



АПОЛЛОНЪ

М D C C C C X V

ПЕТРОГРАДЪ

НЕТ ФОТОГРАФИИ

*N. K. Roerich. „Le blanc“ (Princesse Maïana)
(1914).*

*N. Roerich. „Dans la tour“ (Princesse Maïana)
(détrempe).*

ТВОРЧЕСКІЙ ПУТЬ РЕРИХА

Александръ Гидони

1



А ПОСЛѢДНЕЕ десятилѣтіе мы научились судить объ искусствѣ, какъ мастерствѣ; мы, наконецъ, признали самозаконность искусства. Но до сихъ поръ, въ статьяхъ о выставкахъ тѣхъ или другихъ группъ и отдѣльныхъ художниковъ, даже въ книгахъ и брошюрахъ объ искусствѣ, мы не успѣли еще выйти по существу изъ мало отвѣтственныхъ формъ рецензій.

Писатель, даже не яркій, но которому удалось обратить на себя общественное вниманіе, получаетъ огромное преимущество передъ любимымъ нашимъ мастеромъ изобразительныхъ искусствъ—въ широтѣ оцѣнки. Этимъ, быть можетъ, лучше всего выражается дѣйствительная отчужденность нашего искусства отъ жизни общества. Интересъ къ искусству, несмотря на всѣ вышніе успѣхи отдѣльныхъ художниковъ, не только не возросъ со времени передвижничества, но, пожалуй, даже уменьшился... Въ передвижничествѣ конца прошлаго вѣка мало было красоты, еще меньше мастерства, но оно было близко и понятно своей публикѣ; между художникомъ-передвижникомъ и его зрителемъ существовали, несомнѣнно, токи взаимнаго пониманія и сочувствія. Споры и вѣтъ: со времени 'Міра Искусства' вкусъ отдѣльнаго зрителя утончился, но если передвижники въ процесѣ своей работы опустились до уровня средняго зрителя, то художники 'Міра Искусства' не успѣли поднять своей публики до уровня новыхъ, ими принесенныхъ, художественныхъ требованій.

Главнымъ меценатомъ передвижниковъ была публика. Они передвинули русское искусство въ поле зрѣнія тѣхъ круговъ нашего общества, которые ранѣе были вовсе къ нему равнодушны. Они пригласили разночинца къ радованію живописи. И разночинецъ благодаренъ имъ до сего времени, оставаясь неизмѣннымъ ихъ зрителемъ.

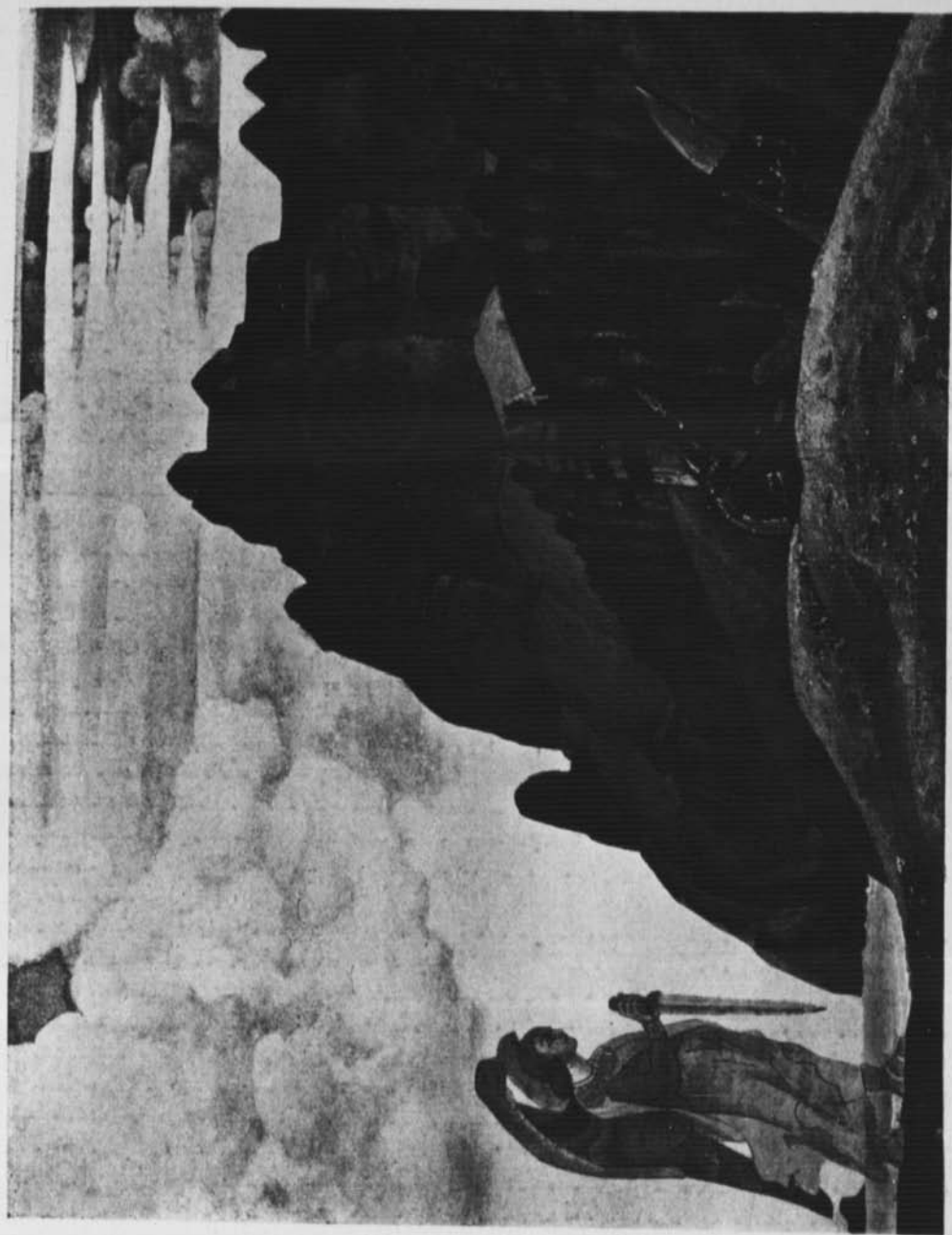
У 'Міра Искусства' не оказалось своей публики, ибо нельзя считать публикой тѣ и вѣскольکو тысячъ столичныхъ жителей, которыя посѣщаютъ всѣ вернисажи, какъ всѣ премьеры. Одно время думалось, что 'Міръ Искусства' приобрѣлъ симпатіи молодежи, въ частности, молодыхъ художниковъ. Это проходитъ на нашихъ глазахъ... Выступивъ съ протестомъ противъ засилія сюжета и публицистики въ искусствѣ во имя живописи и мастерства, художники 'Міра Искусства' могутъ быть свидѣтелями того, какъ на нихъ же оправдалась всегдашняя наша традиція предпочтенія, оказываемаго литературѣ, публицистикѣ. Вѣдь если разобраться въ

большой и почтенной работѣ, исполненной ‚Миромъ Искусства‘, то станетъ совершенно яснымъ, что всю перестройку нашихъ вкусовъ выполнилъ журналъ С. П. Дягилева, а успѣхи отдѣльныхъ художниковъ этой группы или шли далеко за предѣлы ‚Мира Искусства‘, или развивались вонѣ, не заключая въ себѣ единственно ‚Миръ Искусства‘ свойственнаго; та же часть группы, которая являлась дѣйствительнымъ ядромъ, очень скоро вся выразилась, и дальнѣйшее вліяніе этихъ зачинателей ‚Мира Искусства‘ на новыхъ художниковъ — оказалось мало плодотворнымъ.

Если въ своемъ упадкѣ передвижничество отъ принципа ‚сама жизнь‘ (чему нельзя отказать въ выразительности и силѣ) докатилось до репента ‚похоже на жизнь‘, то вѣдь ‚Миръ Искусства‘, начавъ смѣлымъ протестомъ во имя ‚красоты жизни‘, въ своемъ упадкѣ дошелъ до той же сюжетности, но только ретроспективной. ‚Миръ Искусства‘ не вырождается ли въ реставрацію? Дѣйствительная спайка въ предѣлахъ группы ‚Миръ Искусства‘ существуетъ только между тремя-четырьмя художниками, — изъ первыхъ зачинателей, — всѣ остальные могутъ быть или не быть. Смерти Врубеля, Сѣрова, Чурляниса были утратою для всего русскаго искусства, но идейно, по существу, многолѣтней совмѣстной работой съ ними группа ‚Миръ Искусства‘ не приобрѣла права на первое мѣсто въ ихъ наслѣдствѣ.

Будущему историку придется отмѣтить, что передвижники въ своемъ упадкѣ вульгаризовались, но что ‚Миръ Искусства‘ былъ больше баловнемъ аристократической моды, чѣмъ настоящимъ побѣдителемъ. Произошло это, должно быть, потому что ‚Миръ Искусства‘ велъ борьбу со своими предшественниками по методу чистаго отрицанія, — что не представляло большихъ трудностей, — но недостаточно сдѣлалъ, чтобы, убивъ въ зрителѣ прежніе его симпатіи и вкусы, создать въ немъ прочную основу для новыхъ. Для зрителя, не получившаго художественнаго воспитанія и не имѣвшаго никакихъ серьезныхъ вкусовъ хотя бы по традиціи, надо было сдѣлать популярной въ общественномъ мнѣніи идею, что преобразование жизни въ картинахъ художника — даже не тѣмъ, что сказано, но тѣмъ, какъ онъ видѣлъ, — можетъ вліять на ходъ жизни такъ же могущественно, какъ перо Толстого. На теперешнихъ выставкахъ ‚Мира Искусства‘ посѣтителей гораздо меньше, чѣмъ бывало двѣнадцать лѣтъ назадъ. Сохраняютъ ли эти выставки дѣйствительное значеніе для общества, для интеллектуальной жизни его? Быть можетъ, да, — въ отдѣльныхъ комнатахъ, у отдѣльныхъ художниковъ; но это не выступленіе знаменитой ‚кучки‘, и даже не прежнія выступленія передвижниковъ.

Говорить объ отдѣльныхъ художникахъ этой группы, какъ о живописцахъ, еще рано, чтобы не повторять всегдашней нашей привычки писать исторію на слѣдующій день и чтобы, такимъ образомъ, спасти художниковъ отъ ошибокъ незаслуженнаго равнодушія или переоцѣнки заслугъ... Но давно пора разобраться въ работѣ нѣкоторыхъ — уже успѣвшихъ себя выразить и сохраняющихъ дѣйствительное значеніе яркихъ талантовъ. И для себя, и для предстоящихъ поколѣній



Н. К. Рерихъ. „Мечъ мужества“ (тажикъ).
(Собств. В. И. Зарубина, въ Сиб.).

N. Roerich. „Le glaive de la vaillance“ (détrempe).
(App. à M. W. Zaroubine, St. Pbg.).



Н. К. Перцев, «Звездная руны» (темпера).
(Собств. А. Н. Лаврового, в Москве).

Н. Роерич, «Руны stellaires» (détrempe).
(App. à M. A. Langowoy, Moscou).

должны мы сказать, какое мѣсто мы отводимъ творчеству этихъ художниковъ въ широкомъ строительствѣ русской культуры.

Въ борьбѣ съ упорной и цѣпкой традиціей умиравшаго передвижничества мы, сами того не замѣчая, усвоили предразсудокъ, согласно съ которымъ къ искусству мыслимъ только ,строга эстетическій подходъ' и надлежитъ бояться оцѣнки художественнаго произведенія, какъ категоріи общественно-культурной. Между тѣмъ, именно теперь строится новое. Мы всѣ это чувствуемъ, мы всѣ присутствуемъ при томъ, какъ варится амальгама даровъ Запада и Востока, и еще не знаемъ, создастся ли чудо, или случайный сплавъ. Мы жадно прислушиваемся къ каждому звуку, къ каждому проявленію жизни; о каждомъ знакѣ думаемъ, вѣрный ли знакъ, или ложный. При такомъ отношеніи къ современному искусству, Чурляинскъ, конечно уступавшій въ мастерствѣ хотя бы Сѣрову, заслужилъ оцѣнку въ мѣрѣ не меньшей, чѣмъ послѣдній.

И еще неразъ пытливо и настойчиво должны мы обратить свое вниманіе къ Врубелю...

Рерихъ, который продолжаетъ свою работу съ неизмѣнной настойчивостью, несмотря на весь его кажущійся ,преисторизмъ', несмотря на всю его отчужденность отъ темъ сегодняшняго дня, отъ сегодняшнихъ вкусовъ,—въ своихъ исканіяхъ, въ своихъ настроеніяхъ и догадкахъ глубоко современенъ намъ. Творчество его выразилось съ полнотой, заслуживающей обобщающихъ оцѣнокъ.

11

Николаю Константиновичу Рериху было 19 лѣтъ, когда онъ поступилъ въ школу при Академіи Художествъ. Стремленіе его къ живописи опредѣлилось задолго до того, но встрѣчалъ противождѣйствіе со стороны отца будущаго художника. Отецъ Н. К. Рериха мечталъ передать сыну свою нотаріальную контору въ Петроградѣ,—одну изъ первыхъ послѣ введенія Судебныхъ Уставовъ. Въ соотвѣтствіи съ этимъ, будущаго художника готовили къ карьерѣ юридической. Юноша не захотѣлъ идти противъ отцовской воли, но и ничѣмъ не поступился изъ своихъ стремленій. По окончаніи гимназіи онъ подалъ свои бумаги на юридическій факультетъ Петроградскаго Университета и тѣмъ временемъ всѣ лѣтнія каникулы до осенняго семестра готовился къ поступленію въ Академію подъ руководствомъ художника-мозаичиста Кудрина. Недостатокъ систематическихъ знаній въ этой области былъ съ избыткомъ восполненъ природными дарованіями и огромной трудоспособностью молодого художника. Осенью 1893 года Рерихъ прошелъ первый этапъ желаннаго пути: онъ былъ принятъ въ число учениковъ высшаго художественнаго училища при Академіи Художествъ.

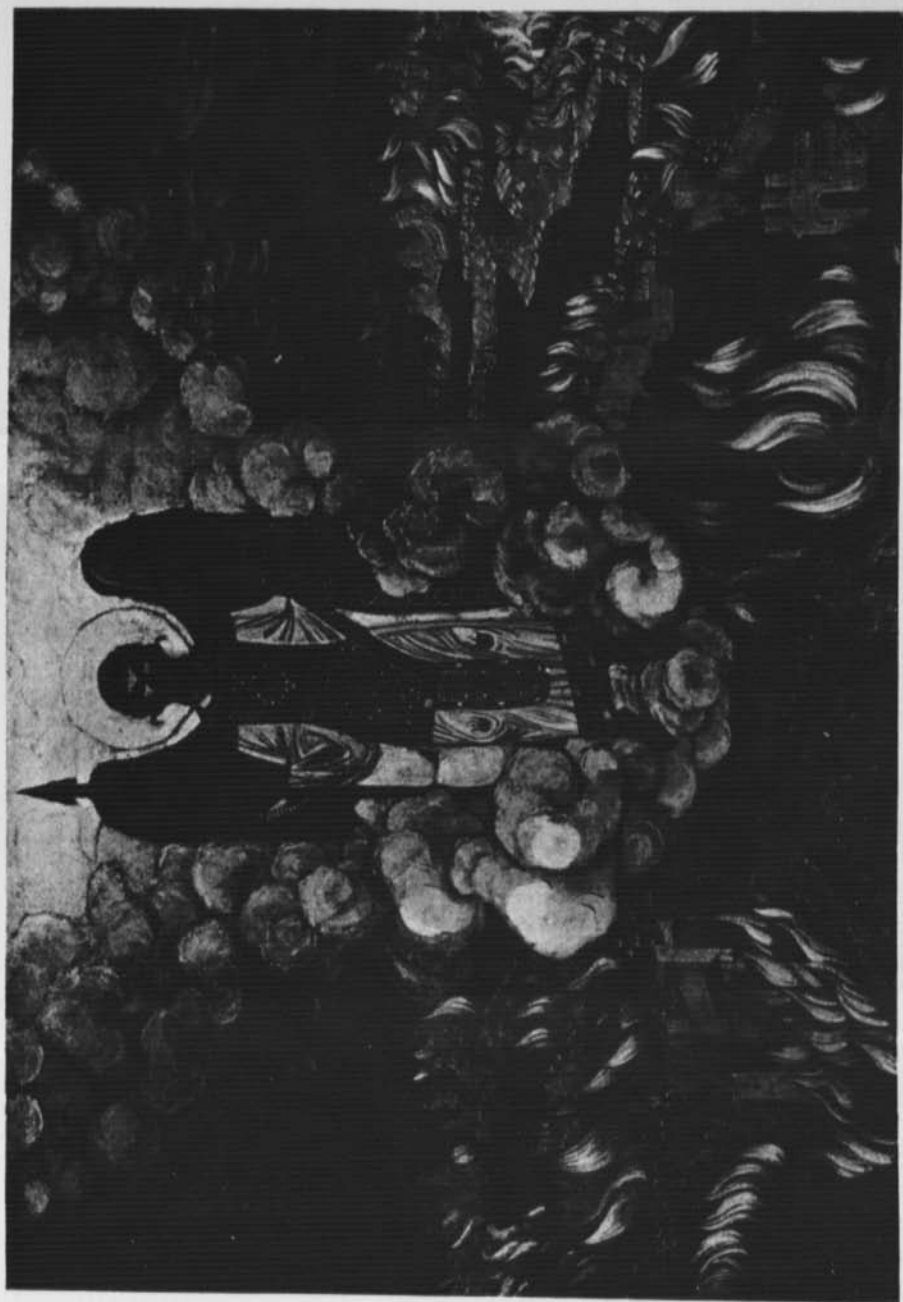
Два года упорнаго труда были имъ посвящены изученію рисунка и класу натуры. Съ этимъ совмѣщались добросовѣстныя занятія Рериха въ Университетѣ, а также изученіе археологіи. Не лишено интереса то обстоятельство, что изъ числа тогдашнихъ университетскихъ професоровъ на ходъ университетскихъ занятій Рериха особенно вліяли Сергѣевичъ и Фойницкій. Первый увлекалъ студента Рериха яркимъ и образнымъ разказомъ о социально-правовыхъ условіяхъ быта древней Руси, второго Рерихъ, по собственному его признанію, любилъ за ясность и опредѣленность мыслей. Свое зачетное сочиненіе студентъ Рерихъ пишетъ на тему 'Положеніе художниковъ въ Древней Руси'.

Его занятія археологіей шли гораздо дальше распространеннаго въ значительной части студенчества обычая только числиться въ слушателяхъ Археологическаго Института, и это явствуетъ изъ совершенной самостоятельности археологическихъ занятій будущаго художника. Да и самыя эти занятія носили по преимуществу практической характеръ и связывались съ многочисленными поѣздками Рериха по древнимъ русскимъ городамъ и мѣстамъ.

Впечатлѣнія деревенской жизни (въ имѣніи отца 'Извара') и научныя занятія оказали дружное и могущественное воздѣйствіе на выработку интеллектуальныхъ стремленій будущаго художника. Разумѣется, точныя знанія и интуитивныя стремленія не сразу пришли въ сознаніи Рериха къ необходимому равновѣсію. Однако, необходимо отмѣтить, что даже во время наибольшаго своего увлеченія археологіей, онъ, какъ художникъ, никогда не былъ во власти данной археологической находки. Его никогда не интересовало археологическое воспроизведеніе, возможность щегольнуть въ своей картинѣ знаніемъ тѣхъ или другихъ археологическихъ деталей. Послѣ двухъ лѣтъ собственно ученической работы Рериху повезло: на него обратилъ вниманіе 'самъ' Архипъ Ивановичъ Куинджи и принялъ его въ число учениковъ своей мастерской.

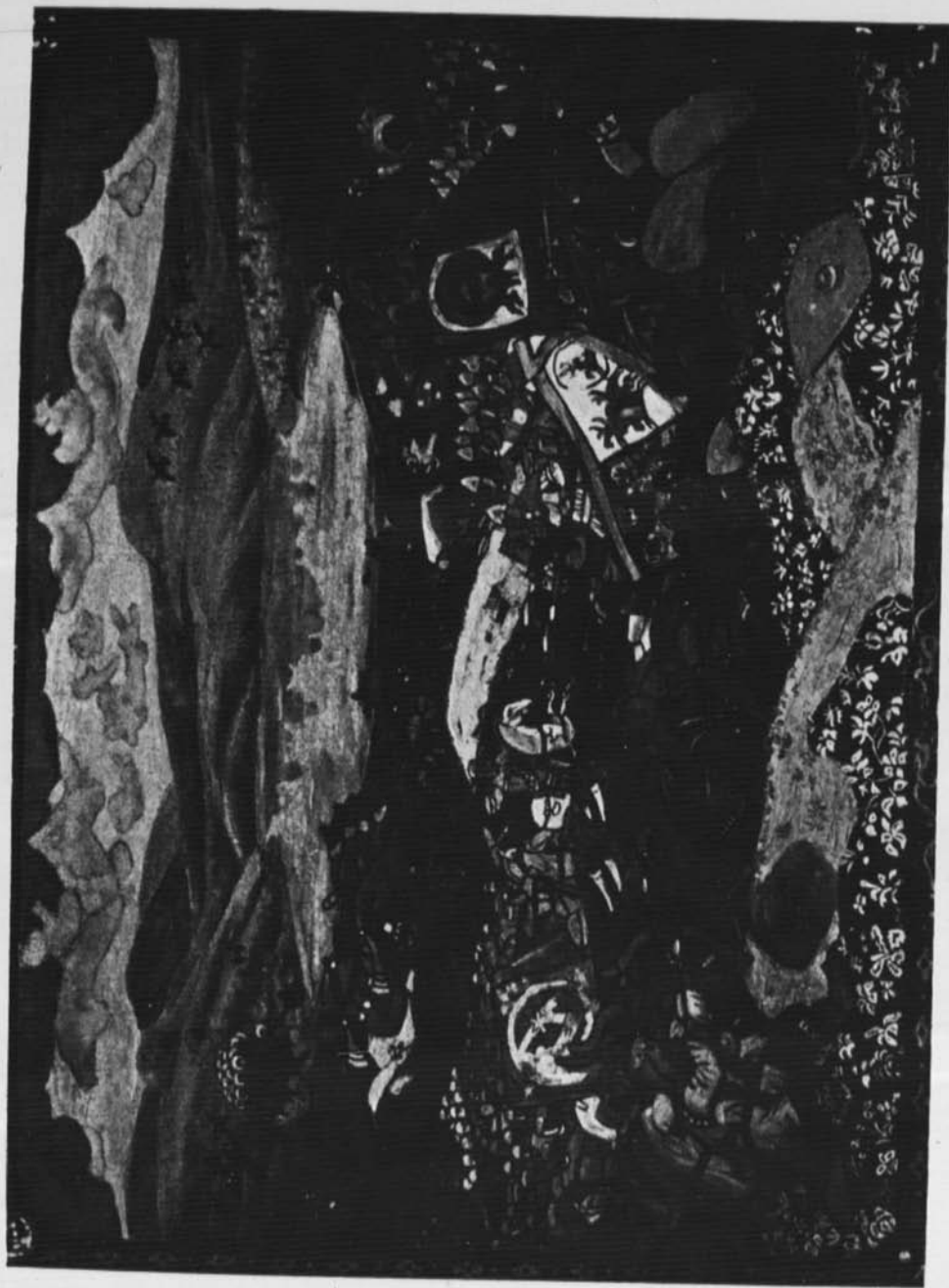
Теперь намъ трудно судить о той роли, какую игралъ покойный Куинджи въ тогдашней Академіи. Тайна самаго увлеченія имъ намъ во многомъ непонятна. Въдѣ Куинджи въ 90-хъ годахъ уже не выставялъ, а тѣ его картины, которыя были извѣстны молодымъ художникамъ по музеямъ и собраніямъ, представляли пережитокъ. И тѣмъ не менѣе вліяніе Куинджи, притомъ вліяніе самое благотворное, на академическую молодежь—есть несомнѣнный фактъ. Это доказывается между прочимъ сравнительно высокимъ уровнемъ той академической группы 'куинджистовъ', къ которой принадлежалъ Рерихъ. Въдѣ тамъ же были Латри, Рыловъ, Богаевскій, Химона, Рушицъ, Пурвиль.

Быть можетъ,—какъ это часто бываетъ,—учитель вліялъ не столько авторитетомъ своихъ знаній и способностей, сколько авторитетомъ личности, или ученики находились подъ впечатлѣніемъ яркаго субъективизма вкусовъ и дарованій своего учителя. Въдѣ Куинджи, еще при жизни представлявшій прошлое русскаго искусства, единственно силою своего художественнаго темперамента далъ толчекъ къ



Н. К. Певзнер. „Ангель постыдлив“ (тоскливо)

Н. Роерих. „Ангель да джур супрем“ (дэтрэмп).



Н. К. Рерихъ. «Съча при Керженцѣ» (темпера).
(Собств. Правленія О-ва Моск.-Казанской ж. д.).

N. Rerich. La bataille de Kergenez (détrempe).
(App. à la Direction de la Sté au ch. de Jcr Moscou-Kazan).

нашему переходу на импрессионизмъ, какъ въ области художественнаго воспріятія, такъ отчасти и въ способахъ художественнаго выраженія.

Конечно, никто изъ другихъ учителей Академіи того времени не могъ въ такой мѣрѣ быть покровителемъ субъективнаго направленія въ живописи, какъ Куинджи. Въ его мастерской художниковъ не принуждали. Юноша, носившій въ себѣ видѣнія доисторическаго свѣра, могъ работать рядомъ съ другимъ сверстникомъ, кому грезились степи далекаго юга и выжженные солнцемъ берега Чернаго моря. И тутъ же, рядомъ съ ними, пытливо работала третій ихъ сверстникъ въ погоню за неуловимымъ—краской выразить 'зеленый шумъ' бѣлоствольныхъ березъ. Умиравшее передвижничество—искусство успокоенное—наибольшую опасность несло подрастающему поколѣнію художниковъ именно своею успокоенностью, обѣщавшей благо всякому молодому 'аспиранту' въ рамкахъ успѣха по традиціи. Память Куинджи заслуживаетъ величайшей благодарности со стороны его учениковъ, прежде всего потому, что этотъ учитель окружалъ своихъ учениковъ атмосферой подлинныхъ исканій, одушевлялъ ихъ настоящимъ горѣніемъ, подлиннымъ пафосомъ творчества.

Такъ, вопли естественны, что когда въ 1897 году Куинджи, вслѣдствіе столкновенія съ тогдашнимъ вице-президентомъ Академіи Художествъ, вынужденъ былъ оставить Академію, за нимъ послѣдовала вся его мастерская. Этимъ объясняется раннее окончаніе Рерихомъ Академіи Художествъ. Онъ получилъ званіе одновременно съ другими учениками Куинджи послѣ выхода на конкурсъ въ томъ же году, когда Куинджи покинулъ Академію. Такъ какъ выставлять приходилось насильно и самый выходъ на конкурсъ былъ вопли неожиданнымъ, то Рерихъ представилъ всего три работы—'Гонецъ', 'Утро' и 'Вечеръ Богатырства Кіевского'. Наибольшій успѣхъ изъ всѣхъ выставленныхъ работъ имѣлъ 'Гонецъ'. Картина была приобрѣтена въ Третьяковскую галерею.

Послѣ конкурсной выставки состоялась уже отмѣченная въ нашей художественной литературѣ побѣдка Куинджи со своими учениками сперва въ Крымъ, потомъ въ Парижъ. Большія личныя средства А. И. Куинджи дали ему возможность повезти на свой счетъ учениковъ своей мастерской въ длительную побѣдку для завершенія художественнаго образованія и для усовершенствованія. Это было не только жестомъ мецената, но и мудрымъ рѣшеніемъ учителя, знавшаго, что нужно его ученикамъ. Онъ повезъ ихъ прежде всего на любимый югъ, чтобы тамъ они узнали настоящее горѣніе красокъ въ лучахъ живого солнца, и потомъ въ Парижъ, къ солнцу художественной культуры.

Къ этой побѣдѣ Рерихъ не присоединился. Трудно сказать, какіе мотивы имъ руководили при этомъ рѣшеніи, такъ какъ Куинджи относился къ Рериху съ большими надеждами и личныя ихъ отношенія были лучшаго свойства. Мы можемъ только предположить, что помимо другихъ личныхъ соображеній, мѣшавшихъ Рериху принять отъ учителя даръ столь щедрый, и въ этомъ случаѣ сказалось

всегдашнее стремленіе Рериха итти въ одиночку. Въроятно, со свойственной ему чуткостью, художникъ добровольно искалъ отъединенія, чтобы сосредоточиться, чтобы найти главное, чтобы воплиѣ утвердиться на путяхъ къ еще не отысканному внутреннему міру и только потомъ обратиться къ дальнѣйшему усовершенствованію въ самыхъ способахъ художественнаго выраженія.

Лѣто 1897 года провелъ художникъ въ имѣніи отца. Зимой 1899 года онъ окончилъ ‚Старцевъ‘. На этой картинѣ надлежитъ остановиться, такъ какъ въ ней даны уже всѣ общія художника, выявлена полная осознанность творческаго пути. Тогда же былъ написанъ Рерихомъ ‚Походъ‘, со всѣми къ нему относящимися этюдами и рисунками. Этимъ оканчивается собственно ученическій періодъ въ творчествѣ Рериха, разумѣется, постолько, поскольку Рерихъ еще оставался въ кругу вліянія академической школы и вынесеннаго изъ Академіи.

Въ 1900 году Рерихъ отправился въ Парижъ, гдѣ поступилъ въ мастерскую Кормона. Изученіе тогдашнихъ новѣйшихъ теченій во французской живописи дало Рериху могущественныя средства къ выявленію своего міра. Кормонъ, несмотря на свойственную французамъ, вообще говоря, нетерпимость въ художественныхъ вкусахъ, отнесся къ работамъ Рериха съ полнымъ вниманіемъ. Ему понравилась самобытность новаго ученика. Дени Рошъ сообщилъ намъ въ одной изъ своихъ статей совѣтъ, данный Кормономъ молодому художнику: ‚Помните, что мы, французы, слишкомъ утонченны, и слѣдуетъ собственнымъ путемъ. Используйте богатства, которыя есть у васъ въ Россіи; умѣйте дерзать и ищите средствъ, которыми вы должны научиться выражать новое, характерное и красивое‘.

Что этотъ совѣтъ пришелся Рериху по сердцу, видно хотя бы изъ того, что именно въ Парижѣ онъ работалъ надъ своими ‚Идолами‘, ‚Заморскими Гостями‘ и ‚Княжой Охотой‘. Эти произведенія были показаны на ‚Весенней выставкѣ‘ 1902 года; въ нихъ опредѣлилось воплиѣ вліяніе занятій въ Парижѣ. ‚Заморскіе Гости‘ представляютъ несомнѣнный шагъ впередъ сравнительно съ прошлымъ періодомъ по яркости красокъ, а ‚Идолы‘—по намѣтившемуся въ нихъ стремленію къ примитивизму выраженія.

Осенью 1902 года Рерихъ принялъ повторное предложеніе Дягилева вступить въ группу ‚Міра Искусства‘. Впервые Дягилевъ пригласилъ Рериха на свои выставки послѣ ‚Гонца‘, но тогда Рерихъ отклонилъ приглашеніе, такъ какъ ранѣе того общалъ свое участіе Куинджи на академической выставкѣ. Теперь Рерихъ считалъ себя свободнымъ и принялъ участіе въ осенней выставкѣ ‚Міра Искусства‘ въ Москвѣ. Выставка эта, одна изъ наиболѣе блестящихъ въ исторіи ‚Міра Искусства‘, по яркости большинства ея участниковъ и цѣнности выставленныхъ ими работъ (на этой выставкѣ участвовали: Врубель—‚Демономъ‘, Малевичъ—‚Бабами‘, Сѣровъ превосходными портретами), оказалась для Рериха очень успѣшной. ‚Городъ строятъ‘ былъ приобрѣтенъ Третьяковской галереей. Это приобрѣтеніе вызвало большіе споры въ печати, но какъ хвалившіе картину, такъ и отрицавшіе ее, сошлись на

признаніи Рериха, какъ яркаго и интереснаго художника вообще. Отрицавшіе, признавая всѣ достоинства Рериха, не могли примириться съ новизной его манеры, съ воплѣніемъ опредѣлившимся примитивизмомъ художественнаго выраженія.

Въ періодъ съ 1902 по январь 1904 года Рерихъ имѣлъ дважды случай представить себя съ большою полнотою — на выставкахъ ‚Современное Искусство‘ и въ Обществѣ поощренія художествъ, гдѣ имъ были показаны результаты прошлогодней поѣздки по Россіи, — рядъ дѣльныхъ и содержательныхъ этюдовъ старыхъ городовъ и церквей, къ сожалѣнію, пропавшихъ въ Америкѣ.

