечно, въ послѣднемъ случаѣ насъ занимаетъ не фактъ перерыва рѣчи, вполнѣ понятный, а трудность для говорящаго возстановить въ своей рѣчевой психикѣ такъ наладившійся было процессъ обобщенія образовъ и понятій. И обратно, всякое изреченное слово,



какъ бы ничтожно по своему значенію оно ни было, есть элементъ мысли, ибо есть обобщенный образъ—понятіе.

Но говорящій можетъ испытывать какое-либо чувство, и въ этомъ случаѣ оно скажется, если не въ содержаніи произносимаго, то во всякомъ случаѣ въ способѣ произнесенія. И все же такая рѣчь дастъ въ результатѣ мысль-чувство, хотя бы говорящій хотѣлъ изобразить своимъ словомъ только одно чувство.

Повторяемъ, всякая рѣчь есть или мысль, или мысль-чувство, но никогда не чувство одно. Поэтому, если логическое въ процесѣ рѣчи мы обозначимъ черезъ *A*, а психологическое—черезъ *B*, то формулой логической рѣчи будетъ *A*, формулой же психологической рѣчи будетъ никоимъ образомъ не *B*, но *A+B*.

Такъ же точно обстоитъ дѣло съ психологіей рѣчи въ искусствѣ художественнаго чтенія. Декламирующій произноситъ данный поэтическій текстъ, или передавая отбѣнки мысли его, или чувства-мысли. Ничего меньше этого онъ не можетъ дать. Нечего ему и прибавить къ этому. Мысль и чувство—единственное психологическое содержаніе поэзіи. И вся разница между содержаніемъ рѣчи житейской и художественной (поэтической)—въ эстетическомъ качествѣ, такъ сказать, рѣчи. Поэтому нѣтъ также иной разницы въ звуковой сторонѣ рѣчи житейской и художественной, какъ только эстетическая.

Какова же, въ чемъ заключается звуковая сторона рѣчи (и житейской и художественной, стало быть)? Мы подошли къ первому закону декламации, впервые здѣсь вскрываемому.

Чтобы отвѣтить на поставленный вопросъ, постараемся представить полную музыкальную или, пока еще будемъ осторожны въ обращеніи съ этимъ словомъ, звуковую картину декламационнаго исполненія. Передъ нами художественно читается тотъ или иной поэтическій текстъ. Прежде всего мы слышимъ рядъ фонетическихъ явленій (1), изъ которыхъ слагаются слова. Мы слышимъ также, что иные изъ слоговъ во всѣхъ словахъ произносятся какъ-то не такъ, какъ остальные, и во всякомъ случаѣ гораздо сложнѣе. Это такъ называемые грамматическіе центры или ударенія (2). Затѣмъ мы замѣчаемъ, что слова каждаго предложенія, вѣрнѣе сказать, грамматическія ударенія этихъ словъ, не располагаются на одномъ и томъ же уровнѣ тональной высоты, а занимаютъ въ этомъ отношеніи самыя разнообразныя мѣста. Отъ движенія голоса по этимъ различнымъ точкамъ высоты въ слухѣ слушателя отлагаются напѣвы, мелодіи, музыкальныя рисунки (3). (Чтобы читатель понялъ насъ безошибочно въ этомъ моментѣ нашего изложенія, мы предложили бы читателю ,сказать' самую простую и обыкновенную фразу, вродѣ: ,который теперь часъ?'—безъ словъ, т. е. произнести вокально съ закрытымъ ртомъ, повторивъ при помощи слуха тотъ самый рѣчевой напѣвъ, который слышится, когда произносятся эту фразу обычнымъ порядкомъ. Добытый такимъ образомъ музыкальный рисунокъ и дать мелодію фразы).

Далѣ слухъ нашъ различаетъ въ каждой изъ такихъ мелодій голосовое выдѣленіе слова или группы словъ изъ ряда остальныхъ входящихъ въ составъ предложенія, подобно слоговому, грамматическому ударенію въ словѣ. Это такъ называемые логическіе центры или логическія ударенія (4). Прислушиваясь все болѣе и болѣе къ чтенію, мы отмѣтимъ еще паузы, или остановки (5), которыя знаменуютъ собою окончаніе предложенія (мелодіи), или замѣчатся на протяженіи мелодіи, сдвигая въ группы одни слова и разъединяя другія. Мало и того. Мы ясно слышимъ, какъ рѣчь чтеца становится то громче—то тише, то быстрѣе—то медленнѣе. Въ этихъ явленіяхъ слышится, значитъ, сила (6) и длительность (7) тона рѣчи. Не ограничиваются наши наблюденія и ритмъ. Мы замѣчаемъ, что мелодіи, соотвѣтствующія предложеніямъ, вовсе, во-первыхъ, неодинаковы для всѣхъ предложеній, во-вторыхъ, начинаются далеко не съ одной и той же ноты и, вообще, между концомъ каждой предыдущей мелодіи и началомъ послѣдующей (подобно тому, какъ между каждыми двумя сосѣдними предложеніями существуетъ опредѣленная логическая зависимость) ясно улавливается опредѣленная тональная зависимость, укладывающаяся въ рамки того или иного музыкальнаго интервала. Это—то, что мы называемъ музыкальнымъ соотношеніемъ между мелодіями (8).

Но и здѣсь еще не конецъ нашимъ наблюденіямъ: То и дѣло, прислушиваясь къ тону чтенія, мы все время слышимъ, какъ мѣняется характеръ голоса чтеца, завися не только отъ того, кого изображаетъ въ данный моментъ чтець, но также и отъ того, какое чувство, настроеніе рисуетъ намъ чтець, причемъ, если къ тому же и присмотрѣться къ чтецу, мы ясно видимъ, какъ каждое измѣненіе голоса, его тембра (9) находится въ какой-то зависимости отъ измѣненія мимики чтеца, во всякомъ случаѣ это послѣднее измѣненіе предшествуетъ измѣненію тембра голоса. Итакъ, 9 явленій въ области звука насчитали мы въ процесѣ рѣчи:

- 1) фонетическія явленія (словопроизношеніе),
- 2) грамматическія ударенія,
- 3) мелодіи рѣчи,
- 4) центры предложеній, или логическія ударенія,
- 5) паузы, или остановки,
- 6) сила тона,
- 7) длительность тона,
- 8) музыкальныя соотношенія между мелодіями,
- 9) тембры голоса.

Анализуя такое сложное звуковое содержаніе всякаго декламационнаго исполненія, какъ и всякой житейской рѣчи съ мыслью-чувствомъ (въ рѣчи-мысли, какъ и въ чтеніи только логическомъ, будетъ отсутствовать пунктъ 9-й наблюденія—смѣна тембровъ), съ точки зрѣнія музыкальнаго пониманія явленій, мы должны будемъ признать въ декламационномъ исполненіи наличіе главнѣйшихъ музыкальных

элементовъ. Ибо, не говоря о звукахъ фонетическихъ, всѣ голосовые звуки рѣчи, представляя собой періодическія измѣненія тона по высотѣ, силѣ и длительности въ присутствіи паузъ, сообщающихъ теченію рѣчи опредѣленную ритмику (не говоря уже о данныхъ стихосложенія, если мы декламируемъ стихи), связанные чрезъ музыкальныя соотношенія мелодій началами гармоніи и украшенныя началами тембра, даютъ намъ полную и убѣдительную картину музыкальнаго явленія. Быть можетъ и даже навѣрное, свойства декламационной музыки представляются явленіями иныхъ математическихъ соотношеній между тональными сочетаніями декламационныхъ элементовъ, чѣмъ въ общей музыкѣ,—это вопросъ другой. Здѣсь мы говоримъ объ основной только природѣ декламации.

Итакъ, первый нашъ законъ декламации есть тотъ, что эстетически она представляетъ собой видъ музыкальнаго творчества. Если мы родственные между собою музыкальные признаки художественнаго чтенія суммируемъ, то получимъ собственно четыре музыкальныхъ элемента: мелодію, тембръ, ритмъ и гармонію. Въ понятіе мелодіи включатся мелодія предложенія, грамматическія и логическія ударенія, какъ явленія чисто тональнаго свойства. Понятіе тембра покрываетъ собой всѣ явленія измѣненій въ вокальной характеристикѣ чтенія. Понятія ритма и гармоніи облекутъ собой явленія силы и длительности тона, паузы чтенія и музыкальнаго перехода отъ мелодіи къ мелодіи.

Въ области музыки ритмъ и гармонія составляютъ не столько самую природу, сколько эстетику музыки, такъ точно—въ области художественнаго чтенія сердцевиною исполненія, основная сущность его лежитъ въ мелодіи и тембрѣ вокальнаго процесса. Поэтому вопросъ, который надлежитъ намъ рѣшить въ преддверіи второго закона декламации—закона музыкальныхъ средствъ ея, заключается въ томъ, чему изъ двухъ духовныхъ содержаній художественнаго чтенія—мысли и чувства—соотвѣтствуетъ мелодія и тембръ.

Возьмемъ примѣръ. Сначала простую какую-нибудь, самую обычную для нашей повседневной жизни фразу, напримѣръ: „позовите, пожалуйста, извозчика!“. Исходя изъ соображеній о мысли и чувствѣ, мы можемъ сказать ее съ выраженіемъ только мысли (насколько въ людскихъ силахъ, конечно, объективность) и съ выраженіемъ чувства (не покидая въ этомъ случаѣ, какъ это было разъяснено уже, и логическаго отгѣнка фразы)—чувства раздраженія, напримѣръ, апатіи, радости, недоумѣнія, гнѣва, восторга, отчаянія, и т. д., и т. д.

Если мы сравнимъ оба способа произнесенія, то окажется, что и въ первомъ и второмъ (многократномъ) случаѣ мы образовывали въ процесѣ рѣчи мелодію (произнесите безъ словъ съ закрытымъ ртомъ—„позовите, пожалуйста, извозчика!“)—это общій признакъ произнесеній, а во второмъ случаѣ присоединялся къ ней еще отгѣнокъ тембра—прерывисто-царапающаго (при раздраженіи), лѣниво-тупого (при апатіи), звонко-здороваго (при радости), оловянно-нерѣшительнаго (при недо-

умѣнн), произительно-разрывающаго (при гнѣвѣ), громко-живого (при восторгѣ), свинцово-тягостнаго (при отчаяніи) и т. д., и т. д. — разный признак произнесеній. Притомъ мелодія или вовсе не измѣнялась, или, если и измѣнялась, то только въ своей относительной высотѣ, но нисколько не въ тональномъ рисункѣ, т. е. если мелодія была, положимъ, вида: \*\*

sol	la	re	re ♭	do	si	si ♭	la	la	sol	sol	fa #
по	зо	ви	те	по	жа	луй	ста	из	воз	чи	ка

то этого вида она и оставалась на протяжении всего эксперимента.

Изъ произведеннаго опыта явствуетъ, что мелодія никогда, такъ сказать, не уходитъ изъ декламационнаго исполненія, тогда какъ тембръ то присутствуетъ, то отсутствуетъ въ немъ. Но послѣднимъ свойствомъ отличается также и чувство. Поэтому связь между нимъ и тембромъ, какъ и связь между мыслью и мелодіей, начинается для насъ опредѣляться. Эта связь, этотъ законъ соотношенія музыкальных средствъ декламации съ ея духовными элементами станутъ для насъ совершенно очевидными, когда, не измѣняя эмоціональнаго характера исполненія, мы прибѣгнемъ къ измѣненію въ исполненіи логическаго значенія фразы (безъ измѣненія, конечно, его текста).

Т. е.:

Когда мы произносили нашу фразу (позовите, пожалуйста, извозчика!), мы имѣли въ виду наше или чье-то обращеніе ко второму лицу съ просьбой позвать извозчика. Мы произносили фразу съ наибольшимъ развитіемъ тональности въ слогѣ ‚воз‘ въ словѣ ‚извозчика‘, ибо логическимъ центромъ нашей мысли считали необходимость въ лицѣ, которое могло бы насъ отвезти туда-то и туда-то. Такое тональное развитіе слога ‚воз‘ мы обозначили въ нашей схемѣ нотой ‚sol‘. Далѣе, допустимъ, что съ такимъ толкованіемъ мысли текста мы соединяли чувство гнѣва. Мелодія фразы окрашивалась, значитъ, тембромъ произительно-разрывающимъ. Но вотъ, въ силу тѣхъ или иныхъ причинъ (напримѣръ: лицо, къ которому мы обращались съ просьбой позвать извозчика, исполнило ее, но исполненіе заключалось въ томъ, что знакомъ—маханіемъ руки, что ли,—постаралось дать знать извозчику о надобности въ немъ), извозчикъ не подаетъ. Не выходя изъ чувства гнѣва (но и не входя, для послѣдовательности эксперимента, въ большой гнѣвъ), мы тѣмъ же произительно-разрывающимъ тембромъ произнесемъ: ‚Позовите, пожалуйста, извозчика!‘. Логическій центръ слога ‚воз‘ слова ‚извозчикъ‘ перемѣстится на слогъ ‚ви‘ слова ‚позовите‘, и прежняя наша мелодія:

\* Просимъ читателей не поспѣвать на наши нѣсколько странныя обозначенія признаковъ примѣрныхъ переживаній: кто имѣлъ дѣло съ практикой изобразительныхъ искусствъ, знаетъ, какъ слова бессильны для обозначенія живыхъ эмоцій.

\*\* И здѣсь опять просимъ не искать полной точности въ музыкальной транскрипціи нашей фразы: все дѣло только въ наглядности схемы.



sol	la	re	re ♭		do	si	si ♭	la		la	sol	sol	fa ♯
по	зо	ви	те		по	жа	луй	ста		из	воз	чи	ка

превратится въ иную, приблизительно, вида:

re	mi	fa	fa ♯		mi ♭	re	re ♭	do		do	si	si ♭	la
по	зо	ви	те		по	жа	луй	ста		из	воз	чи	ка

При неизмѣнности чувства сохранился прежній тембръ и при измѣненномъ взглядѣ на смыслъ фразы измѣнилась мелодія ея.

Послѣ второго эксперимента—второй нашъ законъ декламации станетъ совершенно очевиднымъ: преимущественной музыкой мысли служить мелодія, преимущественной музыкой чувства—тембръ. Всякій лишній примѣръ, надъ которымъ мы бы хотѣли повторить нашъ экспериментъ, только подтвердилъ бы его.

Откуда же является мелодія? Гдѣ родина ея?

На этотъ вопросъ отвѣчаетъ третій нашъ законъ—декламации:

Мелодія рѣчевого предложенія есть система музыкальныхъ элементовъ, соответствующая системѣ его логическихъ элементовъ. Но такими элементами являются понятія, и система ихъ порождается логическимъ стремленіемъ говорящаго установить между ними связь и превратить, такимъ образомъ, отдѣльные понятія въ связную мысль. Иными словами: мелодія есть отображенный въ звукѣ человѣческаго голоса слѣдъ процесса превращенія понятій въ мысль.

Изъ числа понятій, слагающихъ мысль, не всѣ одинаково цѣнны: есть понятія, такъ сказать, старшія и понятія младшія. Въ мелодіи, вслѣдствіе разнаго жизненнаго отношенія говорящаго къ іерархіи понятій, имъ соответствуютъ элементы (словъ) бѣльшаго тональнаго развитія и меньшаго. Если бы въ предложеніи участвовало только два понятія, старшее и младшее, то и то была бы уже зачаточная форма мелодіи—въ видѣ прямолинейнаго перехода отъ большаго тональнаго центра къ малому или наоборотъ—отъ малаго къ большому (смотря по тому, съ котораго говорящій началъ предложеніе). Но такъ какъ въ составъ мысли, сколько-нибудь сложной, входятъ не два, а гораздо болѣе понятій самаго различнаго значенія, вдобавокъ, понятія эти располагаются въ рѣчи (особенно русской) — даже и прозаической—далеко не въ порядкѣ логической іерархіи, то и получается тотъ сложный (криволинейный) видъ тональности, который и составляетъ мелодію.

Итакъ, мелодія рождается въ ритмѣ мышленія. Вотъ—третій законъ декламации, какъ и всѣ остальные, впервые нами устанавливаемый.

Откуда рождается тембръ? Отвѣтъ на это мы заимствуемъ изъ статьи нашей ‚Моя теорія‘ (происхожденіе тона, у чтеца и актера) \*.

\* См. журналъ ‚Библиотека театра и искусства‘ 1913 г. отд. ‚Голосъ и рѣчь‘.



Чтобы отвѣтить на вопросъ—откуда рождается ритмъ, рассмотримъ, какія измѣненія претерпѣваетъ голосъ человѣка, охваченнаго жизнью чувства, эмоціи. Но раньше позвольте подѣлиться двумя наблюденіями въ области художественной рѣчи—тѣми наблюденіями, которыя и привели насъ къ открытію закона о происхожденіи тембра.

Всегда, когда намъ приходилось видѣть портретъ (особенно живописный, а не фотографическій), не говоря уже о картинѣ, гдѣ человѣкъ изображается обыкновенно насквозь проникнутымъ какимъ-либо чувствомъ, у насъ являлось опредѣленное слуховое впечатлѣніе отъ его голоса и именно отъ его тембра, т. е. отъ общей вокальной окраски голоса...

Вотъ передъ вами портретъ вельможи XVIII вѣка работы Левицкаго. Гордо запрокинутая голова, величественно-спокойно поставленный корпусъ. Правая рука отведена нѣсколько въ сторону отъ корпуса и мягкимъ, истинно барскимъ жестомъ говорить: ‚вотъ!‘, т. е.: ‚смотрите, какъ для меня ясенъ весь міръ!‘, а привѣтливое лицо полно ясности и какой-то логически-законной для эпохи разума (каковымъ было царствованіе Екатерины) надменности. И намъ слышится полный, баритональнаго характера, пріятно-величественный голосъ екатерининскаго вельможи, ясно, твердо, безъ малѣйшаго признака современныхъ намъ ‚настроеній и переживаній‘, вѣщающаго о правахъ свободнаго человѣка, устрояющаго жизнь на началахъ разума, и нашъ слухъ ясно различаетъ при этомъ всѣ эти красивыя бархатисто-мягкія, не сибша журчащія и самодовольно переливающіяся призывучія въ голосѣ, столь присущія людямъ ума и высокой, и потому спокойной, власти.

Вотъ передъ нами другой портретъ—онъ писанъ романтикомъ Кипренскимъ. Это портретъ молодого человѣка... На видъ ему не больше 26—27 лѣтъ. Могуцій станъ; цвѣтушая молодость; шапка густыхъ, мятежно-разбросанныхъ кудрей... Но нотка грустной оторопи чувствуется во всей фигурѣ. Начать съ ея положенія—молодой человѣкъ не данъ ‚къ намъ‘, т. е. расположеннымъ цѣликомъ въ сторону насъ, его созерцателей (фасомъ, тремя четвертями или профилемъ—это безразлично). Нѣтъ, молодой человѣкъ шелъ отъ насъ или мимо насъ, онъ только обернулся. И грустно вдумчивый взоръ его разсѣянно скользнулъ по насъ. Мысли молодого человѣка не къ намъ и не съ нами, онѣ далеко... тамъ, въ дымчатой дали прекраснаго былого, того ‚былого‘, гдѣ только и могли осуществиться чистые идеалы служенія человѣчеству и—Ей, Прекрасной Дамѣ... Здѣсь, въ современности, въ дѣйствительности, тѣсно мятежному духу молодого человѣка. Вотъ откуда складка у бровей, черточки скорби у слегка опущенныхъ угловъ рта...

И слышится намъ прекрасный, свѣтлый и чистый, но слегка надломленный, надтреснутый не въ своей физической, разумѣется, природѣ, но въ нравственной, духовной,—голосъ, одновременно сладкій и жалобный теноръ какого-то пѣвца былыхъ очарованій и развѣянныхъ грезъ.

Взглянемъ еще на одинъ портретъ. Это одна изъ жемчужинъ Карла Брюллова... Передъ нами свѣтская красавица той несправедливой поры русской дѣйствительности, которая покоилась на желѣзныхъ основахъ крѣпостного права, но которая, въ силу своей особой общественной монолитности (господа при мужикахъ и мужики при господахъ), могла дать могучій ростъ искусству, всегда требующему для своего дѣйствования тишины и равновѣсія.

Какой царственный портретъ! Какой блескъ созрѣвшей женской красоты! Сколько— въ поворотѣ головы слегка черезъ плечо и особенно въ выраженіи большихъ и полно отверстыхъ глазъ—сознанія этой красоты и ея непререкаемой власти. Какое величественное спокойствіе за свое „я“ въ этомъ взорѣ. Утонченные соблазны жизни свѣтской львицы наложили свой отпечатокъ на обликъ красавицы, и въ складѣ рта дрожить едва уловимый вызовъ неотразимой властительницы баловъ и раутовъ, а ослѣпительный блескъ подозрительно-скромно приглашенныхъ темныхъ волосъ по какой-то неожиданно возникающей ассоціаціи вызываетъ ощущеніе чего-то экзотическаго, едва ли не гаремнаго... Недаромъ женщины тогда любили такъ рядиться въ турецкіе тюрбаны... И воображеніе музыкальнаго художника будить въ нашемъ слухѣ тонъ властный и одновременно покорный, открытый и въ то же время нѣсколько сжатый, бодрый и вмѣстѣ съ тѣмъ слегка пріятный. Мы ясно различаемъ слухомъ въ голосѣ красавицы чуть-чуть назальный тембръ, при нѣсколько умышленной затяжкѣ темповъ...

И сколько бы портретовъ ни мелькало передъ нами, слуховое воображеніе всегда вслѣдъ за зрительнымъ впечатлѣніемъ несетъ намъ рядъ тональных формъ.

Это одна группа наблюденій, которыя давно занимали насъ и какъ тональнаго художника, и какъ изслѣдователя этихъ явленій.

А вотъ другого рода наблюденіе.

Когда въ 1902 году мы вели на Драматическихъ Курсахъ Императорскаго Театральнаго Училища самостоятельный курсъ мимики (по методу Дельсарта) и предлагали учащимся различныя темы для тѣхъ или иныхъ мимическихъ положеній и просили вслѣдъ за тѣмъ нашихъ учениковъ произносить казавшіяся имъ подходящими для этихъ положеній фразы, мы замѣчали, что никогда эти фразы не окрашивались такими подлинными тембрами на урокахъ декламаціи, какъ это замѣчалось на урокахъ мимики. Наблюденія того и другого порядка заставляли задумываться надъ явленіемъ тембра, и передъ изслѣдователемъ тональныхъ вопросовъ начинали рѣять плѣнительныя связи синтетическаго порядка, скрѣплявшія явленіе тембра съ ихъ подлинной органической родиной, и, какъ это не разъ замѣчалось въ психологіи открытій и прозрѣній, вдругъ совершенно неожиданно, на одномъ изъ уроковъ мимики, все для насъ стало яснымъ...