Въ теченіе слѣдующихъ 2—3 лѣтъ Рерихъ перестаетъ выставлять въ Россіи, но показываетъ свои картины въ крупныхъ художественныхъ центрахъ Запада: въ Вѣнѣ, Прагѣ (выставка художественнаго общества ‚Манессе‘), Мюнхенѣ, Берлинѣ, Дюссельдорфѣ, на международныхъ выставкахъ Милана и Венеціи и, наконецъ, на устроенной Дягилевымъ выставкѣ въ Парижѣ и Лондонѣ. Къ этому же времени относится вторая поѣздка Рериха за границу. Нѣсколько мѣсяцевъ провелъ онъ въ Швейцаріи, Италіи и Франціи и въ этотъ же періодъ впервые, по приглашенію В. А. Покровскаго, началъ свои работы по украшенію церквей. Время это воплѣніемъ опредѣляетъ Рериха, какъ художника съ европейскимъ именемъ. Его работы приобрѣтаются въ Люксембургскій музей (‚Человѣкъ со скребкомъ‘) и въ римскій Національный музей (‚Ростовъ-Великій‘, послѣ выставки въ Римѣ 1910 года). Въ 1905 году на выставкѣ ‚Союза‘ Рерихъ показалъ ‚Древнюю жизнь‘ и ‚Домъ Божій‘. Въ 1909 году онъ принялъ весьма замѣтное участіе въ ‚Салонѣ‘, устроенномъ Сергѣемъ Маковскимъ. Онъ выставилъ 32 работы, занявшія отдѣльный залъ, между ними — ‚Бой‘, приобрѣтенный Третьяковскою галереею, и ‚Пещное дѣйство‘ — Музеемъ Александра III. Многія работы были выставлены Рерихомъ въ 1909 году и на выставкахъ въ Парижѣ и Лондонѣ, устроенныхъ кн. М. Кл. Тенишевой, и въ Римѣ, а въ 1910 году — въ ‚Союзѣ русскихъ художниковъ‘ (38 работъ). Въ 1911 году Рерихъ принялъ участіе, по приглашенію Мориса Дени, въ выставкѣ религіознаго искусства (Société de St Jean) въ Парижѣ, гдѣ показалъ ‚Синюю роспись‘, приобрѣтенную Музеемъ декоративныхъ искусствъ; въ томъ же 1911 году на ‚Мирѣ Искусства‘ онъ выставилъ ‚Варяжское море‘. Всего тремя работами участвовалъ Рерихъ на ‚Мирѣ Искусства‘ 1912 года. На слѣдующей выставкѣ того же общества, состоявшейся въ 1913 году, кромѣ своихъ театральныхъ, къ ‚Перь Гюнту‘, декораций, онъ показалъ ‚Сѣчу при Керженцѣ‘, ‚Мечъ мужества‘ и ‚Ангела послѣдній‘. На выставкѣ ‚Мира Искусства‘ 1914 года Рерихъ вовсе не выставлялъ. На послѣдней же выставкѣ имъ представлены 11 произведеній, между которыми ‚Прокопій Праведный‘, ‚Крикъ змія‘, ‚Подземелье‘ (къ ‚Princesse Maleine‘) и ‚Зарево‘.

Одновременно съ мозаичными и фресковыми работами (для церкви кн. М. Кл. Тенишевой въ Талашкинѣ, для церкви на Пороховыхъ заводахъ, въ Почаевской лаврѣ, женскомъ монастырѣ въ Перми), Рерихъ осуществилъ дѣльный рядъ замысловъ театально-декоративныхъ. Надлежитъ отмѣтить эскизы декораций къ ‚Тремъ

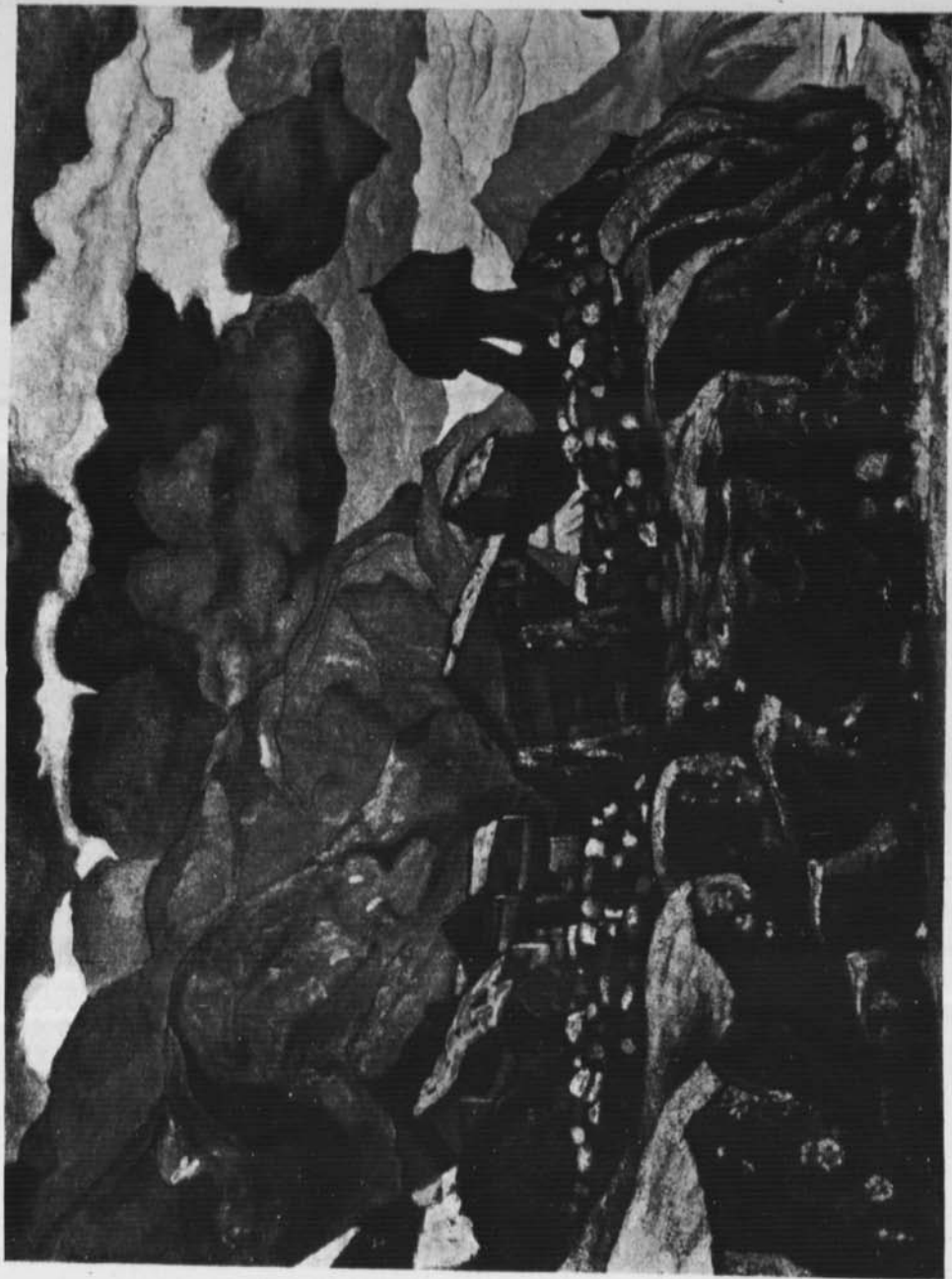
Волхвамъ' перваго Стариннаго театра, 'Князя Игоря' для дягилевской поѣздки 1908 года (декораціи этой оперы дѣлались для С. Дягилева дважды и оба раза по рисункамъ Рериха), 'Весну Священную' для дягилевскихъ спектаклей въ Парижѣ, 'Тристана и Изольду' для оперы Зимина, 'Перъ Гюнта' для московскаго Художественнаго театра, 'Принцессу Маленъ' для Свободнаго театра и, въ самое послѣднее время, 'Сестру Беатрису' для театра Музыкальной драмы.

111

По широкой рѣкѣ, мимо деревушки, обнесенной тыномъ, плывутъ въ челнокѣ двое. Одинъ сидитъ, сжавшись. Другой широкимъ и сильнымъ движеніемъ весла рѣжетъ воду, точно сталью. И несетъ ихъ вода широкимъ путемъ къ другимъ людямъ... Это—Гонецъ'. Можетъ быть, подступилъ врагъ, можетъ быть, свара жестокая затѣялась между двумя родами, и одинъ изъ нихъ проситъ помощи?... Какъ знать, но тревога объяла жизнь на берегу, и замерло все, и только рѣка послушно и быстро несетъ гонцовъ, которые—трудно сказать, поспѣютъ ли во время... Можетъ быть, раньше чѣмъ лодка скроется за излучиной, раздастся вокругъ деревни свирѣпый вой, вспыхнетъ зарево отъ пылающихъ хижинъ недавно освѣщаго народа, и, когда подоспѣютъ друзья, ничего здѣсь не останется, кромѣ пепла, угля и обглоданныхъ череповъ.

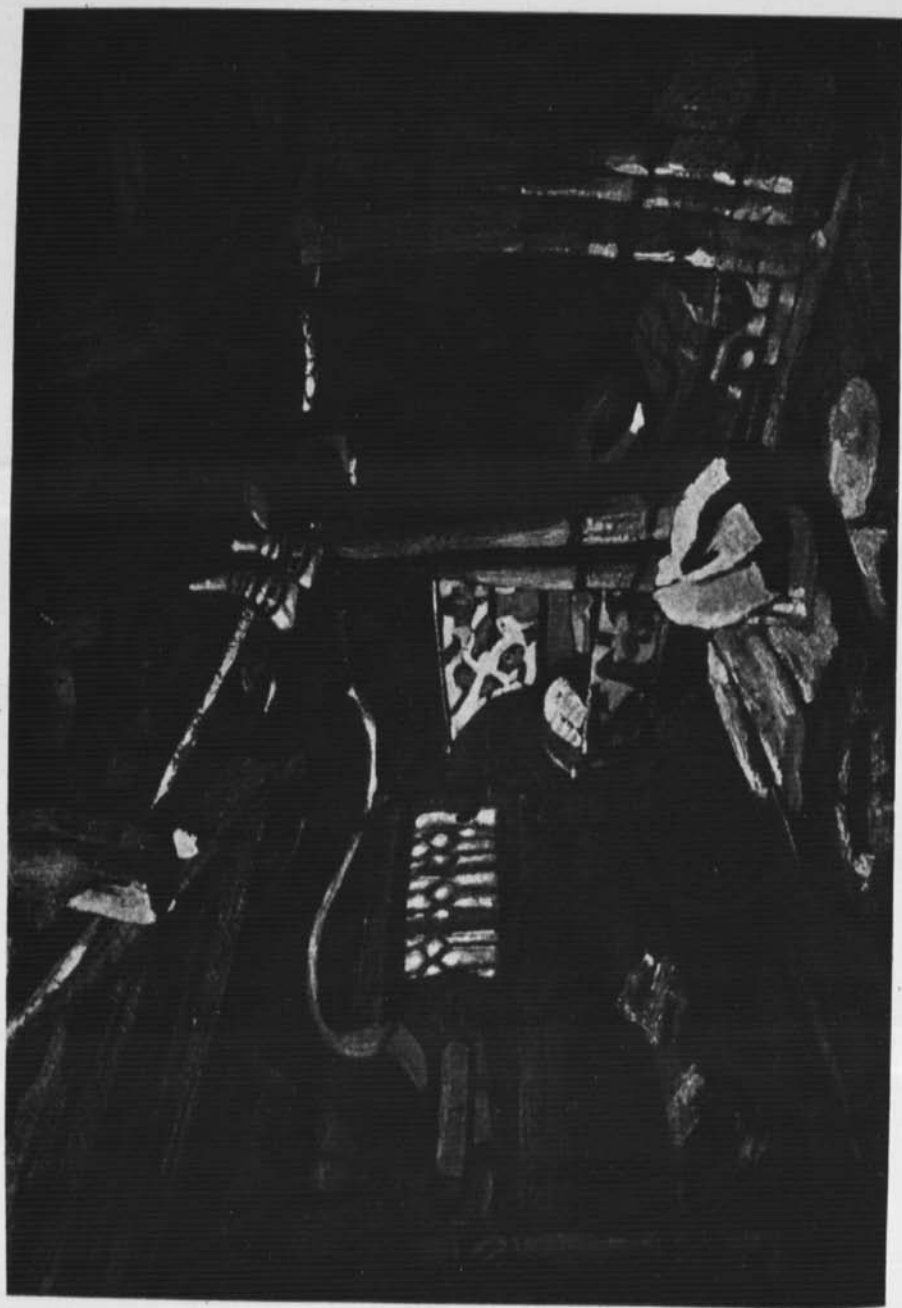
Всякій, кто видѣлъ эту картину въ Третьяковской галереѣ и могъ сравнить ее съ картинами послѣдняго періода рериховскаго творчества, признаетъ, что 'Гонецъ' старъ по техникѣ и черенъ въ краскахъ. И тѣмъ не менѣе въ 'Гонцѣ' заключены всѣ элементы настоящей картины,—работы подлиннаго художника. Зритель, видя ее, взглядомъ мысленнымъ невольно продолжаетъ картину туда, вглубь, восполняетъ ее своими представленіями о тѣхъ, кто сейчасъ притаился въ выжидающей тревогѣ въ хижинахъ селенія... И еще видитъ подступающаго врага и, главное, весь проникается тревогой, настроеніемъ, насыщающимъ эту картину.

Въ строгомъ смыслѣ археологическаго — въ картинѣ нѣтъ. Нѣкоторое стремленіе къ передачѣ нашихъ знаній о доисторическомъ сѣдовало бы предположить въ планировкѣ селенія на берегу рѣки, но не этимъ картина убѣждаетъ. Молодой художникъ въ своей работѣ при всѣхъ неизбѣжныхъ (съ точки зрѣнія нашихъ требованій) несовершенствахъ, при всей еще связанности своей требованіями тогдашней Академіи, этой картиной, въ сущности, уже измѣнилъ всѣмъ канонамъ академической школы 90-хъ годовъ. Измѣна заключалась въ крайней субъективности картины. Изъ десяти тогдашнихъ учениковъ Академіи девять изобразили бы 'Гонца', какъ онъ есть, для чего показали бы, вѣроятно, напряженнаго и



Н. К. Рериха. Гречмайн-скань декорация
къ „Пепс Гюмму“ Нёсена.
(Соб. Ф. Ф. Номмагма, въ Спб.).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame
d'Ibsen, *Peer Gynt*.
(App. à M. Th. Noigajf, St. Pbg.).



Н. К. Репух, «Дом Ог» — сцена декоратива
из «Детей Громы Гюгена (мемориа)».
(Соб. М. О. Шимелиста, в. Сиб.).

Н. Роррих, Эскизе де декор для драме
«Иван, Пер Гюнт (детемп)».
(App. à M. M. Steinberg, St. Pbg.).

усталаго всадника на загнанной лошади. Рерихъ, ученикъ Куинджи, подобно другимъ своимъ сверстникамъ, еще не найдя своего, единственно ему принадлежащаго пути, уже знаетъ, что его художественная правда заключается только въ яркой передачѣ субъективнаго представленія. Для него важно не рассказать зрителю о фактѣ, а впечатлѣть въ зрителѣ настроеніе. Въ лодкѣ могъ бы сидѣть и рыбакъ, но въ плавномъ и въ то же время стремительномъ бѣгѣ ея, въ широкомъ, неустанномъ и мощномъ взмахѣ весла чувствуется нужда въ наибольшей скорости. Любопытно, что выраженія лица гребущаго не видно и что старецъ, несущій вѣсть, сидитъ въ лодкѣ, точно застывшій. Въ сущности, въ этой картинѣ движеніе руки, занесшей весло, широкая рѣка и бѣгъ воды несравненно важнѣе лицъ и даже фигуръ людей, „оживляющихъ пейзажъ“. Последніе—только необходимые атрибуты.

Въ „Утрѣ“ и „Вечерѣ“ Богатырства Кіевского сила передачи субъективнаго настроенія выражена слабо. Изъ сопоставленія самыхъ названій этихъ картинъ уже явствуетъ несомнѣнная сюжетность ихъ. И надо сказать, что подходъ къ темамъ, намѣченнымъ въ „Богатырствѣ“, не отличается ни тѣмъ своеобразіемъ, ни той неожиданностью, какія мы видѣли въ „Гонцѣ“. „Утро“ представляетъ богатыря въ полномъ расцвѣтѣ силъ, на могучемъ конѣ, выѣзжающимъ въ поле для встрѣчи съ невѣдомымъ врагомъ. „Вечеръ“ выражаетъ тему безъ отступленій отъ всѣмъ знакомой былинны. Эти картины дали поводъ предполагать, что Рерихъ, когда писалъ ихъ, находился подъ вліяніемъ Виктора Васнецова, и въ качествѣ доказательства обозрѣватели нашихъ художественныхъ выставокъ ссылались на „Богатырей“ Васнецова. Неосновательность этихъ сопоставленій необходимо, наконецъ, отмѣтить. Какъ извѣстно, Васнецовъ впервые выставилъ „Богатырей“ въ 1899 г. Между тѣмъ, „Утро“ и „Вечеръ“ Богатырства Кіевского впервые выставлены были двумя годами раньше, на весенней выставкѣ 1897 г. Рерихъ не былъ лично знакомъ съ Васнецовымъ, и, такимъ образомъ, обѣ картины явились естественнымъ результатомъ научныхъ занятій и личныхъ увлеченій художника.

Гораздо важнѣе картина „Походъ“. Длинною цѣпью, гуськомъ тянутся люди туда, къ перевалу горы. Въ толпѣ, несмотря на оружіе, ничего нѣтъ воинскаго. Воевать идетъ не войско, а цѣлый родъ. И опять въ этой картинѣ, какъ и въ „Гонцѣ“, главное — не въ видимомъ, не въ томъ, что художникъ помѣстилъ въ поле нашего зрѣнія, но въ томъ, что вызвалъ въ нашемъ воображеніи... Мы знаемъ, что главное, цѣль стремленій этихъ людей — тамъ, за переваломъ, гдѣ произойдутъ, быть можетъ, великіе бои.

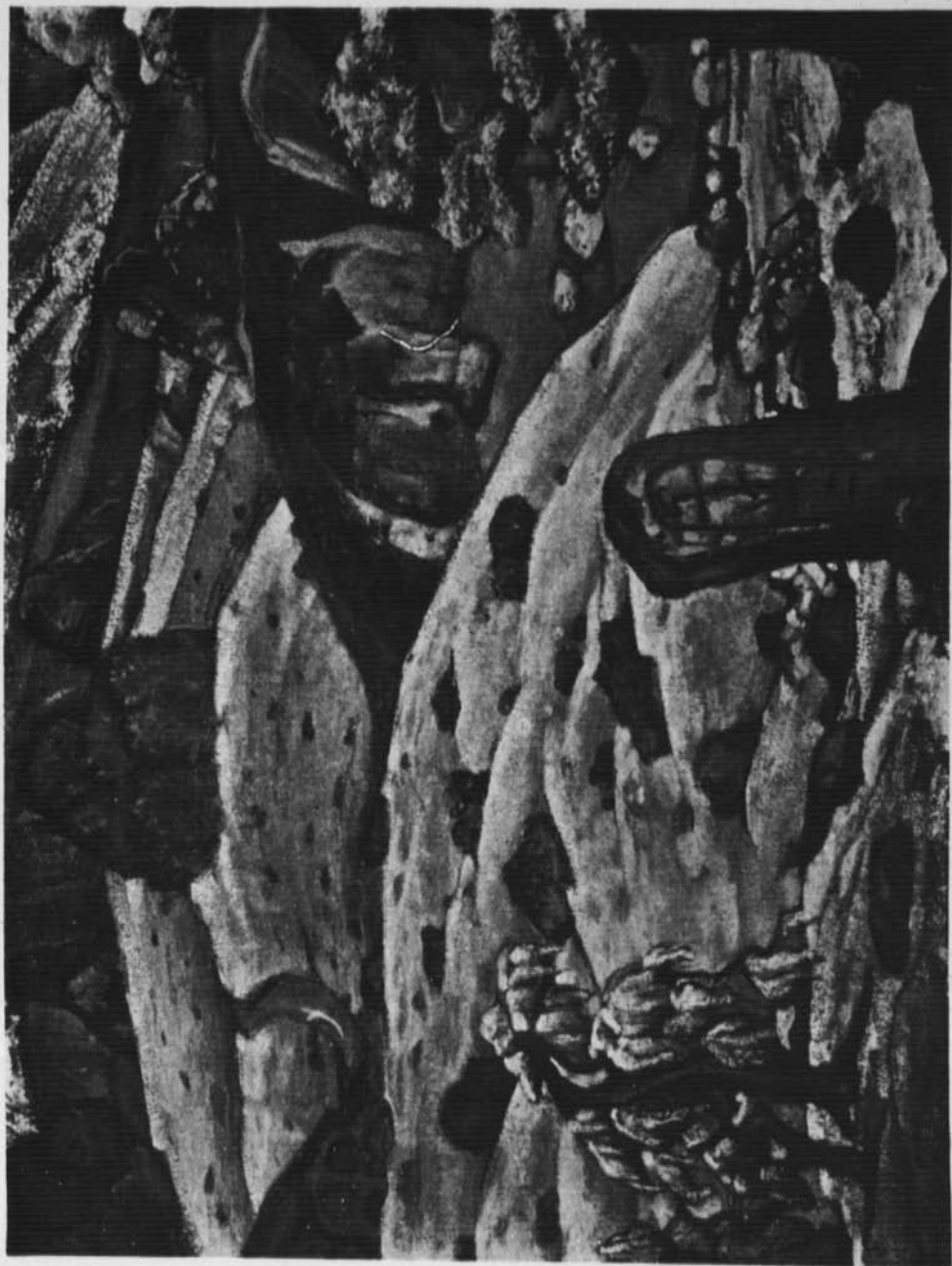
Отъ перечисленныхъ картинъ слѣдуетъ нѣсколько отдѣлить „Заморскихъ гостей“ и „Идоловъ“. Эти двѣ картины явились результатомъ заграничной поѣздки Рериха. И въ нихъ мы находимъ свидѣтельство о могущественномъ вліяніи на Рериха галльскаго живописнаго мастерства и художественнаго міровоспріятія. Вліяніе перваго на развитіе рериховскаго творчества выразилось въ „Заморскихъ гостяхъ“, не-

НЕТ ФОТОГРАФИИ

Н. К. Рерихъ. „Египетъ“—Эскизы декораціи къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера). (Собств. Алекс. Н. Бенча).

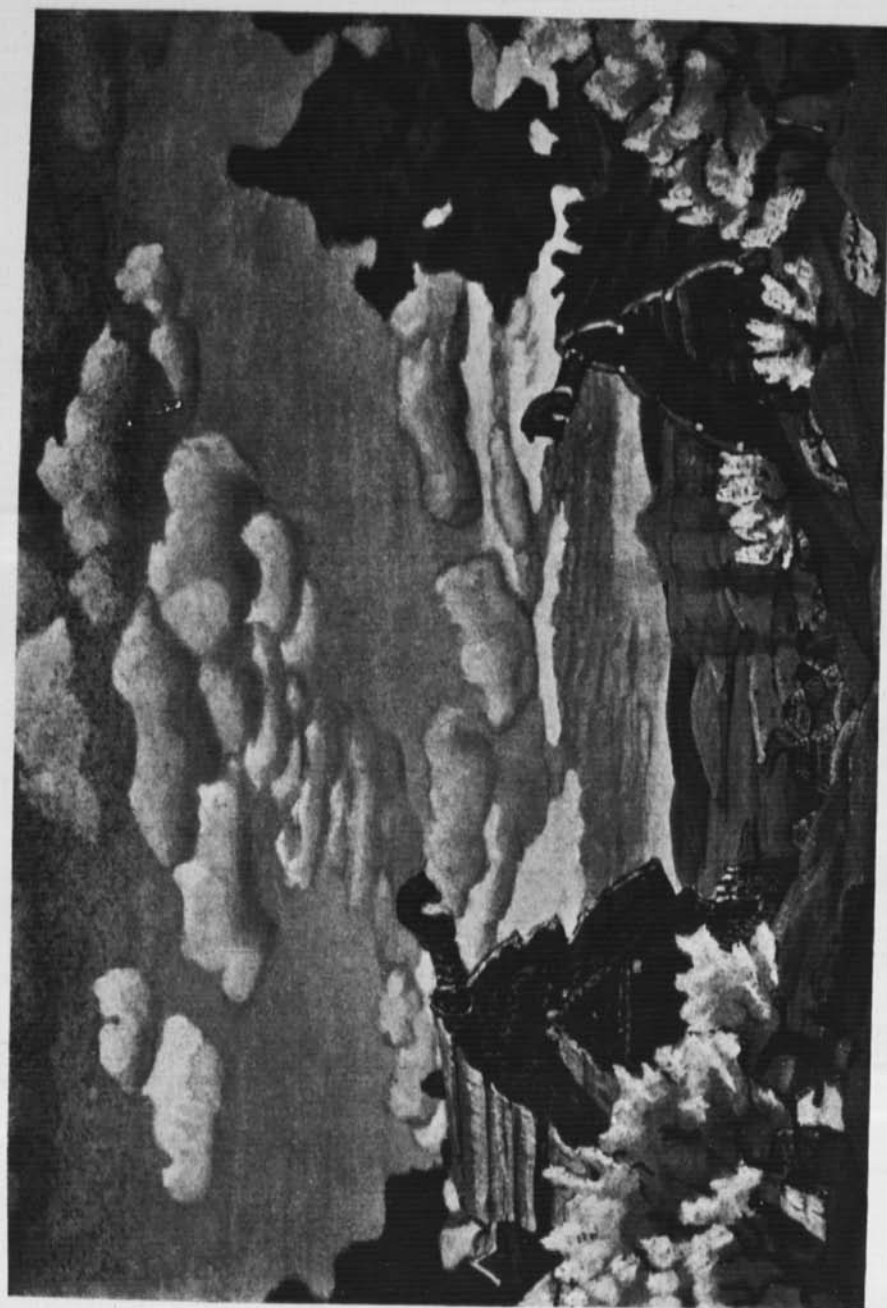
N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen „Peer Gynt“ (détrempe). (App. à M. A. Benoît).

ожиданно расцвѣтшихъ яркими и полными красками. Художникъ понялъ, что для разрѣшенія самобытныхъ задачъ ему вовсе не слѣдуетъ прибѣгать къ особой внушающей силѣ мрачныхъ тоновъ. Быть можетъ, чисто колористическія задачи въ „Заморскихъ гостяхъ“ впервые встали передъ Рерихомъ въ полномъ объемѣ. „Идолы“, вторая картина привезенная изъ Парижа, свидѣлствуютъ о несомнѣнномъ сознаніи художника, что выражать древность надлежитъ не только разсказомъ о ней, и даже не впечатлѣніемъ ея, но самымъ творческимъ приемомъ. Теперь мы знаемъ, что такое налетъ старины, какъ велика чудодѣйственная сила вѣковыхъ наслоекъ, почти отъ себя дорабатывающихъ человѣческое дѣло до предмета старины, трогательнаго насъ и вдохновляющаго на воспоминанія. Но въ 90-хъ годахъ, еще жившихъ безусловной вѣрой въ точныя знанія, еще не пережившихъ волны западно-европейскаго скепсиса и отрицанія науки, когда всѣ такіа



Н. К. Рерихъ. «Холмъ» — эскизъ декорации къ «Перь Гюмту» Ибсена (театра).

Н. Рерихъ. Эскизъ де декор pour le drame d'Ibsen «Peer Gynt» (d'étémpre).



И. К. Рерих. «Свобода» — эскиз декорации
к пьесе «Сильчурочка» Островского (театр).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame
d'Ostrowsky «Séguouritchka» (détrempé).

слова были новы и звучали скорѣе парадоксами, чѣмъ аксіомами, приѣмъ Рериха былъ новъ, и если обратиться къ тогдашнему состоянію французской живописи и культуры вообще, то приходится признать самостоятельность работъ Рериха въ Парижѣ. Въ этихъ работахъ ученикъ исполнилъ завѣтъ учителя, онъ избѣжалъ всякой „утонченности“ и ушелъ отъ опасности, ждавшей его на всѣхъ путяхъ,—отъ той изощренности, для которой у нѣмцевъ есть галлицизмъ „pervers“.

... На высокомъ холмѣ, открытомъ солнцу и всѣмъ вѣтрамъ, поставили люди идоловъ. Отсюда все видно окрестъ: дали земныя и водныя. Каждый всплескъ виденъ въ широкой рѣкѣ, свое русло проложившей между холмистыхъ береговъ. Мѣсто обнесено частоколомъ. На немъ пожелтѣвшіе конскіе черепа, внутри частокола среди идоловъ—вѣдунъ. Солнце мѣшаетъ ему смотрѣть на лежащее внизу холма, онъ приложилъ руку къ старческимъ глазамъ и пытливо всматривается въ даль, въ край синихъ водъ. Ждетъ ли онъ вѣщихъ знаковъ, о томъ, что время пришло удобное для жертвъ, или мерещится ему бѣгъ ладей, несущихъ воинскій набѣгъ, или гонецъ отвѣтный возвращается изъ чужого рода?

Въ этой картинѣ, можетъ быть, помимо сознанія художника, чувствуется отголосокъ этнографизма,—неизбѣжная дань научнымъ занятіямъ. Вѣроятно, художникъ самъ опредѣлилъ этотъ отголосокъ въ своихъ ощущеніяхъ, если судить по относящейся къ тому же, приблизительно, періоду картинѣ—„Зловѣщіе“.

„Зловѣщихъ“ можно видѣть въ Русскомъ музеѣ Александра III. Два обстоятельства, примѣчательныхъ для творчества Рериха, слѣдуетъ указать въ исторіи и характерѣ этой картины. Первоначально она была написана иначе: гряда камней лежала не на берегу моря, а на холмѣ, надъ ложиной. На второмъ планѣ, за ложиной, видѣлся древній городокъ, и только на самомъ краю за горою—была показана морская даль. Кончивъ работу, художникъ послѣ нѣкоторыхъ сомнѣній отказался отъ всего второго плана. Картина была разрѣзана. Такимъ образомъ, „Зловѣщіе“ Русскаго музея—только фрагментъ первоначальной картины, вторая часть которой составляетъ собственность частнаго лица (Р. Р. Вострякова). Въмѣсто ложбины Рерихъ наново написалъ весь пейзажъ со шхернымъ берегомъ вдали. Этотъ пейзажъ какъ будто писанъ съ натуры, въ далекомъ углу Финляндіи. Между тѣмъ, первое знакомство Рериха съ Финляндіей относится только къ 1907 году, когда Рерихъ жилъ тамъ и написалъ рядъ финляндскихъ этюдовъ. Вотъ любопытный примѣръ силы рериховской догадки, съ которой намъ неразъ придется встрѣтаться въ его творствѣ.

Въ „Зловѣщихъ“, такимъ образомъ, мы встрѣчаемся съ ярко выраженнымъ стремленіемъ художника освободиться отъ этнографіи. И здѣсь же впервые намѣчается инстинктивное стремленіе художника къ передачѣ личнаго, наиперсональнѣйшаго—въ безличномъ, въ недвижимомъ, во всемъ томъ окруженіи человѣка, которое мертво—на поверхностный взглядъ, но тайно живетъ еще непонятной, сосредоточенной въ себѣ жизнью. Птицы Рериха угрожаютъ, какъ люди. Мнится, эти

„зловѣщіе“—только оборотни злыхъ силъ. Не выразилось ли здѣсь, между прочимъ, стремленіе къ анимизму, столь характерное для искусства и, въ частности, литературы начала новаго вѣка? Трудно сказать, чего въ нихъ больше: впечатлѣній отъ принесеннаго съ собою съ Запада знанія „жизни вещей“, или чисто національнаго стремленія очеловѣчить животный міръ.¹

Все сдѣланное Рерихомъ въ эти годы представляетъ неуклонное направленіе къ самоосвобожденію отъ точныхъ знаній и непосредственныхъ его отголосковъ, къ преодоленію знанія творческой догадкой. И если сравнить съ „Идолами“ приобретенный московской Третьяковской галереей „Городъ строить“, путь этотъ станетъ совершенно яснымъ. Что то нагроможденное, неуклюжее, аляповатое—„городъ“ Рериха. Какая то муравьиная куча, съ безчисленными извилистыми ходами, въ которой только вмѣсто муравьевъ снуютъ плотничающіе люди въ бѣлыхъ рубахахъ. Картина была бы почти скучной, если бы не удивительное соотвѣтствіе живописной манеры и заданія, если бы не впечатлѣніе органическаго роста совершающагося вотъ тутъ, на глазахъ, какое получаетъ всякій зритель „Строющагося города“.

Эта картина была приобретена комисіей Третьяковской галереи, въ составъ которой входили между прочимъ В. А. Сѣровъ, И. С. Остроуховъ, А. П. Боткина,—и возбудила споры. Нашли, что художникъ сталъ „манернымъ“, что письмо небрежно, что „вблизи ничего нельзя разобрать“ и т. д. Теперь ясно, что приобретение „Города“ Третьяковской галереей дѣлаетъ честь самостоятельному вкусу и провидящей одѣлкѣ тогдашней комисіи. Единствомъ содержанія съ этой картиной связано нѣсколько рериховскихъ произведеній, между которыми слѣдовало бы отмѣтить „Строить ладьи“,—картину, къ сожалѣнію, пропавшую въ Америкѣ.

Къ 1903 году Рерихъ можетъ считаться вполне опредѣлившимся и нашедшимъ себя художникомъ. Этому, вѣтъ всякаго сомнѣнія, способствовала побѣдка художника по Россіи. Онъ посѣтилъ во время своей побѣдки древнѣйшіе города Руси, какъ Псковъ, Смоленскъ, Изборскъ, Ростовъ-Великій, Суздаль, Ярославль, Кострому и т. д., былъ на Литвѣ: въ Вильнѣ, Трокахъ, Ковнѣ,—въ Прибалтійскомъ краѣ: въ Митавѣ, Ригѣ и Венденѣ,—и другихъ мѣстахъ.

И тутъ открылась передъ нимъ, какъ никогда раньше, растущая древняя жизнь, медленно накопляющая свои отслоенія на стволѣ первоначальнаго быта. Онъ ходилъ между старыхъ крѣпостныхъ стѣнъ Смоленска, у башенъ Изборска, по берегамъ великихъ рѣкъ,—артерій древней жизни,—какъ зачарованный. То, что онъ видѣлъ, было неизвѣстно, но сердцемъ въ тайникахъ души давно знакомо. Думается, что никогда послѣ этого года Рерихъ не переживалъ такой лихорадочной напряженности въ своихъ творческихъ нахожденіяхъ. Можетъ быть, впослѣдствіи

¹ Это сказалося не только въ нашей живописи, но и въ литературѣ. Классическіе приѣмъ: Толстой („Холстоверъ“), Тургеневъ („Муку“), Чеховъ („Каштанка“) и т. д.

НЕТ ФОТОГРАФИИ

Н. К. Рерихъ. „Дары“ темлера—1910.

N. Roerich. „Les dons“ (détrempe).

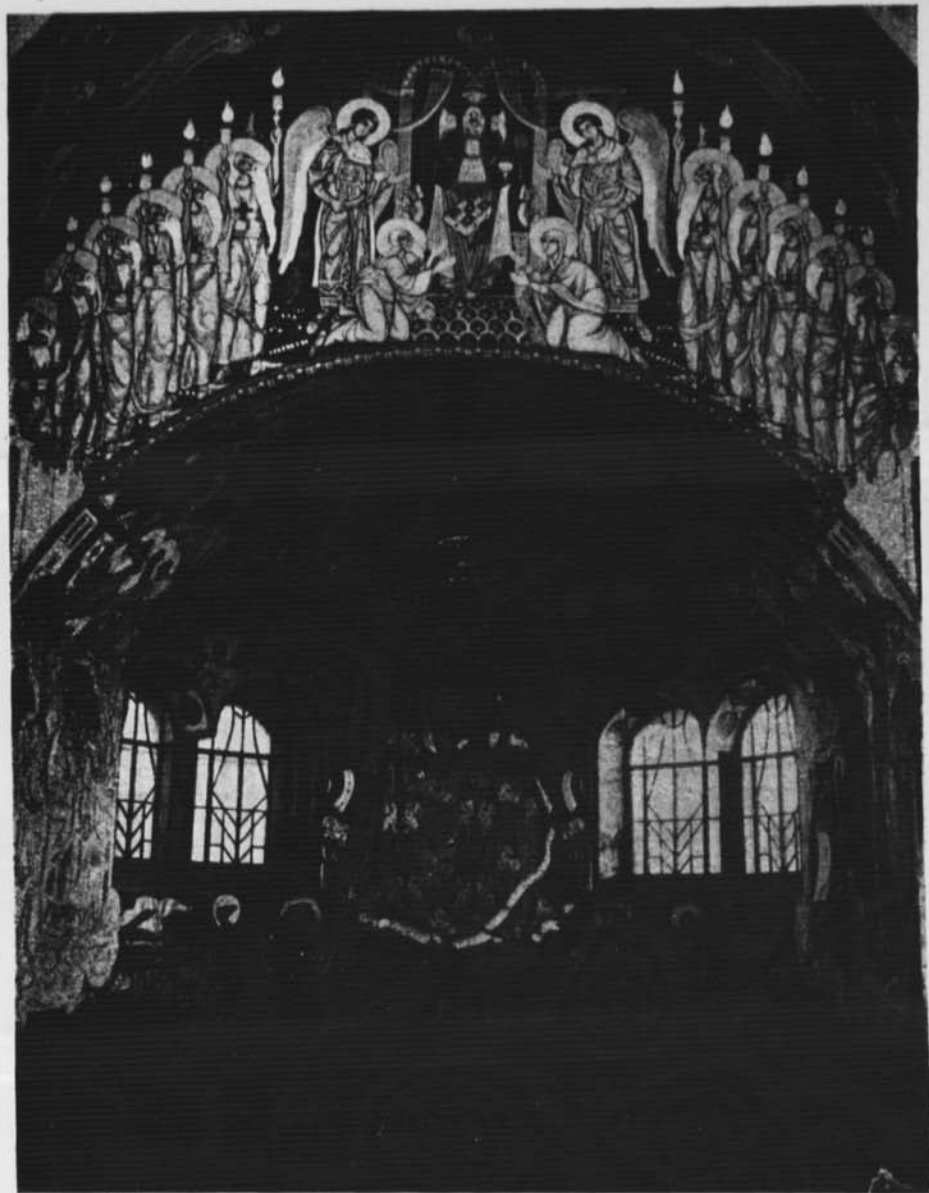
ему приходилось выражать и сильнѣе, и полнѣе, но тутъ была—вся новизна. Отъ Петербурга, этого самозаконнаго и оторваннаго города, шагъ за шагомъ, какъ пилигримъ, бродилъ Рерихъ по лицу страны, словно отыскивая вездѣ слѣды древняго предка, славянскаго Адама. Лица его Рерихъ не видѣлъ, но дѣла его были—повсюду. Жизнь предка протекала передъ художникомъ въ тысячахъ ручейковъ, слившихся въ могучій потокъ; то здѣсь, то тамъ прискакивали къ нему иноплемennыя частицы. И вѣрный закону жизни, послушный непререкаемой силѣ земли, шелъ древній человекъ въ тревогахъ сѣверной земли, воюя за каждое дыханіе жизни, воюя со звѣрьемъ, съ холодомъ, съ косной силой сѣдыхъ камней, воюя съ самой судьбой. Зачарованный, подходилъ онъ къ берегамъ рѣкъ и морей, мучимый ихъ загадкой. Что они несутъ, и что за ними? Между валуновъ, выброшенныхъ на сушу давно ушедшими водами, въ буеракахъ, прячась въ дѣсныхъ буреломахъ, осѣдалъ прародитель. Его жизнь, простая, несложная и чуткая, была—какъ жизнь растений, какъ обростаніе камня. Послушный только солнцу, онъ росъ, какъ растеть дерево, не всегда прямо, но своимъ ростомъ, всякой своей кривизной рассказывающее о томъ, какъ оно отдавалось солнцу и всѣмъ токамъ творящей жизни.

Древній человекъ зналъ, конечно, красоту, но еще не зналъ симетрии. И все въ его жизни, отъ его оружія, одежды, кончая бѣдно и грубо сложенной хижинной, не строилось, но выростало изъ земли, гонимое жаждой жизни и силой необходимости. Былъ угрюмый холодный Сѣверъ. Люди боролись за каждый день своей жизни, но томила неизвѣстность слѣдующаго дня. Они были, какъ насторожившіеся звѣри. Бой и борьба на всѣхъ путяхъ, и нигдѣ никогда не было отдыха. Еще незнаемой оставалась радость побѣды надолго.

Въ этюдахъ древней архитектуры, привезенныхъ изъ побѣдки 1903 года, Рерихъ счастливо выразилъ органичность архитектурныхъ формъ, развившихся на Руси. Многие вѣдали до него, подходили къ изрытымъ неровнымъ стѣнамъ смоленскаго кремля и изборскимъ башнямъ и не видѣли главнаго, огромной внутренней связи между тѣмъ, что человекъ строилъ, и всѣмъ, что его окружало въ природѣ. Воспитанные на заграничныхъ руководствахъ, воспринявшіе западную культуру въ отвлеченной книжной формѣ и, притомъ, безъ разсужденій усвоившіе учебу съ той механической, негнѣпой силой убѣжденности, съ какой навсегда вдавливается въ мозгъ ученика любимый урокъ учителя,—предшественники Рериха въ изслѣдованіи русской старины дали, конечно, много цѣннаго и по фактамъ, по наблюденіямъ интереснаго, но живая сила очарованія родной старины осталась для нихъ за семью печатями. Ихъ глазъ видѣлъ иначе, чѣмъ научилъ насъ видѣть своими этюдами Рерихъ.

Не будетъ преувеличеніемъ, если мы скажемъ, что во всемъ древне-русскомъ строительствѣ предшественникамъ Рериха видѣлся только черновикъ неисполненной работы, смутныя какія то исканія, первый приступъ къ архитектурѣ, но не самая архитектура. Это вѣдь и было то время ‚тихихъ погромовъ‘, по выраженію художника, когда уже назрѣли въ нашемъ обществѣ элементы сопротивленія непрекращавшимся вандализмамъ, но еще приходилось бороться за утвержденіе права на жизнь — красотѣ прошлаго. Это было то время, когда замазывались старыя фрески, когда слѣпая штукатурка покрывала бархатныя краски старинныхъ росписей, когда чудесныя бревенчатыя церкви далекаго Сѣвера, для ‚сохранности‘ и крѣпости, обтесывались. Психологически, между прочимъ, это выражалось въ стремленіяхъ ‚исправить‘, выровнять, навести порядокъ. Не понимали при этомъ, что чаще всего древній художникъ предвидѣлъ эту неровность, аляповатость, ‚досадную‘ кривизну, какъ необходимый художественный эффектъ. Рериховскія ‚Башни Изборска‘ и ‚Ростовъ-Великій‘ являются пламенными отрицателями такого подхода къ старинѣ.

Всѣ мы находимся во власти вещей и словъ. Часто и вещи и слова ветшаютъ. Въ ходѣ времени потомки забываютъ о назначеніи древней вещи, повторяютъ еще слова, но языкъ произноситъ мертвое звукосочетаніе, не вызывая первичнаго образа ни въ мысляхъ, ни въ памяти. Рерихъ и въ работахъ 1903 года и въ другихъ своихъ произведеніяхъ сохранилъ чувство связи, чувство преемственности. Поясняя



*Н. К. Рерихъ. Роспись въ алтарь церкви въ имѣніи 'Талашкино' кн. К. М. Тенишевой. ('Царица Небесная').
N. Roerich. Peinture murale de l'église du domaine 'Talachkino' de la princesse M. Ténicheff.*

эту мысль примѣромъ, надобно указать, что, хотя бы, въ упомянутомъ этюдѣ ‚Изборскихъ башенъ‘ съ большой выразительностью схваченъ самый смыслъ ихъ, то, зачѣмъ онѣ были строены. Неуклюжія, почти безформенныя, но крѣпко сложенныя, онѣ даютъ въ этюдѣ впечатлѣніе огромной силы, стойкости, привычки къ осадамъ и кажутся вышедшими изъ земли, на потребу человѣка, чтобъ было ему, гдѣ окружиться, окопаться, обнести отъ врага.

Холодъ Сѣвера гналъ къ тѣснотѣ, къ сжатости, при которыхъ всегда теплѣе. И человѣческое строеніе приспособлялось къ землѣ съ такой же чуткостью, съ какой бабочка приспособляетъ свою окраску къ цвѣту древесной коры. Эту приспособляемость, эту связь между почвой, фундаментомъ и тѣмъ, что изъ него вышло, Рерихъ выразилъ въ этюдахъ съ силою, почти портретной. Онъ, никогда не дававшій человѣческаго лица въ картинѣ, почувствовалъ складки земли съ зоркостью талантливаго портретиста, знающаго исторію всякой морщины на старческомъ лицѣ.

Таковъ ‚Ростовъ-Великій‘, пріобрѣтенный Римскимъ Национальнымъ Музеемъ. Синтезомъ художественныхъ впечатлѣній 1903 года можно считать картину ‚Домъ Божій‘ (1903 г.). Картина представляетъ церковь,—съ ней рядомъ колокольня и бѣлой кирпичной кладки ходъ, повидимому, въ монастырь. По лѣстницѣ поднимаются старцы. Все здѣсь сгрудилось въ тѣсномъ мѣстѣ. Сжались маковки церквей. Съ колокольни протянулись веревки отъ колоколовъ и горятъ на дневномъ солнцѣ красныя стѣны храмовъ, бѣлая паперть и колокольня. Въ этой картинѣ чувствовались не только реминисценціи проработанныхъ этюдовъ (Исковскій погостъ, Саввинъ монастырь, Ростовскій кремль и т. д.), но и внутреннія ихъ усвоенія.

Какъ будто художникъ прощупалъ скелетъ земли. Отсюда, отъ этого времени, между прочимъ, идетъ особая ‚убѣдительность‘ камня въ картинахъ Рериха. Уходя своей догадкой всегда къ прошлому, начальному, откуда ‚повелось‘, Рерихъ вездѣ и повсюду искалъ въ родной землѣ, сквозь толщу наслоеній, ея обликъ, тотъ, когда земля еще молода была. И вотъ самъ собою пришелъ въ картины художника контрастъ разительный; мы, хранящіе въ свѣтчатой оболочкѣ глазъ всѣ впечатлѣнія теперешней жизни, теперешнихъ земли и неба, видя у Рериха землю такой молодой и небеса такими понятными, знаемъ, какъ успѣла земля состариться, омертвѣть, распылить свою жизнь, покрыться тысячею лживыхъ одеждъ. Вѣдь природа, какъ и человѣкъ, успѣла придумать одежду‘.

Въ оцѣнкахъ Рериха, какъ художника архаистическаго, въ сужденіяхъ критиковъ, выдвигающихъ ‚преисторизмъ‘ его работъ,—что, конечно, совершенно правильно,—сказанное обстоятельство какъ будто упущено.

Не потому ли такъ случилось, что, при типическомъ стремленіи нашего общества давать всему ярлыки, случайные, въ художественномъ смыслѣ мало воспитанные люди, при словѣ ‚Рерихъ‘ говорятъ: ‚Что то древнее... археологія‘. Это не вѣрно. Съ 1903 года художникъ нашелъ молодую землю. Какъ сказочная царевна, много

дѣтъ пробывшая въ зломъ заклѣтѣ, прародительница-родина явила, наконецъ, свой ликъ неустанно искавшему художнику. И это—не художникъ, а мы теперь, глядя на цвѣтущее ея лицо, любясь его свѣжестью, чувствуемъ, какъ состарились.

IV

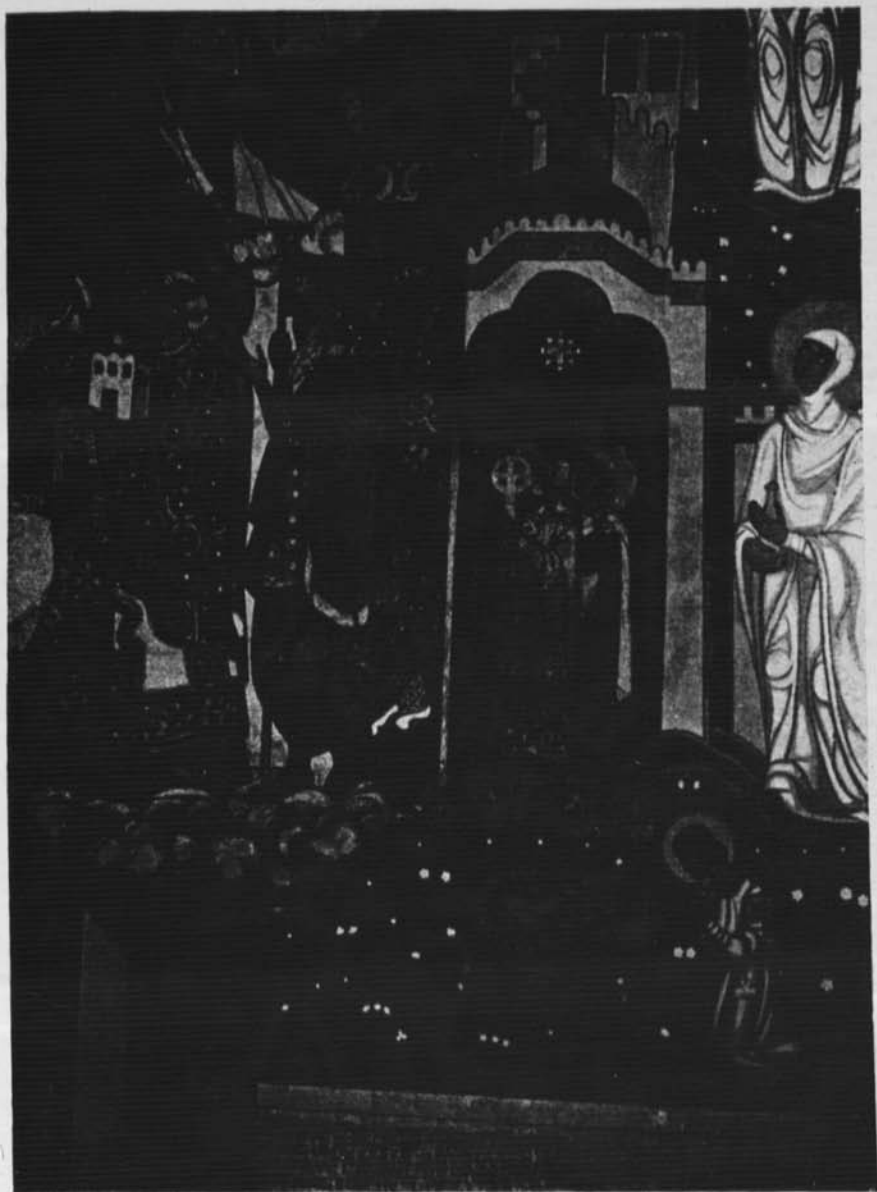
С тыдно: въ каменномъ вѣкѣ лучше понимали значеніе украшеній, ихъ оригинальность, безконечное разнообразіе. Не для нашего безразличія расцвѣли красоты восточныхъ искусствъ. Драгоцѣнная струя Возрожденія намъ не ближе пестрой шумихи... Справивъ тысячаѣтіе своего царства, мы еще не научились достойно почтить даже красоту старины; беречь ее хотя бы по значенію историческому, если пути искусства намъ непостижимы,—эти строки посвятилъ Рерихъ, Талашкину, имѣнію кн. М. Кл. Тенишевой, гдѣ въ періодъ 1903—1906 г. г. кипѣла и спорилась интересная работа художниковъ надъ преображеніемъ русскаго быта красотой.

Въ Талашкинѣ работали Врубель, Малютинъ, Полѣнова, Якуничкова и др. Къ нимъ примкнулъ и Рерихъ. Надобно сказать, что эта работа оказалась для общаго развитія всѣхъ творческихъ возможностей Рериха весьма плодотворной. Красота быта, художественная его индивидуализація, чуткость вкуса и зоркость глаза, все, что чаровало художника въ древней жизни, вызывая въ его представленіи полнозвонные сны о привольномъ и широкомъ, «прежде»,—встало здѣсь передъ Рерихомъ вполне живой, дѣйствительной возможностью нашихъ сѣрыхъ теперешнихъ дней... Въ Талашкинѣ Рерихъ набросился на все: всякую вещь захотѣлось ему преобразить и осмыслить нантіемъ художника.

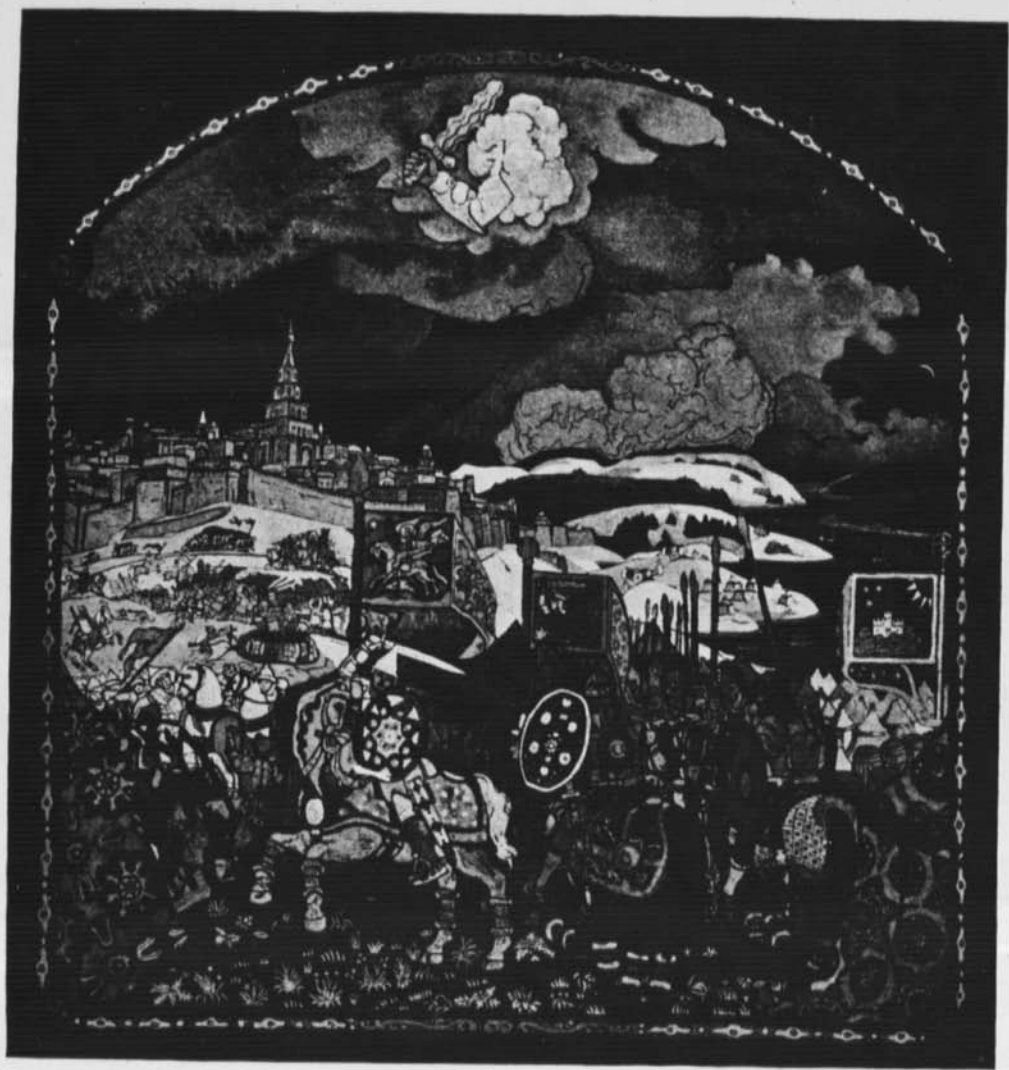
О Талашкинѣ есть интересная книга («Талашкино». Издѣлія мастерскихъ кн. М. Кл. Тенишевой. Изд. «Содружества». Спб. 1905). Въ этой книгѣ, въ замѣткѣ Рериха и большой статьѣ Сергѣя Маковского, очень подробно и характерно разсказано, въ какихъ условіяхъ протекала и въ какія формы выливалась художественная работа талашкинскихъ мастерскихъ. Очень показательны входящіе въ «Талашкино» снимки и воспроизведенія самыхъ работъ. Сколько можно судить со стороны, въ Талашкинѣ создалось дружное единеніе всѣхъ работниковъ, искусство прикладное тѣсно сливалось съ творчествомъ недавнихъ служителей искусства чистаго.

По собственному его признанію, на работѣ для Талашкина Рерихъ отдохнулъ. Здѣсь, помимо новыхъ для него и интересныхъ путей, онъ нашелъ еще мѣсто, которое отрицало тяжелыя и безрадостныя впечатлѣнія, вынесенныя художникомъ изъ недавней его побѣдки по Россіи. Здѣсь понимали красоту, здѣсь ее создавали и какъ будто насыщали ею каждую пору жизни, всякій уголокъ быта.

Къ Талашкину Рерихъ подошелъ любовно. Быть можетъ, никогда раньше и нигдѣ потомъ Рерихъ не показалъ такого стремленія приложить художественную свою



*Н. К. Рерихъ. Роспись церкви въ имѣніи 'Талашкино' кн. М. К. Тенишевой.
N. Roerich. Peinture murale de l'église du domaine 'Talachkino' de la princesse M. Ténicheff.*



Н. К. Рерихъ. „Покореніе Казани“. Эскизъ фрески (темпера). (Собств. Правленія О-ва Московско-Казанской жел. дор.).

N. Roerich. „La conquête de Kazan“. Esquisse de fresque (détrempe). (App. à la Direction de la Sté du chemin de fer Moscou-Kazan).

интуицію ко всему, какъ здѣсь. Онъ писалъ декоративные фризы, придумывалъ эскизы столовъ, креселъ, шкаповъ, дивановъ и, наконецъ, принялся за роспись Талашкинской церкви. Эта работа стоила ему много времени и заботъ. Въ книгѣ о Талашкинѣ Рерихѣ и самъ отчасти призналъ это свое увлеченіе художнической работой въ прикладномъ искусствѣ, въ періодъ 1904—1906 годовъ.

Не будетъ преувеличеніемъ сравнить тогдашнюю дѣятельность талашкинскихъ мастеровъ съ тѣми мастерскими англійскихъ эстетовъ, о которыхъ мы знаемъ со времени перевода на русскій языкъ Джона Рескина и Вилльяма Морриса. Это было, въ сущности, стремленіемъ къ новому стилю.¹ ‚Миръ Искусства‘ не остался къ этимъ попыткамъ равнодушнымъ. На своихъ выставкахъ онъ отразилъ исканія новаго стиля, что и было вполне понятно, такъ какъ одна изъ неоспоримыхъ заслугъ ‚Мира Искусства‘ въ прошломъ есть стремленіе украсить бытъ. Въ этомъ стремленіи къ стилю будущій историкъ русскаго искусства отмѣтитъ, что въ ‚Мирѣ Искусства‘ рядомъ съ группой художниковъ, сохранившихъ стойкую привязанность къ городу, въ частности, къ Петербургу, было и нѣкоторое меньшинство, тяготѣвшее къ деревнѣ.

Этого не слѣдуетъ, разумѣется, понимать буквально, ибо при такомъ пониманіи Рерихъ оказался бы достаточно осѣдлымъ петербуржцемъ. Но то, что въ ‚Мирѣ Искусства‘ были художники, находившіе всѣ свои мотивы въ городѣ, чаще всего въ городѣ прошлаго, и другіе, нуждавшіеся для своей работы въ какихъ то токахъ отъ поля, отъ лѣса, отъ деревни, отъ стараго помѣщичьяго имѣнія, представляется намъ несомнѣннымъ.

Къ числу послѣднихъ принадлежалъ всегда Рерихъ. Этимъ объясняется и самое его отношеніе къ проблемѣ стиля. Въ то время, какъ другіе художники ‚Мира Искусства‘, сверстники его по работѣ, жили въ гипнозѣ архитектурныхъ твореній восемнадцатаго вѣка или, уходя дальше, вдохновлялись причудливыми сочетаніями италіанскаго мастерства и древне-московской пестроты,—у Рериха былъ свой, особый путь. Въ послѣднемъ итогѣ, какъ это теперь видно, художники первой группы не могли дать больше, чѣмъ рядъ талантливыхъ вариаций на чужую тему.

¹ Сергѣй Маковскій. ‚Издѣлія мастерскихъ кн. М. Кн. Тенишевой‘, стр. 31. ‚Итакъ, въ концѣ прошлаго столѣтія созрѣла снова потребность въ художественномъ стилѣ. Буржуазія выдѣлила изъ себя свою аристократію, свою духовную аристократію, съ болѣе серьезнымъ и утонченнымъ вкусомъ. Явилось желаніе творчества. Настало время для коренной реформы прикладныхъ искусствъ. Наиболѣе развитые люди почувствовали некроту окружающихъ ихъ предметовъ и несогласность ихъ красоты съ формами современной культуры. Имъ захотѣлось жить въ обстановкѣ эстетически-родственной и чистой, и новой психикѣ, и новымъ привычкамъ вѣка... Вышшимъ толчкомъ для начала обновительной работы явились еще въ пятидесятыхъ годахъ прерафаэлиты и Рескинъ. Теперь всѣмъ извѣстно, кто былъ Рескинъ и какое громадное вліяніе онъ оказалъ на современниковъ. Брошенные имъ зерна дали всходы во всѣхъ странахъ. Дошелъ чередъ и до Россіи‘.

Мы пережили смѣну культуръ и, какъ къ этому ни отнестись, — фактъ несомнѣненъ: пусть съ нѣкоторымъ ущербомъ въ своей тонкости и изысканности, европейская культура, еще въ срединѣ прошлаго столѣтія бывшая достояніемъ дворянскаго класса, только теперь пошла въ народъ. Мы говоримъ о культурѣ, какъ интеллектуальномъ воспитаніи, а не комплексѣ точныхъ знаній и техническихъ навыковъ. То, что мы называемъ элементами цивилизаціи, демократизовалось въ Россіи еще въ шестидесятые годы. Расколотость социальнаго организма и длительная аморфность отдѣльныхъ общественныхъ классовъ, вѣроятно, были главной причиной той внезапности и кажущейся безпричинности, которая, вообще говоря, столь типичны для общей смѣны умственныхъ теченій конца минувшаго вѣка и начала вѣка настоящаго. Если правда, что искусство въ своихъ достиженияхъ всегда запаздываетъ сравнительно съ жизнью, то русское искусство опаздывало внѣ обычныхъ масштабовъ. Въ силу указанныхъ причинъ развитіе нашихъ искусствъ, словесныхъ и изобразительныхъ, было лишено той солидарности и внутренней независимости, которая такъ очевидна, напримѣръ, въ художественной культурѣ Франціи. Подобно тому, какъ въ политической нашей исторіи по отдѣльнымъ десятилѣтіямъ можно говорить о вѣдомственной гегемоніи того или другого министерства, такъ находимъ мы ту же гегемонію въ ходѣ русской культуры. Можно утверждать, какъ безспорное, что русской литературѣ пришлось пережить свое освобожденіе отъ биологіи, соціологіи, политической экономіи, статистики и этнографіи, а русскому искусству надо было освободиться отъ всего этого и еще отъ словесности, въ частности—отъ публицистики. Все это было возможно, думается, только потому, что съ 50-хъ примѣрно годовъ ни одинъ классъ нашего общества не жилъ полной культурной жизнью. И когда привилегированное въ социальномъ смыслѣ меньшинство еще принимало искусство, если не какъ цѣнность, то какъ традицію,—въ это же время новые пришельцы на общественную арену, различная интеллигенція и нарождавшаяся буржуазія, то же искусство или вовсе отрицали, какъ лежавшее внѣ ихъ непосредственныхъ задачъ, или принимали, лишь какъ средство для осуществленія этихъ послѣднихъ.

Внѣ сомнѣній, талашкинскій періодъ въ творчествѣ Рериха совпадаетъ съ перестройкой самыхъ основъ отношеній между нашимъ обществомъ и его художниками. Именно въ эти годы, когда вышли новые общественные слои, русское искусство не могло не войти, какъ одинъ изъ существенныхъ элементовъ, въ жизнь національной культуры, которая только съ этого времени и могла начать строиться, ибо только теперь получила необходимую равновѣрность выявленій.

Будущій историкъ русскаго искусства, вѣроятно, остановится на тогдашнихъ попыткахъ демократизаціи искусства, не словесной, не теоретической, но взятой въ условіяхъ художественныхъ. Въ сущности, и у насъ тогда повторилось то же, что было во Франціи, гдѣ утонченные эстеты и изысканные художники, какъ намъ объ этомъ рассказалъ Гюставъ Канъ, пытались одно время отразить въ своемъ

творчествѣ Демократію и, когда это не удалось имъ, когда не удалось заполнить пропасть социальнаго непониманія,—ударились въ противоположную крайность аристократическаго отъединенія.

У насъ эта тяга къ демократическому искусству выразилась въ формахъ менѣе яркихъ. Проблема стиля, стремленіе украсить бытъ очень скоро привели нашихъ художниковъ къ сознанию невозможности создать хотя бы и объединенными усилиями то, что можетъ вырасти въ жизни только органически.

Въ 1905 году начались аграрныя волненія. Стало въ Талашкинѣ пусто, мертво. Грозныя событія прекратили на время производство мастерскихъ. Этотъ случай не остался единичнымъ. Немногіе художники были въ состояніи осилить въ своемъ сознаниіи тотъ фактъ, что время великихъ надеждъ оказалось для многихъ художественныхъ начинаній и дѣлъ катастрофичнымъ. Тутъ произошелъ въ душѣ ихъ какой то надломъ. Именно тутъ,—хотя и они, и мы, ихъ зрители, надломъ этотъ осознали гораздо позже. Отсюда и вышла вся реставрація Ампира,—движеніе чрезвычайно любопытное, очень устойчивое и, въ существѣ своемъ, реакціонное (въ смыслѣ художественномъ реакціонное, какъ знаменовавшее остановку въ созданіи новыхъ цѣнностей національной культуры).

Здѣсь Рериху помогла всегдашняя его инстинктивная догадка объ органичности красоты въ бытѣ. Стоитъ посмотреть рисунки мебели, данные имъ для талашкинскихъ мастерскихъ. Того, что обычно принято называть стилизаціей, въ нихъ нѣтъ. Нигдѣ не забыта вещь въ своемъ смыслѣ. Совершенно отчетливо въ этихъ, какъ и въ другихъ, прикладныхъ работахъ художника, видно стремленіе дать не новый стиль,—котораго еще нѣтъ,—но помочь жизни, какъ наследниціѣ прошлаго, какъ матери будущаго, показать черты своей индивидуальной красоты. И въ своихъ попыткахъ онъ равно далекъ и отъ прекрасныхъ образцовъ александровскаго стиля и отъ тѣхъ чудесныхъ церквей, которыя были показаны имъ съ такой любовью послѣ побѣдки 1903 года. Никакой реставраціи, никакого послушанія. Онъ видитъ вещи проще, удобнѣе. Стиль залы и гостиной его не интересуетъ.

Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ его работы для церквей. Думается, что своими работами въ области религіозной живописи Рерихъ подтвердилъ во первыхъ—чрезвычайную трудность для современнаго художника остаться на уровнѣ особыхъ требованій церковной живописи, и во вторыхъ—языческую сущность творческаго своего міровоспріятія. То, что Рерихъ обратился именно въ этомъ періодѣ къ стѣнной живописи, къ росписямъ церквей, было такъ естественно. Самоутвердившись, найдя свой міръ, художникъ сталъ передъ задачей найти полноту своихъ красокъ. Мы знаемъ, какъ соблазнительна для художника возможность стѣнной живописи и какъ рѣдка эта возможность въ условіяхъ нашей жизни.