Въ августѣ и сентябрѣ 1903 г., когда мы обычно для того времени читали лекціи по предмету художественнаго чтенія на курсахъ для народныхъ учителей и учительницъ въ Павловскомъ дворцѣ, связи эти были намъ ясны уже и названы съ

каедры \* и въ курсѣ нашемъ декламации на Драматическихъ курсахъ названнаго Училища широко были въ томъ же году приобщены къ дѣлу.

Голосъ происходитъ отъ того, что находящійся въ легкихъ воздухъ, проходя черезъ гортань, приводитъ въ звуковыя колебанія края находящейся въ ней голосовой щели. Научными изысканіями доказано, что голосъ, насколько мы воспринимаетъ его слухомъ, есть явленіе сложное, т. е. это есть основной тонъ плюсъ призвуки, образуемое благодаря отраженію основного тона въ близлежащихъ полостяхъ: груди, гортани, зѣва, рта, носа. Это и даетъ начало тембру — окраскѣ голоса, который, смотря по тому, какимъ призвукомъ богатъ онъ по преимуществу, можетъ быть груднымъ (самый желательный видъ тембра), горловымъ, зѣвнымъ, ротовымъ, носовымъ. Но и каждый данный тембръ (физическій), смотря по тому, какимъ чувствомъ охваченъ говорящій или декламирующій, претерпѣваетъ то или иное измѣненіе (тембръ психологическій).

Въ самомъ дѣлѣ, мы знаемъ изъ физики, что эффектъ отраженія звука зависитъ не только отъ силы звуковой волны, но и отъ угла отраженія. Слѣдовательно, для явленія тембра рѣчи совершенно не безразлична архитектоника отражательныхъ полостей. Происходятъ ли архитектурныя измѣненія въ расположеніи отражательныхъ плоскостей этихъ полостей во время рѣчи, окрашенной чувствомъ? Несомнѣнно. Когда говорящій охваченъ какимъ-либо настроеніемъ, чувствомъ, тѣлесность человека, неразрывно связанная съ его духомъ, откликается, если не анатомически, то физиологически (учащенное или ослабленное бѣненіе сердца, измѣнившееся дыханіе, слезы, смѣхъ и т. п. и т. п.) и уже во всякомъ случаѣ пластически, мимически. Никому храбрецъ не представляется человекомъ съ запавшей грудью и робко поникшей головой, какъ, наоборотъ, трусъ — человекомъ съ грудью впередъ, и вызывающе поднятой головой. Никто изъ насъ не видѣлъ печальнаго лица подбоченившимся и весельчака съ безпомощно опущенными углами рта и бездоумно почесывающаго въ затылкѣ... Мы не можемъ себѣ представить Петра Великаго, неукротимаго по энергіи и силѣ воли вѣчнаго строителя, въ центростремительной, пассивной пластикѣ созерцательнаго, хрупкаго, мечтательнаго Царя Θεодора, — какъ трудно вообразить намъ послѣдняго въ центробѣжной, активной пластикѣ безудержно дѣятельнаго, стремительнаго и властнаго Петра...

Но психическое ощущеніе пронизываетъ тѣлесность человека не только въ тѣхъ или иныхъ точкахъ или органахъ ея, оно охватываетъ ее во всемъ ея составѣ. При томъ, слѣдовательно, или иномъ ощущеніи не минуетъ своего пластическаго, иначе говоря, мимическаго выраженія и та зона тѣлесности, которая заключаетъ въ себѣ аппаратъ рѣчи, т. е. тѣлесный овалъ, включающій голову, шею и грудь. Мимическое видоизмѣненіе этой зоны должно исчерпываться не только измѣненіемъ

\* См. наши „Лекціи по предмету художественнаго чтенія“ — „Русскій начальныи учитель“ 1904 г. № 4 и т. д.

на глазъ, но и на „ощупь“, такъ сказать, т. е., разъ измѣнилась не только вѣшняя пластическая форма, но и внутренняя, а стало быть такъ или иначе (много или мало—одинаково важно, ибо, когда мы будемъ истолковывать это явленіе въ искусствѣ, и малѣйшее измѣненіе тембра окажетъ свое существенное вліяніе) видоизмѣнилась архитектоника отражательныхъ плоскостей тембровыхъ камеръ, видоизмѣнится вслѣдъ за тѣмъ и самый тембръ голоса.

Итакъ, тембръ голоса,—а имъ и передаются преимущественно малѣйшія измѣненія душевной жизни говорящаго (и въ дѣйствительности, и въ искусствѣ),—рождается въ мимикѣ.

Этотъ законъ имѣетъ колоссальное значеніе въ искусствѣ тона. Путь отъ сферы дѣйствія духа до сферы дѣйствія голоса продолжителенъ и сложенъ, вотъ почему поиски вѣрнаго тона такъ затрудняютъ и чтеца и актера, несмотря на то, что психологическое содержаніе даннаго поэтическаго текста ими понято и даже пережито. Твердо „нащупавъ“ отправной пунктъ, гдѣ возникаетъ тонъ, т. е. мимику, чтець и актеръ сокращаютъ и упрощаютъ этотъ путь.

Когда вы пережили данное настроеніе текста, сумѣйте внутреннимъ окомъ художника, который всегда умѣетъ, несмотря на весь пылъ и угаръ переживанія, заглянуть въ себя,—сумѣйте, говоримъ, раньше, чѣмъ начать внутренне слушать себя, также внутренне осмотрѣть, а еще лучше ощутить себя какъ-то изнутри... И, если вашъ внутренній судья скажетъ вамъ, что то-то и то-то невѣрно въ мимикѣ, не начинайте тонировать; наоборотъ, смѣло тонируйте, если созрѣла мимика! И тогда уже совершенно безразличны будутъ текстуальное содержаніе, словесность... Какія бы слова вы ни произносили, окраской голоса, тембромъ его, исходящимъ отъ душевнаго и тѣлеснаго началъ вашихъ, слитыхъ въ единое цѣлое, вы повелительно внушите вашимъ слушателямъ сочувственную эмоцію. А такъ такъ при нормальныхъ условіяхъ вашего художественнаго дѣйствованія вы и не выступите кое съ какими словами, кое съ какой словесностью, то вы и обезпечены заранѣе наилучшими вѣроятіями дать такую эмоцію...

Законъ о связи тембра съ мимикой имѣетъ и обратное значеніе. Съ дѣтства наблюдая (незамѣтно, разумѣется, для своего сознанія) жизнь рѣчи, мы по голосу, значить, болѣе всего по его тембру, опредѣляемъ психологію говорящаго (хотя бы его и не знали раньше, хотя бы и не видѣли даже въ глаза)... Какъ это происходитъ? Замѣчая (опять-таки безсознательно) постоянную связь между окраской голоса и мимикой говорящаго, мы приучились по голосу вызывать въ нашемъ воображеніи ту или иную пластику человѣка. А такъ какъ характеръ человѣка есть преимущественное состояніе его души, то по голосу мы можемъ рисовать себѣ постоянный ликъ человѣка, постоянную его маску, гримъ, портретъ.

Вотъ соображенія, которыя объясняютъ намъ теперь, почему такъ хорошо удавался тонъ нашимъ ученикамъ на занятіяхъ мимики и почему у нашихъ портретовъ мы слышали тонъ...



Выводы изъ нашего закона о происхожденіи тембра — этого главнѣйшаго нерва художественнаго чтенія — имѣють громадное значеніе. И чтецы и драматическіе артисты знаютъ, какого труда иногда стоитъ найти вѣрный тонъ для даннаго поэтическаго текста. Подъ тономъ и на сценѣ и на астрадѣ разумѣють всю музыку исполненія, т. е. и мелодію и тембръ рѣчи. Но трудность задачи составляетъ, конечно, второй элементъ рѣчевой музыки — въ практикѣ дѣла, во всякомъ случаѣ, гдѣ очень мало обращается вниманія на толковость исполненія (было бы горячо!), ибо, какъ ни очевидна подчасъ бываетъ психологическая структура даннаго текста, данной роли — для разума, пережить, перечувствовать, провести ее въ нервы, въ слухъ, въ голосъ, — дѣло очень сложное, и тутъ-то знаніе нашего закона очень упрощаетъ дѣло.

Не ищи тонъ, какъ тонъ, — говоритъ это знаніе, — ищи его, какъ мимику, и онъ самъ сложится, ибо при вѣрной мимикѣ (разумѣется, вѣрной и, значить, прежде всего искренней) не можетъ не быть вѣрнаго тона.







## Русская Художественная Летопись 1913 г.

### ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДѢЛА

Постоянная выставка художественного бюро Н. Е. Добычиной

Триста, частью уже известных Петербургу, частью же новых, картин и рисунков занимают довольно просторное и светлое помещение этого своеобразного бюро.

Здѣсь—экспоненты всѣхъ группъ, начиная съ 'Союза русскихъ художниковъ' и кончая 'Союзомъ молодежи'. Центральныя компаты заняты работами дѣлаго ряда выдающихся художниковъ—Александра Бенуа, Добужинскаго, Лансере, Рериха, Богаевского, Юона, Гауша, Сапунова, Сарьяна и др.

Среди молодежи необходимо отмѣтить двухъ художниковъ съ большими данными: Н. И. Альтмана, работы котораго свидѣтельствуютъ о дарованіи очень звучнаго колориста, и Б. Д. Григорьева, который въ рядѣ превосходныхъ набросковъ карандашемъ съ натуры показалъ неожиданное мастерство. Можно съ увѣренностью ждать много дѣльнаго отъ творчества

этихъ художниковъ, но и выставленное сейчасъ, до известной степени, искушаетъ непріятное впечатлѣніе отъ образцовъ творчества разбѣщенныхъ тутъ же 'новаторовъ', вроде г. Кульбина, какъ-то фатально связанныхъ съ нашимъ молодымъ искусствомъ.

Не лишнее коснуться и самаго предпріятія г-жи Добычиной. Бюро' начало свою дѣятельность годъ назадъ, съ дѣлью комисионерствовать между публикой и художниками (въ особенности—молодежью, которой не легко продавать картины, непроданныя на выставкахъ). Новаго въ этомъ ничего не было. Уже многіе годы магазины Фельтена и др. берутъ на комисию произведенія такихъ художниковъ, какъ В. и К. Маковскіе, Бегровъ, Матѣ и пр.; предпріятіе г-жи Добычиной отличилось отъ прежнихъ лишь нѣкоторыми 'виѣшностями' и 'направленіемъ' продающихся картинъ. И конечно, не было бы никакой бѣды, если бы такъ оставалось и впредь: старики имѣютъ своего Фельтена', отчего бы молодежи изъ 'Мира искусства' и болѣе крайней—не имѣть своего? Но, откровенно говоря, мы недоумѣваемъ,—

познакомившись съ первой выставкой г-жи Добычиной,—почему ея магазинъ (хотя и очень мило и заботливо устроенный) издаетъ платный каталогъ и беретъ входную плату, стараясь походить не на то, что онъ есть на самомъ дѣлѣ, т. е. не на магазинъ, а на выставку?! Въдѣ развѣсить 200—300 случайныхъ холстовъ и рисунковъ, пригладѣвшихъ на выставкахъ прошлыхъ лѣтъ (хотя бы и съ небольшою примѣсью новыхъ, не выставившихся прежде),—еще не значить создать выставку! Вторичное экспонированіе всѣмъ знакомыхъ произведеній, конечно, допустимо, но лишь въ томъ случаѣ, если поводомъ къ этому является какая-нибудь объединяющая мысль:—например, представить творчество одного художника, или же—опредѣленное живописное явленіе и т. д. Въ данномъ случаѣ—ничего подобнаго. Г-жа Н. Е. Добычина получила на комисію отъ нѣкотораго числа художниковъ нѣкоторое количество непроданныхъ картинъ, развѣсила ихъ вмѣстѣ съ нѣкоторымъ значительно меньшимъ количествомъ работъ, еще не выставившихся, и... объявила свое бюро платной выставкой.

Съ другой стороны, недоумѣніе вызываетъ и тотъ фактъ, что нѣсколько выдающихся художниковъ, членовъ 'Мира Искусства', дали на эту выставку sui generis новыя работы, несмотря на близкое открытіе выставки самого О-ва 'Мира Искусства' и на прямой смыслъ его устава... Объявленіе комисіоннаго магазина выставкой представляетъ еще одну опасность. Серьезный магазинъ не развѣсиваетъ такъ экспансивно своихъ картинъ, и еще менѣе—рисунковъ и гравюръ, для всеобщаго обозрѣнія. Опытный торговецъ показываетъ картины не всѣмъ и не всякому, а посетителю, зашедшему не только 'посмотрѣть'. Онъ ревниво оберегаетъ 'новизну' порученнаго ему произведенія, ибо знаетъ, что когда картина сразу не продана, то съ каждымъ лишнимъ покупателемъ, видѣвшимъ ее и не купившимъ, сбывъ ея дѣлается все труднѣе...

Впрочемъ, эти чисто-комерческіе вопросы отнюдь не входятъ въ наше разсмотрѣніе,—мы только считали долгомъ предостеречь молодыхъ художниковъ отъ неосмотрительности.

## ПЕТЕРБУРГЪ

Попрежнему съ удивительнымъ высокомъ уровнемъ Академія Художествъ критикуетъ работы провинціальныхъ художественныхъ школъ: Живописные классы казанской художественной школы хороши по колориту, но въ работахъ замѣчается слишкомъ одностороннее увлеченіе живописностью и пренебреженіе рисункомъ и детальной обработкой. Такую односторонность нельзя одобрить. Необходимо обращать вниманіе не только на краски!... Это заключеніе выносить комисія, состоящая изъ В. А. Беклемишева, Н. А. Бруни, Н. Н. Дубовскаго, Г. Р. Залемана, В. Е. Савинскаго и т. д. О, если бы только могли понять 'величавые' академическіе старцы, какъ безконечно мертво и тупо ихъ собственное 'преподаваніе'... хотя, разумѣется, необходимо обращать вниманіе не только на краски!...

Въ Институтѣ исторіи искусствъ гр. В. П. Зубова въ текущемъ сезонѣ будутъ читать лекціи слѣдующія лица: проф. Д. В. Айналовъ (Древне-христіанское и византійское искусство), О. Ф. Вальдгауеръ (Античное искусство), бар. Н. Н. Врайгель (Французская живопись), В. Т. Георгіевскій (Русская иконопись), В. А. Головань (Рукописи среднихъ вѣковъ), В. Я. Курбатовъ (Архитектура бароко), А. А. Трубниковъ (Фламандская живопись), Д. А. Шмидтъ (Итальянское Возрожденіе) и гр. В. П. Зубовъ (Теорія искусствъ).

Для выходящаго вскорѣ въ свѣтъ (при ближайшемъ участіи недавно учрежденнаго Общества изученія древне-русской иконописи) перваго выпуска двухмѣсячника 'Русская Икона' собранъ значительный иллюстраціонный матеріалъ и статьи по разнообразнымъ вопросамъ древне-русской религіозной живописи. Между прочимъ, будутъ впервые изданы замѣчательныя иконы (красочной автотипіей) изъ бывшаго собранія Н. П. Лихачева (нынѣ—въ Музеѣ Александра III), а также—изъ собраній И. С. Остроухова, С. П. Рябушинскаго, Б. И. и В. Н. Ханенко и др.

Сезонъ ремонтъ принесъ болѣе правильную раскраску нѣсколькихъ старыхъ домовъ. Недавно еще столь ненавистная неблагодарной толпѣ желто-бѣлая раскраска появилась, между прочимъ, на Михайловской площади и на углу Невской и Казанской. Но особенно поразовало военное министерство: канцелярія министра—\*

...На площади Петровой,  
Гдѣ домъ въ углу вознесся новый,  
Гдѣ надъ возвышеннымъ крыльцомъ  
Съ поднятой лапой, какъ живые,  
Стоять два льва сторожевые...

наконецъ представа намъ величественнымъ зданіемъ,—вѣдъ колонады его еще въ прошломъ году покрыты были безобразными струшьями своей размазки подъ гранитъ — и это въ сосѣдствѣ съ достойными древняго Египта колоннами Псаакіевскаго собора! Впрочемъ, когда опали осенніе листья той завѣсы, которая такъ безошадно скрываетъ отъ насъ красу Адмиралтейства, то оказалось, что желтый дѣвѣтъ на канцеляріи военного министра взятъ слишкомъ свѣтлый.

Но еще гораздо хуже страдаетъ отъ этихъ окрасочныхъ разногосицъ грандіозный Россіевъ ансамбль Александринскаго театра. Вѣдомства, между которыми раздѣленъ онъ, обрекаютъ насъ на пытку: въ то время, какъ самый театръ горитъ своей несвѣжей, но яркой желтизной, зданіе департамента общихъ дѣлъ сентиментально розовѣетъ за нимъ. А на Чернышевой площади, министерство народнаго просвѣщенія, тщательно отремонтировавъ свой фасадъ, забыло расчистить фризъ: метоны оказались бѣлыми, такъ что тригифы стали совсѣмъ незамѣтны; съ другого берега Фонтанки этотъ широкій бѣлый фризъ глядитъ весьма нелѣпо, особенно въ виду правильной расчистки сосѣднихъ зданій.

На аукціонѣ обстановки А. Я. Левантъ, устроенномъ 2-мъ аукціоннымъ заломъ въ СПб. съ 21 по 27 сентября, интересъ представляли

\* Такъ же раскрашено и зданіе на Английской набережной, гдѣ прежде помѣщалась Академія Генеральнаго Штаба.

большой пейзажъ Богаевскаго 1903 г., проданный за 226 р., и законченный эскизъ декораций къ 'Египетскимъ почтамъ' Сапунова—за 137 р. Мадонна съ младенцемъ, фигурировавшая этой весной въ Эрмитажѣ на выставкѣ наслѣдія В. Кн. Маріи Николаевны, какъ работа школы Перуджино, но оказавшаяся послѣ реставраціи оригиналомъ самого мастера, вѣроятно, будетъ продана за границу, такъ какъ, по дошедшимъ до насъ изъ Парижа свѣдѣніямъ, эта картина уже предлагалась на тамошнемъ рынкѣ.

Въ Лейпцигѣ, въ будущемъ году, предстоитъ открытіе международной выставки печатнаго дѣла и графики. Повидимому, эта выставка будетъ организована на широкихъ началахъ и представитъ захватывающее зрѣлище для всѣхъ интересующихся современной книгой. Приметь ли участіе Россія? Это еще вопросъ, который разрѣшится въ ту или другую сторону въ зависимости отъ казенной асигновки... Но, разумеется,—вопросъ не только въ деньгахъ, которыя, по всѣмъ вѣроятіямъ, найдутся, а въ томъ, получить ли русскій отдѣлъ, на этомъ международномъ праздникѣ книги, характеръ художественный, будутъ ли привлечены къ участію даровитые молодые графики, представители нашей книжной эстетики, которыхъ уже начинаетъ дѣвѣтъ Западъ, или же, по обыкновенію, казенная комісія и подкомисія ограничатся 'привлеченіемъ Академіи Художествъ' pro forma и вывозомъ за-границу безчисленнаго множества брошюръ и картограмъ 'по вѣдомствамъ'. Въ дѣлѣ художественной культуры эти вездѣсущія 'вѣдомства'—такая глубокая Чухлома, что тутъ можно ожидать самаго худшаго...

† Скончались: вице-президентъ Общества Поощренія Художествъ Ю. С. Нечаевъ-Мальцевъ и подававшій когда-то большія надежды художникъ П. Е. Мясоедовъ.

## МОСКВА

Въ московскомъ художественномъ мірѣ наблюдается нѣкоторое оживленіе. Организуется новый журналъ искусства и литературы подъ

редакцией талантливого историка искусств П. П. Муратова—София, главной задачей которого является освещение путей, приближающих к постижению искусства, причем редакция намерена отбвчать в текущей литературе и художественной жизни лишь то, что по ее мнению имеет непреходящее значение. Отсюда, вброятно, и самое название: София—премудрость... Кроме П. П. Муратова, сотрудниками наивчаются г.г. Б. Грифцовъ, А. Десперовъ, Н. Романовъ, П. Сухотинъ, Б. ф.-Эдингъ и др. За этим интересным начинанием мы общаемся слвдить внимательно.

Съ середины октября, вь Москвѣ, вь помѣщеніи Художественнаго Салона предположенъ рядъ систематическихъ лекцій по исторіи искусства. Пока наивчена слвдующая програма: С. В. Ноаковский—Христіанское искусство и Эволюція стила вь художественной промышленности; г-жа Е. А. Белевичъ-Станкевичъ—Основные моменты вь исторіи французскаго искусства; г-жа В. А. Шамшина—Художественная Испанія и Эпоха Ренессанса; Б. Н. фонъ Эдингъ—Древне-русскіе города, какъ центры искусства и Русская живопись XIX вѣка; Я. А. Тугендхольдъ—Французское искусство XIX и начала XX вѣка и др.

Много разговоровъ, похвалъ и порицаній вызвалъ опытъ перевѣски картинъ вь Третьяковской галереѣ. И. Э. Грабарь, новый попечитель галереи, предложилъ на усмотрѣніе Городской Думы свой проектъ реорганизациі музея. После долгихъ споровъ было, наконецъ, выражено согласіе на новую перевѣску.

Вь Румянцовскомъ музеѣ также происходятъ значительныя измѣненія. Такъ, рѣшено, что картинная галерея будетъ помѣщаться вь особо выстроенномъ для этого зданіи по Ваганьковскому переулку.

21 сентября состоялось вь Московскомъ Историческомъ музеѣ освященіе и открытіе вновь отбланныхъ и устроенныхъ, по инициативѣ товарища предсѣдателя, кн. Н. С. Щербатова, нѣсколькихъ кабинетовъ для научныхъ занятій

членовъ управленія Музея. Вскорѣ будетъ открытъ тамъ же новый читальный залъ на 430 человекъ.

Вь теченіе зимы вь Москвѣ же предположено устроить, кроме отбльной выставки К. Сомова (о которой уже упоминалось вь „Лѣтописи“), выставку Куинджи. Замѣтимъ, къ слову, что после того, какъ мы видѣли вь Петербургѣ эту выставку и имѣли случай убѣдиться вь полной неосновательности громкой репутаціи Куинджи, врядъ ли стоитъ еще вь Москвѣ повторять это довольно таки безотрадное зрѣлище.

### ПРОВИНЦІЯ

Вь Кіевѣ, вь ближайшемъ будущемъ, откроется школа живописи, подъ руководствомъ А. А. Мурашко. Предположено, что обученіе вь школѣ будетъ вестись новыми методами, причемъ особое вниманіе будетъ обращено на чисто живописную сторону.

Основанное недавно вь Варшавѣ Общество любителей графическихъ искусствъ (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych) устраиваетъ съ 1-го по 28-е февраля 1914 г. вь залахъ варшавскаго Общества поощренія художествъ выставку польской графики приблизительно съ 1860 г. до настоящаго времени. Выставку слвдуетъ ждать съ большимъ интересомъ, такъ какъ на ней впервые дѣлается опытъ обрисовки всей картины развитія польскаго графическаго искусства вь продолженіе послѣдняго пятидесятилѣтія, чему вь значительной степени способствуютъ богатая графическія колекціи многихъ членовъ Общества.

Вь связи съ приготовляемой выставкой то же Общество объявляетъ конкурсъ имени своего члена, г. Германа Громана, на оригинальныя произведенія польскихъ графиковъ вь области офорта и вообще гравюры на мѣди (три преміи по 300, 200 и 100 р.), литографіи (двѣ преміи по 150 и 50 р.) и гравюры на деревѣ (одна премія вь 200 р.).



## ТЕАТРЪ И МУЗЫКА

## Фаустъ \*

Можно ли поставить 'Фауста' на подмосткахъ? Да, конечно, ибо это—драма. Можно ли сдѣлать изъ него прекрасное театральное, въ настоящемъ значеніи слова, зрѣлище?—Едва ли.

Слишкомъ много срослось съ каждой сценой, почти съ каждой строчкой гениальной трагедіи такого содержанія, которое не можетъ быть выражено средствами сцены. Безконечные коментаріи слились и сплелись съ текстомъ, и пренебречь ими нельзя, ибо главный коментарій къ 'Фаусту' дало само Время. Если договоръ Фауста съ дьяволомъ или монологъ его въ дѣсной пещерѣ сдѣлались основополагающимъ исповѣданіемъ души 'новаго человѣка', то никакой актеръ, какъ бы гениаленъ онъ ни былъ, не сумеетъ декламацией нѣсколькихъ строчекъ передать того, что можно открыть въ нихъ, перечитывая ихъ у полуночной лампы. 'Фаустъ' отдавъ во власть размышленія, а размышленіе глубоко враждебно духу театральности...

Да и самый текстъ 'Фауста' весьма не сцениченъ. Гете вообще не написалъ ни одной вполнѣ театральной пьесы, противъ этого никто не споритъ и въ Германіи; величественный олимпіецъ былъ по природѣ чуждъ трагическихъ конфликтовъ. Въ 'Фаустѣ' же и основное заданіе внѣ-театрально.

Въ то время, какъ гениальный актеръ можетъ довести на подмосткахъ до невбродной силы и напряженія выраженіе дѣйственной воли, онъ лишь до очень ограниченныхъ предѣловъ можетъ показать углубленіе мысли. Въ отношеніи сценической трактовки послѣдняго, дѣла бездна лежитъ между Гете и Шекспиромъ, у котораго всегда такъ изумительно сохранена драматическая сила какого бы то ни было глубокомыслия.

\* На сценѣ 'Русскаго Драматическаго Театра', съ которымъ въ текущемъ сезонѣ слагось петербургское предпріятіе К. Н. Незлобина, подъ совместной дирекціей послѣдняго и А. К. Рейнке.

Поэтому сценическія постановки Фауста у насъ едва ли оправданы. Ихъ могутъ поддерживать профессора исторіи литературы, которымъ дѣла нѣтъ до настоящей театральности. Большая же публика останется при совершенно вѣрномъ мнѣніи, что... опера Гуно гораздо стройнѣе и дѣльнѣе. Нѣмцы пусть ставятъ, и даже безъ пропусковъ: имъ самый 'Фаустъ' гораздо ближе, а требованія истинной театральности—неизмѣримо дальше, чѣмъ намъ. А 'директоръ театра' (въ 'прологѣ' въ театрѣ къ 'Фаусту') гораздо болѣе правъ, чѣмъ полагають самъ Гете; особенно, когда онъ требуетъ въ пьесѣ дѣйствія.

Несценичность 'Фауста' ярко сказалась и въ данной постановкѣ Незлобина, дѣйствительно, какъ режисировать философію? Нельзя потому особенно винить Незлобина за то, что большая часть его вниманія и усилій поглощены были именно тѣми сценами, которые болѣе косвенно связаны съ трагедіей Фауста: пьянство въ Ауэрбаховомъ погребкѣ, кухня вѣдьмы. Разработанныя очень старательно, эти сцены, несомнѣнно, заняли во впечатлѣніи зрителей со всѣмъ неподобающее мѣсто: ихъ вычурность и 'экзотичность' вполнѣ затемняютъ соответственные моменты основного дѣйствія. И я думаю, что, при нынѣшней технической требовательности нашей по отношенію къ режиссеру иначе и быть не можетъ. Народная сцена передъ городскими воротами могла бы, впрочемъ, быть поставлена дѣльнѣе, въ ней были какія то вялыя паузы; она, кстати, происходила въ непонятной декорациі какой то каменной поляны.

Зато совсѣмъ слабе поставлена Вальпургіева ночь. Во-первыхъ, слишкомъ много было въ ней пропущено, и при томъ такъ, что исчезло изъ нея все мало-мальски значительное и получила, по общему духу, та же Вальпургіева ночь изъ оперы Гуно. Правда, что нельзя же ее и дѣльникомъ ставить со всѣми малопонятными намеками, злободневностями XVIII вѣка и чисто-нѣмецкими ухищреніями. Во-вторыхъ, некрасивой и безсиленной оказалась она и какъ зрѣлище. Дикій полетъ вѣдьмъ на Брокенъ замѣненъ былъ какой то неподвижной пирамидой статистовъ въ непонятныхъ мантияхъ,



которые только руками махали, то вниз, то вверх, съ нестерпимымъ визгомъ для настроенія. Въ послѣдней картинѣ ночи была довольно противная попытка передать оргійное сладострастіе шабаша, и все было очень безпомощно. Сокращеній было довольно много, и не всегда удачныхъ. Изъ пропущенныхъ цѣльныхъ сценъ не слѣдовало бы, при желаніи поставить Фауста 'серьезно', пропускать монологъ и сцену въ дѣсной пещерѣ и сцену дѣвушекъ у колодца, безъ которой и Гретхенъ—не Гретхенъ.\*

Актеры играли прилично, но не болѣе того, сдержанно, въ реалистическомъ ладѣ—наоборотъ тому, что обычно въ Германіи, съ героическими подвигами по указкѣ славнаго Поссарта. (Здѣсь выдѣлился нѣсколько ходульнымъ тономъ Валентинъ—г. Рейнеке). Гг. Рудницкій (Фаустъ), Шохаловъ (Мефистофель), г-жа Юренева (Маргарита)—пусть они и хорошие актеры, но... все таки лучше было Фауста не давать.

И здѣсь опять то, что я сказалъ въ началѣ: Фаустъ, Гретхенъ, Мефистофель стали слишкомъ исполненными, мировыми образами, и притомъ—совершенно по м о м е н т а т а, чтобы можно было съ удовольствіемъ видѣть 'воплощеніе' ихъ именно даннымъ актеромъ. Это опять таки совсѣмъ не то, что типы Шекспира, которые всегда остаются столь безконечно театральными... Портягъ зрѣлище и переводъ г.г. Ѳ. К.—аго и В. Зенкевича, ибо 'Фаустъ' требуетъ стиха, и нельзя для мнимой точности передачи жертвовать ритмическими чарами.

*Валеріанъ Чудовскій.*

#### Музыкальная драма

Спектакли въ театрѣ 'Музыкальной драмы' начались 1-го октября. Для открытія сезона дана опера, обѣщанная еще въ прошломъ году, но по разнымъ причинамъ отложенная до указанного выше дня. Премьера собрала

\* Правда, что и такъ скучно семнадцать разъ за одинъ вечеръ видѣть передъ глазами занавѣсъ! И то спасибо Незлобину—декораціи мѣнялись довольно быстро.

въ театрѣ многочисленную публику. Интересъ къ новой постановкѣ былъ тѣмъ острѣе, что заранѣе ходили слухи о многочисленныхъ и многообразныхъ новшествахъ, имѣющихъ предстать передъ глазами и ушами слушателей. Въ этомъ смыслѣ постановка съ лихвой оправдала возлагавшіяся на нее ожиданія. Она же подтвердила уже съ прошлаго года установившееся мнѣніе о солидной художественной трудоспособности лицъ, имѣющихъ ближайшее отношеніе къ оборудованію разныхъ сторонъ того многосложнаго механизма, какимъ является современный оперный спектакль. Нѣтъ предѣловъ энергіи господъ режисеровъ, дирижеровъ, артистовъ, декораторовъ театра 'Музыкальной драмы'. И нѣтъ ничего случайнаго въ ихъ дѣятельности. Всегда и все, до послѣднихъ мелочей, обдуманно, приведено въ систему. Вездѣ и во всемъ чувствуется присутствіе зоркаго хозяйскаго глаза, повсюду навладающаго строгій, безукоризненный порядокъ, не допускающаго никакихъ отступленій отъ опредѣленнаго, яснаго плана музыкально-драматической трактовки даннаго произведенія, ревниво слѣдящаго за точностью и чистотой выполненія оркестромъ и артистами всѣхъ напередъ поставленныхъ театру заданий. Любовность отношенія къ дѣлу, тщательность въ обдуманной разработкѣ каждой мелочи спектаклей, изумительная театральная работоспособность главныхъ руководителей 'Музыкальной драмы' столь же несомнѣнна, сколь умилительна. И 'Борисъ Годуновъ' далъ всему сказанному новыя доказательства. Слушая, какъ звучать отдѣльные инструменты подъ палочкой г. Бихтера, какой стройный и сочный звуковой ансамбль даетъ по временамъ оркестръ консерваторскаго театра, ясно чувствуешь, что это результатъ упорной и планоубрной работы. Всмотриваясь въ сценическую планировку сценъ, разбираясь въ деталяхъ декорацій, приходишь къ тому же выводу: все рассчитано, все принято во вниманіе, все свидѣтельствуетъ о настоящемъ служеніи искусству, о самыхъ благахъ намѣреніяхъ, о томъ, что 'Музыкальная драма'—одинъ изъ немногихъ театровъ, гдѣ между искусствомъ и его служителями установились нормальныя отношенія.

Ко всемъ этимъ драгоценнымъ свойствамъ художественнаго характера, Музыкальной драмы надо сдѣлать только одну оговорку, къ сожалѣнію, настолько существенную, что она способна рѣзко ограничить значеніе всѣхъ перечисленныхъ плюсовъ театра. Вспомните прошлый сезонъ. На одну дѣйствительно хорошую постановку, именно, — вагнеровскихъ, Мейстерзингеровъ, было двѣ неудачи: спектакли ‚Евгенія Онѣгина‘ и ‚Садка‘. Въ ‚Онѣгинѣ‘, при всей вычурности нюансовъ музыкальнаго исполненія, при всей замученности представленія, были хоть отдѣльные моменты удачные, художественно живые (сцена бала у Лариныхъ, отдѣльныя декорации, вѣрнѣе сказать, нѣкоторыя отдѣльныя части ихъ). Въ ‚Садкѣ‘ и того не было. Былъ, въ сущности, полный художественный провалъ, несмотря на то, что многія подробности постановки сами по себѣ были любопытны (зато другія частности были вовсе нехлыны).

Съ ‚Борисомъ Годуновымъ‘ дѣло обстоитъ нѣсколько лучше. Спектакль въ дѣломъ, несомнѣнно, долженъ быть признанъ имбюющимъ значеніе въ театральномъ мірѣ. Постановка ‚Бориса‘ чѣмъ-то импонируетъ, какими-то сторонами своими почти способна увлечь зрителя-слушателя. Но, чувствуя эту импозантность результатовъ долгой и кропотливой подготовительной работы надъ спектаклемъ, будучи готовъ признать нѣныя несомнѣнныя достоинства новой трактовки ‚Бориса‘, все же уходишь изъ театра со смѣшанными ощущеніями, среди которыхъ раздраженіе явно преобладаетъ надъ наслажденіемъ.

Въ чемъ же дѣло? Кажется, что сейчасъ можно уже съ достовѣрностью отвѣтить на этотъ вопросъ. Дѣло въ отсутствіи художественнаго такта и вкуса у лицъ, стоящихъ во главѣ художественнаго хозяйства консерваторской оперы. Любовь къ дѣлу, неукротимая энергія, знанія, умъ — все это, конечно, великолѣпныя вещи. Но что значать всѣ они, если нѣтъ эстетическаго вкуса и такта, если нѣтъ живого таланта? Определенная система интерпретации, конечно, цѣннѣе исполненія, какъ Богъ на душу положить. Но когда за этой системой не видно олушевляющаго ее таланта, — система мертва.

Нѣтъ ничего скучнѣе однообразнаго, разнѣреннаго исполненія по метроному. Необходимо экспрессивно-гибкій, свободный ритмъ. Но только таланту дано постиженіе мѣръ, границъ, законовъ этой гибкости и свободы. Если же законы эти продиктованы однимъ умомъ, хотя бы и не лишеннымъ острой проницательности въ своемъ анализѣ, — неизбѣжно объявятся крайности, преувеличенія, даже извращенія ритмическихъ колебаній, и аффектація, отсюда вытекающая, окажется куда болѣе непріятной, чѣмъ тоскливая монотонность метрономической акцентуации и фразировки. Печальны и убоги тѣ обычные сценическіе трафареты, которые установились въ большинствѣ театровъ для музыкально-драматическаго воплощенія тѣхъ или иныхъ оперныхъ типовъ. Русская оперная сцена настоятельно требуетъ свѣжей струи, притока живаго сценическаго творчества, обновленія избитыхъ ‚традицій‘ исполненія. Но, какъ ни какъ, въ самыхъ мертвыхъ ‚традиціяхъ‘ есть своя правда. Традиція — обезличенное арифметическое среднее изъ разнообразныхъ исполненій данной вещи разными талантливыми артистами. Ея правда — въ томъ, что въ ея созданіи участвовали выдающіеся таланты. Ея ложь въ томъ, что она — среднее пропорціональное, обезкрашенное, обезкровленное, обезличенное. Не забывая о ея правдѣ, отвергните ея ложь; вдохните въ традицію новыя жизненныя силы; не порывая съ тѣмъ, что въ ней есть отъ подлинной истины, представьте эту истину въ новомъ свѣтѣ, излучаемомъ огнемъ вашего индивидуальнаго дарованія...

Впрочемъ, зачѣмъ я это говорю? Если, какъ многіе признаютъ, для истиннаго таланта законъ не писанъ, то вѣдь это только потому, что здѣсь обнаруживаетъ свою силу законъ экономіи художественныхъ силъ. Къ чему соблюденіе писаныхъ законовъ гармоніи, перспективы, версификаціи, драматической игры, если истинный талантъ въ самомъ себѣ посылаетъ внутренній мѣры всѣхъ художественныхъ вещей и бережетъ связь настоящаго съ прошлымъ. Истинный талантъ не бываетъ въ точномъ смыслѣ слова разрушителемъ традицій, художественнымъ революціонеромъ, хотя

онъ сплошь и рядомъ можетъ не опознавать своей 'несостоятельности' въ этомъ отношеніи, т. е. пыльное и очень ускоренное развѣтіе предыдущаго склоненъ бываетъ принимать за его и с п р о в е р ж е н і е. Ни авторъ, Бориса Годунова', ни Вагнеръ, ни Скрябинъ, ни Дебюсси, ни Шенбергъ, ни Стравинскій не суть анархисты, ниспровергатели основъ музыкальнаго мышленія, по очень крѣпкими, фатально-неизбѣжными для всякаго подлиннаго таланта связями соединены съ новаторами предыдущихъ фазъ развитія нашего звукосерданія... А вотъ гг. дирижеры и режисеры 'Музыкальной драмы', какъ бы ни демонстрировали намъ свою 'систему' исполненія и постановки, какъ бы ни старались быть логичны и послѣдовательны въ проведеніи этой системы, оказываются дѣйствительными разрушителями какихъ-то основныхъ цѣнностей прекраснаго. Недаромъ же въ 'Музыкальной драмѣ' намъ такъ назойливо 'доказываютъ' эту систему.

Каждое слово произносится съ отчетливостью, прямо противоположной, подчеркивается утрированнымъ въ своей изобразительности жестомъ, сопровождается 'тонкими' нюансами оркестровой фразировки. Чѣмъ больше этихъ постоянныхъ подчеркиваній каждого слова, каждой буквы, чѣмъ больше усердствуютъ всѣ исполнители, съ г. Бихтеромъ во главѣ, о самомагнѣйшихъ 'тонкостяхъ' вокально-инструментальной экспрессіи, чѣмъ больше стараются артисты использовать всѣ возможности мимическаго и жестикуляціоннаго искусства ради той же сугубой 'выразительности', тѣмъ махрибѣ становится исполненіе, тѣмъ сильнѣе мозолить мое художественное чувство бездушная 'система' г. Бихтера, тѣмъ опредѣленнѣе выступаетъ неорганичность и грубость всей сценической концепціи представленія, тѣмъ осязательнѣе становится фактъ отсутствія въ постановкѣ вкуса, такта, художественной мѣры...

Отъ общихъ соображеній перехожу къ частностямъ премьеры 'Музыкальной драмы': 'Борисъ Годуновъ' идетъ въ Консерваторіи съ кое-какими вставками и выпусками противъ обычнаго исполненія этой оперы на Марининской сценѣ. Въ сценѣ коронованія пропуска-

ются двѣ любопытныя вставки, сдѣланныя Римскимъ-Корсаковымъ въ послѣднемъ изданіи 'Бориса Годунова' (1908 г.). Правда, вставки эти не принадлежатъ перу Мусоргскаго, но вѣдь во всей оперѣ есть очень много подробностей, выработанныхъ Римскимъ-Корсаковымъ, которому также принадлежитъ вся оркестровка оперы. Разъ ужъ мы имѣемъ дѣло съ партитурой, во многихъ отношеніяхъ хранящей на себѣ слѣды прокосновенія къ ней корсаковской руки, можно было бы удлинить вторую картину сдѣланными Римскимъ-Корсаковымъ дополненіями къ ней, тѣмъ болѣе, что выработаны они изъ матеріала самаго Мусоргскаго (соединеніе темъ перезвона и 'славы'). Геніальная сцена въ кельѣ удлинена небольшимъ, очень проникновеннымъ по музыкѣ разговоромъ Пимена о царяхъ. Эта вставка, равно какъ возстановленное въ 'Музыкальной драмѣ' характерное начало разговора Бориса съ Шуйскимъ ('А, преславный витія'...—это глѣвное обращеніе къ Шуйскому обычно пропускается), умѣстны и пріятны.

Что же до разсказа царевича про 'попиньку' (передъ входомъ Шуйскаго), то этотъ сравнительно мало интересный и лишь затагивающій дѣйствіе эпизодъ, пожалуй что, могъ остаться на положеніи традиціоннаго 'купюры'. Въ сценѣ у фонтана оставлена не открытой купюра разговора самозванца съ Рангопи. Объ этомъ пропускѣ особенно сожалѣть не приходится. Гораздо труднѣе приемлема купюра въ сценѣ подъ Кромами. Здѣсь пропущены іезуиты. Съ драматической точки зрѣнія это понятно. Если бы Мусоргскій владѣлъ полифонической техникой, онъ сумѣлъ бы провести партіи іезуитовъ на фонѣ народныхъ хоровъ.

\* Въ предисловіи къ изданію 1908 г. Римскій-Корсаковъ пишетъ: 'въ настоящемъ изданіи народная музыкальная драма Мусоргскаго является въ своемъ полномъ видѣ, безъ какихъ-либо сокращеній'. Это не совсѣмъ вѣрно. Въ началѣ сцены въ терезѣ Римскимъ-Корсаковымъ допущена небольшая купюра: пропущены дуэтъ Федора и Ксеніи. Этотъ дуэтъ, имѣющійся только въ старой оригинальной редакціи 'Бориса', никогда не исполняется на сценѣ, такъ какъ корсаковской инструментовки его не существуетъ.

Но такъ какъ контрапункта авторъ „Бориса“ избѣгалъ, то сцена съ иезуитами приобрѣла подъ перомъ его характеръ, ослабляющій впечатлѣніе отъ предшествующихъ этой сценѣ полныхъ стихійной силы народныхъ хоровъ. Однако, конецъ сцены съ иезуитами даетъ такой превосходный подходъ къ дальнѣйшему маршу Лжедмитрія, что съ музыкальной точки зрѣнія изгнаніе изъ оперы Ловицкаго и Черняковскаго надо считать ошибкой дирижерскаго вкуса.

Музыкальное исполненіе оперы—слабѣйшая часть спектакля. Въ сущности, это было сплошное юродство. Что за темны, что за акценты, какія невмѣрныя преувеличенія въ crescendo и diminuendo, въ accelerando и ritardando! Хуже всего, что всѣ отбѣйки страшно измельчены. Попадаются фразы, въ которыхъ что ни нота, то въ своемъ особомъ темпѣ. Полная ритмическая и метрическая анархія! Въ пѣснѣ шинкари подпущены неумѣстные итальянизмы въ видѣ ферматъ на отдѣльныхъ нотахъ. Это, изволите видѣть, затѣмъ понадобилось, чтобы показать, что шинкарка поетъ такъ себѣ, между прочимъ. Поетъ, а про себя думаетъ о разныхъ разностяхъ. Когда слишкомъ крѣпко задумается, выходитъ задержка (фермата) въ пѣніи. Ну можно ли выдумать такую несообразность? Да если бы Мусоргскій хотѣлъ отбѣить такую затѣю—онъ вѣдь былъ къ требованіямъ драмы очень чутокъ—повѣрите, онъ сцену шинкарки сумѣлъ бы повести на манеръ сцены Маргариты, поющей о Оульскомъ королѣ. И если Мусоргскій этого не сдѣлалъ, не прервалъ пѣсію речитативными фразами о какихъ-либо предметахъ размышленій шинкарки, значить онъ этого не хотѣлъ. И во всякомъ случаѣ, придуманныя г. Бихтеромъ ферматы прежде всего безвкусны и безстальны по отношенію къ мелодіи національно-пѣсеннаго склада. Столь же безобразны топорныя sforzando перваго народнаго хора. „Выдуманы“ они для того, чтобы показать, что народъ не по своей волѣ проситъ и молить Бориса о согласіи вступить на престолъ. Такъ-то оно такъ, но для демонстраціи такихъ простыхъ и всѣмъ понятныхъ вещей можно ли уродовать музыку до неузнаваемости!