Мы пережили смѣну культуръ и, какъ къ этому ни отнести, — фактъ несомнѣнень: пусть съ иѣкоторымъ ущербомъ въ своей тонкости и изысканности, европейская культура, еще въ серединѣ прошлаго столѣтія бывшая достояніемъ дворянскаго класа, только теперь пошла въ народъ. Мы говоримъ о культурѣ, какъ интеллектуальномъ воспитаніи, а не комплексѣ точныхъ знаній и техническихъ навыковъ. То, что мы называемъ элементами цивилизаціи, демократизовалось въ Россіи еще въ шестидесятые годы. Расколотость соціального организма и длительная аморфность отдѣльных общественныхъ классовъ, вѣроятно, были главной причиной той внезапности и кажущейся безпричинности, которая, вообще говоря, столь типичны для общей смѣны умственныхъ теченій конца минувшаго вѣка и начала вѣка настоящаго. Если правда, что искусство въ своихъ достиженияхъ всегда запаздываетъ сравнительно съ жизнью, то русское искусство опаздывало вѣдъ обычныхъ масштабовъ. Въ силу указанныхъ причинъ развитіе нашихъ искусствъ, словесныхъ и изобразительныхъ, было лишено той солидарности и внутренней независимости, которая такъ очевидна, напримѣръ, въ художественной культурѣ Франціи. Подобно тому, какъ въ политической нашей исторіи по отдѣльнымъ десятилѣтіямъ можно говорить о вѣдомственной гегемоніи того или другого министерства, такъ находимъ мы ту же гегемонію въ ходѣ русской культуры. Можно утверждать, какъ безспорное, что русской литературѣ пришлось пережить свое освобожденіе отъ биологіи, соціологіи, политической экономіи, статистики и этнографіи, а русскому искусству надо было освободиться отъ всего этого и еще отъ словесности, въ частности—отъ публицистики. Все это было возможно, думается, только потому, что съ 50-хъ примѣрно годовъ ни одинъ класъ нашего общества не жилъ полной культурной жизнью. И когда привилегированное въ соціальномъ смыслѣ меньшинство еще принимало искусство, если не какъ цѣнность, то какъ традицію,—въ это же время новые пришельцы на общественную арену, различная интеллигенція и нарождавшаяся буржуазія, то же искусство или вовсе отрицали, какъ лежавшее вѣдъ ихъ непосредственныхъ задачъ, или принимали, лишь какъ средство для осуществленія этихъ послѣднихъ.

Вѣдъ сомнѣнія, талашкинскій періодъ въ творчествѣ Рериха совпадаетъ съ перестройкой самыхъ основъ отношеній между нашимъ обществомъ и его художниками. Именно въ эти годы, когда вышли новые общественные слои, русское искусство не могло не войти, какъ одинъ изъ существенныхъ элементовъ, въ жизнь національной культуры, которая только съ этого времени и могла начать строиться, ибо только теперь получила необходимую равновѣрность выявленій.

Будущій историкъ русскаго искусства, вѣроятно, остановится на тогдашнихъ попыткахъ демократизаціи искусства, не словесной, не теоретической, но взятой въ условіяхъ художественныхъ. Въ сущности, и у насъ тогда повторилось то же, что было во Франціи, гдѣ утонченные эстеты и изысканные художники, какъ намъ объ этомъ рассказалъ Гюставъ Канъ, пытались одно время отразить въ своемъ

творчествѣ Демократію и, когда это не удалось имъ, когда не удалось заполнить пропасть социальнаго непониманія,—ударилась въ противоположную крайность аристократическаго отъединенія.

У насъ эта тяга къ демократическому искусству выразилась въ формахъ менѣе яркихъ. Проблема стиля, стремленіе украсить бытъ очень скоро привели нашихъ художниковъ къ сознанию невозможности создать хотя бы и объединенными усилиями то, что можетъ вырасти въ жизни только органически.

Въ 1905 году начались аграрныя волненія. Стало въ Талашкинѣ пусто, мертво. Грозныя событія прекратили на время производство мастерскихъ. Этотъ случай не остался единичнымъ. Немногіе художники были въ состояніи осилить въ своемъ сознаніи тотъ фактъ, что время великихъ надеждъ оказалось для многихъ художественныхъ начинаній и дѣлъ катастрофичнымъ. Тутъ произошелъ въ душѣ ихъ какой то надломъ. Именно тутъ,—хотя и они, и мы, ихъ зрители, надломъ этотъ осознали гораздо позже. Отсюда и вышла вся реставрація Ампира,—движеніе чрезвычайно любопытное, очень устойчивое и, въ существѣ своемъ, реакціонное (въ смыслѣ художественномъ реакціонное, какъ знаменовавшее остановку въ созданіи новыхъ дѣлностей національной культуры).

Здѣсь Рериху помогла всегдашняя его инстинктивная догадка объ ограниченности красоты въ бытѣ. Стоитъ посмотрѣть рисунки мебели, данные имъ для талашкинскихъ мастерскихъ. Того, что обычно принято называть стилизаціей, въ нихъ нѣтъ. Нигдѣ не забыта вещь въ своемъ смыслѣ. Совершенно отчетливо въ этихъ, какъ и въ другихъ, прикладныхъ работахъ художника, видно стремленіе дать не новый стиль,—котораго еще нѣтъ,—но помочь жизни, какъ наслѣдницѣ прошлаго, какъ матери будущаго, показать черты своей индивидуальной красоты. И въ своихъ попыткахъ онъ равно далекъ и отъ прекрасныхъ образцовъ александровскаго стиля и отъ тѣхъ чудесныхъ церквей, которыя были показаны имъ съ такой любовью послѣ побѣдки 1903 года. Никакой реставраціи, никакого послушанія. Онъ видитъ вещи проще, удобнѣе. Стиль залы и гостиной его не интересуетъ.

Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ его работы для церквей. Думается, что своими работами въ области религіозной живописи Рерихъ подтвердилъ во первыхъ—чрезвычайную трудность для современнаго художника остаться на уровнѣ особыхъ требованій церковной живописи, и во вторыхъ—языческую сущность творческаго своего міровоспріятія. То, что Рерихъ обратился именно въ этомъ періодѣ къ стѣнной живописи, къ росписямъ церквей, было такъ естественно. Самоутвердившись, найдя свой міръ, художникъ сталъ передъ задачей найти полноту своихъ красокъ. Мы знаемъ, какъ соблазнительна для художника возможность стѣнной живописи и какъ рѣдка эта возможность въ условіяхъ нашей жизни.

Вь работахъ Рериха на религиозныя темы нѣтъ, сколько мы можемъ судить, внутренней связи съ религиозной традиціей народа, и нѣтъ претворенія вѣры, довѣющаго нашему времени. Вѣдь это задание—огромное! Впитать въ себя весь ростъ вѣры въ ходѣ исторіи и найти образы, которые,—блюды канонъ,—въ то же время говорили бы сердцамъ эпохи безвѣрной, но ищущей вѣры, какъ наша эпоха!... Нуженъ былъ геній Врубеля, чтобъ заставить насъ очароваться магнетической силой бездонныхъ глазъ его ангеловъ. Какъ будто разступилась слѣпая штукатурка многовѣковой косности, и, какъ въ прекрасной легендѣ объ Аѳа-Софїи, съ пѣніемъ вышла къ намъ въ созданіяхъ Врубеля далекая Византія. Эти врубелевскія созданія выражаютъ не только вѣру аскетическую. Въ ихъ молніиныхъ контрастахъ—демоническая борьба вѣры съ невѣріемъ, паеосъ исповѣданія Христа, когда въ крови еще наслѣдіе 'алминской прелести' и всѣ демоны ея. Здѣсь—та вѣра, которая оставляетъ на лбу молящагося кровавые рубцы безчисленныхъ земныхъ поклоновъ и сильнѣе всякихъ веригъ терзаетъ и жжетъ плоть.

Врубель оказалъ замѣтное вліяніе на Рериха, какъ и на всю нашу эпоху, властно подчинивъ его гипнозу своихъ видѣній. Но это подчиненіе осталось чисто формальнымъ. Въ своихъ церковныхъ работахъ Рерихъ прежде всего декоративенъ, и въ развитіи его творчества именно съ церковной живописью связалось нахожденіе имъ полноты красокъ и столь характерное для него мастерство въ гармонизаціи ихъ. Но его отношеніе къ церковной живописи вообще и къ украшенію церковной стѣны въ частности въ существѣ своемъ напоминаетъ отношеніе легендарныхъ пословъ Владимира Святого къ богослуженію православной церкви. Никакая легенда не могла сильнѣе выразить зрительный подходъ къ религіи, чѣмъ упомянутое сказаніе лѣтописца. Рерихъ такой же язычникъ, какъ послы Владимира Святого. Его восхищеніе церковью совершенно искренне, его вѣра не должна возбуждать сомнѣній, но онъ и вѣритъ и восхищается церковью, какъ прозелитъ, какъ человѣкъ, еще недавно вѣрившій во многихъ боговъ и еще носящій ихъ въ своей крови вмѣстѣ со всѣми голосами природы, кромѣ только Голоса Надземнаго.

Рериха связываетъ, по мнѣнію многихъ, нѣкоторая идейная близость съ Алексѣемъ Ремизовымъ. Это невѣрно, близость ихъ—кажущаяся и болѣе выражается въ сферѣ отношеній умовъ, чѣмъ инстинктовъ. Бродя въ царствѣ своихъ догадокъ о древнемъ, о выростаніи рода въ расу, Рерихъ нашелъ два момента древней жизни: ея приволье, ея непосредственность—съ одной стороны, ея насторожившуюся замкнутость—съ другой. Такъ въ душѣ ребенка совмѣщаются чуткость ко всему, что новыи, умѣніе все уловить и на все отозваться, и какая то забавная, любопыт-

ствующая пугливость, которая заставляла каждого изъ насъ въ дѣтствѣ выискивать уголки, никому не видные, гдѣ можно спрятаться и откуда можно видѣть всѣхъ...

Въ одной изъ статей самъ Рерихъ сказалъ объ этомъ такъ: „Почему древніе люди любили жить въ такомъ привольѣ? Не только въ стратегическихъ и другихъ соображеніяхъ тутъ дѣло, а широко жилъ и широко чувствовалъ древній... Если же приходилось древнему скрываться отъ посторонняго глаза, то не зналъ онъ границы трущобности мѣста, запирался онъ бездонными болотами, такими лонями и буераками, что у насъ и духу не хватить подумать о сѣвѣ въ такомъ углу.¹ Жизнь убилъ приволье древнихъ. Установившаяся церковь, окрѣпившая государственность изгнали языческую непосредственность, мудрость звѣря—человѣческой инстинктъ. Но „буераки“ остались, и въ нихъ угнѣздились остатки языческаго, пышнымъ цвѣтомъ возшло суевѣріе. Здѣсь—природа Ремизова. На „идольское“ въ творчествѣ Рериха Ремизовъ, должно быть, смотреть, какъ на „чертычье“. Ремизовъ религіозенъ и суевѣренъ, причемъ суевѣріе его начинается на грани рериховской вѣры. Между тѣмъ, Рерихъ вѣритъ, но вѣра его—виѣ церковныхъ традицій. Въ наши задачи не входитъ оцѣнка литературныхъ работъ художника, тѣмъ болѣе, что послѣднія всегда были и остались для Рериха только памятками его живописныхъ исканій. Но одно въ его статьяхъ надлежитъ отмѣтить: ясное ощущеніе Великаго Пути, пролегающаго по Россіи,—между великими культурами Запада и Востока.

Въ представленіяхъ художника Россія — мать, дивное мѣсто земли, черезъ которое пролегаетъ „великій путь изъ варягъ въ греки“,—отъ „скандинавской стальной культуры“ къ „сокровищамъ Византіи“. Сюда приходили и, быть можетъ, еще придутъ всѣ великіе народы міра, чтобы въ общеніи ихъ родилась новая, еще незнаемая и невиданная красота. Въ національную культуру русскую Рерихъ пришелъ обратнымъ путемъ, чѣмъ тотъ, которымъ вошелъ въ нее Врубель. Рерихъ шелъ отъ „варяговъ“, жадно воспринимая восточную красоту, откуда бы она ни была принесена, — изъ эмалевои Византіи, отъ монгольскихъ степей или „заманчивымъ индійскимъ путемъ“.

У Рябушкина, одного изъ представителей новаго національнаго направленія въ русской живописи, есть картина, снабженная такою подписью: „Князь Ухтомскій въ битвѣ съ татарами въ 1469 году на Волгѣ билъ поганыхъ и т. д.“. Для Рериха послѣдній эпитетъ немыслимъ, потому что художникъ знаетъ, „сколько прекрасныхъ и тонкихъ украшеній Востока внесли на Русь монголы“: „О татарщинѣ остались воспоминанія только, какъ о какихъ то мрачныхъ погромахъ. Забывается, что таинственная колыбель Азій вскормила этихъ диковинныхъ людей и повела ихъ богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана. Въ блескѣ татарскихъ

¹ По старинѣ. Рерихъ, собр. соч., книга I.

мечетей Русь вновь слушала сказку о чудесахъ, которыя когда то знали хитрые арабскіе гости Великаго пути и греки⁴.

Чингизъ-хану, вождю Темучину, Рерихъ посвятилъ одну изъ любопытнѣйшихъ своихъ литературныхъ попытокъ. Если вѣрить художнику, Русь вбираетъ въ себя всю красоту міра, сказки всѣхъ народовъ. Море, по которому приплываютъ корабли, дорога, по которой гости приходятъ изъ чужихъ странъ, занимаютъ въ картинахъ Рериха мѣсто, подобное тому, какое имѣло окно въ голландской картинѣ.

„За морями—земли великія“, вотъ картина, которою Рерихъ всего ярче и дѣйствиѣе выразилъ это свое представленіе о Россіи. Къ отлогому берегу моря, такому ясному, ровному, свѣтлому, покрытому раковинами, выброшенными въ прибоѣ, пришла дѣвушка. Полонянка ли она, или счастливая и свободная дочь свободного отца,—но только взгляды ея стремятся за море съ настойчивой тоской. Вѣтеръ треплетъ ея одежды,—тотъ же вѣтеръ, что мчитъ корабли, надувая паруса,—но она, не чувствуя его холодныхъ и непривѣтныхъ ударовъ, все думаетъ объ одномъ: „за морями—земли великія“.

Эта картина удивительна по своей композиціи. Одна фигура вписана въ пейзажъ, эта фигура главенствуетъ въ немъ и, тѣмъ не менѣе, не разбиваетъ впечатлѣнія картины, не кажется искусственной.¹ Не случилось ли такъ потому, что фигура дѣвушки въ этой картинѣ какъ будто выплеснута берегомъ, на которомъ она стоитъ, навстрѣчу морю, которое плещетъ въ его края?

Радостной и полной рисуется Рериху стародавняя быль Руси въ пору ея установленія. Изъ осколковъ множества народовъ, племенъ, родовъ спаялось драгоцѣнное соединеніе...

„Цѣлый рядъ блестящихъ шествій! Передъ глазами еще сверкаетъ Византія золотомъ и изумрудомъ тканей, эмалей, но вниманіе уже отвлечено. Мимо насъ проходятъ пестрые финно-тюрки. Загадочно появляются величественные арийцы, оставляютъ потухшіе очаги невѣдомые прохожіе...“ Жизнь успѣла потерять въ своей первобытной чуткости, но ослабилась также тревожная хаотичность еще зарождавшихся и борющихся за самую жизнь формъ быта и племенной связи. Какъ будто борьба,—борьба тревожная и несущая опасность на всѣхъ путяхъ,—разрѣшилась радостнымъ боемъ...

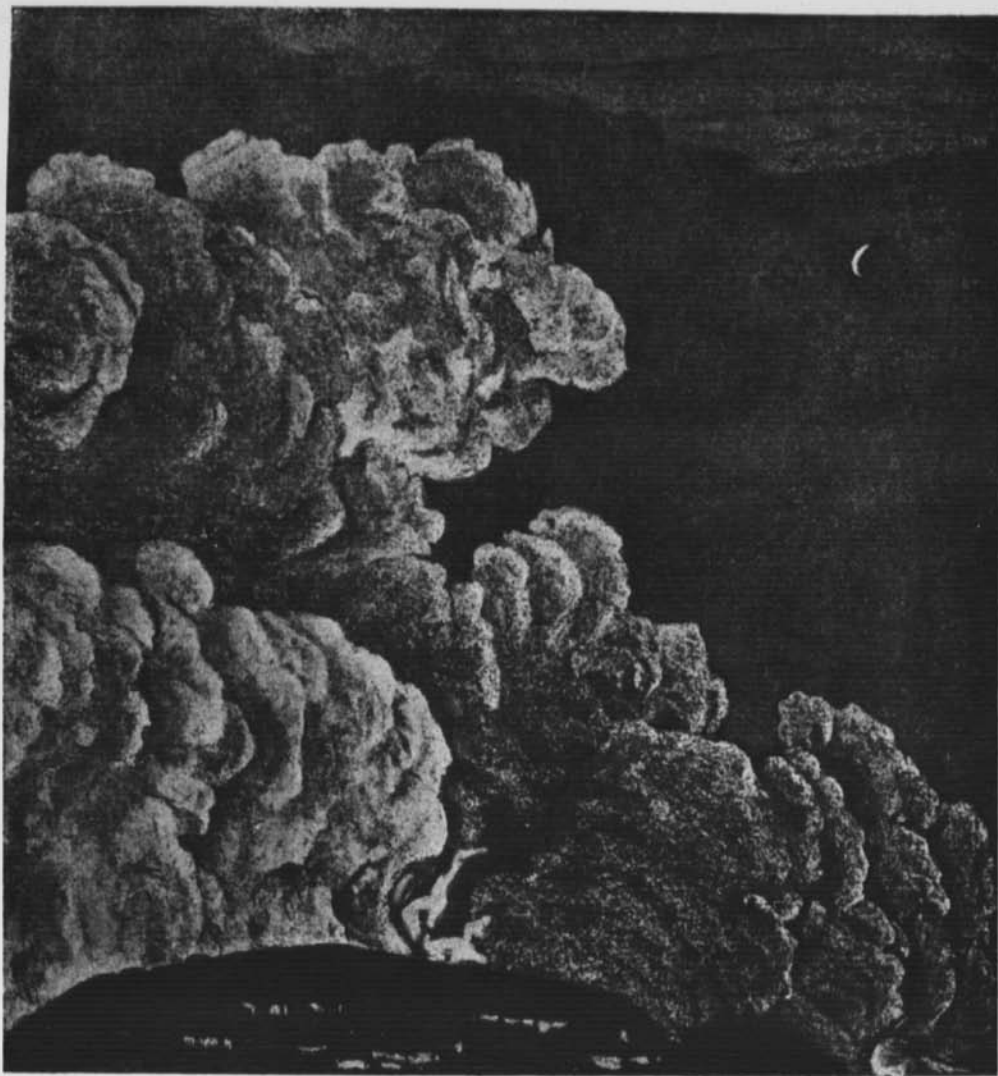
Въ самый послѣдній періодъ написана художникомъ картина, еще не названная... У могучей башни, за извилистымъ сплетеніемъ стѣнъ, близъ низкихъ и тяжелыхъ воротъ уходящаго въ землю хода, стоитъ воинъ, насторожившись и зажавъ въ рукѣ палицу. Послѣдній лучъ солнца золотитъ его пеструю одежду, кровавитъ скобы на стѣнѣ, какъ будто сгустками крови мѣтитъ крѣпкое человѣческое строеніе, какія умѣетъ строить въ своихъ картинахъ среди современныхъ нашихъ ху-

¹ Какъ это случилось въ нѣкоторыхъ другихъ работахъ Рериха, всего замѣтиѣе въ картинѣ „Старый король“.



Н. К. Рерихъ. „Проконій Праведной благословляетъ
непободимыхъ павмурцухъ“ (темігра—1914).

N. Roerich. „Procopie le Juste bénit des navigateurs
inconnus“ (détrempe).



Н. К. Рерихъ. 'Облако' (пастель—1913).

N. Roerich. 'Le nuage' (pastel).

дожниковъ одинъ Рерихъ. Художникъ затруднился назвать свою картину, измѣнивъ давнишнему обыкновению—давать названія въ формѣ неопредѣленной, оставляющей путь догадкамъ и освобождающей художника отъ обязанности говорить слова...¹

Не потому ли, что описанная картина тѣсно связывается съ рериховскимъ творчествомъ періода 1904—1911 года. Этотъ періодъ можно охарактеризовать, какъ періодъ борьбы за утвержденіе самобытнѣйшихъ основъ художественнаго міровоспріятія Рериха.

И въ этомъ смыслѣ особенно показателна картина ‚Бой‘ (1906 г.), пріобрѣтенная Третьяковской галереей, къ которой примыкають ‚Варяжское море‘ и ‚Небесный бой‘, различныя въ дѣлѣтахъ, но связанныя единствомъ художественнаго отношенія къ темѣ. Въ сомнѣніи, лучшая изъ картинъ этого періода и, быть можетъ, значительнѣйшая во всемъ творчествѣ Рериха — ‚Бой‘.

Огненная, насыщенная мрачными свѣтами симфонія желтаго, синяго, пурпурнаго. Мягущійся бѣгъ воинскихъ ладей, сталкивающихся среди вырѣзныхъ, волнистыхъ гребней синяго моря. Великолѣпное полемъ бранныхъ пожаровъ въ небѣ, напряженная борьба людей въ сѣрыхъ кольчугахъ... Говорять, въ древней Скандинавіи жили воины-берсеркеры. Аскеты войны, знавшіе радость боя для боя, вѣрные слуги скандинавской Беллоны. Они рождались отъ отцовъ-воиновъ, росли, готовя себя къ сраженіямъ, не зная иныхъ радостей, кромѣ счастья пролить вражью кровь или блаженной минуты смерти на бранномъ полѣ, когда красная жизнь оставляетъ тѣло, но тусклѣющій взоръ въ минуту смертнаго томленія видитъ въ небѣ сонмъ боговъ, зачинающійся кровавый пиръ небесной борьбы... Вотъ настроеніе ‚Боя‘. ‚Скандинавской стальной культуры‘ Рерихъ ни въ чемъ другомъ такъ не передалъ. Она вошла въ его картины, эта культура, какъ стальная скрѣпка въ зыблущійся міръ виднѣй перваго періода. Она сковала тревогу художественныхъ наитій для радостей побѣдъ среди боя.

Когда видишь эти картины и тѣсно къ нимъ примыкающую и завершающую ихъ ‚Сѣчу при Керженцѣ‘, получаешь впечатлѣніе, что жизнь для художника превратилась въ клокочущую, огненноязычную лаву, въ которой по невѣдомой, но мудрой волѣ сталкиваются племена Востока и Запада, Сѣвера и Юга,—сѣрой стали и пестрыхъ ковровъ, льдистыхъ волнъ и затѣйливыхъ эмалей. Пышнень нарядъ этихъ картинъ, и горятъ на нихъ краски раздѣльно и чисто. Онѣ—какъ бархатные ковры. Но азиатская пестрота, пурпурное великолѣпіе Востока, эмалевая мозаичность художественнаго приѣма не могутъ помѣшать единству впечатлѣнія, потому что въ этихъ картинахъ все слитно, какъ въ сказочномъ Киевѣ времяъ Ярослава, Рерихомъ столь любимомъ, столь романтически изукрашенномъ въ его воображеніи: ‚Поразительные тона эмалей, точность и изящество миниатюръ; чудеса

¹ Подобно тому, какъ Рерихъ называлъ свои картины раѣе: ‚Возсталъ родъ на родѣ‘, ‚Скочится старцы‘, ‚Городъ строить‘, ‚Придумываютъ одежду‘, и т. д.

металлическихъ издѣлій; обиліе тканей, лучшіе завѣты великаго романскаго стиля дали благородство Кіеву'.

На рубежѣ новаго періода стоитъ ‚Сѣча при Керженцѣ‘. Правленіе Московско-Казанской желѣзной дороги приобрѣло у художника ‚Сѣчу‘ и недавно законченное ‚Покореніе Казани‘ для воспроизведенія витражами въ большомъ масштабѣ въ новостроящемся московскомъ вокзалѣ дороги. Починъ правленія надлежитъ привѣтствовать. По желѣзнодорожной артеріи, замѣнившей древніе великіе пути—рѣки, происходитъ безпрестанный обмѣнъ тысячами людей между Востокомъ и Западомъ нашей страны. Огромные витражи ‚Сѣчи‘ и ‚Покоренія‘ расскажутъ имъ, какъ создавалось драгоцѣнное соединеніе—то, что называется Россіей, то, что выльется еще, быть можетъ, въ примѣчательнѣйшую культуру мірового значенія...

Рерихъ почувствовалъ не только въ русской географіи или этнографіи, но во всей русской культурѣ ‚Великій Путь‘ изъ варягъ въ греки, и это составляетъ несомнѣнную его заслугу, притомъ не временнаго, но длительного значенія, потому что русскимъ художникамъ, строящимъ національную культуру, еще придется ощущение, принесенное Рерихомъ въ русское искусство, углубить и осилить.

v

Идейныя теченія западничества и славянофильства проходили не только въ русской публицистикѣ и литературѣ, но и во всей русской жизни, въ частности, въ русскомъ искусствѣ. Строго говоря, теоретическіе споры западниковъ и славянофиловъ только недавно облеклись плотью. Очень еще недавно шеллингянцы въ боярскихъ охабняхъ отошли въ область преданій, такъ же точно, какъ русскіе помѣщики, до одурѣнія спорившіе среди крѣпостной челяди о политикѣ Гизо и Каваньякѣ. Быть можетъ, только теперь, на нашихъ глазахъ, происходитъ диффузія двухъ великихъ міроотношеній, свойственныхъ исторіи нашей общественности. Зарожденіе настоящей національной культуры, въ своемъ существѣ независимой, думается намъ, въ томъ именно и выражается, что теряютъ смыслъ принципиальной безусловности западническое утвержденіе Европы и славянофильское отрицаніе ея. Русская культура впервые въ наши дни получаетъ свободу выбора.

Въ области русскаго искусства творчество Рериха,—каковы бы ни были его теоретическіе взгляды, которыхъ мы не знаемъ, его умственные симпатіи, которыя въ своихъ статьяхъ Рерихъ не успѣлъ выразить,—имѣетъ большое показательное значеніе, какъ симптомъ, какъ предуказаніе. Обѣ эти мѣрки, западническая и славянофильская, ни съ какой стороны къ Рериху не подходятъ. Западъ и Востокъ равновѣсны—въ темахъ Рериха, въ художественныхъ его приѣмахъ, въ настроеніяхъ... Его художественныя навыки, мѣняясь и накапливаясь въ ходѣ творческой работы, на первый взглядъ даже алектичны: вліяніе Франціи, японцевъ, индій-

скаго искусства, древней иконописи, византийскихъ эмалей и персидскихъ ковровъ... Такими ли путями шли столь различные въ работѣ, но имѣющіе общность въ отношеніяхъ къ Россіи и Западу, Васнецовъ, Суриковъ, Рябушкинъ?...

Рябушкинъ отказался отъ заграничной повѣдки. Европа ему ничего не могла сказать. Для него и такихъ, какъ онъ,¹ Европа была и осталась „Европейскимъ уѣздомъ“. Между тѣмъ Рерихъ, въ томъ видѣ, какъ мы его знаемъ, немислимъ видъ связи съ современнымъ европейскимъ искусствомъ. Не случайны его участіе въ „Сецесіонѣ“ и сопоставленія, которыя дѣлались между нимъ и швейцарцемъ Ходлеромъ, хотя, конечно, ошибочна мысль о воздействующихъ токахъ между творчествомъ Ходлера и Рериха.

Если возможно говорить о чьихъ либо длительныхъ и могущественныхъ вліяніяхъ на творчество автора „Боя“, то это—вліянія Врубеля и Гогена. Врубель воздействовалъ на Рериха мистической игрой свѣтовъ своихъ картинъ. Синій камень Рериха родствененъ горниламъ, закалившимъ сапфиры и изумруды врубелевскихъ картинъ. „Царевна Лебедь“ и ея краски, бездонныя сверканія „Демона“, вѣроятно, впечатлѣлись душѣ Рериха.

Гогенъ повліялъ на него чувствомъ экзотики... Въ нашей жизни экзотика не есть ли то, что замѣняетъ ушедшую изъ жизни сказку? И чѣмъ дальше загромождается душевная наша сущность комфортомъ цивилизаціи и чѣмъ больше опутываютъ насъ, какъ цѣпкими щупальцами, мертвые рычаги машинной техники, тѣмъ все болѣе въ насъ усложняется чувство экзотическаго.

Французскіе романтики тридцатыхъ годовъ, у которыхъ мы находимъ отношеніе къ экзотикѣ столь пламенное, входили въ нее, какъ въ новый міръ. Для нихъ экзотика сливалась съ новизной. Этнографическаго любопытства было въ этомъ отношеніи не меньше, чѣмъ удивленія передъ новизной, которая „есть еще въ мірѣ“. Этотъ этнографическій подходъ намъ надобѣль. Не выѣзжая изъ Парижа и Москвы, читая „Matin“ или „Русское Слово“, мы знаемъ, какъ живутъ тамъ, гдѣ не наше солнце, и скучаемъ тѣмъ болѣе, что эта экзотика на нашихъ глазахъ умираетъ или остается на потребу однимъ туристамъ. Гогенъ ѣздилъ на Таити съ чувствами иными, чѣмъ Ламартина въ Малую Азію. Новое солнце, новыя краски, новое знаніе чаровали Ламартина. Между тѣмъ Гогенъ, покидая Европу, уѣзжалъ отъ знанія въ невѣдѣніе. Когда каждая вещь найдена, когда самый воздухъ разложенъ на атомы, когда душа изнемогаетъ подъ тяжкимъ бременемъ знаній, накопленныхъ поколѣніями и принятыхъ нами на вѣру, когда человѣческая психологія при всей ея сложности становится плоской и блѣдной, какъ телеграфная лента, воспринявшая знаки чужой руки,—тогда рождается новая экзотика, экзотика нашихъ дней. Мѣстный характеръ имѣетъ въ ней значеніе второстепенное. Главное содержаніе ея—непосредственность міротношенія.

¹ Какъ, наприимѣръ, А. М. Ремизовъ и С. М. Городецкій.

Моя раса тоже была великой и своими твореніями доказывала силу своихъ чувствъ и ума. Какъ въ саду, расцвѣтала слава въ очахъ моихъ предковъ, и въ сокровищницѣ ихъ мысли имѣла она свой неисощимый источникъ... Но скудные наслѣдники этихъ ‚великолѣпныхъ‘ утратили, вмѣстѣ съ экстазами доблести и самопожертвованія, искусство обладанія красотой. Въ прочныхъ сундукахъ схоронили они богатства, завоеванныя героями минувшихъ дней, и, не стыдясь, удовольствовались въ повседневной жизни подобіями чести и любви и безыменными, безобразными, хотя и прочными, предметами промышленности! Но печальной стала земля вокругъ нихъ, — вотъ, что привело Гогена на островъ Таити...¹ Слушая маорійскаго пѣвца, Гогенъ проситъ:

— ‚Я хочу не знать всего того, чего ты не знаешь!

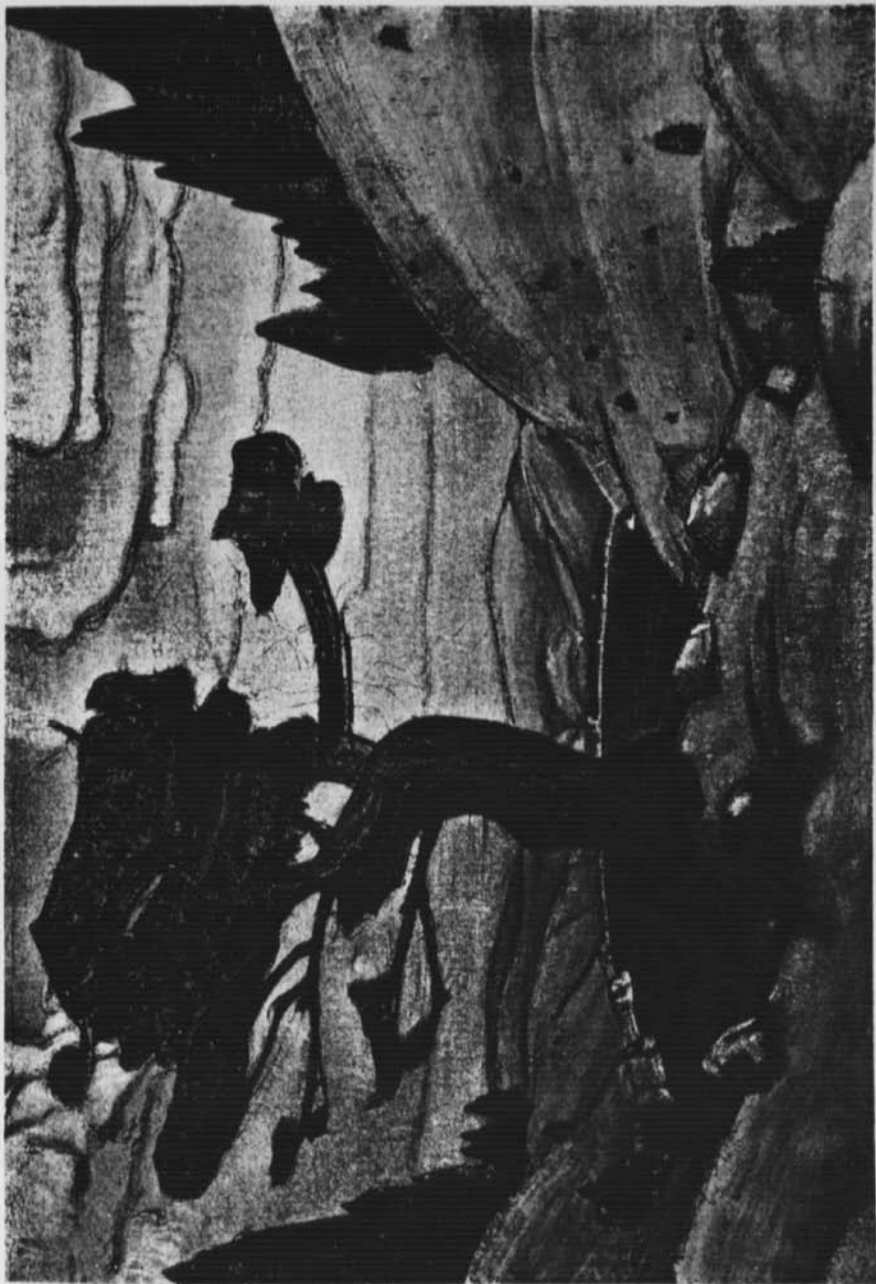
— Научи же меня твоему всевѣдущему невѣдѣнію. Покорный, я прихожу къ тебѣ, о, учитель незнанія и простоты, и улыбка недалеко отъ моихъ устъ‘.