Въ сценѣ коронаціи есть удачная режиссерская выдумка. Докарація изображаетъ притворъ храма. Вдали сквозь врата церкви, видна площадь. Благодаря контрасту освѣщеній, и храмъ и площадь кажутся „живыми“. Отъ стѣнъ храма вѣетъ прохладой. А площадь точно залита лучами настоящаго солнца. Небольшая группа хористовъ даетъ впечатлѣніе многочленной толпы. Но расположеніе этой толпы на заднемъ планѣ, за массивной декорацией церковной стѣны, портитъ звучность хора. Въ концѣ картины хоръ едва слышенъ. Музыка оказывается принесенной въ жертву режиссерскимъ намбрениямъ.

Сцена въ корчмѣ ужасна. О ферматахъ шинкарки я уже говорилъ. Такъ же нестерпимы чрезмѣрныя измѣненія темпа въ пѣснѣ Варлаама. Каждый куплетъ кажется совсѣмъ новой музыкой. Цѣльность этого шедевра вариационной формы разрушена самымъ грубымъ образомъ. Такія же ритмическія и метрическія судороги имѣютъ мѣсто въ сценѣ у фонтана. Въ концѣ дуэта Марины съ самозванцемъ рядомъ стоящія и музыкально-аналогичныя фразы г. Бихтеръ даетъ въ рѣзко различныхъ темпахъ. Почему? Повидимому, г. Бихтеру захотѣлось подчеркнуть различіе натуръ Лжедмитрія и Марины. Первый страстенъ, вторая дѣйствуетъ подъ влияніемъ честолюбивыхъ разсчетовъ. Вѣрно, совершенно вѣрно. Но когда же пойметъ г. Бихтеръ, что всякая опера, хотя бы то были музыкальныя драмы Вагнера или Мусоргскаго, есть произведеніе прежде всего музыкальное, что при исполненіи оперы необходимо уважать ремарки автора, что всякимъ отбѣикамъ должны быть найдены свои границы, что нельзя широкія пластическія линіи музыкальнаго рисунка крошить въ беспорядочную (съ музыкальной точки зрѣнія) кашу мелодическихъ осколковъ...

Что сказать о постановкѣ? Режиссерская сторуна, какъ и музыкальная, даетъ множество всякаго рода выдумокъ. Выдумки и выдумки, одна за другой, иногда занятныя, иногда несуразныя, но ни на грошъ настоящей творческой фантазіи. И опять-таки, какъ и въ музыкѣ, все до нельзя подчеркнуто, все преувеличено, все засушено, замучено, манерно. Самозванецъ



въ корчѣ съ самаго начала сцены ведетъ себя, какъ отъявленный злодѣй. Удивительно недогадливы пристава, которые заподозриваютъ въ самозванствѣ Варлаама! Если Гришка Отрепьевъ такъ не умѣетъ владѣть собой,—не быть ему ни дня, ни часа русскимъ царемъ. Неудачно придуманъ побѣгъ самозванца. Онъ прыгаетъ въ окно гораздо раньше, чѣмъ раздается специальный оркестровый акордъ съ тарелками, подъ который, согласно ремаркѣ композитора, долженъ совершиться прыжокъ. (Мусоргскій, какъ, реалистъ, тарелками, изображаетъ звонъ разбитаго стекла; надкѣ же до сценическаго реализма, хозяева Музыкальной драмы! почему-то игнорировали эту деталь). Если оставить въ сторонѣ музыкальныя безобразія г. Бихтера, то лучше всего поставленными надо признать обѣ картины пролога, сцену въ кельѣ, отчасти также сцены въ теремѣ и въ боярской думѣ (начало сцены). Г. Мозжухинъ—Борисъ и г. Исаченко—Шуйскій не разъ выступали въ роли примирителей слушателя съ режиссеромъ и дирижеромъ. Оба дали продуманные и прочувствованные сценическіе образы; оба искусно провели свои вокальныя партіи. Изъ артистовъ назову еще г. Садомова—Пимена (прекрасный голосъ), г. Рождественскаго—самозванца, г-жу Брианъ—Ксению (небольшую партію свою артистка провела очень порточно, съ большою душевной теплотой), г-жу Андрееву-Дельмасъ—Марину, г. Артамонова—юрюдиваго.

Остается въ заключеніе сказать нѣсколько словъ о декорацияхъ. Онѣ въ общемъ мало интересны. Недурны декорации обѣихъ картинъ пролога, кельи Пимена, терема. Садъ съ фонтаномъ эффектенъ, но изъ предѣловъ оперныхъ шаблоновъ отнюдь не выходитъ.

Общій выводъ: любопытный, но непріятный спектакль. То, да не то. Серія музыкально-драматическихъ парадоксовъ и гиперболъ. Пахнетъ потомъ, а хотѣлось бы аромата жизненнаго таланта... Что касается главной, музыкальной стороны, то ее приходится определять, какъ избыточную крайними безвкусицами и безтактностями.

*Каратыгинъ.*

## ВЫСТАВКА КАРТИНЪ НАТАЛІИ ГОНЧАРОВОЙ

(Письмо изъ Москвы)

Художественный сезонъ въ Москвѣ открылся выставкой работъ Наталіи Гончаровой,—обзоромъ ея дѣятельности съ 1900 по нынѣшній годъ.

Обычно жалуются на нашу обломовщину, на непроизводительность русскихъ художниковъ,—а вотъ г-жа Гончарова, тоже русская и къ тому же женщина, успѣла за двѣнадцать съ половиною лѣтъ сдѣлать 773 работы! Чтобы вполне представить себѣ этотъ рекордъ плодovitости, произведемъ ариѳметическое дѣленіе, и тогда окажется, что каждую недѣлю изъ подъ ея кисти выходило въ среднемъ свыше одной работы. Творческая расточительность—поистинѣ небывалая! Но нѣтъ, медаль, конечно, имѣетъ свою оборотную сторону: отъ подобной расточительности недалеко и до... размельчанія.

Разумѣется, въ концѣ концовъ, воплѣ личное дѣло художника (при прочихъ равныхъ условіяхъ), пишеть ли онъ легко или трудно. Вистлеръ говорилъ, что на художественномъ произведеніи не должно быть замѣтно капель пота, а вотъ Сезаннъ трудился надъ картинами почти въ потѣ лица своего и даже на склонѣ лѣтъ, въ пору высшаго мастерства, огорчался своимъ воображаемымъ 'panque de réalisation'. Но мнѣ думается, что Сезаннъ былъ все таки болѣе правъ. Помимо таланта, въ художественномъ произведеніи должно чувствоваться преодоленіе коснаго матеріала, предѣльное усиліе—художника въ борьбѣ съ бѣлымъ холстомъ, усиліе, за которымъ исчерпанность его силъ. Если на немъ не написаны незримыя слова 'feci quod potui', то это не картина, а лишь essai. Въ такихъ essais возможно сверканіе таланта и горѣніе духа, но подводить по нимъ итоги, судить о степени зрѣлости, о мастерствѣ художника—трудно.

Такое именно большинство работъ Н. Гончаровой, и въ этомъ она—женщина, неспособная къ упорной логической завершенности, порхающая отъ одной легкой побѣды къ другой. Гончарова—талантлива, это безспорно для всякаго,



кто умѣть видѣть. Но еженедѣльно отзвываясь на всѣ модныя вліянія нашего времени, переходя отъ одного 'изма' къ другому, отдавая дань Моне, Гогену, Ванъ-Гогу, Руссо, изображая одного и того же павлина въ десяти стіяхъ, она не нашла времени, чтобы углубить свой талантъ, сосредоточить свои силы, 'реализовать' свои знанія. Ея развитію вглубь вредило ея развитіе въширь, ея боязнь, какъ бы не отстать отъ вѣтра. Импрессионизмъ, кубизмъ, футуризмъ, орфизмъ, лучизмъ Ларионова, какаля то теорія какого то Фирсова... а гдѣ же сама Наталія Гончарова, ея художническое 'я'? Въ предисловіи ли ея къ каталогу выставки, нескромномъ и запосичивомъ, гдѣ утверждается паденіе Запада, гегемонія Востока и Москвы (?!), непрерывная революція въ искусствѣ и проч.? Я хочу надѣяться, что — не здѣсь, хотя, несомнѣнно, самый стиль этого *seco* и весь вообще американизмъ каталога Гончаровой далеко не одно впаиваніе буржуа, но и вѣчто болѣе прискорбное... \*

И все же художническая личность у Н. Гончаровой есть, хотя она и провозглашает отреченіе отъ индивидуализма и возвратъ къ 'объективной формѣ'. Эта личность красной чертой проходитъ черезъ всѣ ея произведенія, если не считать первыхъ невинныхъ акварелей и пастелей съ дамами въ кринолинахъ. И эта личность, какъ это ни странно, скорѣе мужская, чѣмъ женская. Правда, я только что сказалъ, что, какъ женщина, она впитываетъ въ себя вѣдшія вліянія, но это не противорѣчитъ основной чертѣ ея таланта—мужской, острой и энергичной выразительности. Здѣсь да позволено мнѣ будетъ сдѣлать оговорку. Женское начало, по скольку оно проявлялось коллективно въ исторіи искусства, всегда было началомъ организуемымъ и синтети-

ческимъ; отъ женщины родился узоръ, начертанный ритмъ. Но въ наше индивидуалистическое время, когда только путемъ строгого отбора выдѣляются немногіе женскіе таланты, художницы-женщины — мужеподобны. Особенно приложимо это къ русскимъ художницамъ:—паоось творчества Полѣвновой и Голубкиной—не декорація, но искательство правды. Конечно, Н. Гончарова — даровитая декораторша, и въ ея 'Четырехъ апостолахъ со свитками' (лучшая работа на выставкѣ), въ 'Коронованіи Богоматери', въ 'Сборѣ винограда' и 'Жатвѣ' много ритмическаго чутья и орнаментальности. Но не это—главное; это лишь вѣдшія рамка. А главное органическое свойство Гончаровой, какъ я уже сказалъ, ея острая, граничащая съ сатирой, выразительность. Въ сущности, аналитическая способность преобладаетъ въ ней надъ даромъ синтеза, мужской глазъ—надъ женскимъ лиризмомъ. Недаромъ она сама въ предисловіи къ каталогу утверждаетъ свой, глубокой интересъ къ мѣщанской пошлости, господствующей въ наши дни, подтверждая высказанное мною раньше предположеніе, что грубая дѣвка Альдонса пѣвнѣетъ ее больше портической Дульциней.

Особенно бросается это въ глаза въ ея циклѣ крестьянскихъ сюжетовъ. Если передвижники при изображеніи деревни впадали въ идеализацію, то Гончаровой свойственна обратная крайность; ея 'Косари' и 'Сборщики винограда'—не крестьяне, а мужики. Она любитъ ритмъ полевыхъ работъ, но этотъ ритмъ у нея козопаный и грузный, и кажется, что ему аккомпанировать могутъ не старыя задумевныя народныя пѣсни, а современныя, сквернословныя частушки. Поистинѣ это—деревня не Венеціанова и не Кольцова, а... Саши Чернаго. Помните, Гогенъ когда-то въ предисловіи къ своимъ таитійскимъ картинамъ писалъ, что художественное изображеніе невозможно безъ вѣкотораго 'пристрастія и любви къ его объекту'. Въ народѣ Гончаровой этого, пристрастія вѣтъ... Но, можетъ быть, это—деревня русскаго лубка, можетъ быть, это и есть 'объективная форма' русскаго мнотворчества, можетъ быть, это и есть тотъ Востокъ, о которомъ мечтаетъ Гон-

\* Какъ далеко шагнули мы, русскіе, не только отъ знаменитаго предисловія Эдуарда Мане, въ которомъ онъ приглашаетъ публику посмотреть его 'не прекрасныя, а просто искреннія произведенія', но и отъ вывѣски Курбе, *Réalisme de m-r Courbet*! Какъ далеко шагнули мы отъ скромности нашихъ лучшихъ мастеровъ; имъ бы не пришло въ голову составлять свой собственный формулярный списокъ!

чарова? Въдъ наши лубки какъ будто бы тоже проникнуты острой сатирой, дицической красотой. Нѣтъ... во-первыхъ, Гончарова, перещеголяла даже и эти лубки, а во-вторыхъ (если уже говорить о національномъ духѣ), наша народная традиція слагается въдъ не только изъ лубка, но и изъ пѣжныхъ вышивокъ, нарядныхъ игрушекъ и пряниковъ и, наконецъ, иконописи! А по части послѣдней насъ теперь не обманешь, мы уже знаемъ, что русская иконопись (даже кустарная) полна самаго иѣжнаго лиризма и умилениой красоты. Сатанинскій смѣхъ гораздо характернѣе для дуалистическаго искусства романскаго и готическаго, чѣмъ для 'Востока' съ его прямолинейностью духа. Въ живописи Гончаровой есть лубокъ, но лубокъ, испорченный современной выѣвской, городскимъ мѣщанствомъ, 'Бурковымъ дворомъ'...

Гораздо убѣдительнѣе ея еврейскій циклъ. Слѣды бывшей испанской экзотики сочетается она въ этихъ тираспольскихъ еврейхъ съ тяжелой неповоротливостью современнаго 'мѣстечка' и, разумеется, послѣднее мѣсте ей, нежели первые. И здѣсь пѣвнеть ее жуть безпросвѣтнаго быта. Жалко, что эти работы написаны на-слѣхъ; среди нихъ есть увлекательныя работы, какъ, напр., 'Еврейка въ розовомъ платкѣ' и одинъ портретъ.

Но вотъ передъ нами Гончарова, неутомимая 'модернистка', Гончарова, большая московской болѣзнию — болѣзнию 'отсталости', Гончарова, художественныхъ возможностей по поводу (?) павлина', Гончарова 'футуристическая' и 'лучистая'. Что сказать объ этомъ? Талантъ всегда остается талантомъ: смотришь на ея 'Зеркало', 'Фабрику' и даже на 'Арропланъ надъ поѣздомъ' и патге porte съ золотыми рыбками — и любишься живописными пятнами, и съ досадой стараешься не замѣтить назойливыхъ словъ, что поставлены въ скобкахъ въ каталогѣ. Причемъ тутъ всякіе 'измы'!

Въ томъ-то и бѣда, что этимъ 'измамъ' придается значеніе, что они и ѣшають творчеству Гончаровой. Сколько кропотливаго труда потратила она на изученіе машинъ, на свои чисто-техническіе чертежи (висящіе тутъ же), прежде чѣмъ написала свою 'Паровую машину',

'Динамо-машину' и 'Ткацкій станокъ + женщина' (sic)! Правда, и въ этомъ хаосѣ колесъ, валиковъ, стержней и воронокъ есть живописныя пятна, но кому нужна эта выѣвка для фабричнаго предриятія? И какъ согласовать ее съ тѣмъ востоконлюбіемъ, которое проповѣдуетъ Гончарова? Въдъ эта живописная апологія промышленности (логически послѣдовательная для апологета индустриализма и империализма, Маринетти) есть славословіе тому самому Западу, который по мнѣнію Гончаровой, обреченъ на гніеніе. Въ сущности, если бы она разсуждала логично, ей слѣдовало бы отстаивать 'Косарей' и 'Сборщиковъ винограда' отъ Запада, не дать имъ 'вывариться въ паровомъ котлѣ'... Нельзя служить одновременно Богу и мамонѣ, и изъ всѣхъ 'художественныхъ возможностей по поводу павлина' надо выбрать какую нибудь одну...

Таковъ талантъ Гончаровой, по женски воспримчивый, по мужски — выразительный, по русски — размашистый и по интеллигентски — размѣнивающийся на мелочи.

Я. Т.-дѣ.

## МУЗЫКА ВЪ КІЕВѢ

Съ наступленіемъ второй половины прошлаго сезона кievская музыка поблѣднѣла, если не считать грандіознаго Бетховенскаго цикла (С. Кусевицкій) и сенсационнаго появленія 'соперника Шаляпина' — Адама Дядуръ, впрочемъ не возбудишаго особаго восторга своей мастерской школой (вѣроятно благодаря заранѣе навязанному сопоставленію съ нашимъ знаменитымъ пѣвцомъ). Какъ видно, публика была огорчена, не встрѣтивъ въ немъ ничего стихійнаго...

Былъ еще одинъ концертъ, доставившій истинное наслажденіе дѣвителямъ музыки, — концертъ изумительнаго скрипача Крейсlera. Надо сказать, онъ далеко не имѣлъ того успѣха, на который былъ въ правѣ рассчитывать, и публика, оставшаяся равнодушной, послѣ ideally переданныхъ классиковъ, раскачивалась, подпѣвала, неистово требуя повторенія вальгарно-вѣнскаго жанра Дворжака и подобныхъ же

транскрипцій какихъ-то популярныхъ вѣнскихъ мотивовъ...

Что касается С. Кусевидкаго, то онъ вызвалъ небывалую бурю восторга. Послѣ девятой симфоніи дирижеръ былъ заваленъ вѣнками и цвѣтами. Очевидно, столь горячія оваціи явились результатомъ оцѣнки всей работы его, какъ дѣятеля и организатора на идейномъ, въ музыкальномъ отношеніи, поприщѣ. Въ общемъ же сдержанное, благородное, исполненное чувства мѣры, толкованіе Бетховена Кусевидкимъ не могло, казалось бы, дать повода къ столь бурнымъ восторгамъ, но позволяло спокойно, уравновѣшенно вслушиваться въ грандіозную картину развитія творческаго генія.

Такое объективное исполненіе имѣетъ свое преимущество, позволяя, такъ сказать, самоуглубленно, безъ посторонне навязанной окраски, воспринимать великаго автора въ полной чистотѣ. Но иногда исполненію дирижера не доставало того избытка жизненнаго восторга, того радованія міромъ, которымъ ширилась душа Бетховена, иногда же онъ самъ лишалъ себя возможности болѣе энергичнаго толкованія, по чисто физическимъ причинамъ; невозможно было безъ жалости смотрѣть на чрезмѣрное утомленіе дирижера, буквально ронявшаго руки и едва не падавшаго отъ усталости. Такъ было въ послѣдній вечеръ—восьмой и девятой симфоніи. Понистивъ, къ девятой симфоніи невозможно присоединять никакой другой, ибо и само по себѣ это титаническое сооруженіе требуетъ всяческаго напряженія строителя. Скорѣе допустимо присоединить какой-нибудь концертъ.

Къ минусу послѣдняго вечера прибавили еще кое что неудачные солисты, съ малыми, плохо поставленными голосами, плохой дикціей и большой робостью, что, по контрасту съ мощными звуками хоровой и оркестровой массы, производило особенно жалкое впечатлѣніе. Исполнявшій концертъ Бетховена пианистъ Мейчикъ слабоватъ и блѣденъ въ звукѣ, хотя также имѣлъ успѣхъ.

Имп. Русское Музыкальное Общество красиво закончило свой сезонъ двумя симфоническими концертами, подъ пламеннымъ управленіемъ

Коутса, давшаго истинно вдохновенный моментъ въ симфоніи С-moll Брамса, въ подобающихъ Брамсу яркихъ, красиво-угловатыхъ, тяжелыхъ тонахъ. Понравилась публикѣ пианистка Чернецкая-Гешелингъ (конц. Рахманинова ор. 18), странно, по-старинному изящно специализовавшаяся на стаккато и тщательно избѣгающая кантилены. Въ Римскомъ-Корсаковѣ (Битва при Керженцѣ) варварски прекрасный рисунокъ сраженія съ дикимъ народомъ мало удался г. Коутсу, а Вагнеръ былъ нѣсколько растянута въ темпѣ (Тристанъ и Изольда) и слишкомъ упрощенно платской. Въ пятомъ симфоническомъ—участвовала пианистка И. Миклашевская (конц. Листа Es-dur, 'Danse sacrée' и 'Danse profane' Дебюсси). Программа данного концерта была составлена необычайно смѣло для ИРМО: сочетаніе старины, новизны и недавняго прошлаго. Концертъ для струннаго оркестра композитора XVII вѣка Вивальди, Концертъ Листа, патетическая симфонія Чайковскаго и сюита Равеля 'Mamère l'Oye', а за ней—Дебюсси.

Скажемъ нѣсколько словъ и о лѣтнемъ сезонѣ нашего города. Самое интересное въ немъ—концерты симфоническаго оркестра въ купеческомъ собраніи подъ управленіемъ г-на Чабана. Послѣдній сначала плѣнилъ серьезную часть публики тщательнымъ выборомъ программъ, что именно для него представляло особую трудность, благодаря какому-то комическому денежному недоразумѣнію съ хозяевами самаго дѣла, упорно не желавшими платить иностраннымъ композиторамъ за исполненіе ихъ произведеній. Такъ напр., мы лишены были возможности слышать французскихъ композиторовъ. Зато первыя программы г. Чабана плѣнили рядомъ именъ лучшихъ русскихъ композиторовъ.

Въ одной программѣ были: Бородинъ, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ, Лядовъ, Чайковскій и Калининковъ, и хотя исполненіе носило недостаточно продуманный характеръ (отсутствовалъ хотя бы эффектъ нарастанія такъ же, какъ и *pianissimo*), однако все же можно было кое съ чѣмъ мириться и слушать. Но дальше—хуже. При усилившихся недостаткахъ исполненія—излишней грубости мѣлы, отсутствіи

отчетливости голосоведения и полнымъ порабощениемъ струнныхъ—мы потеряли возможность любоваться самой программой. Содержание каждаго ,большаго симфоническаго концерта' пало до уровня обычныхъ ежедневныхъ садово-оркестровыхъ развлечений, и наши лучшіе пѣвцы пробавлялись такими новинками, какъ арія Онѳгина или аріозо Лизы изъ ,Пиковой Дамы', причемъ, благодаря особо интереснымъ свойствамъ эстрады—узкой и глубокой коробки—пѣніе достигало только первыхъ пяти, шести рядовъ скамей...

Дирижерскій дебютъ талантливаго скрипача М. Эрденка былъ приятенъ, и по благородству изящныхъ приемовъ, и самой программой, хотя у него все звучало нѣсколько слащаво и отчасти жеманно. Впавъ въ другую крайность и окончательно затушивъ мѣдъ въ Вагнерѣ, г. Эрденко сдѣлалъ послѣдняго нѣсколько кукольнымъ и салоннымъ.

Въ общемъ ,садовый' нашъ сезонъ былъ пустъ и печаленъ, благодаря капризу устроителей дѣла, а также и небесамъ—два мѣсяца проливнаго дождя. Были еще концерты на территоріи выставки, но все больше по принципу лѣтнихъ развлечений для скачущей публики, къ серьезной музыкѣ отношенія не имѣющей. Важнѣйшимъ событіемъ ближайшаго нашего музыкальнаго будущаго является открытіе консерваторіи, которое и состоится 3 ноября, хотя фактически учрежденіе уже дѣйствуетъ нынѣ.

*Мнишекъ.*

#### О НОВОМЪ СТРОИТЕЛЬСТВѢ ВЪ КІЕВѢ

Новый Кіевъ претерпѣваетъ снова эволюцію въ принятіи архитектурныхъ идеаловъ и образцовъ. Давно ли свергнуты были ,устремленія' стиля модернъ и сознано было уродство вышлененныхъ изъ штукатурки саженной величины головокъ съ развѣвающимися волосами, которыя, къ сожалѣнію, продолжаютъ ,украшать' и донинѣ фасады многихъ домовъ по Крещатику и другимъ улицамъ? Давно ли признаны были лучшими формы ампира, и кіевляне восторгались новымъ Педагогическимъ музеемъ? Но не прошло и пяти лѣтъ, а клас-



*Кіевъ. Фасадъ ,Русскаго Банка', арх. О. И. Лидвала.*

сцизмъ уже прискучилъ, хотя построено было здѣсь въ этомъ стилѣ вовсе не такъ много зданій и вотъ, вслѣдъ за Петербургомъ, кіевляне строятъ (вѣрнѣе—приглашаютъ строить зодчихъ изъ столицы, Лидвала, Шуко) въ ренесансѣ! О, конечно, и здѣсь поняли, что какъ есть емпіре и ампиръ, такъ есть—ренесансъ вѣнскій временъ Александра III, собственно и явившійся наиболѣе употребительнымъ стилемъ, въ которомъ выстроены ,весь Кіевъ', и ,ренесансъ итальянскій', основанный на первоисточникахъ. И вотъ, мѣстные земцы уже не хотятъ ,ампира', въ которомъ сдѣланъ былъ В. А. Шуко первый проектъ зданія Губернской Земской Управы, а просятъ его о зданіи въ итальянскомъ ренесансѣ. И новый кіевскій вокзалъ (къ счастью отъ его постройки отстраненъ инженеръ Кобелевъ, и составленіе проекта поручено тому же В. А. Шуко) тоже будетъ въ ренесансѣ... Это просвѣтленіе, эта эволюція во вкусахъ произошла въ Кіевѣ, конечно, не самостоятельно, а подъ влияніемъ недавно открытаго новаго фасада ,Русскаго Банка для Вишней Торговли' (архитектора О. И. Лидвала).

Не такъ легко было бы убѣдить кіевлянъ (и городскихъ заправилъ, и иныхъ) въ преимуществахъ этого стиля и въ приложимости его къ новому строительству. Не забудемъ того успѣха, который имѣлъ у кіевлянъ и, къ несча-



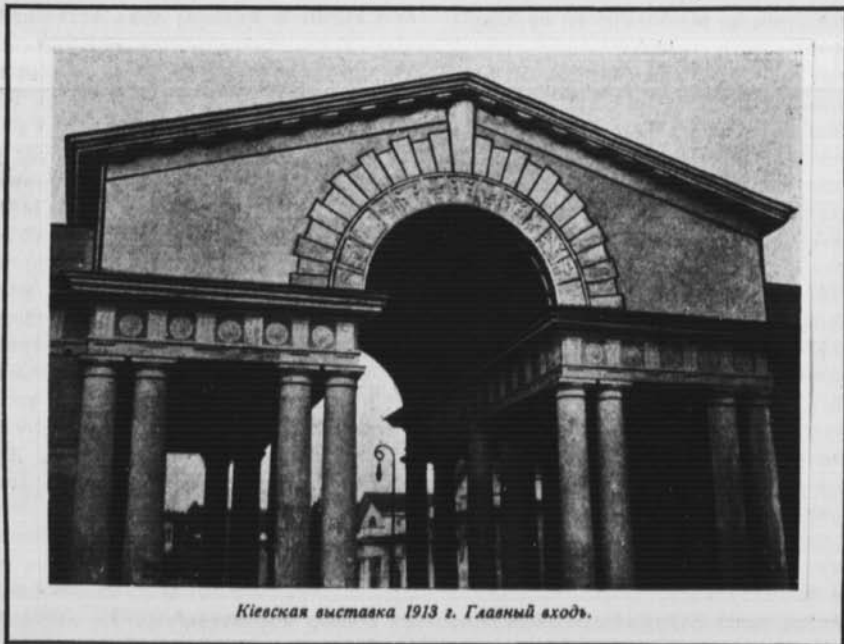
стию, имѣть до сихъ поръ Ксименесъ (послѣдній городской вандализмъ котораго — памятникъ П. А. Столыпину). Большинству киевлянъ, можно поручиться, и новый банкъ не нравится! Еще бы, онъ такъ отличается отъ всего предыдущаго, онъ такъ врѣзался въ линію стереотипныхъ киевскихъ построекъ стила Наполеонъ III, онъ такъ выдѣляется своимъ грузнымъ фасадомъ, облицованнымъ дикимъ камнемъ, тогда какъ киевляне привыкли къ легкой, ажурной, павильонной, свѣтской и „изящной“ архитектурѣ.

Новый банкъ построенъ лучше всѣхъ киевскихъ зданій уже потому, что выполнение его — чрезвычайно любовное, тщательное. Всѣ карнизы, наличники, орнаменты, рамы, даже швы рустовъ высѣчены и пригнаны на мѣсто съ изумительной и необычной для киевскихъ построекъ акуратностью.

Даже. Одежда фасада, въ отличіе отъ всѣхъ мишурныхъ и недолговѣчныхъ украшеній киевскихъ фасадовъ, сдѣлана изъ гранита (надо только удивляться — почему былъ взятъ фин-

ландскій, когда въ предѣлахъ Киевской губерніи есть мѣсторожденія прекраснаго, различныхъ оттѣнковъ, гранита и лабрадора). Это придаетъ внушительность зданію и подлинность всѣмъ высѣченнымъ изъ камня орнаментамъ. Впрочемъ, послѣдніе очень не обильны.

На высокомъ парапетѣ, по краямъ — два пирамидальныхъ обелиска (по типу парапета библиотеки св. Марка въ Венеціи, Сансовино); по серединѣ — группа изъ двухъ фигуръ съ наивно маленькими головами. Это даетъ большую слитность ихъ съ тѣломъ зданія. Между окнами верхняго этажа, упертыми въ фризъ, очень широкій и смѣлый, — группы изъ дѣтскихъ фигуръ, держащихъ гирлянды. Между окнами остальныхъ этажей, обработанныхъ очень просто, — вертикальныя полосы, заполненные орнаментомъ, очень плоскимъ (вообще всѣ детали мало рельефны). Въ замкахъ перемычекъ оконъ перваго этажа — головы римскихъ комерсантовъ. Въ выраженіи, приданномъ этимъ головамъ, правильно понята декоративная задача скульптуры на зданіи, а вы-



Кіевская выставка 1913 г. Главный входъ.





Кіевская выставка 1913 г. Павильон Земствъ.

полненіе ихъ архаично. Всѣ эти скульптуры прекрасно сливаются со стѣной и даже едва замѣтны на ней при прямомъ освѣщеніи. Конечно, стиль фасада не безъ берлинскаго привкуса, отъ котораго не можетъ (или не хочетъ) отдѣлаться Лидваль, но, быть можетъ, большая стильность и меньшая индивидуальность создали бы тотъ тупичекъ, въ который зашелъ нашъ первый московскій апологетъ красоты классицизма, И. В. Жолтовскій, со своею постройкою дома Тарасовыхъ, представляющей почти точную копію дворца Тиене въ Виченцѣ.

Кіевское строительство вступило на новый путь. Еще не поздно создать цѣлые кварталы города, который сталъ бы дѣйствительно достойнымъ того пейзажа и тѣхъ ensembles 'Старога Кіева', что такъ пѣвнютъ любители природы и старины.

Архитекторамъ предстоитъ въ Кіевѣ еще много дѣла. Даже на Крещатикѣ есть много двухъ- и одноэтажныхъ домиковъ: недостатка въ мѣстѣ для построекъ не будетъ. Но надо про-

должать двигаться по удачно-найденному пути; довольно перемѣнъ вкусовъ; Кіевъ сможетъ еще приобрести и въ смыслѣ композиціи улицъ и площадей, если не художественно цѣлмы, то, во всякомъ случаѣ, значительно менѣе провинціальныи обликъ.

*Георгій Лукомскій.*

#### ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

К о всѣмъ художественнымъ неожиданно-стиямъ Одессы слѣдуетъ прибавить еще одну неожиданность, еще одно превращеніе, и это послѣднее—самое неприятное. Превращеніе архитектурное.

Возникновеніе Одессы совпадаетъ съ господствомъ одной изъ наиболѣе счастливыхъ архитектурныхъ эпохъ. Расцвѣтъ ампира оплодотворилъ почву вновь возникшаго города и положилъ начало гармоничному, прекрасному стилю, такъ великоблжно сочетавшемуся съ южной природой Одессы. Какъ наслѣ-

дѣ этого расцвѣта, городъ обладаетъ монументальнымъ зданіемъ Городской думы, окружимъ одинаковыхъ сооружений, такой же площадкой съ памятникомъ герцога Ришелье на Николаевскомъ бульварѣ, городскимъ домомъ, въ которомъ жилъ Ришелье, и т. д. Но съ тѣмъ поръ гармоничный стиль утраченъ. Улица Одессы обезличена и одѣвается въ трафаретъ, въ вульгарное, въ пошлое. Ежедневно вокругъ насъ вырастаютъ многоэтажныя сооружения и никто не задается вопросомъ, насколько эти дома эстетичны и соответствуютъ особенностямъ города, его тонамъ, цвѣтнымъ созвучіямъ мѣстной одежды. Все говорить въ пользу того, что здѣсь могла бы возникнуть самобытная архитектура, какъ и самобытная живопись. Солнце, три четверти года превращающее все въ полнзвучные тона, море, ежеминутно мѣняющее свой ликъ,— все напоминаетъ, зоветъ, кричитъ о красочныхъ симфоніяхъ, о полихромной оригинальной архитектурѣ!

Но только проразливому уму Бернардацци дано было угадать, дано было открыть эту связь зодчества съ климатомъ. Создавая Биржу—этотъ уникумъ Одессы, Бернардацци принялъ въ соображеніе и золотистые дни Одессы, и декоративность зеленыхъ деревьевъ, и экзотическія проникновенія и близость къ Востоку. Но это единственное зданіе, сотканное изъ бѣлоснѣжныхъ мраморовъ и цвѣтныхъ камней, остается одинокимъ оазисомъ въ сѣрой, безцвѣтной пустынѣ новоиспеченныхъ домовъ Одессы въ стилѣ доморожденного «модерна».

Тотъ особенный, назойливый и крикливый «модернъ», который насаждается съ такимъ усердіемъ на улицахъ Одессы, лишень самого главнаго принципа зодчества—музыкальности. Будучи по своей сущности такъ же абстрактна, какъ и музыка, архитектура, какъ и музыка, черпаетъ изъ одного и того же источника—фантазіи, и поэтому пути зодчества и музыки встрѣчаются. И только въ этомъ принципѣ музыкальности заключается вся тайна подлиннаго модернизма: изъ всей архитектурно-художественной концепціи и всѣхъ комбинированныхъ плановъ должна выявляться душа зданія.

Какъ выявляется эта музыкальность—мы сейчасъ укажемъ, но достоверно, что это задание менѣе всего присуще «творчеству» одесскихъ зодчихъ. Воздвигаемая зданія, будь они самыхъ громадныхъ размѣровъ, подгоняются подъ тотъ или иной стиль въ очень короткій промежутокъ времени. Иные умудряются въ теченіе двухъ-трехъ недѣль превратить любой фасадъ въ стиль ампира, готику, античный и проч. Для этого достаточно въ соответственныхъ мѣстахъ помѣстить рядъ гипсовыхъ асортиментовъ, въ родѣ вензелей, фигуръ, цвѣтныхъ плитокъ. Нечего говорить, что вся эта дешевая пестрота и нагроможденность ничего общаго не имѣютъ съ монументальными задачами.

И вотъ, вы присутствуете при возведеніи пятиэтажныхъ, затѣливыхъ и иногда роскошныхъ архитектурныхъ издѣлій, но безъ смысла и ныхъ въ своей эстетической сущности и варварски жестокихъ своимъ издѣвательствомъ надъ законами ритма и гармоніи. Это какое-то кондитерское творчество. И такой до тошноты кондитерской сладости исполненъ весь одесскій «модернизмъ»!

Вотъ примѣры: въ самомъ центрѣ города, на Дерибасовской улицѣ недавно оконченъ большой домъ Новикова (по плану архит. Ландесмана). Его фасадъ весь разукрашенъ орнаментами, пестрой мозаикой, въ 150 цвѣтовъ; первый этажъ весь окаймленъ дорогимъ мраморомъ, но при взглядѣ на это миллионное строеніе становится стыдно и обидно за Одессу, которую такъ бездарно и безобразно одѣваютъ ея архитектурные портные. Неуклюжія окна, плохо прилаженные и совершенно ненужныя колонны на высотѣ третьяго этажа и ничтожныя по размѣру, сравнительно съ высотой фасада, балконы различныхъ рисунковъ—все это говорить объ отсутствіи ритма въ главныхъ линіяхъ зданія. А излишняя затѣливость и обиліе орнаментовки вовсе не скрываютъ и тяжеловѣстности и отсутствія монументальности. Недостатокъ характерности, казарменное безличіе еще подчеркиваются, благодаря исполненнымъ размѣрамъ дома. Какъ выигрываетъ рядомъ стоящій старый домъ, въ которомъ жилъ когда-то

французский дюк'. Даже позднѣйшія переделки не могли испортить его монументальности и гармоничности замысла. Какая простота и величавость въ этихъ пилястрахъ, раздѣляющихъ оконныя отверстія! Вотъ кусокъ старой подлинной Одессы, не потерявшей еще своего обаянія...

Съ не меньшей трафаретностью и съ тупымъ равнодушіемъ выстроены новый домъ Григорьевой на Ланжероновской улицѣ. Что это за своеобразная 'готика', которая не рождаетъ мыслей, въ которой нѣтъ легкости архитектурной конденсціи, безъ чего готика неприемлема? Совмѣстимы ли кружевность съ машиннымъ штампомъ? Еще безобразнѣе и уродливѣе пятиэтажный домъ Севастополю (архит. Прохаско). Это зданіе, уродующее одну изъ лучшихъ улицъ города, напоминаетъ сигарный ящикъ и, конечно, нѣтъ въ немъ и намека на архитектуру.

А вотъ еще примѣръ 'преломленнаго' модерна, его мѣстнаго толкованія. Это большой домъ Карамскаго О-ва (архит. Пампуловъ). Ампиръ въ его модернизованномъ воплощеніи 'достигнутъ' приклеюкой двухъ летящихъ фигуръ и кафельными плитками цвѣта *salade gusse*, обильно украшающими фасадъ зданія... Образецъ того фабричнаго производства, которому имя скука, штампъ и безличіе, представляетъ также новый домъ Азовско-Донскаго банка,—какъ невозможно уродливы помѣщенія магазиновъ, ничѣмъ не связанныя съ главнымъ порталомъ дома. Сколько безвкусія и пошлости скопилось на протяженіи всего одной или двухъ улицъ (на углу Ришельевской и Дерибасовской)! Все это 'дворцы' одесскихъ банковъ...

Мы не только не умѣемъ создавать прекрасное, но и то малое, чѣмъ обладаемъ, не умѣемъ беречь. Такъ, въ оградѣ католическаго костела строятся теперь магазины. И, стиснутая съ обѣихъ сторонъ новыми пристройками, католическая церковь очутилась гдѣ-то въ глубинѣ узкаго двора, лишенная своихъ зеленыхъ крыльевъ изъ окаймлявшихъ ее садовыхъ деревьевъ. Удивляюсь только, какъ богатое католическое общество изъ соображеній меркантильныхъ рѣшилось такъ обезобразить окружность своего храма.

Одесса утратила свой подлинный стиль. На его мѣсто насаждается какой-то уродливый компилятивный пуддинг-стиль. Самое умное—такіе дома скрыть до основанія и забыть о нихъ навсегда.

*Мих. Гершенфельдъ.*

#### ПИСЬМО ИЗЪ РОСТОВА НА ДОНУ.

О блики центральныхъ частей Ростова на Дону за послѣднее время, благодаря дѣлому ряду новыхъ построекъ, значительно измѣнились. Жалобы разрушенныхъ старыхъ зданій, конечно, не приходится, ибо здѣсь нѣтъ ни одного—представляющаго какой либо интересъ въ архитектурномъ отношеніи,—но и радоваться нельзя, такъ какъ большая часть новыхъ построекъ крайне безвкусна.

Лучшимъ образчикомъ въ этомъ смыслѣ является зданіе Окружнаго Суда, возведенное мѣстнымъ архитекторомъ Ерохинымъ... Надо вообще сказать, что огромное большинство построекъ мѣстныхъ зодчихъ поражаетъ своей безвкусицей (лучшая постройка послѣдняго времени все же—Греческая церковь, по проекту архитектора Г. Н. Васильева). Это архитектурное нищенство, конечно, прежде всего—результатъ всеобщей непроевѣщенности, остро ощущаемой во всѣхъ областяхъ жизни Ростова... Вотъ еще подтвержденіе. Въ то время, какъ въ другихъ провинціальныхъ городахъ, съ населеніемъ въ 50—70 тысячъ человѣкъ, выставки картинъ посѣщаютъ 6—8 тысячъ, въ Ростовѣ, съ его 200.000 населеніемъ, число посѣтителей едва достигаетъ 2.000. При этомъ характерно слѣдующее: на ростовскихъ выставкахъ ежегодно покупаются картины на 5—6 тысячъ рублей. Откуда сіе? Разгадка проста. Покупателями являются члены 'Общества изящныхъ искусствъ', обыкновенно и устраивающіе эти выставки...

Однако, потребность въ созданіи красивыхъ построекъ начинаетъ мало по малу ощущаться и у насъ. Такъ, напримѣръ, 'Общество Народнаго Дома' объявило, черезъ посредство петербургскаго Общества архитекторовъ, всероссійскій конкурсъ на постройку зданія. Надо

надѣяться, что подобнаго рода начинанія привьются и у насъ. Пора.

На второй день Пасхи была открыта третья весенняя выставка картинъ. Какъ и прошлогодняя, она имѣла одинъ существенный недостатокъ — крайне безсистемный подборъ холстовъ. Общество изящныхъ искусствъ сдѣлало большую ошибку, побоявшись устроить выставку 'Миръ Искусства' (согласіе художниковъ уже было обезпечено). Публика же не пойметъ картинъ на этой выставкѣ. Вотъ курьезное соображеніе для руководителей Общества съ культурными задачами! По мнѣнію Совѣта этого Общества, воспитывать публику слѣдуетъ постепенно, переходя отъ передвижниковъ къ новымъ 'теченіямъ', а потому... основное ядро его выставокъ составляется изъ картинъ художниковъ—участниковъ передвижной, осеннихъ и весеннихъ петербургскихъ выставокъ... Эти приемы 'постепеннаго воспитанія', увы, крайне несостоятельны, если принять во вниманіе ихъ послѣдствія... Пройдетъ нѣсколько лѣтъ, и публика, воспитанная на такихъ образцахъ искусства, какъ Васильковский, Крачковскій и К<sup>о</sup>, ужъ конечно не сможетъ 'понять' ни Сомова, ни Сарьяна, ни Рериха. Повторяю по адресу Общества изящныхъ искусствъ: было бы очень хорошо, если бы на слѣдующій годъ Общество рѣшилось таки устроить выставку 'Миръ Искусства'... Богъ смѣлыми владѣть.

Третья выставка отличалась количествомъ картинъ, но была мало занимательна по содержанию. Не были представлены не только крупные художники, но и наиболѣе характерныя теченія. Самыми интересными работами являлись картины Х. Крона, Туржанскаго, Г. Лукомскаго, а изъ скульптуръ — работы С. Мезенцева.

Весной Ростовъ посетила выставка 'Французскихъ академиковъ', представлявшая ничто иное, какъ жалкое собраніе картинокъ, мѣсто которымъ развѣ что въ писчебумажныхъ лавкахъ. Выставка эта была организована какимъ то предприимчивымъ французомъ, рассчитывавшимъ 'заработать', совершивъ побѣдку по русской провинціи. Кажется, онъ не достигъ цѣли.

По части лекцій — вотъ, что было. Два интересныхъ доклада (о раскопкахъ въ Ани) прочелъ профессоръ Марръ, иллюстрируя чтеніе снимками съ памятниковъ армянскаго зодчества и скульптуры. Курьезную лекцію прочелъ сотрудникъ мѣстной газеты Л. Гросманъ — о пресловутомъ 'Іоаннѣ Грозномъ' Рѣпина. Конечно, по поводу все того же безумнаго поступка Балашова. При этомъ лекторъ признался, что самой картины не видѣлъ, а судить о ней по репродукціямъ, и увѣрялъ публику, что вообще о картинахъ можно вполнѣ судить по воспроизведеніямъ... Картина Рѣпина, по мнѣнію Л. Гросмана, плоха тѣмъ, что не возбуждаетъ добрыхъ чувствъ, а потому и не мѣсто ей въ галереѣ. Просто и ясно.

Отмѣтимъ также лекцію Федора Сологуба 'Искусство нашихъ дней'. Лекція сопровождалась чтеніемъ поэтическихъ произведеній Ф. Сологуба — при участіи Анастасіи Чеботаревской и Игоря Сѣверяннина (который почему то прочелъ и рядъ своихъ стихотвореній). Трию, не лишнее извѣстнаго комизма.

Въ музыкальномъ мірѣ большимъ праздникомъ для ростовцевъ явились 4 симфоническихъ концерта С. Кусевицкаго — 'Бетховенскія торжества', прошедшія съ огромнымъ успѣхомъ.

*Н. Лаврскій.*





# Хрошиска

## ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛІИ

### Музыка

Говорить о музыкѣ въ Италіи въ годъ столѣтія со дня рожденія Джузеппе Верди—нелегко. Память о великомъ маэстро никогда не была такъ жива, какъ въ это время. Богѣе, чѣмъ официальное празднованіе памяти Верди и благороднѣйшій манифестъ Арриго Бойто, распространенный по всей Италіи,—воскрешенію сумасбродныхъ восторговъ прежняго времени способствовали мелодіи Трубадура и Риголетто.

Театры наперерывъ выкапываютъ менѣе извѣстныя, но не менѣе значительныя произведенія популярнаго композитора. 'La Scala' въ октябрѣ открылась 'Навуходоносоромъ' и намѣрена закончить сезонъ 'Фальстафомъ'.