Единственно, что роднитъ оба теченія, это—лежащее въ основѣ ихъ отношеніе къ идеѣ естественнаго человѣка. ‚Ноа-Ноа‘ Гогена заключаетъ въ себѣ отголоски Руссо и идеализацію первобытной жизни въ стилѣ послѣдняго, какъ и романтическія повѣсти первой четверти девятнадцатаго вѣка въ родѣ ‚Аталы‘. Однако, идея отрицанія культуры ‚естественнымъ состояніемъ‘ приняла новыя формы. Намъ дорога первобытная жизнь не тѣмъ, что ей свойственно невѣдѣніе, но тѣмъ, что невѣдѣніе это — мудрое. Гогенъ называетъ Маори ‚сильной и мудрой расой‘. Онъ знаетъ, что Маори также имѣли свои храмы, свое искусство, продуманную государственность. Но ихъ жизнь была широка и непосредственна. Разумъ не заглушалъ инстинкта. Умъ виѣшнихъ фактовъ не убивалъ подсознательной мудрости.

О томъ же самомъ говорить Рерихъ: ‚Чужда ли искусству живоотнообразная финская фантазмагорія? Чужды ли для художественныхъ толкованій формы, зачарованныя Востокомъ? Отвратительны ли въ первыхъ рукахъ скиновъ передѣлки античнаго міра? Полно, только ли грубы золотыя украшенія полуизвѣстныхъ сибирскихъ кочевниковъ? Эти находки не только близки искусству, но мы завидуемъ ясности мысли обобщенія исчезнувшихъ народовъ. Твердо и искусно укладывались великіе для нихъ символы въ безчисленные варианты вещей. Даже безжалостный спутникъ метала — штампъ — не могъ погубить врожденныхъ исканій искусства‘.

Гогенъ воспринялъ экзотику на Таити острѣе, чѣмъ ее выразилъ въ своихъ картинахъ Рерихъ. Но въ этомъ случаѣ, помимо разницы индивидуальностей, надлежитъ принять во вниманіе и то обстоятельство, что Гогенъ, какъ художникъ, съ минуты прибытія на Таити попалъ во власть яркаго зрительнаго контраста между Европой и Полинезіей, — чего не было у Рериха, измѣнявшаго родному Сѣверу для

¹ Поль Гогенъ. ‚Ноа-Ноа‘. Путешествіе на Таити. М. Изд. Д. Я. Маковского.



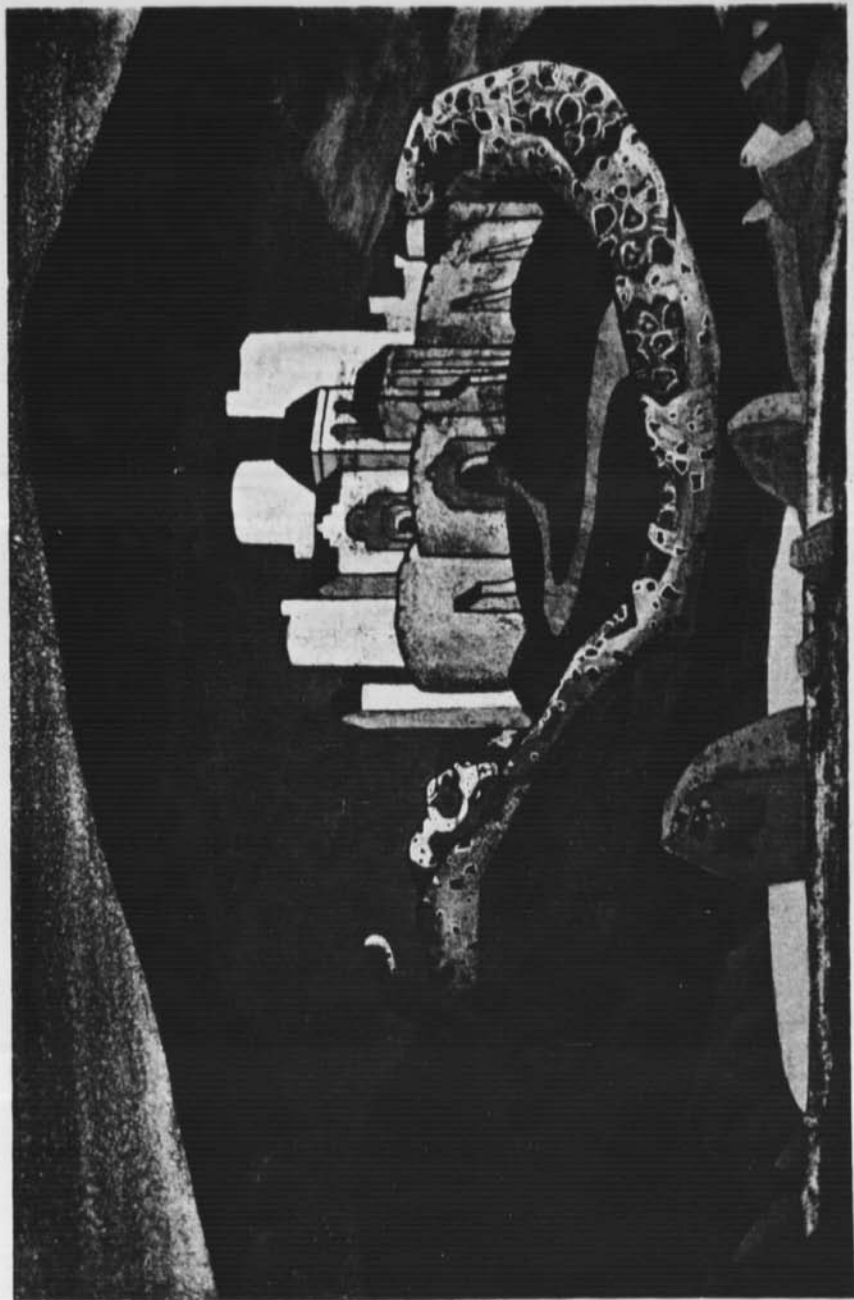
Н. К. Рерихъ. Варіантъ декораціи I дѣйствія балета
Н. Стравинскаго „Весна Свѣщеннаѣ“ (мѣлѣра—1914).
[Собств. Б. В. Сальцова, въ Спб.].

N. Roerich. Variante de décor du I acte du ballet d'Igor
Strawinski „Le Printemps Sacré“ (détrempe). (App. à
M. B. Sierpizow, St. Pbg.).



Н. К. Рерихъ. «Короны» (темпера — 1914).

N. Roerich. „Les couronnes” (détrempe).



Н. К. Рерихъ. „Градъ обреченный“ (темпера—1914).

Н. Рерихъ. „La ville condamnée“ (détrempe).



Н. К. Рерихъ. „Двѣла челоѵческiя“ (темпера—1914).

Roerich. „Vanité des oeuvres humaines“ (détrempe).

кратковременныхъ побѣдокъ въ Европу и однажды на Кавказъ, въ чемъ, разумѣется, было мало острой новизны.

Но картины Рериха, тѣмъ не менѣе, экзотичны, и именно это свойство дѣлаетъ ихъ понятными Европѣ и опредѣлило ихъ успѣхъ на выставкахъ въ столь различныхъ европейскихъ центрахъ, какъ Лондонъ и Римъ, Парижъ и Вѣна, Брюссель и Мальме.

VI

Въ картинахъ Рериха поражаетъ слѣдующее свойство. Если судить о нихъ только на основаніи воспроизведеній, онѣ всегда создаютъ впечатлѣніе большихъ полотенъ. Въ частности, картины позднѣйшихъ періодовъ создаютъ это впечатлѣніе въ степени большей, чѣмъ, напримѣръ, ‚Гонецъ‘ или ‚Походъ‘. ‚Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ‘ (выставка ‚Миръ Искусства‘ 1915 г.) по компановкѣ пейзажа и вторыхъ его плановъ даетъ впечатлѣніе большой картины, тогда какъ истинные ея размѣры очень скромны: 28 вершк. \times 16 вершк. То же можно сказать о ‚Крикѣ змій‘. Эта частности свидѣтельствуетъ совершенно объективно о чувствѣ монументальнаго, свойственномъ художнику. Если принять во вниманіе, что это чувство соединилось въ Рерихѣ со значительнымъ мастерствомъ въ гармонизаціи красокъ и выдающимся даромъ композиціи, станетъ яснымъ неизбѣжность обращенія художника къ задачамъ театрально-декоративнымъ.

Театрально-декоративное искусство наше даетъ въ истекшемъ десятилѣтіи картину необыкновеннаго расцвѣта. Безъ преувеличенія можно сказать, что русскіе художники въ этой области работали съ полной самостоятельностью и даже болѣе того — предуказали западно-европейскимъ художникамъ, не исключая французскихъ, много новыхъ и цѣнныхъ подходовъ. Русскими художниками были выработаны формы и самый стиль современнаго театрально-декоративнаго мастерства. Развившаяся у насъ напряженная и нервная работа лучшихъ художниковъ въ области театральной декорации характеризуется настойчивымъ исканіемъ основныхъ принциповъ театрально-декоративнаго мастерства и этимъ существенно отличается отъ попытокъ западно-европейскихъ художниковъ того же періода, которые, работая для сцены, почти никогда не учитывали специальныхъ заданийъ въ своихъ театральныхъ работахъ. Для западно-европейскихъ художниковъ (за исключеніемъ нѣкоторыхъ, работавшихъ для Рейнгардта, какъ Ловисъ Коринтъ) театральная декорация оставалась большой картиной. Конечно, и наши художники только путемъ долгой работы нашли вѣрное отношеніе къ театральной декорации. Имъ помогло въ этомъ случаѣ то оживленіе въ жизни нашего театра и общественный интересъ къ различнымъ формамъ театрального искусства, которые такъ показательны для русской сцены со времени расцвѣта московскаго Художественнаго театра и Новаго Драма-

тического В. Ф. Комиссаржевской. Та атмосфера, въ которой работали наши театральные художники, была единственной въ своемъ родѣ: Парижъ, Берлинъ, Лондонъ ея не знали. Только отчасти Мюнхенъ и Дюссельдорфъ ее напоминаютъ. Будущій изслѣдователь нашего театально-декоративнаго искусства при разборѣ работъ отдѣльныхъ художниковъ долженъ будетъ установить нѣкоторую скалу оцѣнки. Мы полагаемъ, что наиболѣе правильнымъ будетъ изученіе творчества каждаго отдѣльнаго художника по отношенію послѣдняго къ тѣмъ эстетическимъ и формальнымъ принципамъ, которые нашло наше театально-декоративное искусство и при помощи которыхъ одержало блестящія свои побѣды въ Парижѣ и Лондонѣ. Эти принципы можно установить въ слѣдующемъ видѣ: 1) театръ представляетъ нѣкоторую самоцѣль; театральное искусство — искусство независимое и отличное по заданіямъ и способамъ воздѣйствія отъ всѣхъ другихъ; 2) категоріи театральнаго искусства (драма, опера, балетъ, пантомима, феерія), въ зависимости отъ эстетической цѣнности каждой изъ нихъ, имѣютъ внутреннюю жизнь и свой особый театальный смыслъ, которымъ и надлежитъ руководствоваться художнику при исполненіи своихъ декоративныхъ работъ.

Говоря о Рерихѣ, какъ художникѣ для театра и, притомъ, художникѣ, связавшемъ свое имя съ историческими моментами въ развитіи театально-декоративнаго искусства (побѣдки Дягилева въ Парижѣ и Лондонѣ), мы не можемъ дать оцѣнку его работъ въ указаннаго выше пути. Рериху пришлось, какъ и другимъ, испытать на себѣ неизбежное для всякаго театральнаго художника направляющее воздѣйствіе личности, стоящей во главѣ театральнаго предпріятія. Успѣхъ его работъ, желательный художественный эффектъ зависѣлъ отъ тѣхъ лицъ, которымъ приходилось, съ одной стороны, намѣчать передъ художникомъ художественные планы будущихъ постановокъ, и съ другой — претворять въ жизнь проекты и эскизы данныхъ Рерихомъ декораций.

Гордонъ Крегъ въ одной изъ своихъ статей, говоря объ идеальномъ режисерѣ, требуетъ отъ него соединенія литературнаго, рисовальнаго, музыкальнаго и актерскаго умѣнія. Въ этихъ требованіяхъ есть чрезмѣрность; но чуткость и — если можно такъ выразиться — духовная созвучность и опредѣленная равномѣрность въ воспріятіи искусствъ представляются для современнаго режисера совершенно необходимыми, быть можетъ даже болѣе необходимыми, чѣмъ самое знаніе театальной техники, ибо чрезмѣрное знаніе послѣдней, какъ это показали многіе примѣры, только сушило отдѣльныя постановки режисеровъ, зачастую весьма способныхъ. Неудивительно поэтому, что Дягилевъ въ лучшихъ своихъ постановкахъ, не будучи режисеромъ профессиональнымъ, сдѣлалъ больше, чѣмъ даже Станиславскій, и уже конечно больше Мейерхольтца. Это потому, что Станиславскому мѣшало мастерство режисера (постановки ‚Ревизора‘ и ‚Горя отъ ума‘ въ этомъ смыслѣ особенно типичны), а въ постановкахъ Мейерхольтца часто сказывались характерные для этого художника разсудочность и недостатокъ вдохновенія. Между тѣмъ, Дя-

гилеву никто не можетъ отказать въ творческомъ темпераментѣ и полнотѣ воспріятія искусствъ. Кто видѣлъ постановки столь разныя, какъ ‚Сивгурочку‘ (театръ Рейнке, режисура Е. П. Карпова) и ‚Сестру Беатрису‘ (театръ Музыкальной драмы, режисура І. М. Лапидкаго), и декорационные эскизы Рериха къ этимъ постановкамъ, тотъ, конечно, согласится съ высказаннымъ нами утверженіемъ.

Театральная декорация еще не состоялась, когда художникъ прислалъ свои эскизы. Ихъ надо осуществить, ихъ надо привести въ соотвѣтствіе со всей постановкой. Изъ сочетаній Рериха и Е. П. Карпова или Рериха и І. М. Лапидкаго ничего не вышло. Но совершенно иначе надлежитъ отнестись къ тѣмъ декорациямъ Рериха, которыя были осуществлены въ сотрудничествѣ съ Дягилевымъ, Станиславскимъ, Евреиновымъ и Миклашевскимъ. У Дягилева въ декорацияхъ Рериха шли ‚Князь Игорь‘ (для котораго художникъ писалъ эскизы дважды: для постановки 1909 г. и для возобновленной постановки 1914 г.), ‚Псковитянка‘ и ‚Весна Священная‘. Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ эскизы неосуществившихся декораций къ ‚Валькиріи‘ Вагнера. Ихъ правильнѣе назвать сюитой на тему ‚Валькиріи‘. Эта сюита, явившаяся непосредственнымъ отраженіемъ музыкальных впечатлѣній художника, представляетъ, быть можетъ, наиболѣе цѣнное изъ всего, созданнаго Рерихомъ для театра. Эскизы къ ‚Валькиріи‘ отличаетъ большая слитность музыкальнаго съ живописнымъ; конечно, скандинавская основа нибелунговой саги выдвинута Рерихомъ на первый планъ.

Посѣтители Стариннаго театра помнятъ великолѣпный, насыщенный грозой пейзажъ горной Испаніи, служившій декорацией къ Фуенте-Овехуна, столь неожиданно—для многихъ—удавшійся Рериху. Но наибольшаго успѣха достигъ Рерихъ, какъ декораторъ, въ своихъ эскизахъ для московскаго Художественнаго театра къ постановкѣ ‚Перь-Гюнта‘. По дружнымъ отзывамъ серьезной печати, болѣе всего удались Рериху декорации Сѣвера, неудачными оказались декорации Марокко. Тѣмъ не менѣе, общее впечатлѣніе было для Рериха благопріятнымъ. Послѣ ‚Перь-Гюнта‘, по его эскизамъ, театръ Музыкальной драмы осуществилъ неудачную постановку ‚Сестры Беатрисы‘. ‚Принцеса Маленъ‘ въ декорацияхъ Рериха, предполагавшаяся въ московскомъ Свободномъ театрѣ, свѣта рампы не увидѣла.

Сколько мы знаемъ замыслы Рериха къ этимъ двумъ постановкамъ, изъ которыхъ одна оказалась нерожденной, а другая неудачной,—въ этихъ декорацияхъ должна была проявиться нѣкоторая новая для художника черта: мягкость и ласковость, мягкость настроенія, ласковость тоновъ. Этотъ оттѣнокъ былъ уже замѣченъ въ нѣкоторыхъ эскизахъ къ ‚Перь-Гюнту‘, здѣсь онъ сказался явственнѣе.

Надобно признать, что въ развитіи творчества художника эта новизна не можетъ рассматриваться, какъ существенный и показательный шагъ впередъ. Дягилевскія декорации Рериха несравненно содержательнѣе, суровѣе, значительнѣе. Человѣкъ, чувствующій театръ и стихію театральнаго, не можетъ пройти мимо счастливыхъ моментовъ этихъ декораций. Запоминаются ‚Половецкій станъ‘ и ‚Путь въ‘, гдѣ

плачетъ Ярославна. А княжій покой, — сѣни княжескаго дома, гдѣ все такъ сгружено, ярко, пестро, гдѣ стѣна на стѣнѣ нарастала, ко всякому дому — пристройка, — даетъ впечатлѣніе настоящей театральнѣй характеристикѣ.

Счастлирое, инстинктивное чувство художника помогло ему и на этотъ разъ. Онъ не ушелъ въ подробности, а далъ только характерное. Въ дымномъ смѣшеніи желтаго съ краснымъ (половецкій станъ) дана чуткая иллюстрація къ музыкѣ ‚Игоря‘, — не та иллюстрація, которая объясняетъ и воспроизводитъ, а та, что дополняетъ новыми впечатлѣніями. Все это относится къ первой декорации ‚Князя Игоря‘, когда Дягилевъ поставилъ половецкія пляски М. Фокина. Когда черезъ нѣсколько лѣтъ Рериху пришлось дать эти декорации вторично для постановки оперы, онъ показалъ темную, глубокую южную ночь (зеленое съ синимъ). Здѣсь невольно сказалося инстинктивное различіе художникомъ сценическихъ формъ балета и оперы, гдѣ задача театральнѣй декорацийъ акомпанировать въ одномъ случаѣ человѣческому гѣлу на сценѣ, въ другомъ — главному тону соответственной части музыкальнаго произведенія.

Все сдѣланное Рерихомъ для театра, при всей значительности отдѣльныхъ попытокъ, носитъ характеръ случайности. Театральные эскизы осуществлялись художникомъ среди другихъ работъ: они не отвлекли его отъ главнаго, давъ только нѣкоторый исходъ назрѣвшимъ въ немъ индивидуальнымъ стремленіямъ, но въ развитіи ихъ поэтому не видно того стройнаго и сильнаго роста творческой личности, который такъ характеренъ для Рериха вообще.¹ Можно предположить, что въ области театральнѣй-декоративнаго мастерства при иныхъ условіяхъ Рерихъ создалъ бы гораздо больше: счастлирое сотрудничество Рериха и Станиславскаго дало, какъ мы видѣли, счастлирое достиженіе. Но было бы неправильно переоцѣнивать этотъ единственный фактъ, нельзя забывать о специальныхъ условіяхъ ‚Перь-Гюнта‘, какъ драматическаго произведенія, съ его сценической расколотостью, съ внутренними противорѣчіями стилей, съ туманностью его общей структуры. ‚Перь-Гюнтъ‘ самъ по себѣ недостаточно театраленъ, чтобы на основаніи его можно было судить о театральнѣй дарованіяхъ художника, писавшаго декорации. Декорации — радовали. Значитъ, художественный успѣхъ былъ, но въ рамкахъ театральнаго ли искусства? Поскольку мы могли продумать работы и творческую личность Рериха, элементы театральнаго художника въ немъ отсутствуютъ.

Художникъ, углубившійся въ стихію подсознательнаго, живущій весь въ мірѣ своей догадки, упрямый и настойчивый, одинокій и недоверчивый, можетъ ли быть художникомъ театра, въ чьей работѣ единственная честность — приспособленіе, гдѣ художественный эгоизмъ немьслимъ, гдѣ одно изъ заданій — служеніе другому художнику: композитору, писателю, актеру или танцовщику? Разумѣется, не всѣ теат-

¹ Болѣе того: работы для театра оказали дурное воздѣйствіе на нѣкоторыя позднѣйшія картины Рериха, сбивъ вѣрное декоративное чутье его въ сторону декорационности.



Н. К. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Лавинскаго
„Сестра Беатрица“ (театръ), (Собр. М. И. Герценъ).

Н. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Давидова
„Сестра Беатрица“ (Собр. М. Терещенко).



*N. Roerich, „Le messenger (détrempe).
(App. à M-me H. Rörich).*

*H. K. Pepoux, „Восхищенъ (масло—1910).
(Собр. Е. Н. Pepoux).*

ральные художники нашихъ дней имѣютъ мужество въ этомъ сознаться: многие изъ нихъ ,сами по себѣ'. И театръ, который тоже ,самъ по себѣ', мститъ имъ за это бунтомъ, провозглашая лозунгъ, что сцена есть не болѣе, какъ подмостки, гдѣ единственный господинъ—актеръ. Мы не знаемъ, какъ разрѣшить русское сценическое искусство эти противорѣчія,—повидимому, нѣкоторые выдающіеся представители нашей режиссуры запутались въ нихъ весьма основательно,—но, думается, всякій крупный художникъ современности, если онъ уважаетъ свой талантъ, рано или поздно придетъ къ этой проблемѣ.

Въ печати, высказываясь по поводу одной изъ послѣднихъ своихъ декораций, Рерихъ заявилъ, что онъ ,отъ театра уходитъ'. Въ этомъ признаніи слышится намъ отвѣтъ художника на неизбѣжный вопросъ.

Что дѣлать, если стремленіе нашихъ художниковъ къ монументальному, къ живописи большихъ плоскостей, не находятъ въ жизни отголосковъ или находятъ ихъ въ ограниченномъ числѣ, въ условіяхъ приспособленія, не всѣми преодолимыхъ...

VII

Послѣдняя выставка ,Мира Искусства' для Рериха явилась отчетной выставкой работъ за два года. Притомъ, на выставку эту попали не всѣ его работы: нѣкоторыя, весьма значительныя, какъ описанная нами выше картина ,безъ названія' и ,Вѣстникъ', публика не увидѣла.

Не знаменуютъ ли эти послѣднія работы Рериха новый шагъ въ развитіи его творчества, дополняютъ ли онѣ только прошлое, или, быть можетъ, говорятъ объ остановкѣ?

Въ отличіе отъ прежнихъ, послѣднія картины поражаютъ новымъ для Рериха: отсутствіемъ вишняго единства. Прежде удивительно стройно размѣщались холсты Рериха. Въ нихъ была внутренняя связь, какое то одно настроеніе—растущее, крѣпнущее, созрѣвающее. Въ этомъ, главнымъ образомъ, и была причина того, что многимъ Рерихъ представлялся однообразнымъ. Стѣна, отведенная художнику на выставкѣ 1915 года, поразила неожиданностью. И по темамъ, и по красочнымъ сочетаніямъ, и по настроеніямъ, каждая картина представляла съ полной необъяснимостью нѣчто отъединенное.

,Короны', гдѣ, на пустынномъ берегу моря, воины—ихъ трое—клянутся на мечѣхъ великой клятвой вѣрности, а въ зеленыхъ небесахъ, точно короны, проплываютъ легкія розовыя облака; густой, багрово-красный пожаръ ,Зарева'; крикъ пурпурнаго ,Змія' среди базальтовыхъ горъ къ небывалымъ желтымъ небесамъ; ,Вѣстникъ', гдѣ къ высокой, обрывистой, черной скалѣ, въ тревожной тишинѣ вечера приплываетъ невѣдомый корабль: стоитъ та тишина, когда природа точно прислуши-

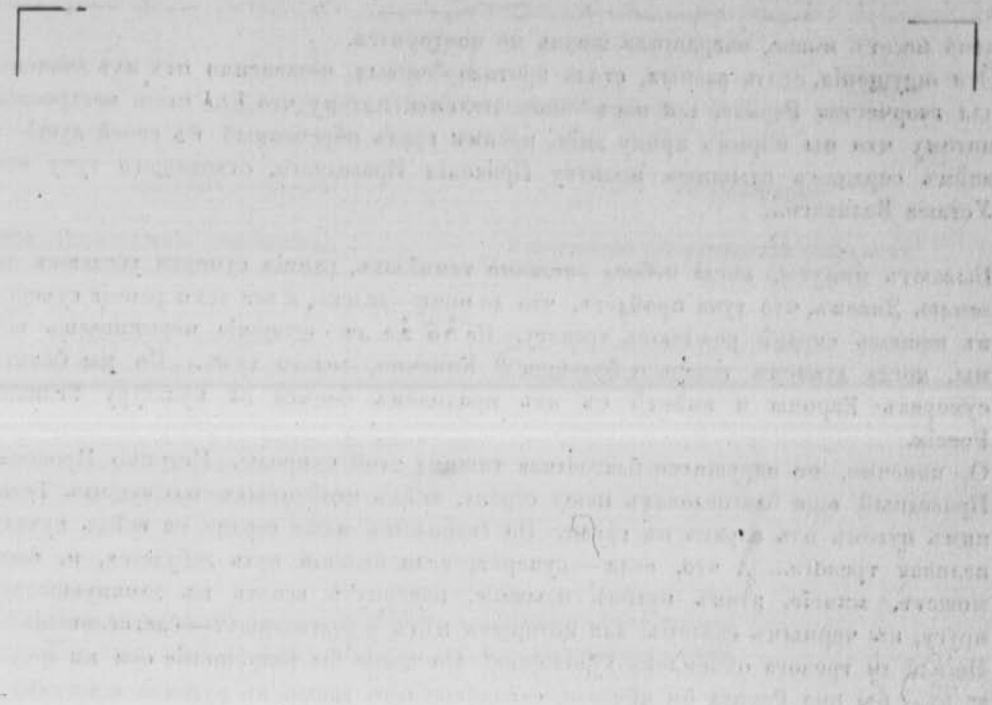


Н. К. Рерихъ. „Проконій Праведный отводитъ каменную тучу отъ Устья Великаго“ (темпера—1914).

N. Roerich. „Procopé le Juste détournant le nuage de pierre de la ville d'Oustoung“ (détrempe).

вается къ своему дыханію, одинъ изъ тѣхъ рѣдкихъ вечеровъ, когда можно видѣть неповторяемую картину зеленого солнечнаго луча... И наконецъ, благодатная, ровная тишина рѣки, бѣгущей среди знакомыхъ холмовъ, съ которыми Проконій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ.

Это многообразіе устремленій можно ли считать остановкой въ творчествѣ, особенно если принять во вниманіе новизну красочныхъ задачъ? Цѣлый рядъ обстоятельствъ не позволяетъ прийти къ убѣжденію, что творчество Рериха, выразивъ себя вполне, стало на путь дополняющихъ углубленій, что обычно для многихъ опредѣлившихся художниковъ. Горы видить Рерихъ по новому. Впервые появляется въ его картинахъ замкнутость, предѣлъ. „Крикъ змія“ такъ яростенъ, потому что горы обступили его тѣснымъ чернымъ кольцомъ, а небеса желты. „Вѣстникъ“—корабль приплываетъ къ отвѣсной стѣнѣ. И даже море, на берегу котораго клянутся воины, своими волнами не несетъ исхода. А въ „Заревѣ“ градъ пылаетъ ровнымъ, томящимъ душу пламенемъ, въ которомъ, какъ въ красныхъ стеклахъ, сливаются очертанія человѣческой жизни.



Н. К. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Давидова 'Сестра Беатрица' (темпера—1914).

N. Roerich. Esquisse de décor pour l'opéra de A. Dawidow 'Soeur Béatrice' (détrempe).

Когда на разстояніи вспоминаешь всѣ эти картины, созданныя Рерихомъ на протяжении послѣднихъ двухъ лѣтъ, изъ которыхъ нѣкоторыя, какъ 'Зарево', 'Градъ обреченный', 'Вѣстникъ', были написаны за нѣсколько мѣсяцевъ до великой войны, невольно хочешь многое въ нихъ объяснить интуитивными предчувствіями художника. Потому что стихія этихъ картинъ (за исключеніемъ 'Проконія Праведнаго', 'благословляющаго' и 'отводящаго тучу')—пожаръ. И кажется, что художникъ, ставшій мужемъ въ своемъ мастерствѣ, окрѣпшій и опредѣлившійся, бродя въ мірѣ творческихъ видѣній, ощутилъ внезапно нѣкую тревогу. Какъ въ историческомъ разсказѣ, онъ припалъ ухомъ къ землѣ, прислушался. И былъ шумъ, крики, смѣненіе въ одномъ станѣ, тишина великая—въ другомъ.

Двѣ струи, два настроенія въ творческихъ видѣніяхъ представляются намъ нѣкоторымъ рубежомъ въ творчествѣ Рериха. Пробилъ часъ, впервые за все время его художнической работы, когда онъ сталъ на распутьѣ великихъ дорогъ. Онъ пришелъ къ этому такъ же, какъ всѣ мы. Въ давнишній чудесный міръ его видѣній, найденный и охваченный имъ, ставшій для него столь же достовѣрнымъ, какъ для



*Н. К. Рерихъ. „Прокопій Праведный отводитъ
каменную тучу отъ Устья Великаго“
(темпера—1914).*

*N. Roerich. „Procopie le Juste détournant
le nuage de pierre de la ville d'Oustioug“
(détrempe).*

вается къ своему дыханію, одинъ изъ тѣхъ рѣдкихъ вечеровъ, когда можно видѣть неповторяемую картину зеленаго солнечнаго луча... И наконецъ, благо- стная, ровная тишина рѣки, бѣгущей среди знакомыхъ холмовъ, съ которыхъ „Прокопій Праведный“ благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ‘.

Это многообразіе устремленій можно ли считать остановкой въ творчествѣ, осо- бенно если принять во вниманіе новизну красочныхъ задачъ? Цѣлый рядъ обстоя- тельствъ не позволяетъ прийти къ убѣжденію, что творчество Рериха, выразивъ себя вполне, стало на путь дополняющихъ углубленій, что обычно для многихъ опредѣлившихся художниковъ. Горы видитъ Рерихъ по новому. Впервые появляется въ его картинахъ замкнутость, предѣлъ. „Крикъ змій“ такъ яростенъ, потому что горы обступили его тѣснымъ чернымъ кольцомъ, а небеса желты. „Вѣстникъ“—ко- рабль приплываетъ къ отвѣсной стѣнѣ. И даже море, на берегу котораго кля- нутся воины, своими волнами не несетъ исхода. А въ „Заревѣ“ градъ пылаетъ ровнымъ, томящимъ душу пламенемъ, въ которомъ, какъ въ красныхъ стеклахъ, сливаются очертанія человѣческой жизни.

НЕТ ФОТОГРАФИИ

Н. К. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Давидова 'Сестра Беатриса' (темпера—1914).

N. Roerich. Esquisse de décor pour l'opéra de A. Dawidow 'Soeur Béatrice' (détrempe).

Когда на разстояніи вспоминаешь всѣ эти картины, созданныя Рерихомъ на протяжении послѣднихъ двухъ лѣтъ, изъ которыхъ нѣкоторыя, какъ 'Зарево', 'Градъ обреченный', 'Вѣстникъ', были написаны за нѣсколько мѣсяцевъ до великой войны, невольно хочешь многое въ нихъ объяснить интуитивными предчувствіями художника. Потому что стихія этихъ картинъ (за исключеніемъ 'Прокопія Праведнаго', 'благословляющаго' и 'отводящаго тучу')—пожаръ. И кажется, что художникъ, ставшій мужемъ въ своемъ мастерствѣ, окрѣпшій и опредѣлившійся, бродя въ мірѣ творческихъ видѣній, ощутилъ внезапно нѣкую тревогу. Какъ въ историческомъ разсказѣ, онъ приналь ухомъ къ землѣ, прислушался. И былъ шумъ, крики, смятеніе въ одномъ станѣ, тишина великая—въ другомъ.

Двѣ струи, два настроенія въ творческихъ видѣніяхъ представляются намъ нѣкоторымъ рубежомъ въ творчествѣ Рериха. Пробилъ часъ, впервые за все время его художнической работы, когда онъ сталъ на распутьѣ великихъ дорогъ. Онъ пришелъ къ этому такъ же, какъ всѣ мы. Въ давнишній чудесный міръ его видѣній, найденный и охваченный имъ, ставшій для него столь же достовѣрнымъ, какъ для

насъ—наше сегодня, ворвались зловѣщія зарницы. Что бы ни было, завтрашній день несетъ новое, вчерашняя жизнь не повторится.

Эти ощущенія, столь разныя, столь противорѣчивыя, независимо отъ ихъ значенія для творчества Рериха, для насъ—показательны, потому что это наши настроенія: потому что мы вѣримъ крику змѣя, носимъ градъ обреченный въ своей душѣ и всѣмъ сердцемъ слышимъ молитву Прокопія Праведнаго, отводящаго тучу отъ Устюга Великаго...