Столь пламенный культъ одной изъ наиболѣе благородныхъ и возвышенныхъ фигуръ Италіи налагаетъ какъ бы родъ рефлексивной обязанности на занимающихся латинскимъ опернымъ искусствомъ. Каково направленіе, принятое этимъ искусствомъ послѣ смерти Верди? Гдѣ маэстро, который послѣ него заставилъ итальянскую музыку сдѣлать значительный шагъ впередъ? Про кого изъ самыхъ молодыхъ можно сказать, что онъ намѣтилъ пути къ завоеванію великаго будущаго? Всѣ искусства черпаютъ силу въ революціи. Но музыка—искусство, которое особенно въ Италіи переживало и переживаетъ время тяжелыхъ и какъ бы мучительныхъ поисковъ новаго предѣла идеальнаго достиженія.

По довѣрью, которое оказалъ ему Габриеле д'Аннунціо, поручивъ сочиненіе музыкальныхъ отрывковъ въ своей новой драмѣ 'Пизанелла' (недавно поставленной въ Парижѣ съ участіемъ Рубинштейнъ), на первое мѣсто слѣдовало бы поставить Ильдебрандо Пизцетти изъ Пармы. Но онъ сначала долженъ дать намъ такъ давно обѣщанную 'Федру', чтобы можно было сказать, обоснованы ли возлагаемыя на него надежды.

Послѣ успѣха 'Меленісъ' Риккардо Цандонан и въ ожиданіи 'Тѣни Донъ-Жуана' Франко Альфано, у насъ въ миланской 'Scala' шла въ этомъ году 'L'amore dei Tre Re' Итало Монтемецци, молодого венеціанскаго композитора, который можетъ радоваться приему, оказанному его новой оперѣ. Монтемецци не очень удачно выбралъ либретто, составленное для него портюмъ Бенелли, который позаимствовалъ его изъ одной своей посредственной драмы. Это произведеніе, имѣющее патріотическую основу—изображеніе еще варварской Италіи, надъ которой сверкаютъ лучи будущаго свободнаго возрожденія,—все же можно было поставить на сценѣ, хотя фигуры драмы и весьма напоминаютъ маріонетки, надутыя риторикой. Монтемецци сумѣлъ въ должной мѣрѣ согласовать требованія своего изысканнаго и стремящагося придерживаться новѣйшихъ теченій въ музыкѣ темперамента съ требованіями публики, которая ищетъ въ оперѣ легкаго элемента чувственнаго обольщенія, мелодіи. Не будучи никогда слишкомъ оригинальнымъ въ послѣдней, но все же владѣя ею съ большимъ вкусомъ и, сверхъ того, умѣя счастливо впле-



сти ее въ богатую оркестровую ткань, никогда не заглушающую, однако, широкаго итальянскаго пѣнія, онъ создалъ произведеніе, которое очень далеко отъ образцоваго, по которому понравилось и убѣдило возложить новыя надежды на юнаго автора, оставшагося немного въ сторонѣ послѣ его послѣдней оперы 'Эллера'. Теперь, вмѣстѣ съ Пандонаи и Альфано членъ триумвирата, который долженъ бы принять наслѣдство Пуччини, Маскани и Леонкавалло въ новомъ поколѣніи. Отдѣльно, презрительный, но съ вѣрой въ будущее, стоитъ прекраснѣйшій и парадоксальный умъ: марстро Бамелла Прателла, авторъ пресловутаго манифеста о футуристической музыкѣ. Когда то преданный вдохновенію на народной и національной основѣ (его первая опера, премированная на конкурсѣ Баруцци въ Болоньѣ, написана диалектическими стихами), теперь онъ подготавливаетъ оперу 'Герой', стихотворный текстъ которой написанъ имъ самимъ. Эта опера будетъ, несомнѣнно, сценической 'революціей'. Достаточно сказать, что одинъ актъ будетъ изображать шумъ оріастической толпы; музыка и сценическій аппаратъ будутъ рисовать извивы снова этой толпы; зрители приглашаются приносить въ театръ опредѣленные благоуханія, которыя должны отягощать атмосферу балзамическими испареніями (!). Другой актъ долженъ передать въ звукахъ смерть авиатора, падающаго съ неба со своимъ аппаратомъ (!?)... Ожиданіе этой оперы, безъ сомнѣнія, будетъ нетерпѣливымъ, а ея представленіе, весьма вѣроятно, превратитъ театръ въ поле битвы...

#### Литература

Книги въ Италиі слѣдуютъ за книгами. Но трудно, чтобы критика сразу овладѣла истинными и мнимыми цѣнностями путемъ рецензій въ ежедневныхъ газетахъ (донныи—единственный способъ приходитъ въ непосредственное соприкосновеніе съ большой публикой, съ тѣми, которые изъ книги дѣлаютъ лучшаго друга и поэтому расположены покупать ее). Ибо въ Италиі одной изъ народныхъ чертъ

является, къ сожалѣнію, вѣчная апатія въ дѣлѣ книжной торговли. А найти человѣка, который купилъ бы томъ стиховъ или прозы какого угодно автора, не упомянутого въ обычныхъ указателяхъ большихъ органовъ печати,—задача, совершенно фантастическая. Если оставить въ сторонѣ д'Аннунціо и другихъ меньшихъ, извѣстныхъ публикѣ, Италиа насчитываетъ цѣлый рядъ еще мало извѣстныхъ, но достаточно цѣнныхъ молодыхъ писателей, которымъ не хватаетъ только немного счастья или, быть можетъ, коллективнаго духовнаго пробужденія, чтобы занять мѣсто, котораго они достойны.

Напомню, во первыхъ, Альдо Палаццески, одну изъ наиболѣе странныхъ и изысканныхъ фигуръ молодой итальянской поэзіи. Его новое изданіе 'Incendiario' ('Поджигатель'), сборника юношескихъ и позднѣйшихъ стихотвореній, представляетъ собою, конечно, одно изъ наиболѣе геніальныхъ и интересныхъ произведеній современной итальянской литературы. Искусство Палаццески нельзя опредѣлить. Онъ—симплицистъ до крайности. Онъ совершенно не заботится о стилѣ, гармоніи, мысли и величественной музыкѣ. Его сила—сила нахождения мотивовъ простоты не только зрѣлая, но часто слишкомъ болѣзненная. Часто можно сказать, что Палаццески просто 'фрондируетъ' противъ современной итальянской поэзіи, которая, по крайней мѣрѣ, въ своихъ наиболѣе развитыхъ формахъ, стремится быть чрезмѣрно звучной, а иногда и напыщенной. Палаццески создаетъ лирическія произведенія, дѣйствительно лишеныя всякой риторической позы, внушенныя быстрымъ и иногда ребяческимъ воспріятіемъ міра и жизни, но изъ-за одного этого—могущія удивлять и обольщать. Такое же наиврѣнное пренебреженіе формой является другимъ элементомъ оригинальности и искренности этой поэзіи, которая нашла уже въ Италиі группу почитателей среди молодежи и среди уставшихъ отъ д'Аннунціевской мишуры. Нѣкоторыя изъ стихотвореній Палаццески—'Часы', 'Больной фонтанъ', 'Карабинеры', 'Хрустальный домъ'—благодаря проникающему ихъ юмору скоро достигли извѣстности.

Другой молодой выдающийся писатель — Карло Линати из Милана. Он — ученик Карло Пизани Досси, о котором я уже беседовал на этих столбах. Убеденный в потенциальном эстетическом превосходстве прозы над поэзией, он пишет очерки, в которых оказывается превосходным стилистом.

Напомню 'Кристаллу', 'Зеленый трибунал', 'Порт Венера' и теперь — 'Disagio da Bontà'. Это последнее произведение стоит всех предыдущих по изысканной оригинальности мысли, по тонкости рисунка, по драматичности эффектов, по сжатости и силе слога. Новый стиль, можно бы сказать — освобожденный от лингвистического тосканского влияния, скорее склонный пользоваться удивительными средствами ломбардского диалекта; стиль северный, или стиль итальянский в будущем, так как нельзя отрицать, что жизнь Италии бьется теперь от сильного толчка, данного с севера, и что истинная столица ее (в динамическом смысле слова) — Милан.

Также история Луччо, где выведен сам автор, рассказана с удивительным поэтическим чувством и представляет попытку ребяческого романа, очень интересного и значительного, как роман взрослых. Карло Линати, который, как передают, вскоре основует в Милане литературный журнал и издательство, несомненно — один из наиболее общающихся писателей молодой Италии по своей личной независимости, по прямоте своих взглядов на искусство, по серьезности своей поэмы и по оригинальности эстетических средств, которыми он располагает. Гвидо да Верона издаст новый роман 'Жизнь начинается завтра'. Конструктивная сила, драматический вкус, мѣстами доведенный до близости пасабге, описательная сила в пейзаже, острое вглядывание в души — вот качества этой книги. Впрочем, автор, пользуясь средствами искусства, слишком отзывавшего последовательным подражанием величайшему образцу — Достоевскому, рисует только довольно обычный, хотя и известный в Италии, благодаря участию замѣтных лич-

ностей, случай из хроники — нечто в роде дѣла Мурри: любовник — доктор, отравляющий мужа ради счастья жены. Этот муж истощен и болен, совѣм как Камилла в 'Терезе Ракенъ'. После чтения 'Жизнь начинается завтра' неодолимо вспоминаешь 'Преступление и Наказание' и некоторые страницы Эмиля Золя...

Однако, новый роман да Верона интересуется, заставляет себя читать и свидетельствует о прекрасных качествах молодого писателя, который в будущем сможет дать много лучшего. Только надо ему освободиться от больших недостатков — идеологической манерности и... д'аннунцианского стилизма. Пусть книга стихов заключит наш теперешний обзор. Амалия Джульельминетти на этих днях издает 'Insonne' ('Безсонный'). Это — в ее обычной манере, по женски извращенной, но артистически драгоценной. Лирическое благородство Джульельминетти — залог ее бесспорных успехов. Немного портить, даже мужчин, умѣют облекать свои волнения в традиционную и изысканную музыку. Эта писательница умѣет быть разнообразной и изящной. Однако, показанное ею постижение жизни и любви уже начинать казаться условным. Итальянская женщина, — если она не Ада Негри, которая любит человечество, — должна любить собственного... господина и врага... чтобы всегда интересоваться даже в поэзии.

Paolo Buzzi.

#### НОВЫЕ КНИГИ ПО ИСКУССТВУ

Германъ Гриммъ. Микель-Анджело Буонаротти. Пер. В. Г. Малахеевой-Мировичъ. Орнаментація книги М. Добужинскаго. Изд. 'Градоушій День'. Редакторъ А. Л. Вольинскій. Вып. I. Сиб. 1913.

Казалось бы, какіе еще нужны рекомендаціи увлекательной книгѣ Гримма? Съ этихъ талантливыхъ страницъ, которые читаешь, не отрываясь, какъ самый захватывающій романъ, вѣетъ подлиннымъ духомъ ренессанса, этой эпохи открытія личности, какъ называлъ ее Буркгардтъ. Образъ Савонаролы, его пламен-

ная проповѣдь, его безпримѣрная власть надъ совѣстью и воображеніемъ флорентійцевъ и безславная смерть на крестѣ, портреты Медичи, Александра и Цезаря Борджа, грандіозная эпопея борьбы Флоренціи за свободу, наконецъ, напряженные умственные интересы эпохи, ея языческая жажда наслажденій, ея мрачныя злодѣнія и высокіе художественные замыслы, все это живыми пластическими картинами встаетъ при чтеніи книги Гримма...

Однако, при чемъ тутъ Микеланджело (кстати, слѣдовало бы писать имя великаго художника въ одно слово, какъ по итальянски—Michelangelo)? И онъ, правда, вмѣстился въ широкой рамѣ исторической картины; иногда—не очень часто—ему посвящены дѣльные раздѣлы отдѣльных главъ. Но рядомъ съ великолѣпными портретами Борджа, Климента VII, Карла V, на фонѣ кипучей политической жизни Италіи, онъ кажется второстепенною, затерявшейся на заднемъ планѣ и, что хуже всего, неживой фигурой. Есть дѣльные отдѣлы книги—и часто это наиболѣе яркія и захватывающія страницы—въ которыхъ о Микеланджело не говорится ни слова. Какую душевную драму перенесъ этотъ молчаливый геній, какъ переживалъ онъ борьбу флорентійцевъ, ближайшимъ участникомъ которой онъ былъ, какія настроенія волновали его, когда онъ создавалъ свои титанические образы, когда онъ писалъ своего Христа въ Сикстинской капеллѣ, съ жестомъ, полнымъ гнѣва и отвращенія?

На такіе вопросы у Гримма нечего искать отвѣта. Широкий историческій размахъ не позволилъ ему останавливаться на частномъ, индивидуальномъ, и въ его изложеніи люди реальной политики, Медичи, Борджа, заслужаютъ замкнутого и молчаливаго художника. Этотъ портретъ нужно было писать *al fresco*, подобно мощнымъ ветхозавѣтнымъ образамъ 'Сотворенія Мира', съ едва намѣченными деталями, не отягчая фонъ излишними жанровыми подробностями. Нѣтъ, кажется, художника, внутренняя жизнь и творчество котораго такъ мало зависѣли бы отъ внѣшней судьбы. Микеланджело зналъ только свой внутренній миръ, свои переживанія. Все, что происходило

вокругъ него, отражалось на его творчествѣ самымъ поверхностнымъ образомъ. Ложность пути, которымъ слѣдуетъ Гриммъ—отъ эпохи къ художнику—въ достаточной мѣрѣ обнаружилась въ книгѣ Тэна. Гриммъ и самъ, какъ будто, признаетъ это: 'Мы знаемъ нынче вещи, о которыхъ никто не зналъ при жизни Микеланджело, о которыхъ онъ самъ позабылъ, когда рассказывалъ о себѣ Кондиви. И все же тѣ, кто жилъ съ нимъ, знали его лучше, хотя и не были посвящены въ эти мелочи' (I. стр. 72). Страницей далѣе онъ говоритъ: 'Художникъ-творецъ живетъ болѣе возвышенной жизнью, нежели та, о которой говоритъ его земная судьба; въ таинственныхъ сферахъ возникаютъ творенія его духа, и туда намъ не дано доступа' (I. 73). Гримму бесспорно не дано туда доступа. Тайна личности, какъ и тайна творческая, остаются за предѣлами чисто-историческаго изслѣдованія, и самое всестороннее ознакомленіе съ эпохою не открываетъ еще пути къ пониманію личности и творчества художника.

Съ точки зрѣнія художественнаго анализа 'Жизнь Микеланджело' не имѣетъ почти никакой цѣнности, особенно послѣ появленія ряда отличныхъ монографій J. A. Symonds (The life of M. B. 2 vol. London. 1893), Aug. Gotti (Vita di M. B. 2 vol. Firenze. 1876), H. Thode (M. und das Ende der Renaissance. Berl. 1902), W. Bode. (Italienische Bildhauer der R. Berl. 1887, и Florentinische Bildhauer der R. Berl. 1902) и Makovski (Michelangelo, Berl. 1908).

Сужденія Гримма, основанныя, къ тому же, на очень неполномъ знакомствѣ со скульптурами Микеланджело (I.168), при полномъ незнакомствѣ съ его рисунками, не поднимаются выше общихъ мѣстей, вродѣ—необычайной законченности деталей при чудесной гармоничности дѣлаго' (I.170), и обычныхъ сентиментально-восторженныхъ восклицаній: 'въ глубинѣ сердца ощущаешь любовь къ этому ребенку и охотно положишь бы руку въ огонь за то, что онъ чистъ и безгрѣшенъ' (I.164). У Леонардо да Винчи онъ находитъ мечтательность' и 'сладостную улыбку' (II.189), Рафаэль въ его одѣвкѣ выходитъ гениемъ посредственности: 'его произведенія соответствуютъ средней мѣрѣ къ чловѣческаго духа' (I.329).

О томъ, что Микеланджело и въ живописи оставался скульпторомъ, что для него она была лишь замѣной мрамора, о томъ, какъ это отразилось на архитектурникѣ и, главное, на колоритѣ его фресокъ, на этихъ окрашенныхъ въ тѣлесный цвѣтъ мраморахъ Сикстинской капеллы, — Гриммъ вообще не упоминаетъ. Микеланджело, этотъ односторонній титанъ, этотъ человѣкъ великихъ внутреннихъ раздоровъ выходить у него, и какъ человѣкъ и какъ художникъ, приглаженно-гармоничнымъ. А между тѣмъ въ его жизни была мрачная тайна, на которую намекаютъ обращенные къ Томазо Кавальери сонеты и его отношенія къ Луджи Риччю и Чеккино Браччи; тогда какъ въ его тяжеломъ, титанически гнетущемъ искусствѣ нѣтъ ни одного луча того солнца, которое озарило картины Рафаэля и пребываетъ въ самыхъ двусмысленныхъ произведеніяхъ Леонардо да Винчи... Напряженный, тяжелый стиль его сонетовъ выдаетъ ту же безрадостную тайну его отравленной и разорванной души. Недаромъ моделями служили ему не живые люди, а трупы, надъ которыми онъ могъ производить жуткіе эксперименты нечеловѣческихъ ракуровъ. Въ подобномъ рабствѣ, исполненный досады, по плану ложному, въ смятеніи душевномъ—Божественное призванъ я ваять, говорить о себѣ Микеланджело въ одномъ изъ сонетовъ...

Въ свое время,—первое изданіе вышло въ 1863 г.,—трудъ Гримма былъ незауряднымъ научнымъ подвигомъ. Большинство матеріаловъ не было опубликовано, ихъ нужно было раскапывать въ архивахъ, доступъ въ которые не всегда былъ возможенъ. Рукописи сохранились небрежно, каталоговъ не было, сонеты Микеланджело, изданные послѣ его смерти его внукомъ, тоже Микеланджело (1568—1647), въ исправленной соответственно духу времени редакціи, не давали представленія о его своеобразномъ поэтическомъ дарованіи. Теперь всѣ эти матеріалы опубликованы. Письма Микеланджело собраны и изданы Gaetano Milanese (Firenze 1875), его сонеты—Cesare Guasti (Firenze 1873), К. Фрей выпустилъ объ итальянскія біографіи—Вазари и Кондиві (Berl. 1887), изъ которыхъ послѣдняя была бібліографі-

ческой рѣдкостью, и собраніе рисунковъ Микеланджело (3 B-de, Berlin 1907)... Съ точки зрѣнія исторической достовѣрности трудъ Гримма также не можетъ болѣе считаться вполне безупречнымъ.

И все же я обрадовался за русскую публику, когда узналъ о выходѣ книги Гримма. Заинтересовать, побудить къ болѣе серьезному изученію, для этого она какъ нельзя лучше подходитъ. Тѣмъ болѣе—иллюстрированное изданіе. Достаточнымъ ручательствомъ художественной и литературной стороны являлись, казалось, имена Добужинскаго и Волынскаго. Но, увы, послѣ бѣлаго просмотра перваго выпуска пришлось обуздать эту радость! И нѣмецкое иллюстрированное изданіе (W. Spenapp, Stuttgart 1901) нельзя назвать образцовымъ, но оно хоть не имѣетъ претензій на изысканность. Въ русскомъ изданіи форматъ репродукцій настолько малъ, что детали, напр., двери Баптистерія Гиберти, совершенно пропадаютъ. Выборъ репродукцій тоже нельзя похвалить и еще меньше—нѣкоторые клише. Медно-тинто гравюры исполнены довольно таки грубо, въ жесткомъ тонѣ.

Литературная часть изданія тоже, къ сожалѣнію, не удовлетворяетъ. О такихъ заоблачныхъ вещахъ, какъ требованія стиля, не приходится и говорить... Подчасъ просто трудно разобраться въ лабиринтѣ мудрено закрученныхъ фразъ. Вотъ одинъ изъ образчиковъ: Чимабуэ, несомнѣнно, перенялъ византийскую манеру, но, несмотря на легенду, что, встрѣтивъ однажды на выгонѣ молодого пастуха, пасущаго скотъ и старающагося начертить на плоскомъ камнѣ изображение овецъ, онъ взялъ его въ свою мастерскую во Флоренціи и сталъ учить живописи, Джотто (?) все же не можетъ быть названъ его ученикомъ' (стр. 20). Или далѣе: 'Въ прошломъ вѣкѣ, когда были вновь оштукатурены (tünchen' значить бѣлить, а не штукатурить) стѣны церкви въ Неаполѣ, тамъ (гдѣ?) погибли многія его фрески. Одна изъ его флорентійскихъ картинъ, о которой, съ высочайшей похвалой отзывался Вазари, въ промежутокъ времени между первымъ и вторымъ изданіемъ его книги пропала изъ церкви, гдѣ она хранилась' (стр. 22-23). Чья это 'его книга'—Джотто



или Вазари? Передавая известный рассказ Вазари (ed. Salani, p. 290), искаженный и у Гримма, о томъ, какъ Брунеллески остроумнымъ сравненіемъ избавился отъ необходимости показать модель купола,—переводчица окончательно извращаетъ смыслъ этого рассказа. Донателло приходитъ съ рынка ‚съ мѣшкомъ‘ (стр. 46), тогда какъ у Гримма и, конечно, у Вазари онъ несетъ провизію ‚въ фартукѣ‘. Все это какъ будто мелочи, но мелочи столь характерныя для эпохи, что искаженіе ихъ отнимаетъ у книги Гримма самое дѣльное—живой колоритъ картины флорентійской жизни. Вообще, мелкихъ искаженій текста и смысла и самой фантастической отсебятины и не перечесть. Какъ можно, напримѣръ, перевести ‚Die Guelfen unterlagen und räumten das Land‘ (I s. 14)— ‚Гвельфы подчинили себѣ всю страну‘ (стр. 16), какъ можно перевести ‚starr‘—суровый (стр. 20), ‚Persönlichkeit‘—наружность (стр. 21), ‚Anpassung‘—лицемеріе (стр. 21)—это остается тайной между переводчицей и ея словаремъ. Весь переводъ испещренъ банальными словечками:— ‚бездна вкуса‘, ‚дивное созданіе‘, ‚темные умы‘, ‚безсмертная красота‘. Почти всегда—это отсебятина переводчицы. Слащавой округленности фразъ, которая такъ неприятно поражаетъ при чтеніи русскаго перевода, у Гримма тоже нѣтъ. И если, какъ общается предисловіе, г-жа Малахеева-Мировичъ переведетъ также и поэтическія произведенія Микеланджело,—получится нѣчто невообразимое: тяжелый, напряженный стиль Микеланджело, переданный слащавымъ языкомъ избрѣтательной переводчицы. То-то будетъ тамъ ‚безсмертная красота‘ и ‚бездна вкуса‘.

### 3. Ашкинази.

I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie prima—Fascicolo primo. Disegni di Jacopo Carucci detto il Pontormo. Firenze. Leo S. Olschki, Editore. 1912.