Бываютъ минуты, когда небеса внезапно темнѣютъ, раннія сумерки упадаютъ на землю. Знаемъ, что туча пройдетъ, что до ночи—далеко, и все таки раннія сумерки въ нашемъ сердцѣ рождаютъ тревогу. Не то же ли ощущеніе переживаемъ всѣ мы, когда думаемъ теперь о будущемъ? Конечно, только туча... Но мы боимся сумерекъ Европы и вмѣстѣ съ ихъ приходомъ боимся за культуру Великой Россіи.

О, конечно, не нарушится благодатная тишина этой природы. Незримо Прокопій Праведный еще благословитъ нашу страну, всѣхъ невѣдомыхъ плывущихъ Великимъ путемъ изъ варягъ въ греки. Но сторожить наше сердце на всѣхъ путяхъ великая тревога... А что, если—сумерки, если Великій путь забудется, и, быть можетъ, многіе, этимъ путемъ плывшіе, повернуть вспять къ замкнувшемуся кругу, къ чернымъ скаламъ, для которыхъ нѣтъ у благодатныхъ—благословенія?

Не эта ли тревога объемлетъ художника? Но какое бы разрѣшеніе она ни нашла и куда бы она Рериха ни привела, сдѣланное имъ вошло въ русское искусство и въ русскую культуру. Намъ не дано судить о предѣльныхъ размѣрахъ его дарованій, о значеніи его творчества для предстоящихъ поколѣній живописцевъ. Исторія заставляетъ насъ въ такихъ случаяхъ говорить: не знаемъ. Но мы имѣли право свидѣтельствовать, какъ современники художника. Мы не только могли, мы должны были свидѣтельствовать о томъ показательномъ, знаменующемъ наше время и его усилія, о чемъ намъ повѣдало творчество Рериха.

СПИСОКЪ ГЛАВНЫХЪ РАБОТЪ Н. К. РЕРИХА

Названіе картинъ:

Собственники:

- | | |
|--|---|
| 1894. Псковичъ (карандашъ). | Уничтожено (Студенческій сборникъ). |
| 1895. Вечеръ Богатырства Кіевскаго
(I вариантъ) (масло).
Въ Грекахъ (масло). | Е. И. Рерихъ (Пгд.).
В. С. Кривенко (Пгд.). |
| 1896. Вечеръ Богатырства Кіевскаго
(II вариантъ) (масло).
Курганы (масло). | |
| 1897. Утро Богатырства Кіевскаго
(масло).
Гонецъ (масло).
На чужомъ берегу (масло). | Русское Собрание (Пгд.).
Третьяковская галерея.
С. Н. Сыромятниковъ. |
| 1898. Идолъ (Передъ городской стѣной)
(масло).
Собираются старцы (масло). | Кн. Тарханъ-Моуравовъ (Пгд.).
Америка (не разыскано). |
| 1899. Волховъ (пастель).
Спасъ Нередица.
Старая Ладога (масло).
Походъ (масло).
Охота, эскизъ (акварель). | В. Э. Направникъ (Пгд.).
И. М. Степанова (Пгд.).
В. А. Беклемишевъ (Пгд.).
Русское Собрание (Пгд.).
Е. В. Герц. Н. П. Лейхтенбергскій (Пгд.). |
| 1900. Курганное поле (масло).
Ждутъ (масло).
Священный очагъ.
Зловѣщіе (эскизъ масломъ).
Волки (масло).
Походъ Владимира на Корсунь
(масло). | Уничтожено.
І. А. Равичъ (Варшава).
Уничтожено.
А. А. Кутузовъ (Пгд.).
Н. К. фонъ-Меккъ (Пгд.).
Третьяковская галерея. |
| 1901. Разсказъ о Богѣ.
Зловѣщіе (эскизъ акварелью). | Русскій Музей Александра III. |

- Заморскіе гости (масло).
 Заморскіе гости (масло).
 Идолы (Нычское) (масло).
 Идолы (вариантъ) (масло).
 Часовня.
 Книжая охота (Утро) (масло).
1902. Сѣверъ (пастель).
 Заповѣдное мѣсто (масло).
 Городокъ (масло).
 Городъ строятъ (масло).
 Городокъ зимой (акварель).
 Славянская жизнь (пастель).
 Сибирскій фризь (масло).
 9 эскизовъ къ нему (пастель).
 Вой со змѣемъ (пастель).
1903. Строятъ ладьи (масло).
 Домъ Божій (масло).
 Псковскій погостъ (масло).
 Псковскій погостъ (масло).
 Этюды древней архитектуры (масло):
 Ярославль, Кострома, Казань,
 Нижній-Новгородъ, Владиміръ,
 Суздаль, Юрьевъ-Польскій,
 Ростовъ-Великій, Москва, Смо-
 ленскъ, Вильна, Троки, Гродно,
 Ковна, Митава, Рига, Венденъ,
 Изборскъ, Печеры, Псковъ.
1904. Этюды древней архитектуры (масло):
 Тверь, Угличъ, Калязинъ, Вал-
 дай, Звенигородъ.
 Бой Александра Невского съ
 ярломъ Биргеромъ (темпера).
 Древняя жизнь (масло).
 3 эскиза 'Сѣверъ' (Каменный вѣкъ)
 (гуашь).
 Архангелъ (эскизъ къ 'Сокровищу
 Ангеловъ') (масло).
 5 эскизовъ къ рѣзной мебели для ма-
 стерской кн. М. Кн. Тенишевой въ Та-
 лашкинѣ.
- Е. И. В. Государь Императоръ.
 Н. Н. Перцовъ (Пгд.).
 Кн. М. Кн. Тенишева (Смоленскъ).
 А. П. Ивановъ (Пгд.).
 Е. И. В. Принцеса Евгения Максимилиановна
 Ольденбургская (Пгд.).
 Е. И. В. Вел. Кн. Ольга Александровна.
- П. Н. Перцовъ (Пгд.).
 М. Ф. Якуникова (Москва).
 Н. К. Рерихъ (Пгд.).
 Третьяковская галерея.
 Г. О. Гиришманъ (Москва).
 В. В. Протопоповъ (Пгд.).
 Кн. С. А. Щербатовъ (Москва).
 Кн. М. Кн. Тенишева (Смоленскъ).
 В. В. Протопоповъ (Пгд.).
- Америка (не разыскано).
 Уничтожено.
 Кн. М. Кн. Тенишева (Смоленскъ).
 Америка (не разыскано).
 Частью въ городскомъ музеѣ въ Санъ-Фран-
 циско.
- А. А. Ростиславовъ, кн. М. С. Путятинъ,
 Б. К. Рерихъ (Пгд.) и др.
- Русскій Музей Александра III.
 Кн. С. А. Щербатовъ (Москва).
- Русскій Музей Александра III.
- Кн. М. Кн. Тенишева (Смоленскъ)
- Кн. М. Кн. Тенишева (Смоленскъ).

1905. СѢверъ (гуашь).
 Эскизы для майоликовыхъ фризозъ
 (Скандинавія) (акварель).
 Славяне на ДиѢврѢ.
 Роспись въ молельной (акварель).
 Пещное дѣйство (акв. и темп.).
 Сокровище Ангеловъ (масло).
 Человѣкъ со скребкомъ (п.).
 Колдуны (пастель).
 Бѣлыя птицы (масло).
 Заклятiе водное (пастель).
 Изба смерти (акварель).
 Эскизъ къ 'Бою' (акварель).
 Царь (рис. съ акварелью).
 Дозоръ (масло).
1906. Рисунокъ для 'ВѢсовъ'.
 Вой (масло).
 Змiевна (темпера).
 Владыки нездѣшніе (масло).
 Девассари Абунту съ птицами
 (темпера).
 Девассари и камни (темпера).
 На мосту стояла старица (акв.).
1907. СѢдая Финляндiя (пастель).
 Поединокъ.
 Коверъ-Самолетъ (темп. и наст.).
 Илья Пророкъ (темп. и наст.).
 Эскизы декораций къ 'Валькирин'
 (темпера).
 Эскизъ декорации къ мистерiи 'Три
 Волхва'.
1908. Триумфъ Викинга (темпера).
 Эскизы декораций для 'Сибгурочки'.
 Задумываютъ одежду (темпера).
1909. 7 фризозъ въ домѢ Ф. Г. Бажанова
 (темпера).
 Стража (темпера и пастель).
 Изба смерти (вариантъ) (темпера).
 Свѣтлой ночью (Замокъ Викинга)
 (темпера).
 Упирала (темпера).
- Русскій Музей Александра III.
 Общество 'Россiя' (Пгд.).
 А. А. Коровинъ (Пгд.).
 Русскій Музей Александра III.
 Русскій Музей Александра III.
 Е. И. Рерихъ (Пгд.).
 Люксембургскій музей въ ПарижѢ.
 Г. Власовъ (Кіевъ).
 Г. Хорватъ.
 Г. Дени Рошъ (Парижъ).
 Кн. М. К. Тенишева (Смоленскъ).
 Е. И. Рерихъ (Пгд.).
 А. Ф. Мантель (Казань).
 Н. Д. Ермаковъ.
- Третьяковская галерея.
 Русскій Музей Александра III.
 Е. И. Рерихъ (Пгд.).
- ВѢна.
 М. Мартенъ.
 М. Т. Соловьевъ.
- Е. И. Рерихъ (Пгд.).
 А. А. Стаборовскій.
 Г. Хорватъ.
 А. В. Румановъ (Пгд.).
 Г. Матвѣевъ, В. К. Рерихъ (Пгд.), А. А. Кар-
 зинкинъ (Москва).
- Бахрушинскій театральнiй музей въ МосквѢ.
- В. Третьяковъ (Москва).
 С. А. Кусевицкiй (Москва).
- Ф. Г. Бажановъ (Пгд.).
 Г. Гаузенъ (Кіевъ).
 А. И. Ланговой (Москва).
- Г. Карзинкинъ (Москва).
 Г. Гильзе-ванъ-деръ-Пальсъ (Пгд.).

- Дары (темпера).
 Ростовъ Великій (масло).
 Небесный бой (темпера и пастель).
 Спасъ (темпера).
1910. Эскиз мозаики надъ входомъ въ Почаевскую лавру (темпера).
 Теремъ Кикиморы (декорація) (темпера).
 Царица Небесная надъ рѣкою жизни (темпера).
 Идолы (вариантъ) (темпера).
 Варяжское море (масло).
 Каменный вѣкъ (Шхеры) (темп.).
 За морями земли великія (т.).
 У дивяго камня (темп. и паст.).
 Пейзажъ (темпера).
 Смоленскія стѣны (пастель).
 Камни (темпера).
 Этюдъ для 'Пути великановъ' (т.).
 Путь великановъ (т.) (не оконч.).
1911. Старый король (темпера и паст.).
 Эскиз мозаики надъ входомъ церкви въ Талашкинѣ.
 Человѣчи праотцы (темпера).
 Сѣча при Керженцѣ (темпера).
 Эскиз декораціи къ 'Фуенте Овехуна'.
 Книга Голубиная (темпера).
1912. Древо прелюбное, глазамъ утѣшеніе (темпера).
 Пречестный градь, врагамъ озлобленіе (темпера).
 Эскизы декорацій къ 'Сибгурочкѣ' (темпера).
 Роспись церкви въ Талашкинѣ.
 Мечъ мужества (темпера).
 Звѣздныя руны (темпера).
 Ангелъ послѣдній (темпера).
 Эскизы декорацій къ 'Перъ Гюнту'.
1913. Принцеса Маленъ (темпера).
 11 эскизовъ для 'Свободнаго театра' въ Москвѣ.
- Е. И. Рерихъ (Пгд.).
 Римскій Національный музей.
 Г-жа Губрехтъ (Англія).
 Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
- А. В. Щусевъ (Пгд.).
 Г. Бѣловѣтовъ (Пгд.).
 Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
 Л. Н. Каменская (Пгд.).
 Б. Г. Власевъ (Пгд.).
 Е. И. Рерихъ (Пгд.).
 Л. Н. Каменская (Пгд.).
 И. Г. Каменскій (Пгд.).
 С. А. Кусевицкій (Москва).
 М. К. Ушковъ (Москва).
 А. П. Ивановъ (Пгд.).
 Б. К. Рерихъ (Пгд.).
- М. Н. Нейшеллеръ (Пгд.).
 Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
 Б. В. Слѣпцовъ.
 Правленіе О-ва Московско-Казанской ж. д.
 В. Е. Бурцевъ (Пгд.).
 Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
- Е. И. Рерихъ (Пгд.).
 Б. Слѣпцовъ (Пгд.), С. А. Кусевицкій (Москва) и др.
 В. И. Зарубинъ (Пгд.).
 А. И. Ланговой (Москва).
 В. В. Святловскій, Ф. Ф. Потгафтъ, М. О. Штейнбергъ, А. Н. Бенуа и др. (Пгд.).
 Н. В. Грушецкій (Пгд.), А. Н. Шубинъ-Поздѣвъ (Пгд.) и др.

Проектъ скита (темпера).
 ,Кавказъ' 7 этюдовъ (темпера).

Облако (пастель).
 Эскизъ росписи часовни въ Псковѣ по
 проекту А. В. Щусева (темпера).
 Князь Игорьъ (темпера). 8 эскизовъ
 и костюмы для дягилевскихъ спектак-
 лей въ Лондонѣ.

Роспись церкви въ Талашкинѣ (темпера).
 Моленная комната для вицлы въ Ниццѣ
 (темпера).

Змій кричить (начато).

Эскизы декораций къ Веснѣ Свя-
 щенной' (темпера).

Дѣла человеческія (темпера).

1914. Змій кричитъ (окончено) (темпера).

Сестра Беатриса (6 эскизовъ для
 оперы А. А. Давидова въ ,Театрѣ му-
 зыкальной драмы' (темпера).

,Въ башнѣ' („Принцеса Малень'
 (темпера).

Зарево (темпера).

Короны (темпера).

Градъ обреченный (темпера).

Покореніе Казани (темпера).

Вѣстникъ (темпера).

Прокопій Праведный отво-
 дитъ каменную тучу отъ Ус-
 тюга Великаго (темпера).

Прокопій Праведный благо-
 словляетъ невѣдомыхъ плы-
 вущихъ (темпера).

Кн. Н. Н. Жеваховъ (Пгд.).

О. К. Аллегри, А. І. Гидони, Я. А. Тивстонъ
 (Пгд.).

Е. И. Рерихъ (Пгд.).

Ю. О. Забѣльскій и др. (Пгд.).

Кн. М. Кн. Тенишева (Смоленскъ).

Л. С. Лившицъ (Ницца).

Б. В. Слѣщовъ (Пгд.) и др.

Музей Императорской Академіи Художествъ.

А. И. Терещенко, А. А. Давидовъ и др. (Пгд.).

Правленіе О-ва Московско-Казанской ж. д.

Е. И. Рерихъ (Пгд.).

РЕЙМСКИЙ СОБОРЪ

Gustave Geffroy

de l'Académie Goncourt



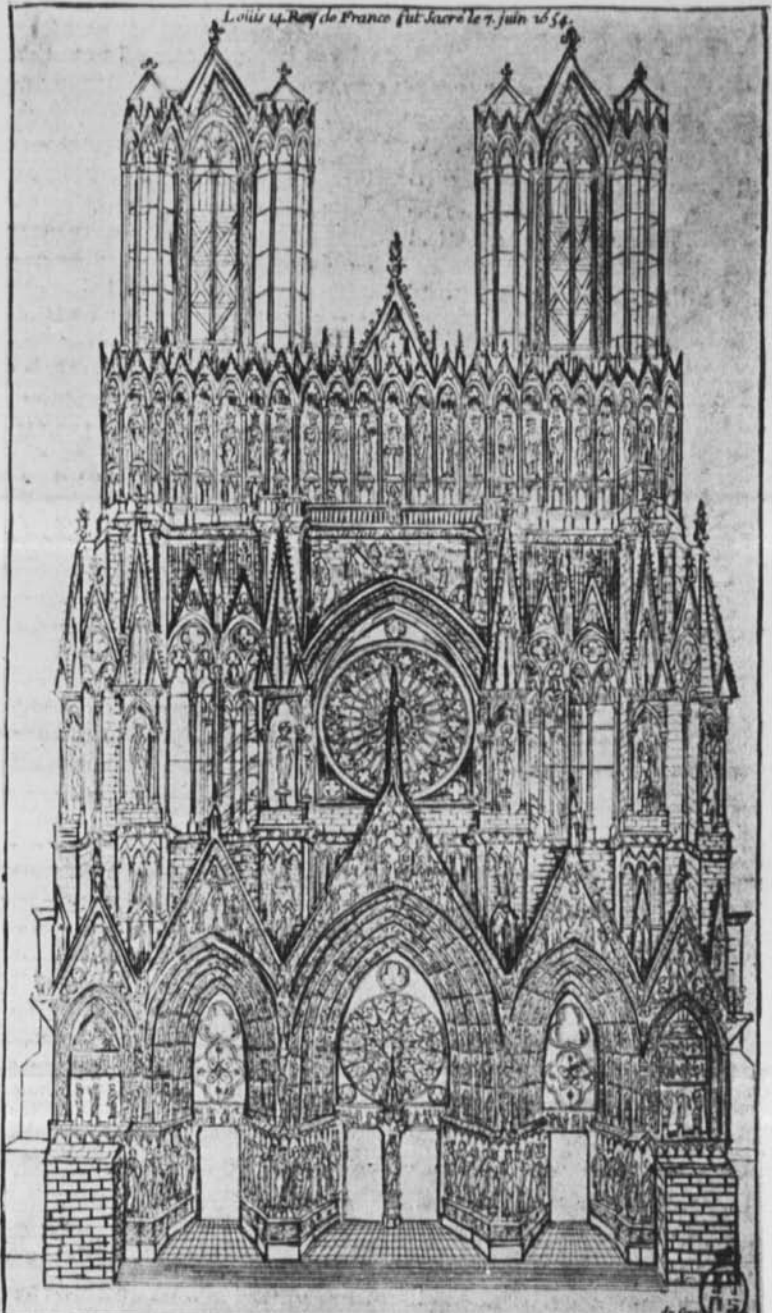
ОБЩЕНИЯ французской главной квартиры, кратко составляемыя подъ шумъ ежедневныхъ сраженій, внезапно, 19 сентября въ 10 часовъ вечера, озарились пламенемъ новымъ и неожиданнымъ, вырвавшимся изъ грохота взрывовъ и крушеній: Германцы, которые, несмотря на яростныя атаки, ни на шагъ не продвинулись впередъ передъ Реймсомъ, весь день обстрѣливали Соборъ.

На слѣдующій день, 20 сентября, въ 15 час.: Германцы, видъ какихъ бы то ни было военныхъ соображеній, настойчиво и непрерывно обстрѣливаютъ Реймскій Соборъ, который объятъ огнемъ.

Такъ узнали Парижъ, Франція, весь миръ, со страхомъ, съ отвращеніемъ, о томъ, что одно изъ прекраснѣйшихъ твореній человеческого гения подверглось нападенію. Это преступленіе было совершено регулярнымъ войскомъ, искусно организованной артилеріей, подъ руководствомъ вышколенныхъ офицеровъ, подъ властью генераловъ, которые упразднили все то, что война между 'цивилизированными' народами еще вмѣщала законнаго и упорядоченнаго, по верховной волѣ государя, опьяненнаго могуществомъ, расовой дерзостью, вождѣльнiями военной касты и жадностью промышленниковъ и купцовъ, которые хотятъ превратить весь земной шаръ въ одну подвластную имъ рыночную площадь.

Реймское преступленіе—иначе нельзя назвать такого дѣйствія,—садическое и ненужное, посягающее на священное дѣло, на величіе прошлыхъ вѣковъ, разрушившее камни, расписныя стекла, иконы и статуи, которые намъ дороги, какъ кости предковъ на кладбищѣ,—это преступленіе совершилось, не вызывая возраженій со стороны Ватикана. А могли бы вспомнить обитатели заповѣднаго дворца въ Вѣчномъ Городѣ, среди твореній бунтующаго Микеланджело и проясненнаго Рафаеля, что христіанскій католическій храмъ разрушенъ нѣмецкими правительственными поджигателями. Но темная политика возобладала, и тамъ не осмѣлились остановить воинственную ярость обезумѣвшихъ ландскнехтовъ. Папскій престолъ промолчалъ передъ обрушившейся крышей и разбитымъ фасадомъ прославленнаго Собора такъ же, какъ промолчалъ передъ висѣлицами и разстрѣлами французскихъ

Louis 14. Roy de France fut sacré le 7. juin 1654.



On apperçut de l'Eglise S. Remy la 2.° Approche dans Notre dame de Rheims pour la Cérémonie du sacre des Roys de France

Portail de Notre-dame de Rheims.

Портал Реймского Собора. Гравюра Дю-Серсо. (Императорская Публичная Библиотека).

и бельгійскихъ аббатовъ, передъ отвратительными и страшными дѣлами пьяныхъ германскихъ ордъ, наконецъ остановленныхъ, на Западѣ и на Востокѣ, воинствомъ союзныхъ державъ.

Реймскій Соборъ еще при первомъ наступленіи врага былъ слегка задѣтъ и поврежденъ могучими снарядами 220-миллиметровыхъ орудій, подбившихъ нѣсколько внѣшнихъ изваяній и потрясшихъ расписныя окна главнаго поперечнаго хода. Окончательная же катастрофа началась 19 сентября н. с., когда зажигательныя гранаты стали сыпаться безъ перерыва изъ орудій, нацѣленныхъ на храмъ съ тою же точностью, съ какой обстрѣливаютъ укрѣпленіе или станцію желѣзной дороги. Пожаръ начался на лѣсахъ у сѣверо-западной башни, которую въ это время чинили. Въ нѣсколько мгновеній они запылали, какъ стружки. Огни побѣжали по огромной поверхности крышъ собора, и вотъ занялись исполнинскія стропила, и сказочный костеръ загрохоталъ, какъ буря. Пламя и дымъ охватили, сжали стѣны и башни, опалия статуи!

Горящіе обломки стали падать вовнутрь собора, поджигая солому, на которой лежали раненые германцы. Еще за немного дней до того одинъ изъ сыновей Вильгельма II лично приказалъ разложить эту солому для нуждъ германскаго Краснаго Креста. Волченокъ сказалъ городскому головѣ: „Вотъ вамъ доказательство моего уваженія къ этому зданію, я помѣщу здѣсь своихъ раненыхъ; повредить этотъ шедевръ было бы преступленіемъ, какого я ни за что на свѣтѣ не хочу совершить.“ Гогенцоллернъ сдержалъ свое слово по обычаю своего рода.

Огонь быстро охватилъ все, что внутри было горючаго: исповѣдальныя будки, рѣзныя заалтарныя кресла, каѳедры, скамьи; сразу обгорѣли изваянія внутренней стороны фасада. Нѣсколько людей, достойныхъ удивленія, военныхъ, духовныхъ и гражданскихъ лицъ, успѣли вынести раненыхъ, но человекъ пятнадцать сгорѣли живьемъ, какъ жертвы своихъ же единоплеменниковъ и братьевъ по оружію.

На слѣдующій день правительство Франціи и многочисленные люди, славные на всѣхъ поприщахъ, возгласили на весь міръ свой ужасъ и свое негодованіе...

II

Съ разрушеніемъ собора обрушилась величественная Реймская декорация исторіи. Соборъ начали строить въ 1211 году на томъ же мѣстѣ, гдѣ стоялъ прежній соборъ, незадолго до того сгорѣвшій и построенный Еббономъ и Гинкмаромъ, епископами Реймскими. 3 мая 1212 года архіепископъ Альберикъ де-Гемберъ (Humbert) заложилъ первый камень. Готическое искусство цвѣло тогда въ высшей изысканности своей. Иоанна изъ Орбе (Orbais, нынѣ въ департаментѣ Марны), зодчаго, избралъ архіепископъ для замысла и исполненія, и онъ успѣлъ до смерти своей закончить апсиду. Его смѣнилъ Иоаннъ Волкъ (Jean le Loup), зодчій,

который продолжалъ планъ своего предшественника; онъ построилъ всю хоровую (алтарную) часть, и въ теченіе 16 лѣтъ его руководительства шли работы по возведенію боковыхъ порталовъ. Съ 1247 по 1255 г., Гоше изъ Реймса (Gaucher de Reims) исполнилъ главный фасадъ и его двери; съ 1255 по 1290 Бернаръ изъ Суассона построилъ часть главнаго корабля и создалъ большое круглое окно надъ западнымъ главнымъ входомъ.

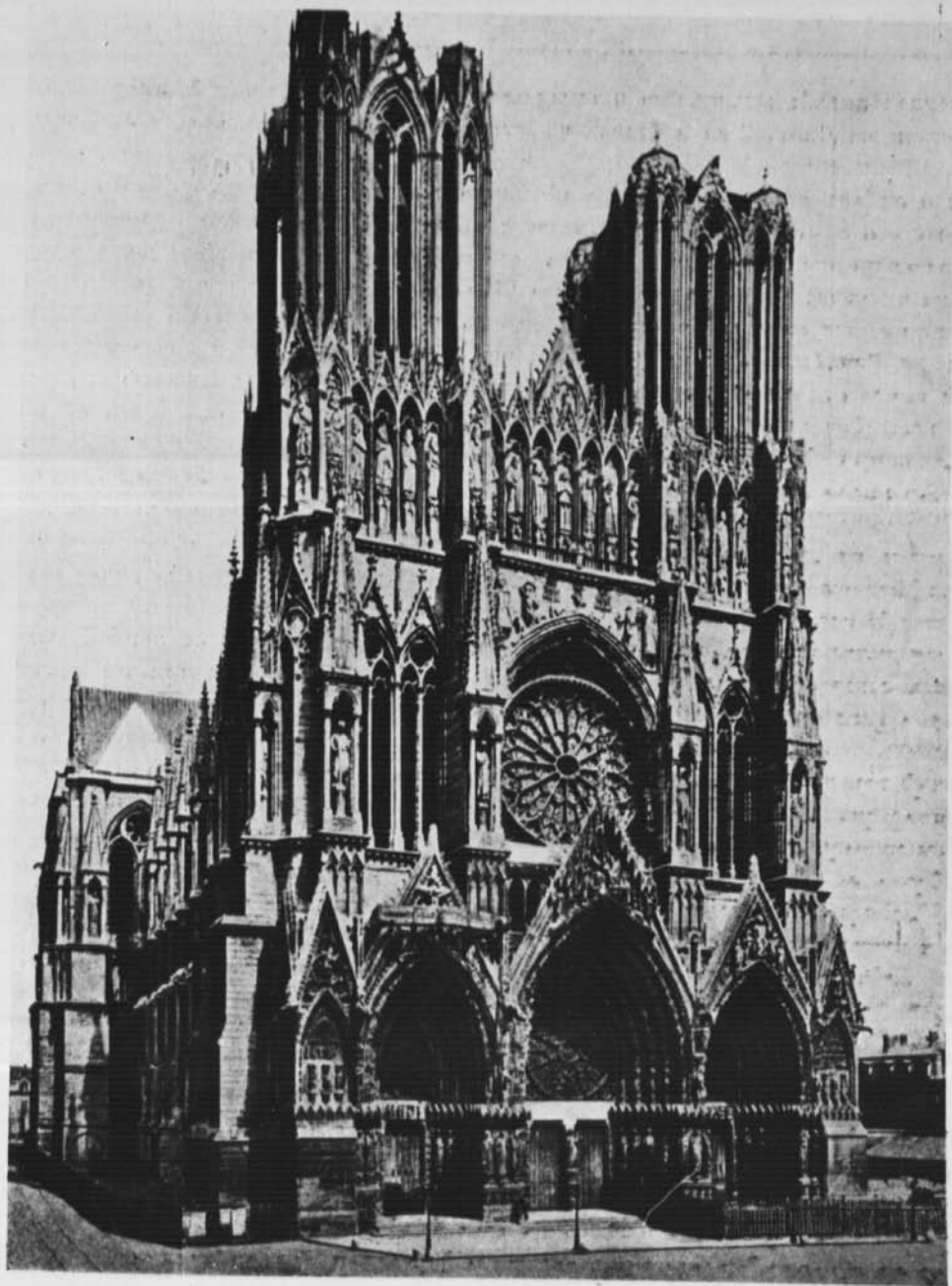
Еще другіе архитекторы упоминаются въ городскихъ архивахъ. Послѣ 1290 года работами руководили Аданъ, Роберъ изъ Куси, Коларъ, Жиль изъ Сень-Никеза, Жанъ изъ Дижона, Колларъ изъ Живри (Adam, Robert de Coucy, Colard, Gilles de Saint-Nicaise, Jean de Dijon, Collard de Givry); они не мѣняли плана. Сто лѣтъ послѣ закладки, Соборъ почти имѣлъ свой окончательный видъ.

Въ 1481 г. страшный пожаръ разрушилъ верхнія части зданія; онъ былъ причinenъ жаровней, которую забыли потушить по окончаніи работъ два кровельщика. Тотчасъ же приступили къ возобновленію крышъ и уничтоженныхъ частей: средней колокольни, верхушекъ башенъ на поперечномъ ходѣ, вѣшней каменной галереи. Эти работы заняли полвѣка. Упомянутую только что галерею нѣсколько лѣтъ тому назадъ передѣляли во вкусѣ XIII вѣка—приблизительно, ибо точныхъ данныхъ о первоначальномъ ея видѣ не сохранилось.

Съ XVI вѣка и по великую революцію Соборъ страдалъ только отъ крайностей погоды. Во время террора онъ служилъ сначала мѣстомъ для сходокъ, затѣмъ фуражнымъ складомъ, но пострадалъ лишь немного; въ теченіе же всего XIX вѣка и до сихъ поръ, онъ бдительно охранялся правительственными архитекторами.

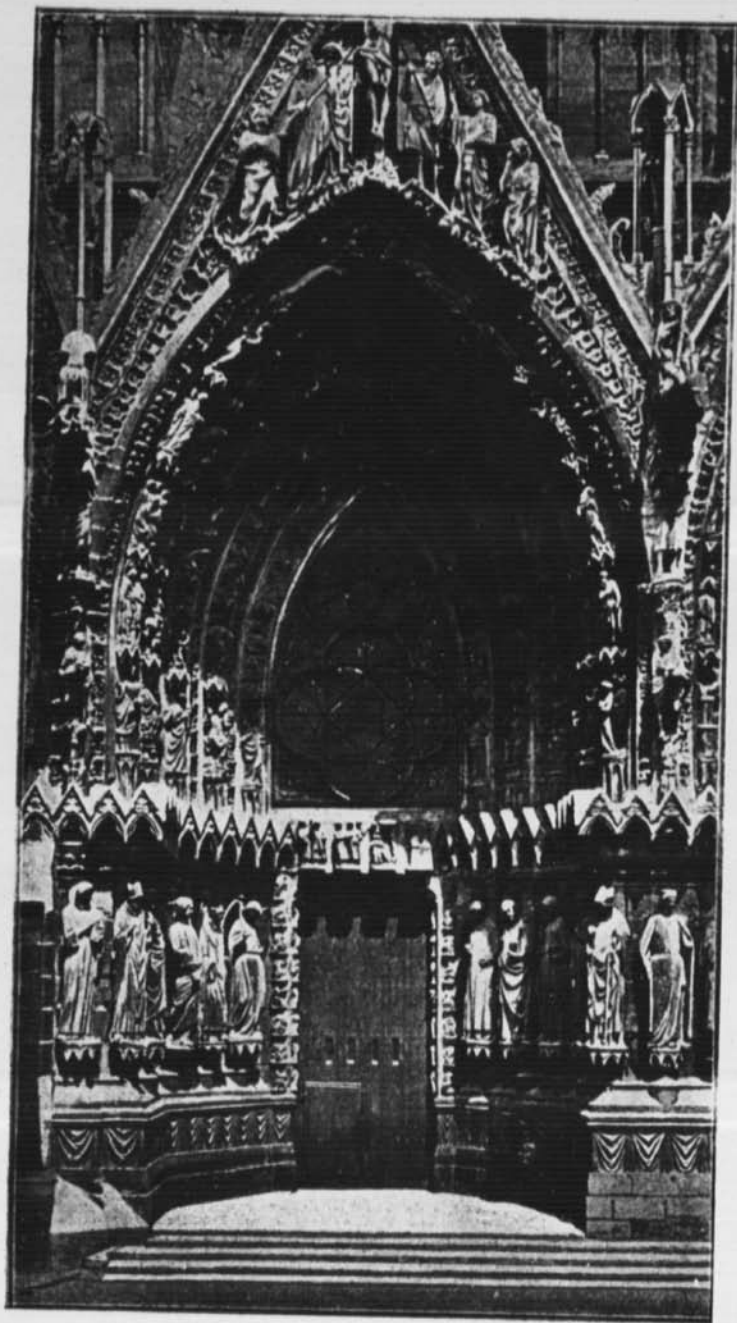
Реймскій Соборъ расположенъ въ видѣ латинскаго креста, имѣетъ одинъ главный корабль, одинъ главный поперечный ходъ и двѣ высокія башни при главномъ фасадѣ. Вѣшняя длина его — 149,17 метровъ, длина поперечнаго хода 61,25 метровъ, ширина главнаго корабля 14,65 метровъ, ширина боковыхъ ходовъ 7,74 метровъ; высота башенъ $81\frac{1}{2}$ метровъ. На другомъ концѣ крышъ, надъ апсиднымъ сводомъ, возведена небольшая, такъ называемая 'ангельская', колокольня. Въ главномъ фасадѣ трое монументальныхъ вратъ, изъ нихъ наибольшія—посерединѣ. Надъ ними трехугольный фронтоны, украшенный пятью рядами статуекъ, раздѣленныхъ высѣченными изъ камня цвѣтами и листвою. Надъ каждымъ вратомъ по розѣ. Огромное круглое, тончайшей разработки, окно украшаетъ середину перваго (надъ вратами) этажа.

У каждаго входа высятся большія статуи; еще большія статуи длиннымъ рядомъ пересѣкаютъ фасадъ посерединѣ и огибаютъ башни. Въ каждой башнѣ—лѣстница, ведущая до верху. Прочность зданія незыблемо покоится на исполинскихъ устояхъ, которые на скрещеніи продольнаго и поперечнаго ходовъ доходятъ до самаго верха, ибо на нихъ покоилась стрѣльчатая башня, погибшая въ пожарѣ 1481 года; четыре такихъ же устоя были возведены для башенъ на концахъ поперечнаго хода; еще болѣе мощны устои главнаго фасада съ его большими башнями; такимъ образомъ,



Реймский Соборъ. Главный фасадъ.

La Cathédrale de Reims. La façade principale.



Реймский Собор. Северо-
западный портал.

La Cathédrale de Reims.
Le portail nord-ouest.

всѣ эти готическія кружева, съ виду столь легковѣсныя, на самомъ дѣлѣ въ теченіе дѣлныхъ столѣтій сопротивлялись стихіямъ—до нынѣ обрушившагося на нихъ нашествія варварства, болѣе разрушительнаго, чѣмъ стихій.

Столпы, на которыхъ покоятся своды большого продольнаго хода, числомъ 22, не менѣе мощны и подкрѣплены еще, каждый съ четырехъ сторонъ, колоннами. Вышнія боковыя стѣны, между окнами боковыхъ ходовъ, подкрѣплены контрфорсами съ простыми или двойными откосными полуарочными подпорами.

Итакъ, этотъ Соборъ, со своими огромными окнами, которыя украшены расписными стеклами, является храмомъ образцовымъ по безупречной основательности постройки; но онъ соединяетъ съ величіемъ и торжественностью общаго замысла еще и самое изящное, художественное и роскошное украшеніе. Идущій въ храмъ, еще не переступивъ порога, пораженъ изумленіемъ при видѣ входныхъ вратъ, съ ихъ створками, обрамляющей ихъ частью фасада съ его глухими аркатурами, огромной розой и статуями. Надъ каждой дверью, съ ея сводчатымъ ходомъ, въ стройномъ архитектурномъ обрамленіи находятся группы изваяній; ихъ здѣсь трудно описывать, ибо въдѣ общее число статуй Собора—свыше двухъ тысячъ трехсотъ.

Надъ средними входными вратами — группа, изображающая Увѣчаніе Богоматери. Она сидитъ по правую руку Сына и склоняетъ прелестную головку, на которую Иисусъ возлагаетъ вѣнецъ. Вокругъ, въ удачной композиціи, шесть ангеловъ. Въ сводчатомъ ходу—ангелы, цари, святые. „Я никогда не видѣлъ въ другомъ мѣстѣ“, восклицаетъ Огюсть Роденъ, „чтобы лучи солнца выдѣлывались въ такой славы и блескѣ, какъ въ сводчатомъ входѣ Реймскаго Собора. Пресвятая Дѣва торжествуетъ въ высокомъ фронтонѣ: увѣчаніе Жены въ божественномъ движеніи, къ которому присоединяются люди и ангелы — восхищенные слуги Ея. Это прославленіе кротости, апофеозъ послушанія“.

Надъ лѣвыми вратами — Иисусъ на крестѣ, Мать и Іоаннъ у Его ногъ, кругомъ воины; ниже, въ сводѣ, разные лица, относящіяся къ Страстямъ и къ Вознесенію, моленіе въ Геосимаанскомъ саду, истязаніе Иисуса воинами, подѣлуя Іуды.

Надъ правыми вратами—Иисусъ возсѣдаетъ для Страшнаго Суда; ниже, въ сводѣ—изображенія изъ Апокалипсиса.

У средняго столба главныхъ входныхъ вратъ стоитъ статуя Богоматери съ Младенцемъ Иисусомъ на рукахъ. Какая тонкая прелесть въ ея улыбкѣ, какое изящество стана! Роденъ пишетъ: „Эта Богоматерь, съ просвѣтленнымъ лицомъ — настоящая француженка, подлинная женщина нашей провинціи, прекрасное растеніе нашего сада. Она держитъ на рукахъ Своего Ребенка, Сына Божьяго. Ребенокъ каждой женщины—не Сынъ ли Божій?“

По обрамленію малыя статуйки олицетворяютъ мѣсяцы, другія изображаютъ ангеловъ и задумчивыхъ отцовъ церкви; по обрамленію другихъ вратъ изображены Добродѣтели и Пороки, и Отдыхъ послѣ труда.

Большія статуи, окружающія среднюю дверь, изображаютъ Святую Дѣву и архангела Гавриила въ сценѣ Благовѣщенія; Святую Дѣву и святую Елизавету, сцену Посѣщенія, очаровательно интимную и въ то же время возвышенную; Анну Пророчицу и Симеона при Срѣтеніи; Святую Дѣву съ Младенцемъ и рядомъ стоящимъ Іосифомъ. Ликъ Маріи неизмѣнно запечатлѣнъ невинной прелестью и яснымъ одухотвореніемъ. Событія изъ жизни Приснодѣвы изображены также въ изваяніяхъ главной розы и между архивольтомъ ея и такъ называемой „галереей Славы въ вышнихъ“ (du Gloria), которая расположена надъ вратами. Тамъ видѣются еще и несравненные группы Давида, помазуемаго Самуиломъ, и Соломона, совѣщающагося со своимъ зодчимъ. Есть тутъ также и болѣе чѣмъ когда либо символичная борьба Давида съ Голиафомъ, и Соломонъ, возвращающій истинной матери ея ребенка. Затѣмъ, направо, жертвоприношеніе Авраама, дальше Іоаннъ Креститель, Симеонъ, Моисей, Исаія—статуи, выдѣляющіяся нѣкоторой жесткостью болѣе первобытнаго стиля. Налѣво—любопытныя изображенія святого Стефана, нѣкій папа, пророкъ, епископъ, далѣе святой Сикстъ. Въ тимпанѣ глухой арки, направо, вставлены изображенія изъ жизни Іоанна Крестителя; въ тимпанѣ противоположной глухой арки—исторія обрѣтенія Животворящаго Креста святой царицей Еленой. Я упомяну еще изображенія патріарховъ, святого Никазія между двухъ ангеловъ, святую Евтропію, святыхъ Ремигія, Дитрихія, Ригоберта, Флорентія и Іукунда, расположенныхъ у паперти.

Въ первомъ надъ вратами этажѣ, съ каждой стороны у основанія большой розы, стоятъ величественныя статуи, изображающія паломниковъ, бородатыхъ и съ посохами. Въ нишахъ контрфорсовъ размѣщены: Христосъ, показывающій свои язвы святому Томѣ; Христосъ, благословляющій, въ шляпѣ паломника; святой евангелистъ Іоаннъ, Богоматерь, святые Петръ, Павелъ, Іаковъ, Стефанъ; у срѣзанныхъ угловъ фасада—святой Варооломей и нѣкій епископъ.

Во второмъ надъ вратами этажѣ, въ числѣ исполинскихъ статуй, изображены: крещеніе Кловиса (Хлодвига), причемъ король изображенъ въ купели; св. Ремигій принимаетъ святую ампулу; одесную его встаетъ святая Клотильда. Остальныя статуи, числомъ 56, изображаютъ Іудейскихъ Царей, предковъ Пресвятой Дѣвы. Далѣе начинаются башни, облепченныя высокими окнами и снабженныя по бокамъ четырьмя маленькими башенками каждая.

Семь контрфорсовъ, возглавленныхъ осьмиугольными надстройками, которыя обставлены четырьмя трехгранными пирамидками, а спереди поддержаны парами свободно стоящихъ колоннъ, поддерживаютъ съ несравненной красотой боковые фасады зданія. На каждый изъ контрфорсовъ опираются по двѣ откосныя полуарочныя подпоры. Ангелы съ распростертыми крыльями стоятъ въ нишахъ, держа въ рукахъ разные предметы.

Въ сѣверной стѣнѣ находится дверь, нѣкогда выходившая на прилегавшій монастырскій дворъ; надъ нею—статуя Богоматери, сидящей подъ сѣнью: это изваяніе перенесено изъ прежняго собора.



Реймский Собор. Деталь портала
Реймских святых.

La Cathédrale de Reims. Détail du portail des
saints Remois.



Реймский Собор. „Синагога“.

La Cathédrale de Reims. „La Synagogue“.

На сѣверномъ концѣ поперечнаго хода—двое вратъ; изваянія XIII вѣка, ихъ украшающія, отличаются великолѣпной красотой. Первые изъ этихъ вратъ обозначаются наименованіемъ ‚Врата Красиваго Бога‘ (Portail du Beau Dieu), по изображенію изумительно-просвѣтленнаго Спасителя, который правой рукой благословляетъ, а въ лѣвой держитъ сферу; около него съ одной стороны апостолы Петръ, Андрей, Варооломей; съ другой—Павелъ, Іаковъ, Іоаннъ. Въ тимпанѣ Христосъ сидитъ между Святой Дѣвой и Іоанномъ Крестителемъ; за ними—ангелы, несущіе орудія Страстей Господнихъ; внизу—мертвецы, возстающіе изъ гробовъ; праведники собираются въ сонмъ, грѣшниковъ уносятъ діаволы; Авраамъ встрѣчаетъ души. Ниже, въ сводѣ, мудрыя и безумныя дѣвы, ангелы, отцы и учителя церкви.

Вторыя врата, не менѣе прекрасныя, украшены по срединѣ статуей святого Сикста, перваго епископа Реймсскаго; подъ нимъ расположенъ святой Мартинъ, дѣлящій свой плащъ съ нищимъ, и святой Георгій, сражающійся со змѣемъ. На развѣтвленіи, налѣво—святой Никазій, держащій въ рукахъ свою отрубленную голову и святая Евтропія, сестра его, убиенная, когда вступилась за брата. Направо—святой Ремигій, приемиющій святую ампулу отъ Голубя, король Кловисъ и ангелъ. Въ тимпанѣ происходятъ событія изъ жизни святыхъ Ремигія и Никазія, мученичество послѣдняго, крещеніе Кловиса святымъ Ремигіемъ, изгнаніе сего послѣдняго изъ Реймса и—прообразъ того, что мы видимъ сейчасъ—изображеніе діаволовъ, нѣкогда сожегшихъ городъ. Далѣе—исторія Іова, воскрешеніе дѣвушки святымъ Ремигіемъ, Христосъ между двухъ ангеловъ.

Надъ сѣвернымъ концомъ поперечнаго хода, по внутреннему выгибу архивольта вокругъ розы—сцены земнаго Райа, между двумя большими статуями Адама и Евы: Ева держитъ въ рукахъ пресмыкающагося соблазнителя, а лицо ея замѣчательно типичнымъ выраженіемъ любопытной женщины. Надъ розой—семь мудрецовъ. По выгибу Христосъ и вокругъ него—ангелы, патриархи, папы.

На южномъ концѣ поперечнаго хода нѣтъ вратъ; надъ тремя высокими окнами—Успеніе Пресвятой Дѣвы, а подъ ними—семь статуй, изображающихъ отцовъ церкви, вдохновляемыхъ ангелами. По обѣимъ сторонамъ розы стоятъ Церковь, съ лицомъ спокойнымъ и увѣреннымъ, и Синагога, съ повязкой на глазахъ и вѣнцомъ, падающимъ съ головы—изображеніе странной и острой красоты. По внутреннему выгибу архивольта вокругъ розы размѣщены нѣкоторые апостолы и пророки.

Заалтарная стѣна извнѣ поддерживается двумя рядами контрфорсовъ, на которые опираются откосныя подпоры съ двойными полупролетами. Въ нишахъ верхнихъ надстроекъ надъ этими контрфорсами расположены ангелы съ распростертыми крыльями; нѣкоторые изъ нихъ—идеальной красоты.

Слезникъ, окружающій соборъ подъ самой крышей, украшенъ безчисленными головками—собакъ, кошекъ, львовъ, монаховъ, женщинъ прекрасныхъ и уродливыхъ, всякихъ чудищъ, ликами смѣющимися и плачущими.

Внутри, соборъ имѣеть вышину въ 38 метровъ и подраздѣленъ на три этажа; огромныя арки покоятся на столбахъ, имѣющихъ болѣе десяти метровъ въ окружности. Внутренняя длина главнаго корабля—138 метровъ. Трифорій обѣгаетъ все зданіе, повыше боковыхъ ходовъ. Окна, пересѣченныя каменными средниками и изукрашенныя великолѣпными средневѣковыми расписными стеклами, имѣють болѣе тринадцати метровъ въ вышину и расположены очень часто.

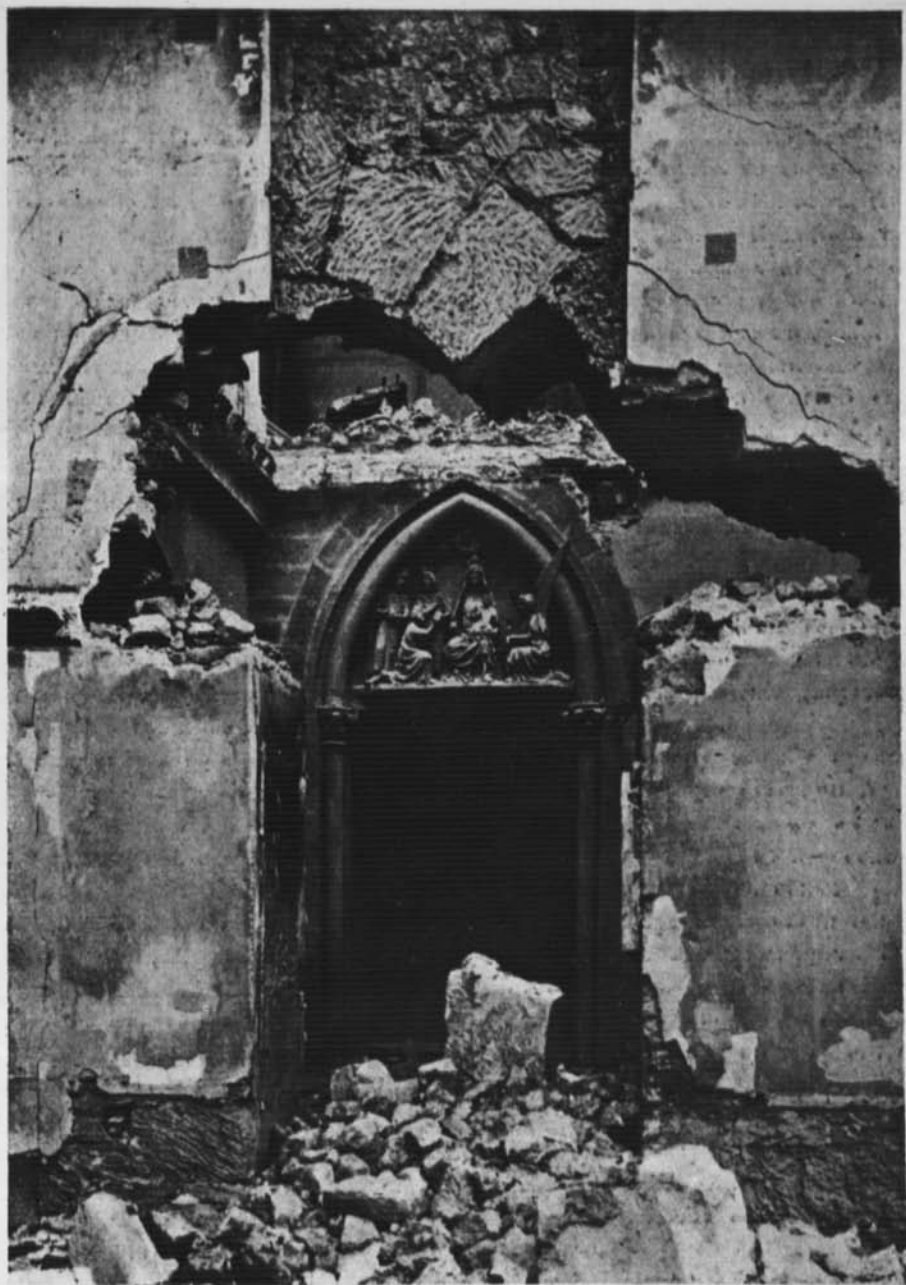
Капители украшены листвою, которая искренно и тонко воспроизводитъ виноградную лозу, фиговое дерево, дубъ, хмель; среди листьевъ видѣется нѣсколько человѣческихъ головъ, уродцевъ и чудовищъ. Одинъ изъ столбовъ охваченъ превосходнымъ изображеніемъ сбора винограда. Заалтарныя расписныя стекла въ апсидѣ являютъ Христа между Маріей и Иоанномъ; подъ ними портретъ Анри де-Бренъ (Braine), который занималъ архіепископскій престолъ съ 1227 по 1240 годъ: имя его, Anricus, начертано на стеклѣ. Налѣво—Пресвятая Дѣва сидитъ, держа на рукахъ Младенца Иисуса; въ остальныхъ росписяхъ на стеклѣ—апостолы, евангелисты, Реймскіе владыки. Въ одномъ изъ оконъ поперечнаго хода—Богоматерь, Иоаннъ Креститель и архіепископъ съ изображеніемъ собора.

Роза на сѣверной оконечности поперечнаго хода даетъ исторію сотворенія міра и грѣхопаденія; на противоположной, южной оконечности расписныя стекла работы Николая Дероде (Dérodé) соединяють изображенія Иисуса и двѣнадцати апостоловъ; въ окнахъ вдоль главнаго хода—короли Франціи и архіепископы Реймскіе. Въ большой западной розѣ—шедевръ Бернара Суассонскаго—великолѣпныя изображенія Богоматери, ангеловъ, патрiарховъ, царей.

Почти всѣ эти расписныя стекла, принадлежащія XIII, XIV, XV и XVI вѣкамъ, сияють чудной красотой. Нѣкоторыя бывали подновляемы.

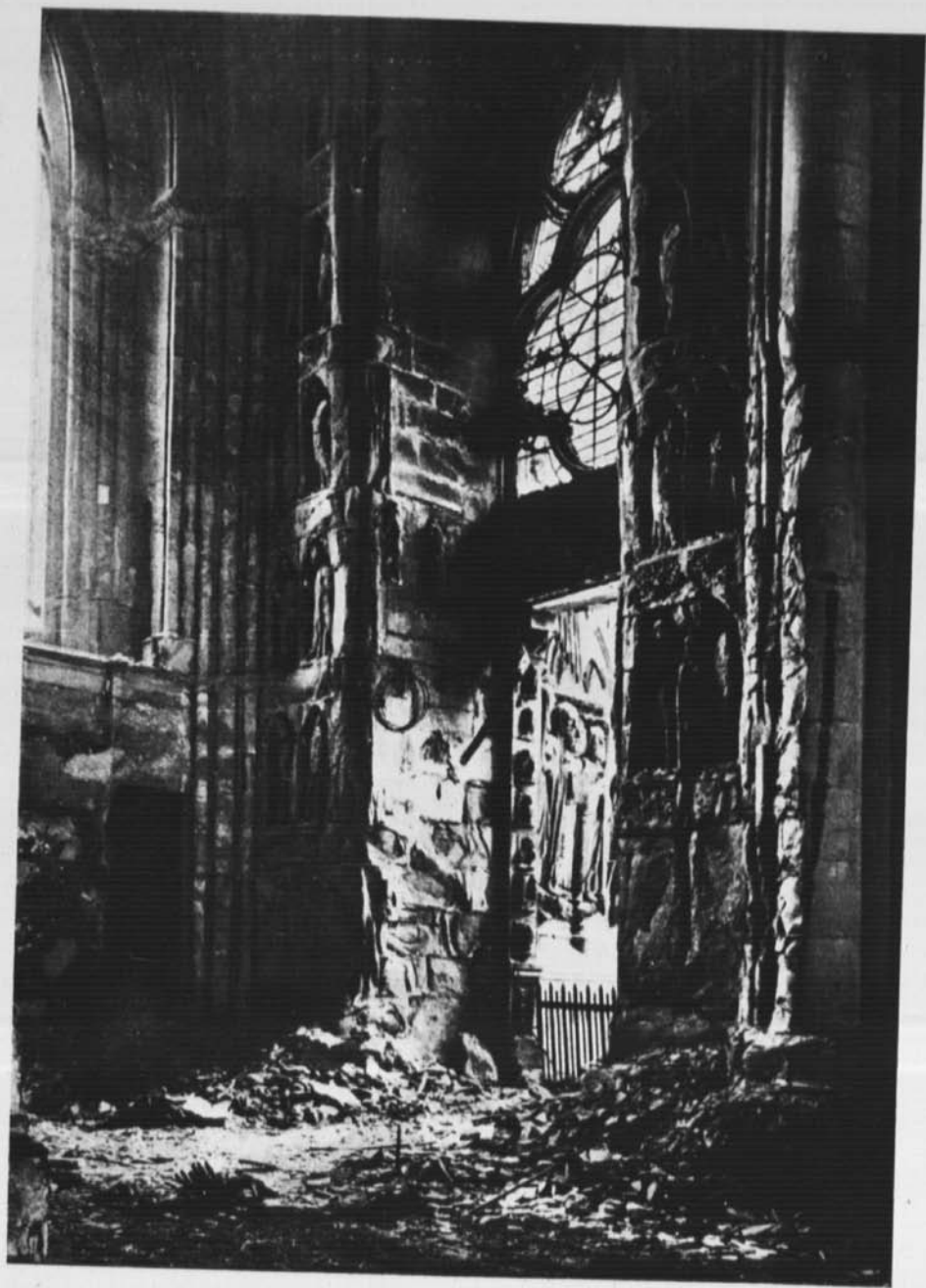
У средняго столба внутренней двери главныхъ входныхъ вратъ стоитъ статуя святаго Никазія, держащаго въ рукахъ свою отрубленную голову; по сторонамъ его—ангелы и два воина, его умертвившихъ. Подъ большой розой, до высоты трифорія расположены ниши, и въ каждой изъ нихъ—статуя; а надъ ними высѣчена въ камнѣ обильная листва, которая обрамляетъ событія изъ жизни Иоанна Крестителя и дѣтства Спасителя; далѣе мы видимъ священника, приобщающаго святыхъ Тайнъ рыцаря. Проповѣдь Иоанна Крестителя, онъ же обличающій Ирода и Иродіаду, далѣе—окруженный учениками; потомъ Благовѣщеніе, Крещеніе Христа въ Иорданѣ; проповѣдь Спасителя, пророки, Исаія, Малахія, Псаломѣвецъ Давидъ. И много еще другихъ группъ: ангель, являющійся Иоаннису и Аннѣ, святые родители Приснодѣвы предъ Златыми Вратами Храма, избіеніе младенцевъ, Бѣгство въ Египетъ, Моисей передъ неопалимой купиною. Все это прекрасно для глаза, искусно, просто, трогательно.

Сѣверная дверь являетъ житіе святаго Стефана; вотъ онъ одѣляетъ милостыней нищихъ, стоитъ передъ судьей, молится въ темницѣ. Затѣмъ слѣдуютъ въ нишахъ по прямому обрамленію шестнадцать пророковъ, а въ нишахъ по об-



Развалины Реймского Собора.

Ruines de la Cathédrale de Reims.



Развалины Реймского Собора.

Ruines de la Cathédrale de Reims.

воду—жертвоприношеніе Авраама, Авраамъ приѣмлющій даръ Мельхиседека, Моисей, Мѣдный змій, Пасхальный Агнецъ, Пророкъ Ілія, Іисусъ и Самарянка, призваніе апостола Маттея, Іисусъ безбородый.

Кругомъ южной двери—продолженіе житія святого Стефана, побіеніе его камнями, и снова шестнадцать статуй, изображающія пророковъ.

III

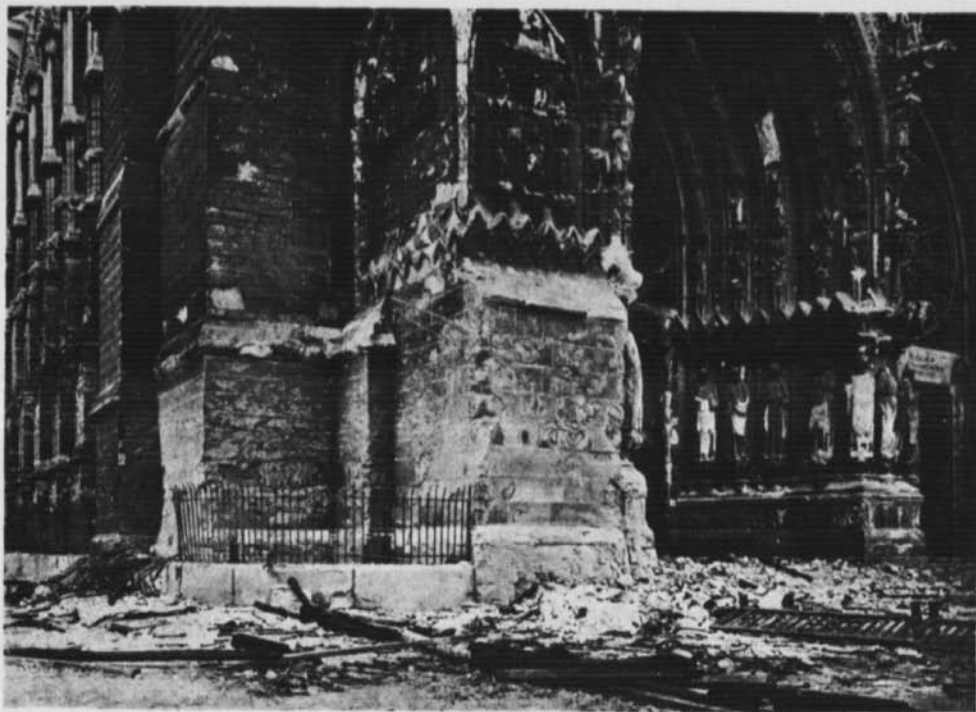
Таковъ—или нѣтъ, увь!—таковымъ былъ Реймскій Соборъ, одинъ изъ шедевровъ всей Франціи, одинъ изъ изумляющихъ памятниковъ средневѣковья и поры передъ возрожденіемъ. Въ немъ готическое вдохновеніе обрѣло одно изъ своихъ высшихъ выраженій, въ немъ оно цвѣло и пылало красотою, пока не запылало отъ германскихъ снарядовъ.

Въ немъ ваяніе XIII, XIV, XV вѣковъ увѣковѣчило дѣлое народонаселеніе статуй, начиная отъ вѣщениосныхъ королей, вооруженныхъ мечами, отъ святыхъ въ сѣнни и епископовъ въ митрахъ и до крестьянокъ, увѣчаныхъ материнствомъ, и поселянъ въ привычныхъ трудахъ земледѣлія и сборѣ винограда. Здѣсь были образчики того, какъ могла вся жизнь минушаго вѣка, церковная и свѣтская, повседневная дѣйствительность и символическая греза, выразиться въ этихъ наборахъ цвѣтного стекла, въ статуяхъ и орнаментахъ, которые создавали великіе мастера.

Теперь онъ уже не таковъ. Старый Торъ, чудовищный богъ, страшилище германскаго варварства, торжество котораго предрекалъ и у нихъ Генрихъ Гейне, набросился на эту чудную добычу, онъ напрягъ свои силы, чтобы разрушить, не прежнимъ молотомъ своимъ, а усовершенствованными снарядами своихъ мортиръ и пушекъ; онъ дѣлился въ эти башни и стрѣлки, въ порталы и арки, онъ мѣтилъ въ статуи святыхъ и дѣвъ, онъ оскорбилъ природу и попралъ искусство, онъ изнасиловалъ камни, оживленные вдохновеніемъ.

Въ самомъ началѣ обстрѣла сгорѣли крыши, обнажая огромныя арки; западный фасадъ былъ опустошенъ, какъ будто тысяча молній свирѣпо обрушилась на всѣ эти великолѣпія, прелести и изысканности.

Затѣмъ, когда обстрѣлъ былъ возобновляемъ столько разъ, что мы потеряли счетъ, послѣ того какъ были ночи, въ теченіе которыхъ по полторы тысячи крушительныхъ снарядовъ бороздили зимній мракъ, избирая Соборъ своей главною дѣлюю—теперь зловѣщее дѣло почти закончено. Огромныя башни все еще стоятъ, какъ часовые у могилы,—но стоятъ передъ обрушившимися крышами и разбитыми стрѣлками. И что за опустошеніе вездѣ! Несравненная Богоматерь у главнаго входа разбита! Соломонъ и Савская царица уже не привѣтствуютъ другъ друга въ



Развалины Реймского собора.

Ruines de la Cathédrale de Reims.

великолѣпнн своихъ царственныхъ осанокъ — ихъ больше нѣтъ! Лежатъ обломки одного изъ пророковъ. Сѣверныя врата на лѣвой сторонѣ фасада почти погибли: Распятіе, обращеніе Савла, почти всѣ эти прекрасныя статуи уничтожены, равно и святой Никазіи съ ангеломъ, и королева Клотильда, и святые Ремигій, Дитрихій и Сикстъ. Великолѣпныя изображенія святыхъ Іоанна Крестителя, Стефана, Евтропіи испорчены.

Своды обожжены; многія статуи, излизанныя страшнымъ огнемъ, крошатся. Пресвятая Дѣва и святая Елизавета изранены шрапнелью. Южныя врата главнаго фасада изрѣзаны. Тимпаны надъ нишами крайнихъ сѣверныхъ контрфорсовъ снесены совершенно, какъ бы отрѣзаны: съ ними погибли группы изъ жизни Христа и Обрѣтеніе Животворящаго Креста царицей Еленой. Галерея ‚du Gloria‘ опустошена. Врата ‚Красиваго Бога‘ испорчены непоправимо! Не пощажены ни Ева на сѣверномъ концѣ поперечнаго хода, ни изумительная Синагога съ повязанными глазами, на южномъ. Даже внутренняя сторона фасада, прежде украшенная чудными изваяніями, теперь являетъ лишь безобразныя обломки. Въ апсидѣ выбиты



Развалины Реймскаго Собора.

Ruines de la Cathédrale de Reims.

всѣ расписныя стекла, въ большой розѣ выбита половина стеколъ, въ окнахъ обоихъ боковыхъ фасадовъ выбито все, въ остальныхъ стекла продолжаютъ сыпаться при каждомъ сотрясеніи отъ снарядовъ. Ужасны внутри слѣды пожара, обрушившаго пылавшія крыши; статуи и орнаменты лопались и крошились отъ жара. Всѣ колокола сорвались съ перегорѣвшихъ дубовыхъ перекладинъ, упали и разбились. На лѣвой башнѣ, съ которой сбита вѣнчавшая ее надстройка, особенно ясно видны слѣды огня, овивавшаго ее своими языками. Своды мѣстами пробиты насквозь.

А снаряды продолжаютъ сыпаться! Продолжается избіеніе статуй, священныхъ камней,—и кругомъ, во всемъ городѣ, избіеніе стариковъ, женщинъ, дѣтей, всѣхъ тѣхъ, кого должны щадить даже суровые законы войны...

Обстрѣлъ продолжается еще въ тотъ день, когда я пишу эти строки. Говорятъ, что удалось снять и увезти нѣсколько оставшихся болѣе или менѣе нетронутыми расписныхъ стеколъ; говорятъ, что нѣкоторыя части собора, въ которыхъ еще можно хоть что нибудь спасти, теперь выложены мѣшками съ землей, которые

быть можетъ немного смягчатъ удары снарядовъ, падающихъ черезъ каждыя три минуты — столько, сколько нужно для зарядки осадныхъ орудій на Бримонскихъ холмахъ.

Я перечитываю слова германскаго генерала фонъ-Дисфурта, напечатанныя въ нѣмецкой газетѣ ‚Der Tag‘: ‚Было бы ниже нашего достоинства защищать наши войска отъ обвиненій, раздающихся внутри и вѣн нашихъ границъ. Наши воины, да и всѣ мы, нѣмцы, никому не должны объяснять нашихъ поступковъ, мы ни въ чемъ не оправдываемся, намъ нечего себѣ прощать. Все, что сдѣлаютъ наши солдаты, чтобы нанести вредъ и причинить зло неприятелю, чтобы отлучить побѣду отъ его знамени, все хорошо и заранѣе оправдано. Такъ мы обязаны думать. Намъ нѣтъ дѣла до мнѣнія другихъ странъ, хотя бы и нейтральныхъ. И если всѣ памятники и шедевры искусства, какіе очутятся между нашими и неприятельскими пушками, отправятся къ чорту, намъ это совершенно безразлично... На это даже не стоитъ терять словъ. Марсъ—хозяинъ положенія, не Аполлонъ.

Насъ называютъ варварами! Пускай! Мы будемъ этому смѣяться! Мы даже, пожалуй, можемъ подумать, не есть ли это для насъ сейчасъ почетное наименованіе.

Пусть разъ и навсегда избавятъ насъ отъ этой праздно болтовни о какихъ то Реймскихъ Соборахъ и всѣхъ вообще церквахъ и дворцахъ, которые раздѣляютъ ту же участь. Мы больше не станемъ слушать. Лишь бы пришло изъ Реймса извѣстіе о вторичномъ побѣдоносномъ вступленіи въ него нашихъ армій! Все остальное—пустяки‘.

Пусть такъ! И будемъ ждать конца! Этотъ умникъ въ прусской каскѣ—достойный сородичъ тѣхъ ученыхъ, которые подписались подъ манифестомъ, оправдывающимъ убійство и изнасилованіе Бельгій, сожженіе Лувенской библіотеки. Но напрасно онъ оскорбляетъ Аполлона. Богъ красоты—также и богъ свѣта, грядущій на солнечной колесницѣ съ неуязвимыми конями; ему не страшенъ нѣмецкій Торъ, онъ побѣдно грядетъ къ развалинамъ своихъ храмовъ; дальномечущій Лучникъ не потерялъ своего оружія—золотыя стрѣлы поразятъ святотатцевъ, и сразу будутъ отмщены и Реймсъ и Пареннонъ.