Сдѣлавъ первый шагъ къ тому, чтобы сокровища, скрытыя въ собраніи рисунковъ королевской галереи Уффици во Флоренціи, стали доступными широкой публикѣ.

Хранитель галереи P. N. Ferri, хранитель памятниковъ Флоренціи Carlo Gamba, Carlo Loeser и Giovanni Poggi, директоръ тосканскихъ музеевъ,—вошли въ составъ комитета, задавашагося дѣлью издавать въ точныхъ репродукціяхъ лучшіе рисунки флорентійской галереи. Каждый три мѣсяца долженъ появляться одинъ выпускъ, посвященный отдѣльному мастеру или группѣ близкихъ другъ другу художниковъ, заключающей двадцать пять листовъ in folio. Это изданіе предполагается вести въ теченіи пяти лѣтъ. Первый выпускъ, вышедшій недавно,—даетъ въ великолѣпныхъ репродукціяхъ двадцать пять рисунковъ Жакопо Карруччи, прозваннаго Понтормо (1494—1557).

Этотъ мастеръ не принадлежалъ къ числу великихъ художниковъ Возрожденія, и его рисунки не могутъ выдержать сравненія съ рисунками его учителя Леонардо, или его соперника—Микеланджело, но представляютъ большой историческій интересъ, какъ документы изъ эпохи зарождавшагося академизма. Недостатокъ творческой силы заставилъ Понтормо обратиться въ сторону технического совершенствованія. Стремленіе показать себя не ниже классиковъ Возрожденія чувствуется во всѣхъ его этюдахъ человѣческаго тѣла,—стремленіе, доводившее его до прямого подражанія Леонардо, Андреа дель Сарто, Дюреру и Микеланджело. Среди этихъ разнородныхъ вліяній только съ трудомъ можно различить типичную для временъ упадка художественную личность Понтормо.

Н. Р.

Ек. Долгова.— ‚Флоренція и ея окрестности‘. М. 1913 г. Ц. 2 р.

Цѣль этого путешественника дать возможность русскому туристу, съ возможно меньшей затратой времени и денегъ, осмотрѣть ‚городъ цвѣтовъ‘. И надо сознаться, что книжка почти достигаетъ идеала: здѣсь не только детально разсмотрѣно все, достойное вниманія, на каждой улицѣ, въ каждой церкви или художественномъ собраніи Флоренціи, но указываются удобнѣйшіе пути сообщенія какъ въ городѣ, такъ и въ его окрестностяхъ, наконецъ, гдѣ



кому и сколько слѣдуетъ давать „на чай“ и пр. Авторъ доходитъ даже до такой предупредительности, что указываетъ, куда слѣдуетъ становиться при осмотрахъ; такъ, при описаніи Гробницы Лоренцо Медичи, читаемъ: „Станьте въ уголъ направо, позади алтаря, чтобы лучше видѣть прекрасный профиль лица“ (стр. 284). Такимъ образомъ, здѣсь указано не только на что смотрѣть, но и откуда и какъ смотрѣть; жаль, что не указывается, сколько минутъ смотрѣть... Мы не шутимъ, такіе путеводители обслуживаютъ извѣстную потребность туристовъ—непрерывно, хотя бы однимъ глазкомъ, взглянуть на все; имѣя данный путеводитель, путешественникъ можетъ быть спокоенъ, онъ, дѣйствительно, осмотритъ всѣхъ и все, но только, боюсь, примѣтитъ ли онъ самую Флоренцію...

Конечно, о вкусахъ не спорять. И мы бы не спорили, если бы авторъ въ предисловіи не говорилъ: „мною имѣлось въ виду не сухое каталожное (?) перечисленіе деталей, а дѣлостное и яркое впечатлѣніе путешественника“, чтобы придать такую „дѣлостность“ книжкѣ, въ нее кое-гдѣ вкрашены отрывки изъ оцѣнокъ Тэна, Вазари, Рѣскина, Куглера и др. Конечно, нашъ соотечественникъ, покорно становящійся въ указанные ему углы, съ такимъ же простосердечіемъ приметъ оцѣнки критиковъ различныхъ эпохъ и вкусовъ и равно повѣритъ и Вазари и Рѣскину, а тѣмъ болѣе имѣніямъ самого автора... Кстати, нѣкоторыя изъ нихъ любопытны и, главное, вопли самобытны: такъ, напр., описывая въ церкви S-ta Maria del Carmine фреску Мазаччо „Воскрешеніе царскаго сына“, авторъ замѣчаетъ: „Лица присутствующихъ выражаютъ мало удивленія, быть можетъ, потому, что въ первыя времена христіанства чудеса происходили чаще“ (стр. 295). Попадаютъ сентенціи и болѣе вреднаго свойства; такъ, подя описаніемъ Мадонны, приписываемой Чимабуэ (S-ta Maria Novella), находимъ: „Въ этой живописи мы видимъ еще столь малое отклоненіе отъ византійскаго стиля, что намъ совершенно непонятенъ возбужденный ею восторгъ“ (стр. 307).

Но—все это мелочи и наши придириги; тѣмъ болѣе, что мы и сами убѣждены, что въ го-

ловѣ нашего соотечественника, послѣ недѣльнаго осмотра достопримѣчательностей Флоренціи, получится такой сумбуръ, что лишняя правда или неправда ничего не прибавятъ. Въ концѣ книжки приложенъ списокъ тѣхъ реликвій Флоренціи, копій съ которыхъ имѣются въ московскомъ музеѣ Имп. Александра III; ужъ не хочеть ли этимъ авторъ сказать, что русскому добросовѣстному туристу, желающему разомъ „все видѣть, высмотрѣть“, лучше удовлетвориться московскимъ гипсомъ? И правда,—послѣ такого московскаго путешествія, быть можетъ, создается образъ Флоренціи менѣе искаженный, чѣмъ послѣ курьерскаго ея осмотра въ Италиі?

Вс. Дм.

#### ЭСТЕТИКА НАШЕГО ЖИЛИЩА

По поводу книги: В. С. Карповичъ (художникъ-архитекторъ). „Особняки въ городѣ и деревнѣ“. СПб. Изд. журн. „Городское Дѣло“.

Есть въ Россіи одинъ, постепенно теряющій свое бывшее значеніе, удаленный отъ главныхъ желѣзнодорожныхъ артерій, но расположенный на берегу лучшаго на югѣ морскаго залива городокъ, который можетъ быть названъ смѣло городомъ особняковъ. Расцвѣтъ торговаго значенія этого города, совпавшій съ эпохой лучшаго въ Россіи гражданскаго строительства, т. е. съ 20-ми, 30-ми и 40-ми годами прошлаго столѣтія, способствовалъ сооруженію здѣсь многочисленныхъ построекъ, главнымъ образомъ жилыхъ. Правительственныхъ учреждений здѣсь не было. Правда, существовало градоначальство, но больше для виду. Зато зажиточные люди, которые вели торговлю глѣбомъ или питались доходами съ моря, строили здѣсь себѣ особнячки...

Уютные, милые, гладенькіе, украшенные лишь кое-гдѣ скромнымъ орнаментомъ, всегда съ терасой, балкономъ или круглымъ эркеромъ (поздній періодъ), по большей части одноэтажные и рѣдко выше двухъ этажей, съ антресолями, разбросанные на высокомъ берегу морской бухты, среди густой зелени деревь,

растущихъ аллеями на улицахъ, увитые плющемъ и виноградомъ и съ традиціоннымъ штандартомъ у воротъ, имѣющихъ непремѣнно видъ арки, зажатой колоннами,—таковы эти особняки, днѣи Александровыхъ, рѣже — и Николаевскихъ. Цѣлыя улицы особняковъ,—городскихъ, пригородныхъ, почти сельскихъ (на окраинахъ). Ни въ одномъ другомъ русскомъ городѣ нѣтъ такого обилія прелестныхъ особняковъ столѣтней давности!

Я говорю о Таганрогѣ. Здѣсь жилъ Благословенный Императоръ и сохраняется донныи домикъ, въ которомъ онъ скончался. Изысканные вкусы Александра передались жителямъ, потомству, и вотъ съ начала столѣтія здѣсь стали уже воздвигать многочисленные, но отличные другъ отъ друга особнячки, скomпанованные изъ однихъ и тѣхъ же характерныхъ именно для Таганрога ампирныхъ деталей. Впрочемъ, построевъ былъ тогда въ видѣ полукруглой колонады и чудесный Гостинный дворъ, но лишь жалкія части его сохранились донныи.

Внутри такого таганрогскаго особнячка—уютъ и благородство вкуса; зимой тепло, а лѣтомъ такъ прохладно за толстыми стѣнами и жалюзи на окнахъ. Какія всюду восхитительныя печи, нѣжные карнизы, изящныя дверныя створки, цѣнные полы! Есть нѣсколько 'конторъ', 'бюро', гдѣ сохранилась прежняя обстановка... Нѣтъ лучше, проще и уютнѣе городскихъ особняковъ до нынѣшнихъ временъ, какъ въ Таганрогѣ!

Нѣтъ лучше и особняковъ въ деревнѣ, какъ эти барскія усадьбы, флигеля (кому попроще и дешевле) съ ихъ мезанинами, терасами и лѣстницами въ садъ, къ алеѣ, бѣгущей до рѣки. Всѣ остальные наши особняки, право,—только приближеніе къ этимъ образцамъ.

Новая книга г. Карповича не даетъ намъ, конечно, ничего лучшаго, нежели эта старина. Правда,—современное удобство, комфортъ, гигиена... Но эти вопросы не входятъ въ задачу разсмотрѣнія труда г. Карповича на страницахъ 'Аполлона'. Итакъ, подойдемъ къ нему исключительно съ эстетической стороны. Не будемъ также затрагивать и какихъ нибудь не вполнѣ

выясненныхъ авторомъ деталей, или слишкомъ общезвѣстныхъ, или павныхъ своею примитивностью указаній (напр. объ обояхъ, коврахъ и т. п.); не остановимся и на недоразумѣніяхъ, такъ напр., въ одномъ мѣстѣ книги излишняя высота комнаты считается вредной, въ другомъ говорится даже о прелести, уютности и гигиеническихъ преимуществахъ невысокихъ комнатъ (4—4½ арш.), а въ разборѣ старыхъ зданій традиціямъ былого ставится въ упрекъ небольшая высота антресольных жилыхъ помѣщеній...

Намъ важнѣе уяснить, что даетъ книга читателю и, главное, что даетъ задумавшему строить особнякъ. Руководящія нити книга даетъ безспорно: даетъ начала хорошаго, добраго вкуса, убѣждаетъ бросить любовь къ мшурѣ. Съ этой точки зрѣнія, и во введеніи Д. Д. Протопопова, и въ текстѣ самой книги есть много славныхъ мѣствъ. Но иллюстраціонный матеріалъ насъ, къ сожалѣнію, не убѣдилъ, и мы боимся—не убѣдить онъ тѣмъ болѣе читателя, впервые обучающагося началамъ строительной эстетики.

Кромѣ одного-двухъ особнячковъ (между прочимъ — очаровательнаго, принадлежащаго самому автору книги на 15-ой линіи Васильевскаго Острова), въ книгѣ не встрѣтитъ ничего дѣйствительно заинтересовывающаго. И мы боимся, что своеобразно-спеціальная физиономія чертежей и суховатость формъ рекомендуемыхъ построекъ—не смогутъ внушить любви къ простымъ и благороднымъ формамъ тому, кого книга предназначена просвѣтить, ибо для спеціалиста, зодчаго, художника она не даетъ ничего ни новаго, ни полезнаго. Книга рассчитана на читателя—дилетанта, провинціальнаго чиновника, вздумавшаго обзавестись домикомъ въ какой нибудь Уфѣ или Полтавѣ, на небогатаго помѣщика или фабриканта...

Примѣры отъ ридателъ и аго строительства, приведенные въ книгѣ, также не убѣдительно. Можно было бы выбрать гораздо болѣе яркое, наглядное. Особнякъ съ перегруженными деталями не такъ ужъ перегруженъ, а стиль его деталей (XVI в.) не плохъ; особнякъ новаго типа—(Рябушинскаго, въ Москвѣ)—тоже не перегруженъ, ибо стѣны и орнаменты его гладкіе.

Приводимый въ качествѣ источника, изъ котораго можно якобы черпать начала русскаго стиля, рисунокъ (литографія), заимствованный изъ сочиненія Демидова—вовсе не типиченъ для русскаго стиля; надо было взять хотя бы изъ 'Исторіи' И. Грабара снимокъ съ какой-нибудь олонедской избы. Приводимый же примѣръ—сочетаніе какого то норвежскаго домика съ швейцарскимъ chalet.

Вообще, выборъ иллюстрацій неудаченъ, а между тѣмъ въ отдѣлѣ 'библіографіи' авторъ очень строго разбираетъ пособія иностранной литературы... Отнесемъ же и мы строго къ его труду.

Изданіе 'Городскаго Дѣла' нельзя не привѣтствовать, и такое пособіе нужно: въ нашей литературѣ не было даже подобнаго. Но книга могла бы быть лучше,—материалъ вѣдь есть въ изобиліи... Съ другой стороны—3 руб. 75 коп. за книгу, напечатанную на простомъ верже (164 стр.) съ 20-25 иллюстраціями на мѣловой бумагѣ, дѣна высокая. Хороша графика обложки, работы Чехонина, но фризы и карнизы фронтона изображеннаго здѣсь дома нарисованы совсѣмъ невѣрно. Въ книгѣ архитектора, поучающей строить просто, но изысканно и правильно, такая ошибка недопустима; прощая ее художнику-графику, мы ставимъ ее на видъ редактору, тѣмъ болѣе—заявляющему крупными буквами, даже на обложкѣ, о своемъ ученномъ званіи.

Георгій Лукомскій.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

### Франція

Въшедшее недавно годовое расписаніе бюджета государственныхъ музеевъ Франціи даетъ интересныя свѣдѣнія о положеніи искусства въ жизни страны. На новыя приобрѣтенія ассигновка достигла суммы въ 689.542 франка; изъ нихъ 256.026 фр. составляютъ проценты съ пожертвованныхъ и завѣщанныхъ государству суммъ. Государствомъ ассигнуется всего 165 тысячъ фр.; сто тысячъ фр. получается отъ продажи репродукцій и слѣдковъ съ принадле-

жащихъ музеямъ произведеній искусства, и остальное приносятъ проценты съ капитала, вырученнаго отъ продажи королевскихъ драгоценностей.

Администрація изящныхъ искусствъ предполагаетъ въ ближайшемъ будущемъ отиѣнить практикующуюся систему 'конвоировки' при осмотрѣ посѣтителями версальскихъ комнатъ королевы' и зданія Большаго Трианона. Простымъ увеличеніемъ числа сторожей думаютъ достигнуть тѣхъ же мѣръ предосторожности, какъ и при стѣснительныхъ теперешнихъ проходахъ.

Предпринятая недавно борьба съ афишами, не щадящими даже историческіе памятники Франціи, завершила свою побѣду указомъ Delauney, префекта Сены, перечислившимъ рядъ памятниковъ и мѣстъ, вокругъ которыхъ запрещена вывѣска афишъ и плакатовъ.

Колоссальныя статуи героевъ Франціи, находящіяся теперь во дворѣ Версаля, предполагаютъ перенести на пустующіе постаменты моста Place de la Concorde—Palais Bourbon. Хотя первоначально статуи и предназначались для украшенія его, но печать довольно дружно протестуетъ противъ этого предпріятія, указывая на незначительную художественную дѣйственность скульптуръ.

Извѣстный коллекціонеръ Fenaille подарилъ государству замокъ временъ ренессанса Монталь въ департаментѣ Ло и сто тысячъ фр. для поддержанія его. Въ 1903 году распродался художественныя сокровища замка, частью приобрѣтенныя государствомъ. По всей вѣроятности, теперь они будутъ водворены на мѣсто и образуютъ новый музей.

Убитый недавно въ Марокко полковникъ Beulé завѣщалъ Лувру портретъ своей матери работы Кабанеля и портретъ отца—кисти Préault. Пятьдесятъ тысячъ фр. завѣщаны имъ же Академіи художествъ на организацию ежегодныхъ поѣздокъ для художниковъ-ориенталистовъ. Вдова художника Cellier отказала Академіи художествъ все свое имущество, для того чтобы проценты съ него выдавались пожизненно указанной Академіей вдовѣ достойнаго художника. Въ присутствіи Леона Бераръ состоялось открытіе новой технической секціи керамики при

національной школь декоративныхъ искусствъ въ Limoges.

Сообщаютъ, что въ подвалахъ музея въ Кале найдена превосходно сохранившаяся 'голова старика' съ подписью 'fecit Rembrandt anno 1653'. Подъ верхнимъ слоемъ живописи намѣчается второе, очевидно, записанное впоследствии произведение того же мастера, съ датой 1644 года. Въ Petit-Palais ведутся подготовительныя работы къ большой ретроспективной выставкѣ французскаго пейзажа, которая должна открыться въ началѣ 1915 года подъ названіемъ 'Отъ Пуссена до Коро'.

Музей Бонна въ Байоннѣ приобрѣлъ четыре новыхъ портрета кисти художника.

Въ Рубе открылась 13 сент. 33-ія выставка мѣстнаго общества художниковъ, часть которой занята ретроспективнымъ обзоромъ творчества интересныхъ мастеровъ: Мартена, Леша и Леша.

### Португалія

Молодая республика показала свое отношеніе къ искусству благимъ начинаніемъ,—полнымъ преобразованиемъ музея изящныхъ искусствъ въ Лиссабонѣ.

Захудалый музей, устроенный во дворцѣ маркиза Помбала стараніями José de Figueiredo, приобщается къ галереямъ Европы. Значительно пополненъ отдѣлъ старой португальской живописи (за счетъ музея Академіи художествъ), одна зала отведена лучшимъ произведеніямъ европейскаго искусства (въ ней имѣются Дюреръ и Рафаэль), отдѣльное помещеніе предназначено для французской живописи.

### Америка

Инициативъ и средствамъ бывшаго ученика парижской Академіи художествъ г. Agias de Solis обязана своимъ открытіемъ новая національная Академія Художествъ въ городѣ Лима, столицѣ Перу. Организаторъ ея въ честь своего учителя далъ ей названіе 'Академія Леона Бонна'.

### Англія

Въ Tunbridge Wells найдены недавно портретъ Веллингтона работы Thomas Lawrence. Экспертиза узнала въ немъ одинъ изъ трехъ портретовъ Веллингтона, выставленныхъ художникомъ въ 1821—25 годахъ.

### Италія

Реставраціонныя работы въ церквѣ Св. Джованни и Паоло въ Венеціи продолжаютъ дарить Италіи все новыя художественныя открытія. Появляется на свѣтъ закрытая раньше штукатуркой орнаментальная и фигурная стѣнная роспись. Недавно очищены стѣны, служившія фономъ монументу дожа Michele Morosini († 1382) и стоящей напротивъ гробницѣ Marco Cornaro († 1368). На первой находятся сильно попорченныя изображенія фигуръ въ интересномъ архитектурномъ мотивѣ, на второй—хорошо сохранившаяся орнаментальная роспись.

Собраніе кабинета современной графики Уффици въ Флоренціи пополнилось за послѣднее время слѣдующими произведеніями: двумя сериями литографій Иос. Пеннелла—'Панама' и 'Калифорнія', пятнадцатью офортами Джузеппе де Ниттиса, подаренными музеемъ вдовой художника, двумя сериями пейзажей, преподнесенными авторомъ ихъ, англичаниномъ Гоффъ, и отдѣльными рисунками художниковъ: Максима Детома, Аристеда Сартorio и Леонардо Бистольфи. На будущій годъ кабинетъ предполагаетъ организовать выставку современной графики.

Проф. Леопольдъ Тавери, президентъ Академіи художествъ въ Перуджѣ, предложилъ французской Академіи обвиняться слѣвками со скульптуръ, находящихся въ музеяхъ Академіи. Это полезное начинаніе общается открыть Франціи интересные, но мало извѣстные рельефы изъ сокровищницы перуджинской Академіи.

### Германія

Павелъ Клемепъ, преемникъ Карла Юсти по Боннскому университету, опубликовалъ въ 'хро-



никъ университета списокъ работъ, составляющихъ наследіе его предшественника. Среди нихъ находятся: неоконченное сочиненіе 'о портретномъ искусствѣ', афоризмы о Рембрандтѣ, 'о мастерахъ портрета', начало изслѣдованія о Дюрерѣ и Гольбейнѣ, и цѣлый рядъ статей, частью только начатыхъ, по вопросамъ современнаго искусства.

Опубликованіе этихъ работъ, а также переписки известнаго историка, ожидается художественной публикой Германіи съ большимъ интересомъ.

Негнбное положеніе, въ которое попалъ берлинскій 'Сецесіонъ' послѣ лѣтняго раскола, отразилось и на матеріальной сторонѣ художественнаго предпріятія. Злободневной темой является вопросъ о томъ, которой изъ выдѣлившихся группъ принадлежитъ выставочное зданіе 'Сецесіона'. Во всякомъ случаѣ, въ ноябрѣ его предполагаетъ занять 'кассиреровская' партія, а пока, довольно неожиданно, оно послужило пристанищемъ большой выставки безъ жюри, ютившейся до этого года въ весьма тѣсныхъ и неудобныхъ помѣщеніяхъ. Печать отмѣчаетъ среди 'молодыхъ' нѣсколько общающихся художниковъ; къ нимъ принадлежатъ Willy Jäkel, Бенгенъ, Рихардъ Колинъ, Эстерле, Васке и др. Въ общемъ и среди революціонно настроенной молодежи чувствуется пресыщеніе кубизмомъ и футуризмомъ и стремленіе слѣдовать завѣтамъ французскаго импресіонизма.

Изъ остальныхъ выставокъ Германіи упомянемъ: въ Берлинѣ—интересную выставку у Кассирера (Жерико, Курбе, Мане, Сезаннъ, Ванъ-Гогъ, Лейблъ, Маре, Холдлеръ, Писсаро, Греко), и пейзажи Фрица Шефера—у Шульте; 'Союзъ художниковъ Vorarlberg'a'—въ Брегенцѣ, и выставку мѣстнаго искусства—въ Штаде (Калькрейтцъ, Ольде, Фогелеръ и др...).

Во Фридбергѣ (Гессенъ), по случаю семисотлѣтняго юбилея города, откроется новый музей, обещающій быть очень интереснымъ въ виду его богатства памятниками XIII столѣтія.

Умерли:

Художникъ анималистъ I. Баптистъ Гофнеръ въ Мюнхенѣ, художники: Henri Havet и Ale-

xandre Cuveller въ Парижѣ, Charles Massard въ Анжерѣ и пейзажистъ Léon Tanzi въ Бланда; Мельхиоръ—Антуанъ Жоберъ, профессоръ рисовальной школы въ Греноблѣ, рисовальщица Franziska Kahn-Redelsheimer во Франкфуртѣ; проф. скульптуры Эрнестъ Бюссьеръ въ Нанси; композиторъ Поль Барбо и известный писатель по вопросамъ искусства Жакъ Майеръ въ Парижѣ; Президентъ общества друзей музея въ Гентѣ—Fernand Scribe.

## ROSSICA

Художественныя впечатлѣнія въ Россіи д-ра Вейсбаха. 'Künstlerische Eindrücke in Russland' озаглавлена статья нѣмецкаго историка искусства Вернера Вейсбаха, помѣщенная въ тяжеловѣсномъ журналѣ 'Preussische Jahrbücher'. Д-ръ Вейсбахъ, создавшій себѣ ими главнымъ образомъ своимъ интереснымъ двухтомнымъ трудомъ 'Impressionismus' ein Problem der Malerei in der Antike u. Neuzeit', провелъ нѣкоторое время въ Петербургѣ и Москвѣ, и статья его въ цѣломъ носитъ характеръ бѣглыхъ замѣтокъ туриста-эстетика. Но любопытно, что въ отличіе отъ большинства европейцевъ, побывавшихъ русскія столицы, Вейсбахъ самыя сильныя художественныя впечатлѣнія вынесъ изъ Петербурга, Москва же, какъ вообще специфически-русское искусство прежнихъ временъ, равно современная русская живопись, скорѣе разочаровали нѣмецкаго автора и никакого въ немъ не нашли отклика.

Петербургъ подкупаетъ Вейсбаха цѣльностью своей основной распланировки по отношению къ Невѣ и ея притокамъ, равно на рѣдкость умѣлымъ размѣщеніемъ большинства монументальныхъ зданій, которые, по опредѣленію автора, образуютъ какъ бы главные художественныя точки опоры города и приобретаютъ подчасъ необычайную эффектность благодаря своеобразной цвѣтной раскраскѣ. Отмѣчается очень удачное использование отдѣльныхъ построекъ и памятниковъ въ качествѣ опредѣленнаго фокуса для длинныхъ уличныхъ проспектовъ, или заключительнаго главнаго звена—для широко задуманныхъ площадей и



архитектурныхъ группировокъ, что относится, напримѣръ, къ Адмиралтейству, музею Александра III, Александрийскому театру или аркѣ Главнаго Штаба. Нельзя умолчать, что, рядомъ съ этимъ, Вейсбахъ (это чуть ли не первый критическій голосъ среди преувеличенно-панегирическихъ нѣмецкихъ отзывовъ!) вполне отрицательно относится къ новому зданію нѣмецкаго посольства на Исаакіевской площади, подчеркивая грубоватую казарменность и будничность постройки Петра Беренса, которая невыгодно выдѣляется среди нарядной архитектуры Петербурга и общаго облика этой площади. Между новѣйшими зданіями столицы авторъ не нашелъ ничего интереснаго, что достойно дополняло бы красоты стараго Петербурга.

Въ качествѣ историка искусства Вейсбахъ, естественно, особое вниманіе удѣляетъ Эрмитажу, и оживленная дѣятельность, проявленная въ послѣднее время руководителями его разныхъ отдѣловъ, вызываетъ полное одобреніе автора. Его удовлетворяетъ удачная, въ данныхъ условіяхъ, новая развѣска картинъ, главнымъ образомъ въ итальянскомъ, испанскомъ и фламандскомъ залахъ верхняго этажа, равно хорошее размѣщеніе античныхъ коллекцій и, въ особенности, очень эффектная разстановка античнаго стекла на фонѣ чернаго бархата, чѣмъ создано прямо очаровательное дѣло. Къ удивленію Вейсбаха, реорганизация эрмитажныхъ коллекцій почему-то не коснулась вовсе отдѣла гравюръ и рисунковъ, въ которомъ сильно чувствуется отсутствіе современной музейной техники.

Тотъ же недостатокъ, въ гораздо болѣе ощутительной формѣ, бросился Вейсбаху въ глаза въ обликъ національно-русскихъ картинныхъ галерей—въ музеѣ Александра III и Третьяковской галереѣ, на основаніи которыхъ онъ выдаетъ довольно плачевную аттестацию всей новѣйшей русской живописи. Въ ней нѣмецкій авторъ не находитъ ни собственнаго облика, ни оригинальныхъ національныхъ чертъ, а главное—не видитъ въ ней той силы пластическихъ образовъ и психологическаго углубленія, которыя такъ знаменательны для русской литературы. Не менѣе отрицательны

его сужденія о художественной цѣнности древне-русскихъ иконописи и зодчества. Съ первой Вейсбахъ, кромѣ упомянутыхъ двухъ музеевъ, имѣлъ возможность познакомиться на памятной московской выставкѣ, содержавшей столько прекрасныхъ образцовъ высокаго мастерства въ данной области. Оцѣнка же допетровской архитектуры имъ производится лишь по московскимъ памятникамъ, что, конечно, въ сильной степени отразилось на окончательныхъ выводахъ.

По прочтеніи статьи Вейсбаха, вспоминая, вдобавокъ, личныя съ нимъ бесѣды, мнѣ пришло въ голову старое жѣткое изреченіе, что въ запискахъ туриста часто яснѣе всего обрисовывается собственная личность автора. И въ данномъ случаѣ уважаемый нѣмецкій критикъ, какъ многіе вообще историки искусства, показалъ, что онъ умѣетъ давать вѣрныя оцѣнки и критически разбираться лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда всеоружіе знанія къ его услугамъ. Но ему, очевидно, не хватаетъ художественнаго чутья въ тѣхъ областяхъ, гдѣ у него нѣтъ подъ рукой исторически-научныхъ предпосылокъ, гдѣ безъ чужой помощи самому приходится найти путеводную нить. Конечно, чрезмерная загроможденность Третьяковкой галерей и Музея Александра III, изобиліе въ нихъ чисто историческаго матеріала, очень мѣшаютъ иностранцу ориентироваться въ русской живописи, которая, пожалуй, дѣйствительно, какъ говоритъ Вейсбахъ, не можетъ похвастать художникомъ ‚von welthistorischer Bedeutung‘ и, въ большинствѣ случаевъ, не выдерживаетъ вышшаго европейскаго масштаба... Но все же, лишь при извѣстной предвзятости или отсутствіи чуткости, историкъ искусства можетъ не замѣтить такого интереснаго явленія, какъ группу выдающихся русскихъ портретистовъ XVIII и начала XIX вѣковъ, и обойти молчаніемъ такіа выдающіяся личности, какъ Александръ Ивановъ, Врубель, Мусатовъ и многіе другіе. Странно, между прочимъ, что Вейсбахъ, останавливаясь на началахъ портретическаго русскаго пейзажа въ работахъ Щедрина и Лебедева, не упоминаетъ даже имени Левитана, такъ всесторонне представленнаго въ Москвѣ и Петербургѣ!

Въ равной мѣрѣ отрывочны и шатки замѣтки автора о Москвѣ и ея старинныхъ архитектурныхъ памятникахъ. Въ Петербургѣ, полностью отразившемъ въ себѣ основы итальяно-французскаго городского строительства, съ примѣсно мотивовъ Голландіи, Вейсбахъ—какъ у себя дома и, примѣняя свое знаніе исторіи западнаго искусства, здѣсь онъ даетъ болѣе или менѣе удачную и опредѣленную характеристику столицы. Зато въ первопрестольной нѣмецкій професоръ какъ будто теряетъ почву подъ ногами. Онъ прямо заявляетъ, что западно-европейскій глазъ не въ состояніи истинно восторгаться русскимъ зодчествомъ XVI и XVII вѣковъ, стиль котораго опредѣляется какъ „kraus und im Grunde nüchtern“. Какъ водится, авторъ видитъ въ этомъ искусствѣ лишь отраженіе формъ Востока и довольно голословно прибавляетъ, что оно никогда не поднялось на высоту зрѣлой художественной культуры. Этотъ взглядъ Вейсбаха—надо ли это доказывать?—конечно невѣренъ, ибо русское искусство XVII вѣка въ цѣломъ, т. е. его архитектура, иконопись и прикладныя искусства, несомнѣнно, обладаетъ всѣми признаками своеобразной художественной культуры, достигнутой полной зрѣлости и, въ извѣстной степени, даже перезрѣлой, клонившейся къ упадку... Непонимающимъ остается Вейсбахъ и передъ русской иконописью. Съ высоты своего европеизма онъ, очевидно, не желаетъ ближе познакомиться съ этимъ міромъ красоты, прослѣдить его эволюцію, а предпочитаетъ отдѣлаться дешевымъ опредѣленіемъ, —окаменѣлый византизмъ! Отъ отрицательнаго настроенія, овладѣвшаго имъ въ Москвѣ, изслѣдователь импрессионизма освободился, только, когда попалъ къ С. И. Щукину, когда очутился среди шедевровъ вѣншей французской живописи, гдѣ все знакомо, извѣстно и многократно опредѣлено...

*P. Ettinger.*

#### КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Изданія Т-ва А. Ф. Марксъ:

В. Г. Авсѣенко.—Т. XI. „Былое и бывалое“. Ц. 1 р. 75 к.

В. Г. Авсѣенко.—Т. XII. „Силурты“. Ц. 1 р. 50 к.  
К. С. Баранцевичъ.—Т. VI. „Послѣдняя воля“.

— Т. VII. „Побѣда“.

— Т. VIII. „Раба“.

— Т. IX. „Муть“. Цѣна тома 1 р. 25 к.

П. Н. Полевой.—Т. II. „Братья соперники“. Ц. 1. 25 к.

Ф. Э. Ромеръ.—Т. I. „Дилетанты“.

— Т. II. „Нерѣшенные задачи“.

— Т. III. „Подъ разными флагами“. Цѣна тома 1 р. 25 к.

И. А. Саловъ.—Т. VI. „Грачевскій крокодилъ“. Цѣна 1 р. 25 к.

В. Я. Свѣтловъ.—Т. V. „Темный блескъ“. Цѣна 2 р.

#### Изданія „Альціона“:

Сергѣй Клычковъ.—„Потаенный садъ“. М. 1913. Ц. 1 р.

Н. Львова.—„Старая сказка“. Стихи 1911—1912 г. Предисловіе Валерія Брюсова. М. 1913. Ц. 1 р.

Викторъ Мозалевскій.—„Фантастическіе рассказы“. М. 1913. Ц. 1 р.

Маріэтта Шагинянъ.—„Orientalia“. Изд. второе. М. 1913. Ц. 75 к.

Вл. Эльснеръ.—„Выборъ Париса“. Первая книга стиховъ. М. 1913. Ц. 1 р.

— „Пурпуръ Кіеверы“. Эротика. М. 1913. Ц. 1 р. 50 к.

#### Изданія „Грядущій День“:

Пасквале Виллари.—„Джироламо Савонарола и его время“, т. I и II. Переводъ съ итальянскаго Д. Н. Березкова. Ред. А. Вольтинскій. Спб. 1913 г. Ц. за два тома 8 р.

Реми-де-Гурмонъ.—„Книга Масокъ“. Рисунки Ф. Валлотона. Переводъ съ французскаго Е. М. Блиновой и М. А. Кузьмина. 1913.

Германъ Гримъ.—„Микель-Анджело Буонарроти“. Переводъ В. Г. Малахѣевой-Мировичъ. Ред. А. Л. Вольтинскій. Вып. I. Спб. 1913.

#### Изданія „Скорпионъ“:

К. Д. Бальмонтъ.—„Полное собраніе стиховъ“. Т. IV. „Только любовь“. Изд. 3-е. М. 1913. Ц. 1 р. 50 к.

Библиографія Валерія Брюсова'. (1889—1912). Ц. 50 к.

Валерій Брюсовъ.—'Ночи и дни'. Вторая книга рассказовъ и драматическихъ сценъ. (1908—1912). М. 1913. Ц. 1 р. 25 к.

— 'За мной окномъ'. М. 1913. Ц. 50 к.

'Стихи Нелли', съ посвященіемъ Валерія Брюсова. М. 1913. Ц. 60 к.

Изданія Т-ва М. О. Вольфъ:

Д. Мережковскій.—'Александръ Первый'. Т. I и II. 1913. Цѣна за два тома 2 р. 50 к.

Изданія журнала 'Жизнь для всѣхъ'. С. А. Басовъ и В. Я. Заксъ.—'Начатки познанія Россіи'. СПБ. 1913 г.

К. Ѳ. Рыльевъ и А. И. Одоевскій.—'Полное собраніе сочиненій'. СПБ. 1913 г.

Л. Н. Толстой.—Т. XXIII и XXVI.

Изд. журнала 'Русская мысль':

К. Эрбергъ.—'Цѣль творчества'. Ц. 1 р. 25 к.

Изданіе 'Задруга':

'Война и Миръ'. Памяти Л. Н. Толстого. Сборникъ подъ ред. В. П. Обнинскаго и Т. П. Полнера. М. 1912. Ц. 3 р. 50 к.

Изданіе О-ва Имени А. И. Кунджи:

М. П. Невѣдомскій и И. Е. Рѣпинъ.—'Кунджи'. СПБ. 1913.

Изданія 'Шиповникъ':

Л. Андреевъ.—'Прекрасныя сабинянки'. Илюстр. художника Ре-Ми. СПБ. 1913.

'Альманахъ'.—Кн. 20. СПБ. 1913. Ц. 1 р. 25 к.

О. Дымовъ.—'Солнцеворотъ и Нью'. Ц. 1 р. 25 к.

Изд. К. Ф. Некрасова:

Мемуары князя Адама Чарторижскаго и его переписка съ Императоромъ Александромъ I. Переводъ съ франц. А. Дмитриевой. Ред. и вступ. статья А. Кизеветтера. Т. II. М. 1913.

'Церковь Іоанна Предтечи въ Ярославѣ'. Объяснит. статья Н. Первухина. М. 1913. Ц. 16 р.

Изд. Ц. А. Мюнстеръ:

'Ослиный хвостъ и мишень'. М. 1913. Ц. 1 р. 65 к.

Эли Эганбюри.—'Наталья Гончарова. Михаилъ Ларионовъ'. М. 1913. Ц. 2 р.

Изд. Румянцевскаго музея:

'Пятидесятилѣтіе Румянцевскаго музея въ Москвѣ'. (1862—1912). Историческій очеркъ.

Изд. 'Новый человекъ':

А. А. Суворинъ. (Алексѣй Порошинъ).—'Новый человекъ'. Ц. 2 р. 25 к.

Изд. Л. Идзиковскаго:

Тимоеей Грекъ.—'Крейцера Соната'. Повѣсть. Кіевъ. 1913. Ц. 1 р. 25 к.

Изд. 'Гамаюнъ':

В. Д. ф.-Дитрихштейнъ.—'Зовы земли'. Стихи. Одесса. 1913. Ц. 25 к.

Юрій Скорбный.—'Чуткихъ струнъ то-скающіе звоны'. Стихи. Одесса. 1913. Ц. 25 к.

Изд. 'Лирика':

Сергѣй Бобровъ.—'Вертоградари надъ лозами'. Стихи.

Изд. 'Огни':

А. Родриъ.—'Искусство' (рядъ бесѣдъ, записанныхъ П. Гзель). Ц. 1 р. 25 к.

Изд. Т-ва 'Образованіе':

Юрій Шамуринъ.—'Ростовъ Великій. Троице-Сергіева Лавра'.

Изд. 'Музыкальнаго магазина М. Ф. Тидеманъ':

Ив. Лицаевъ.—'А. Н. Скрябинъ'. Биографическій набросокъ, характеристика музыкальныхъ произведеній, эстетическія проблемы, списокъ сочиненій. Саратовъ. Ц. 60 к.

Изд. 'Петербургскій Глашатай':

Ив. В. Игнатьевъ.—'Небокопы'.

## Изд. К. и К.:

- Михаилъ Дарионовъ. — „Лучизмъ“. 1913.  
Ц. 30 к.  
— „Иконописные подлинники лубки“. Ц. 20 к.  
— „Мишень“. Ц. 10 к.

## Изд. Д. Е. Жуковского:

- Теодоръ Гомперцъ. — „Греческіе мыслители“. Переводъ съ нѣмецкаго Д. Жуковского.  
СПБ. 1913. Ц. 1 р.

## Изд. Цеха портвовъ:

- Грааль Арельскій. — „Летейскій берегъ“. Стихи. 1913 г. Ц. 70 к.

## Изд. Н. И. Дорофьевой:

- А. Горностаевъ. — „Глубокииъ утромъ“. (Пѣснопѣнія). 1913.

## Изд. Т-ва „Нашъ Вѣкъ“:

- П. Погодинъ. — „Стихи“. Ц. 50 к.  
Іогъ Рамачарака. — „Основы міросозерцанія индійскихъ іоговъ“. Переводъ съ англійскаго. Ц. 1 р. 20 к.  
Суоми Абедананда. — „Какъ сблизиться іогомъ“. Переводъ съ англійскаго. Ц. 80 к.

## Изданіе кн. маг. б. М. В. Попова:

- Алексѣй Линецкій. — „Надя Данкова“. Повѣсть. Ц. 75 к.

## Изд. В. Ф. Франкетти:

- Германъ. — „Въ тенетахъ сѣва“. Ц. 75 к.

## Изданія авторовъ:

- Гали Андреева. — „Сказки для большихъ“. Ц. 40 к.  
Р. Бравскій. — „Полюнь“. Стихи. Парижъ. 1913.  
Дав. Дав. Бурлюкъ. — „Галдяшіе „Бенуа“ и новое русское національное искусство“. (Разговоръ г. Бурлюка, г. Бенуа, и г. Рѣпина объ искусствѣ). — Н. Д. Б. — О пародіи по подражанію.  
Зина В. и А. Крученыхъ. — „Поросята“. Ц. 30 к.  
Е. Долгова. — „Флоренція и ея окрестности“. II. Храмы. III. Музеи. IV. Окрестности города.  
Алексѣй Ефременковъ. — „Florilegium“. Стихи. Книга первая. М. 1913.  
Франсисъ Жамъ. — „Стихи и проза“. Переводы И. Эренбурга и Е. Шмидтъ. 1913.  
Павелъ Кокоринъ. — „Музыка рюмъ“. Повзопьессы. Четвертый сборникъ. СПБ. 1913. Ц. 50 к.  
Гр. Василій Комаровскій. — „Первая пристань“. Стихи. СПБ. 1913.  
В. Н. Крачковскій. — „Стихотворенія“. 1913 г.  
„Орнаментъ“. Сборникъ оригинальныхъ рисунковъ латышскаго художника Ю. Е. Мадернекъ. Часть I. Ц. 3 р.  
Н. С. Поздниковъ. — „Облетѣвшія мысли“. Ц. 60 к.  
С. И. Родзевичъ. — „Предшественники Печорина во французской литературѣ“. 1913 г.  
Ек. Шевелева. — „Сказки и рассказы“. Спб. 1913. Ц. 1 р.  
Петръ Эдіетъ. — „Полуночные вѣтры“. 1-я книга стиховъ. СПБ. 1913. Ц. 70 к.  
И. Эренбургъ. — „Будни“. Стихи. Ц. 50 к.



## СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Андрей Левинсонъ — А. Т. Матвѣевъ . . . . .	5
А. Ростиславовъ — А. Ѳ. Гаушъ . . . . .	16
Винцентъ Ванъ-Гогъ — Письма къ Э. Бернару. VI—VIII . . . . .	25
В. Каратыгинъ — Вагнеръ и Даргомыжскій . . . . .	36
Юр. Озаровскій — Музыка мысли и чувства въ искусствѣ живой рѣчи . . . . .	51

### РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

У. — Выставки и художественныя дѣла . . . . .	62
Валеріанъ Чудовскій — Фаустъ . . . . .	66
Каратыгинъ — Музыкальная драма . . . . .	67
Я. Т—дь — Выставка картинъ Наталіи Гончаровой . . . . .	71
Мнишекъ — Музыка въ Кіевѣ . . . . .	73
Георгій Лукомскій — О новомъ строительствѣ въ Кіевѣ . . . . .	74
Мих. Гершенфельдъ — Письмо изъ Одессы . . . . .	77
Н. Лаврскій — Письмо изъ Ростова на Дону . . . . .	79

### ХРОНИКА

Paolo Buzzi — Письмо изъ Италіи . . . . .	81
З. Ашкинази, Н. Р., Вс. Д. м. — Новыя книги по искусству . . . . .	83
Георгій Лукомскій — Эстетика нашего жилища . . . . .	87
Художественныя вѣсти съ Запада . . . . .	89
Rossica . . . . .	91
Книги, поступившія въ редакцію . . . . .	93

### РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

#### ФОТОТИПИЯ:

А. Т. Матвѣевъ — Женская фигура (мраморъ).

#### ЧЕТЫРЕЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

А. Ѳ. Гаушъ — „Зеленые луга“ (темпера).

#### АВТОТИПИИ:

А. Т. Матвѣевъ — Группа (мраморъ); „Мальчикъ“ (гипсъ) — два воспроизведенія; „Задумчивость“ (мраморъ); „Голова татарина“ (дерево); „Юноша“ (гипсъ) — два воспроизведенія; „Пробуждающийся юноша“ (гипсъ); Надгробіе (деталь, гипсъ); Статуэтка (бронза).

А. Ѳ. Гаушъ — „Цвѣты у окна“ (масло); „Пейзажи въ Англіи“ (два рисунка углемъ); „Пейзажи во Франціи“ (два рисунка углемъ); „Деревья“ (масло); „Березы“ (свинцов. карандашъ); „Англія“ (рис. углемъ); „Фантастическое море“ (масло); „Полдень“ (масло); „На югѣ“ (масло); „Англія“ (масло).

### РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

А. Т. Матвѣевъ — „Женская фигура“ (мраморъ); „Засыпающій мальчикъ“ (камень); „Сидящая женщина“ (камень); „Поэтъ“ (каменный барельефъ); Эскизъ (глина); Надгробный памятникъ Борисова-Мусатова (камень); Статуэтка женщины (бронза).

А. Ѳ. Гаушъ — „Сибѣ“ (масло); „Березы зимою“ (пастель); „Весна“ (масло).

Винцентъ Ванъ-Гогъ — 6 рисунковъ перомъ — стр. 25, 27, 28, 30, 32 и 35.

Деталь фасада Русскаго для Вишней Торговли Банка въ Кіевѣ (арх. Ѳ. Н. Лидваль); Кіевская выставка 1913 г.: Главный входъ, Павильонъ земства.

Фронтисписъ и заставка на стр. 62 — В. Н. Левитскаго.

Концовки: на стр. 50 — Д. Митрохина и на стр. 61 — С. Чехонина.

Обложка и заглавныя буквы — М. Добужинскаго.