СТИХОТВОРЕНІЯ

МАКСИМИЛИАНЪ ВОЛОШИНЪ

СТРАННИКЪ

Какъ нѣкій юноша, въ скитаньяхъ безъ возврата,
Иду изъ края въ край и отъ костра къ костру.
Я въ каждой дѣвущкѣ предчувствую сестру
И между юношей ищу напрасно брата.

Щемлящей радостью душа моя объята.
Я вѣрю въ жизнь, и въ сонъ, и въ правду, и въ игру.
И знаю, что приду къ отцовскому шатру,
Гдѣ ждуть меня мои и гдѣ я жилъ когда то.

Бездомный, долгій путь указанъ мнѣ судьбой;
Пускай другимъ онъ чуждъ—я не зову съ собой:
Я странникъ и поэтъ, мечтатель и прохожій...

Любимое—со мной. Минувшаго не жаль.
А ты,—что за плечомъ, со мною тайно схожій,
Несбыточной мечтой больнѣе жги и жаль!

БЛАГОДАРНОСТЬ

Склоняясь ницъ, овѣянъ ночи синью,
Довѣрчиво ищу губами я
Сосцы твои, натертые полынью,
О, мать-Земля!

Я не просилъ иной судьбы у неба,
Чѣмъ путь пѣвца: бродить среди людей
И растирать въ рукахъ колосья хлѣба
Чужихъ полей.

Мнѣ не отказано ни въ заблужденьяхъ,
Ни въ слабости... И много разъ
Я угасалъ въ тоскѣ и въ наслажденьяхъ,
Но не угасъ.

Судьба дала мнѣ въ жизни слишкомъ много,
Я жъ расточилъ, что было мнѣ дано.
Я только гробъ, въ которомъ тѣло Бога
Погребено.

Добра и зла не знаю вѣрныхъ граней,
Безкрылая изнемогла мечта.
Виномъ тоски и хлѣбомъ испытаній
Душа сыта.

Благодарю за неотступность боли
Путеводительной: я въ ней сгорю.
За горечь травъ земныхъ, за ѣдкость соли
Благодарю.

ВѢНЧАНІЕ

Я къ нагорьямъ держу свой путь
По полярнымъ лугамъ, по скату,
Чтобъ съ холма лицо обернуть
Къ пламенѣющему закату.

Жемчугами расшить покровъ,
И вѣнецъ лучей надъ горами,
Точно вынось Святыхъ Даровъ
Совершается въ темномъ храмѣ.

Вижу къ небу въ лиловой мглѣ
Возносящіяся ступени...
Кто то сладко прильнулъ къ землѣ
И цѣлуетъ мои колѣни.

Чую сердца прерывный стукъ
И во влажномъ степей дыханьѣ
Жаркихъ губъ и знакомыхъ рукъ
Замирающія касанья.

Я ли въ зоряхъ вѣчный царь?
Я ли долу припалъ въ безсилъѣ?
Освѣляютъ земной алтарь
Огневѣющія воскрылья.

УСТАЛОСТЬ

Я быть усталъ среди людей,
Мнѣ слышать стало нестерпимо
Прохожихъ смѣхъ и свистъ дѣтей,
И я иду смущаясь мимо,
Не подымая головы,
Какъ будто не привыкло ухо
Къ враждебнымъ ропотамъ молвы,
Растущимъ за спиною глухо,
Какъ будто грязи ѣдкій вкусъ
И камня подлаго укусъ
Мнѣ непривычны, незнакомы.
Но чувствовать еще больнѣй
Любви незримые надломы
И медленный отливъ друзей,
Когда, нездѣшнымъ сномъ томима,
Дичась, безлюднѣетъ душа
И замираетъ, не дыша,
Клубами жертвеннаго дыма.

ПАМЯТИ А. Н. СКРЯБИНА

ЕВГЕНІЙ БРАУДО



ЕОЖИДАННАЯ кончина Скрябина, въ полномъ расцвѣтѣ силъ, произвела глубокое впечатлѣніе на русское образованное общество. Сознаніе, что отошелъ отъ насъ одинъ изъ значительнѣйшихъ вождей, охватило даже тѣхъ, что казались равнодушными къ судьбамъ музыкальнаго искусства. И въ дни, когда вершатся судьбы европейской культуры, когда наша мысль сжилась съ безчисленными кровавыми жертвами всемірной военной катастрофы, все же не можетъ сердце принять этой смерти... Мы слишкомъ потрясены преждевременной кончиной Скрябина, чтобы спокойно заняться выясненіемъ его значенія для современной музыки. Возможность всесторонняго охвата гениальной художественной личности Скрябина создастся, вѣроятно, лишь въ будущемъ, когда мы станемъ отъ нея на извѣстномъ отдаленіи; теперь же должно начаться изученіе жизни и дѣятельности крупнѣйшаго современнаго композитора, который, перейдя грань настоящаго, станетъ рядомъ съ Шопеномъ, Листомъ, Вагнеромъ.

Біографія Александра Николаевича Скрябина несложна. Онъ родился 28 декабря 1871 года въ Москвѣ. 8-лѣтнимъ мальчикомъ, согласно семейной традиціи, отданъ былъ въ кадетскій корпусъ. Уже въ дѣтствѣ опредѣлилось его музыкальное дарованіе. Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ, освѣдомленный о необыкновенномъ талантѣ молодого кадета однимъ изъ друзей его отца, генераломъ Никифоровымъ, сдѣлался учителемъ Скрябина. Въ 1889 году юноша поступилъ въ московскую консерваторію, которую окончилъ въ 1892 году по класу фортепіано (Софонова) съ золотой медалью. Его композиторскій даръ не удостоился даже скромнаго диплома. Въ томъ же году онъ сблизился съ М. П. Бѣляевымъ, впоследствии издателемъ большинства его произведеній.

Появленіе Скрябина въ кружкѣ Бѣляева, объединявшемъ лучшихъ представителей молодой русской школы, — Лядова, Глазунова, Римскаго-Корсакова, — отмѣчено любопытной записью въ дневникѣ послѣдняго: «Кружокъ Бѣляева замѣтно возрасталъ. Его увеличили окончившіе мои ученики, а также взошедшая въ Москвѣ звѣзда первой величины, нѣсколько изломанный, рисующійся и самоилицій Скрябинъ». Характеристика мѣткая, но небрежная, не соотвѣтствующая той глубочайшей искренности, что крылась за виѣшней дѣланностью композиторскаго облика Скрябина. Первые сочиненія молодого мастера приняты были «Бѣляевцами» благоклонно. Лядовъ, въ творческой личности котораго мы находимъ много общихъ чертъ со Скрябинымъ, сдѣлался его пламеннымъ почитателемъ. Но послѣдовать

за Скрибининымъ къ ‚Прометею‘ и девятой сонатѣ — консервативный по существу и слишкомъ уравновѣшенный музыкантъ отказался. Геніальныя творческія озаренія Скрибина представлялись ему настолько кошмарно непонятными, что въ нихъ онъ видѣлъ лишь проявленія большой музыкальной фантазіи автора. Любопытныя подробности, свидѣтельствующія о несомнѣнномъ вліяніи Скрибина на Лядова, легко усмотрѣть въ фортепианныхъ пьесахъ послѣдняго, помѣченныхъ опусомъ 64. Всемирная одухотворенность Скрибина сказалась въ постоянномъ его тяготѣніи къ музыкальной культурѣ Запада. Сейчасъ же по окончаніи консерваторіи онъ принялъ рядъ концертныхъ побѣдокъ по Франціи, Германіи, Бельгіи и Голландіи, повсюду исполняя исключительно свои сочиненія. Въ скрибинскомъ каталогѣ тогда уже значился рядъ прелюдій, этюдовъ, мазурокъ, три сонаты. Двадцати пяти лѣтъ онъ приглашенъ былъ профессоромъ игры на фортепиано въ московскую консерваторію. Его педагогическая дѣятельность нѣсколько разъ прерывалась концертными побѣдками въ Парижъ. Въ 1903 году, особенно богатомъ творческими достиженіями (въ немногіе мѣсяцы имъ написаны изумительная четвертая соната и около 40 небольшихъ сочиненій для фортепиано съ 30-го по 42-й опусъ), Скрибинъ рѣшилъ окончательно отказаться отъ ‚кафедры‘ и посвятить себя композиторскому труду. До послѣднихъ лѣтъ Скрибинъ жилъ преимущественно за границей — въ Италіи, Швейцаріи, среди альпійской природы, которой и Вагнеръ обязанъ многими своими музыкальными настроеніями. Въ 1910 году онъ вновь переселился въ Москву, гдѣ и скончался 14 апрѣля 1915 года.

Музыкальное наследіе Скрибина за недолгую жизнь его составляютъ 74 опуса. Изъ нихъ изданы: М. П. Бѣляевымъ около 50, самые ранніе и послѣдніе десять Юргенсономъ, оп. 58—64 — Россійскимъ музыкальнымъ издательствомъ. Произведенія эти распредѣляются между фортепиано и оркестромъ. Для человѣческаго голоса Скрибинъ не писалъ ничего, если не считать примѣненія хора въ первой симфоніи и заключительномъ эпизодѣ ‚Прометея‘. Для роля онъ творилъ въ хрупкихъ, мелкихъ формахъ, изумительно нѣжно воплощавшихъ его музыкальныя идеи. Среди этихъ интимныхъ этюдовъ, прелюдій, поэмъ, своей относительной монументальностью выдѣляются десять сонатъ.¹

Стихійной силой вѣсть отъ этихъ десяти сонатъ. Въ ихъ раскаленной атмосферѣ необузданнаго вдохновенія кристаллизуются новыя созвучія, необходимыя мастеру для музыкальнаго выраженія мистическихъ настроеній, проникавшихъ его жизнь.

¹ Первая, F moll, оп. 6, написана въ Москвѣ, 1892; вторая, Gis moll, оп. 191, соната-фантазія, 1892—1897, Италія, Крымъ; третья, оп. 23, Fis moll, которую онъ игралъ въ Петроградѣ на послѣднемъ своемъ концертѣ, написана въ имѣніи Майданово, Клинского уѣзда, 1897; четвертая, Fis dur, 1903; пятая, оп. 53, послѣдняя съ ключевымъ обозначеніемъ знаковъ альтераціи, Лозанна, 1908; шестая, оп. 62, написана въ Беатенбергѣ, 1901—1902, уже послѣ окончанія ‚Прометея‘ и построена на новомъ гармоническомъ принципѣ; седьмая, оп. 64, закончена раньше шестой, 1911; восьмая, оп. 66, 1913, Москва; девятая, оп. 68; десятая, оп. 70, 1913.

Исследователю онъ дѣлаютъ доступной подземную лабораторію вулкана, нестойкая оболочка котораго отказалась противостоять разрушительнымъ силамъ дерзновенныхъ наитій.

Начиная съ двадцатыхъ опусовъ Скрябинъ больше не удовлетворяется рамками фортепьянныхъ сочиненій. Въ 1896 году онъ пишетъ свою первую симфонію *E dur*, шестичастную, съ заключительнымъ хоромъ. Вторая — *C moll*, третья — ‚божественная‘ симфонія; двѣ симфоническія поэмы — ‚Экстазъ‘, ‚Прометей‘, раннее ‚Rêverie‘ и, кромѣ того, концертъ для фортепьяно съ оркестромъ, — таковы завѣщанныя мастеромъ оркестровыя партитуры.

Сами по себѣ достойныя занять мѣсто въ сокровищницѣ мірового искусства, симфоническія поэмы Скрябина являются только подготовительными работами къ Мистеріи, художественному религиозному Акту. Все, что было имъ написано, начиная съ первой симфоніи, отражало лишь постепенное нарастаніе этой мечты, озарявшей весь его жизненный путь. ‚Предварительное дѣйствіе‘ къ Мистеріи было уже закончено имъ въ эскизахъ, и сочиненъ стихотворный текстъ. По свидѣтельству ближайшихъ друзей Скрябина, которымъ онъ игралъ свои послѣдніе наброски, они являли собой ‚какія то совершенно новыя откровенія въ звуковомъ мірѣ, новыя формы, совершенно необычныя даже для Скрябина гармоніи‘. Смерть похитила его въ самомъ разгарѣ работы, въ минуту, когда открывался, быть можетъ, важнѣйшій періодъ его дѣятельности...

Имя мастера, всю жизнь мечтавшаго о художественныхъ синтезахъ, для насъ еще загадочныхъ, о всенскусствѣ, волей рока сохранится въ одной лишь исторіи музыки. Но въ наши дни, когда вся общественная жизнь проникнута мыслью о новомъ человѣкѣ, познавшемъ свою внутреннюю идеальную сущность, музыка давно утратила свой былой характеръ игры звуковыхъ формъ. Эта ‚игра‘ потерпѣла окончательную катастрофу въ Девятой симфоніи. Со временъ Бетховена человечество признало, что музыка есть высокое откровеніе. Нести это откровеніе, пріобщать насъ къ вѣрѣ въ грядущую революцію Духа, которая смететь съ лица земли ветхихъ людей и создастъ вмѣсто нихъ иное племя, таковы были религиозно-музыкальныя задачи, какія ставилъ себѣ Скрябинъ...

Неоднократно изъ среды музыкантовъ раздавались протесты противъ такого вторженія философскихъ идей въ область чистой музыки. Дѣйствительно, подчиненіе музыки задачамъ, не вытекающимъ изъ самой ея сущности, лишаетъ ее драгоцѣннѣйшаго качества — непосредственнаго воздѣйствія на слушателей. Пусть такъ, пусть музыка мастера въ тысячу разъ глубже любой скрябинской программы, но литературные манифесты Скрябина безконечно важны для общей его оцѣнки: въ нихъ выразилось его отвлеченное пониманіе жизни, имѣющее огромное значеніе для установленія принциповъ всего его звукосозерцанія. Ибо ни у одного изъ представителей русскаго музыкальнаго искусства жизнь и творчество не были объединены такъ тѣсно, какъ у Скрябина. Вся динамика мышленія скрѣплена у

него чувствомъ дѣльнымъ и организующимъ. Это мистическое чувство — живой двигатель его творческой воли, и связь музыки съ достижениями, уже выходящими изъ сферы искусства, не случайна у Скрябина. Мы должны принять ее, должны сродниться съ его религиознымъ мировоззрѣніемъ для полного усвоенія всего имъ созданнаго.

Только музыкантомъ Скрябинъ, въ сущности говоря, можетъ считаться лишь въ раннемъ періодѣ своей біографіи, примѣрно до 20-го опуса. Въ началѣ дѣятельности всякій большой художникъ наталкивается на непреодолимое препятствіе, заключающееся въ сопротивленіи ,матеріала' воплощенію его творческихъ замысловъ. Не сразу находитъ онъ нужные краски и звуки, не сразу находитъ свой личный стиль. Почти неизбѣжна, поэтому, извѣстная несамостоятельность каждаго начинающаго автора, извѣстная податливость постороннимъ вліяніямъ. Душа молодого Скрябина чувствовала себя ближе всего къ Шопену, именемъ котораго можетъ быть символизировано все изысканное, аристократичное въ музыкальномъ искусствѣ. Съ самыхъ первыхъ шаговъ своихъ на композиторскомъ поприщѣ, Скрябинъ являетъ изысканное чувство фортепіанной звучности, склонность къ деликатнымъ ритмическимъ построеніямъ, свободному декламационному мелосу. И опытный глазъ, при бѣгломъ разсмотрѣніи юношескихъ произведеній Скрябина, сразу замѣтитъ коренное отличіе ихъ строенія отъ шопеновскихъ. Большая сложность ритмической графики, большая иѣжность звуковыхъ образовъ, въ манерѣ Россетти и Бернъ Джонса, характеризуютъ молодого мастера. Съ удивительнымъ вкусомъ и тонкимъ ощущеніемъ звуковой души фортепіано, не подчиняясь безвольно Шопену, Скрябинъ начинаетъ обогащать его гармоническія формы путемъ хроматическаго измѣненія ступеней. Все прихотливѣе становится мелодическій рисунокъ, появляются созвучія, которыя могутъ быть признаны предшественниками ,прометеевскихъ' (въ 30-хъ опусахъ). Отъ настроеній женственныхъ, иѣжныхъ, подчасъ подернутыхъ болѣзненной рисовкой, поэтъ переходитъ къ экзальтаціи, къ выраженію настроеній бурныхъ и порывистыхъ, напряженно-чувственныхъ. Его эстетическая религія начинаетъ окрашиваться въ нищезанство. Обычная нервность переходитъ въ жестокія муки психологическихъ разладовъ, въ переживанія трагическія, — онъ точно изнемогаетъ подъ гнетомъ своей сложнотеніальной души. Исканіе мистической бездны въ личномъ началѣ теперь обращается для него въ жестокою душевную пытку, ибо личность, какъ бы она ни напрягалась, ни изступалась, не можетъ выйти изъ предѣловъ своей замкнутости. Должны были обозначиться для нея какіе либо пути ко всемірному.

Этотъ выходъ намѣчается въ большихъ симфоническихъ работахъ второго періода творческой дѣятельности Скрябина: не въ созерцательномъ покоѣ, не въ погруженіи въ царство Ночи, а въ утвержденіи Воли, созидающей свои собственные міры. Признаніе такой искупительной силы впервые съ полной сознательностью проводится Скрябинымъ въ ,Божественной Поэмѣ', въ которой проблема о смыслѣ

творческого вдохновения ставится во всей полнотѣ. Гениальная поэма говоритъ намъ о самодовольствующей радости свободного творчества, вѣчнаго достиганія въ искусствѣ. Именно въ ней великій мастеръ впервые соприкасается съ лучезарными сферами, куда всегда стремилась его душа.

И не только съ философской, но и съ чисто музыкальной точки зрѣнія ее можно назвать поэмой скрябинскаго самоутвержденія. Ослѣпительно ярко выступаютъ въ этой симфоніи черты новаго Скрябина, говорящаго своимъ языкомъ созвучій, основанныхъ, впрочемъ, на музыкальныхъ завѣтахъ Вагнера, Листа и Римскаго-Корсакова. Все шире, грандіознѣе становится психологической размахъ. Послѣдовавшая за ‚Божественной Поэмой‘ небольшая, удивительно насыщенная музыкальнымъ содержаніемъ фортепіанная поэма приводятъ насъ къ новому, быть можетъ высшему его достиженію— ‚Поэмѣ Экстаза‘. Здѣсь гений Скрябина разсматриваетъ проблему Творящаго Духа въ ея мировомъ значеніи. Личное творческое начало провозглашается властелиномъ вселенной, началомъ, заполняющимъ собой весь космосъ. Въ экстазѣ оно осознаетъ свою метафизическую сущность. Личное овладѣваетъ собой во всемъ своемъ объемѣ. И утвердившись въ себѣ, творческое ‚Я‘ Скрябина задается цѣлью проникнуть въ тайны единой космической Воли... Таковъ заключительный актъ трилогіи Духа. ‚Прометей‘, поэма огня, высшая ступень въ томъ послѣдовательномъ восхожденіи, предыдущими ступенями котораго были ‚Божественная Поэма‘ и ‚Поэма Экстаза‘.

Послѣдней ступенью является ‚Прометей‘ и въ чисто музыкальной перспективѣ. Въ ‚поэмѣ огня‘ Скрябинъ довелъ до полной законченности и оформилъ тѣ художественныя мысли, которыми опредѣляется весь музыкальный его стиль. Мы видѣли, съ какою замѣчательной послѣдовательностью развивается философское мировоззрѣніе Скрябина. Не менѣе закономѣрно музыкальное развитіе его, и въ этомъ залогъ долговѣчности того новаго принципа гармоніи, съ которымъ навсегда будетъ связано его имя. Этотъ принципъ былъ созданъ чисто интуитивнымъ путемъ; ‚трансцендентныя‘ квартетныя шестизвучія, составляющія художественный итогъ ‚Прометей‘, возникли изъ ряда акордовъ, которые мы находимъ уже въ раннюю и среднюю эпоху его творчества, еще тѣсно связаннаго со всѣмъ прошлымъ музыкальнымъ искусствомъ. Въ предѣлахъ настоящаго краткаго очерка мы, къ сожалѣнію, не имѣемъ возможности коснуться тѣхъ акустическихъ основъ, на которыхъ зиждется автономность небывалыхъ прометеевыхъ гармоній. Введеніе ихъ въ современную музыку окончательно подрываетъ вѣками сложившіяся представленія о тональностяхъ, погружаетъ насъ въ безконечно богатый красками, непохожій на эмпирической, міръ звуковъ, еще никѣмъ неизвѣданныхъ, таящій въ себѣ неограниченныя музыкальныя возможности.

¹ Въ ближайшемъ будущемъ Редакція имѣетъ въ виду дать рядъ статей, посвященныхъ подробнымъ изслѣдованіямъ музыкальнаго творчества Скрябина.

Послѣднія немногочисленные сочиненія Скрябина, изданныя послѣ ‚Прометей‘, особенно седьмая, девятая и десятая сонаты, позволяютъ намъ сдѣлать предположеніе о поворотѣ въ его творчествѣ. Прислушайтесь къ девятой сонатѣ, — ея зловѣщія гармоніи, мрачныя тѣни ночи совершенно поглощаютъ божественный огонь, обрѣтенный въ ‚Прометей‘. Однако, чувствуется, что въ этихъ судорожныхъ схваткахъ Духа рождается новая художественная мысль, нарастаетъ новое разрѣшеніе чувственнаго въ сверхчувственномъ. Скрябинъ близокъ былъ къ какимъ то великимъ синтезамъ, мистическимъ и музыкальнымъ...

Но смерть развѣла огненный столпъ, ведшій насъ къ обѣтованной землѣ новой Красоты...

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПОСТАНОВКИ ВЪ ОПЕРѢ

(По поводу Театра музыкальной драмы)

ЭДУАРДЪ СТАРКЪ

Декорацин



ОПРОСЪ о художественныхъ постановкахъ въ оперѢ — чрезвычайно важный, интересный и злободневный: мы едва ли ошибемся, если скажемъ, что отъ его правильнаго разрѣшенія зависитъ самое существованіе оперы, какъ особой формы сценическаго представленія, не только музыкальной драмы въ ея кристаллизованномъ видѣ, но и вообще оперы, даже во всеоружіи ея старыхъ, примитивныхъ приѣмовъ. И прежде раздавались, и продолжаютъ раздаваться голоса, утверждающіе, будто опера доживаетъ послѣдніе свои дни и недалеко та минута, когда она умретъ окончательно... потому что построена на неестественности и неправдоподобіи: опера сплошь и рядомъ стремится изображать дѣйствительную жизнь въ цѣломъ рядѣ совершенно реальныхъ событій, но ‚въ жизни‘ не поютъ, ‚въ жизни‘ два молодыхъ существа не признаются другъ другу въ любви при помощи широкой кантилены дуэта и т. д. Всѣ подобныя соображенія не выдерживаютъ, конечно, никакой критики. ‚Въ жизни‘ не поютъ, но точно также и не говорятъ стихами. Значить ли отсюда, что трагедіи Шекспира — ложный родъ театра и въ этомъ качествѣ должны быть поскорѣе преданы забвенію? И въ томъ и въ другомъ случаѣ искусство остается искусствомъ. Все это, казалось бы, старыя истины.

Форма театральнаго представленія, извѣстнаго подъ именемъ оперы, не умретъ никогда, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока будетъ жить въ человечествѣ стремленіе къ красотѣ и пока правда искусства будетъ царить и въ этой области, гдѣ она можетъ получать самое широкое развитіе. Слѣдовательно, рѣчь должна идти лишь о томъ, какъ сдѣлать оперныя постановки возможно болѣе художественными. Равновѣсіе частей и блестящее выполненіе всѣхъ художественныхъ заданій образуютъ сферу, гдѣ можетъ во всей полнотѣ проявиться живое творческое начало.

Какія же перспективы открываются передъ нами въ области опернаго представленія? Постараемся разобраться.

Оперныя постановки имѣютъ богатое прошлое. Мы не будемъ въ него углубляться, ибо это не входитъ въ нашу задачу. Намъ достаточно напомнить о той не-

давней порѣ, когда зародились современныя стремленія въ интересующей насъ области театра, именно о концѣ девятинадесятихъ годовъ прошлаго столѣтія, когда въ Москвѣ существовала частная русская опера С. И. Мамонтова. Это вполнѣ художественное предпріятіе являлось лабораторіей, гдѣ соединенными силами музыкантовъ, пѣвцовъ, художниковъ производились зачастую довольно смѣлыми исканіями, имѣвшими цѣлью борьбу съ господствовавшей въ то время прочной рутинной опернаго зрѣлища и стремившіяся къ возможно болѣе гармоничному художественному достиженію. Вскорѣ затѣмъ новыя дѣятели проникли въ Императорскіе театры, и до самаго послѣдняго времени на обѣихъ сценахъ, Маріинской и московскаго Большого театра, мы можемъ насчитать немалое количество если и не вполнѣ строго выдержанныхъ въ опредѣленномъ стилѣ оперныхъ постановокъ, то во всякомъ случаѣ такихъ, гдѣ видна была забота о подчиненіи всѣхъ частей единому художественному замыслу. Вложилъ свою лепту, правда, весьма скромную, и петроградскій Народный Домъ. Наконецъ, вѣдкомъ всѣхъ стремленій явился петроградскій Театръ музыкальной драмы, поставившій краеугольнымъ камнемъ своей дѣятельности заботу о художественности каждаго своего спектакля и объявившій вмѣстѣ съ тѣмъ беспощадную войну рутинѣ опернаго зрѣлища.

Въ настоящее время мы видимъ, такимъ образомъ, крайнее обостреніе интереса къ дѣлу оперныхъ постановокъ, видимъ отчетливо выраженную борьбу съ рутинной, находимъ мѣстами почти полную побѣду надъ этимъ чудовищемъ, мѣшающимъ свободно дышать воздухомъ подлиннаго искусства, съ радостью наблюдаемъ большое количество весьма интересныхъ достижений, и все же многое въ этой области намъ кажется далекимъ отъ идеала, должно быть потому, что ищущіе при всемъ благородствѣ своихъ стремленій зачастую находятся на ложномъ пути, или берутъ невѣрную отправную точку, или гонятся за новизной только потому, что она—новизна...

Всякое оперное представленіе слагается изъ нѣсколькихъ элементовъ. Во первыхъ—оркестръ. Онъ фундаментъ, на которомъ покоится все зданіе, и въ зависимости отъ роли, выпадающей на долю оркестра въ томъ либо другомъ оперномъ произведеніи, этотъ фундаментъ можетъ и первенствовать надъ остальными частями зданія. Во вторыхъ—всѣ вокалисты на сценѣ, начиная отъ первыхъ пѣвцовъ, кончая хоромъ. Въ третьихъ—обстановочная часть, т. е. вся живописная сторона дѣла. Первый элементъ, оркестръ, мы оставимъ въ сторонѣ. Въ дѣлѣ художественной обработки опернаго зрѣлища, даже когда на сценѣ царилъ совершеннѣйшая пошлость, оркестръ находился на должной высотѣ художественныхъ требованій, творя законченную, возвышенную музыкальную красоту; оттуда, изъ этой таинственной пропасти, возникали, точно по мановенію жезла чародѣя, образы творческой мечты композитора. Такъ было уже чуть ли не съ незапамятныхъ временъ въ Маріинскомъ театрѣ, съ тѣхъ поръ, какъ съ умаленіемъ интереса къ

казенной итальянской оперѣ, а позже съ полнымъ ея упраздненіемъ, стараніями Э. Ф. Направника расцвѣла пышнымъ цвѣтомъ русская опера и оркестръ, руководимый имъ же, достигъ значительнаго совершенства. Оставивъ пока въ сторонѣ и пѣвцовъ, перейдемъ къ третьей составной части оперы, къ живописи, т. е. къ виѣшней сторонѣ дѣла.

Вопросъ о живописи въ театрѣ сейчасъ очередной. Все чаще раздаются жалобы на „засилье художниковъ“, на то, что ихъ творчество, хотя бы и весьма замѣчательное, подавляетъ первооснову театра, а именно актерскую игру, раскрывающую и уясняющую смыслъ театральнаго произведенія. Говорятъ о томъ, что живописи должно быть отводимо самое скромное мѣсто какъ въ драмѣ, такъ и въ оперѣ; въ первой она мѣшаетъ слушать текстъ, мѣшаетъ вникать въ игру актеровъ, во второй она мѣшаетъ слушать оркестръ и пѣвцовъ.

Съ такимъ взглядомъ мы рѣшительно несогласны. Всякая декорация, независимо отъ того, возсоздаетъ ли она міръ реальный или міръ фантастическій, необходимо должна дать почувствовать зрителю власть обстановки, среди которой происходитъ дѣйствіе, потому что вся наша жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ тѣснѣйшимъ образомъ связана съ совокупностью окружающихъ насъ предметовъ, отъ нихъ зависитъ, имъ подчиняется. Развѣ не бываетъ, что, войдя въ какую нибудь комнату и еще никого въ ней не видя, не успѣвъ сдѣлаться участникомъ никакого событія среди ея стѣнъ, вы уже угадываете тѣ формы, въ которыя отливается жизнь въ этой обстановкѣ? Сказанное применимо не только къ комнатѣ, но и къ общественному залу, улицѣ, дорогѣ, лѣсу, морю или горамъ, къ любому сочетанію предметовъ окружающей человѣка обстановки. Вотъ почему задача театральнаго художника вовсе не менѣе важна, чѣмъ задача всѣхъ, кто участвуетъ въ созданіи цѣльнаго и выдержаннаго сценическаго представленія. И если это справедливо по отношенію къ драмѣ, то тѣмъ болѣе—по отношенію къ оперѣ, гдѣ живописи безспорно предоставляется гораздо болѣе большой просторъ.

Всякая художественная оперная постановка должна сводиться къ одному: созданію изъ различныхъ эстетическихъ элементовъ единой гармоничной красоты, и среди этихъ элементовъ красотѣ живописной подобаешь занимать свое опредѣленное мѣсто, безъ всякаго умаленія ея достоинствъ, безъ сведенія живописи къ роли чего то мало-замѣтнаго... Прежде всего, живопись должна быть тѣснѣйшимъ образомъ связана съ музыкой. Этимъ безконечно повышаются требованія, къ ней предъявляемыя. Живопись въ оперѣ не просто фонъ для разыгрываемаго дѣйствія, она важная составная часть зрѣлища. Художнику, прежде чѣмъ приступать къ писанію декораций, надо очень глубоко вдуматься въ стиль даннаго музыкальнаго произведенія, постигнуть всѣ изгибы музыкальной мысли, проникнуться красотами оркестроваго колорита, для того, чтобы заставить свои краски звучать въ какой то едва уловимой, очень тонкой, деликатной, безконечно изысканной гармоніи съ красками музыкальными,—задача подъ силу только живописцу, дѣйствительно чувствующему музыку. Приходя

въ театрѣ, садясь на свое мѣсто и приготовляясь къ воспріятію музыки Глинки, Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, Вагнера, ждешь отъ декоративной живописи согласія съ ‚живописью‘ музыкальной; прослушавъ увертюру, просвѣтливъ душу образами красоты, рожденной музыкой, страстно желаешь, чтобы вотъ сейчасъ, лишь только раскроется занавѣсъ, повѣло со сцены столь же совершенной красотой живописной декорации. При этомъ недостаточно сознанія вѣрности декорации духу исторіи или легенды, или быту, недостаточно увѣренности въ соотвѣтствіи стили декорации стилю произведенія, недостаточно и выявленія манеры художника хотя бы даже съ самой лучшей стороны,—необходимо еще, чтобы въ этой театральной живописи было какъ бы продолженіе того, что дано въ музыкѣ, а это зависитъ отъ гармоніи красокъ, отъ ‚музыкальности‘ общаго колорита.

Не думайте видѣть тутъ какую то парадоксальность. Сплошь и рядомъ слышишь: ‚картина звенитъ и звучитъ‘. Да, когда она написана ярко, горячо, смѣло и даже дерзко, написана съ большимъ темпераментомъ. Вотъ мы и хотимъ, чтобы декорация была такая же, мы хотимъ, чтобы къ звукамъ оркестра присоединились, въ гармоничной связи, звуки, исходящіе отъ того колоссальнаго пано, которымъ является задній фонъ, отъ всего сочетанія декоративныхъ подробностей, имѣющихъ создать грандіозное живописное цѣлое. Такихъ случаевъ въ исторіи русскаго декоративнаго искусства послѣдняго времени не очень много, правда, но все же они встрѣчаются. Превосходно выраженъ у Головина въ ‚Орфеѣ‘ Глука переходъ къ Элизіуму: въ оркестрѣ звучитъ поистинѣ божественная флейта, развивающая какую то нездѣшную мелодію, а на сценѣ блещетъ таинственный бѣлесоватый свѣтъ, и, подернутыя дымкой, раскрываются передъ взоромъ голубоватая излучистыя дали... Примѣры такихъ декорационныхъ ‚удачъ‘ встрѣчаются и у Константина Коровина, и у нѣкоторыхъ другихъ художниковъ театра, но перечислять ихъ не входитъ въ нашу задачу.

Замѣтимъ еще слѣдующее: мы настаиваемъ на связи живописи съ музыкой еще и потому, что въ оперѣ, какъ старой, такъ и новой, множество такихъ моментовъ, которые по длительности своей образуютъ какъ бы неподвижную картину, гдѣ человѣкъ является лишь частью общаго живописнаго фона (яркимъ примѣромъ можетъ служить второй актъ ‚Тристана‘), наконецъ—множество и такихъ минутъ, когда на сценѣ никого нѣтъ и вообще ничего не происходитъ или тянется длительное молчаніе. Такихъ мѣстъ, когда говорятъ оркестръ и говорятъ живопись, если языкъ ея краснорѣчивъ, можно насчитать очень много: кромѣ упомянутаго Элизіума въ ‚Орфеѣ‘,—разсвѣтъ въ ‚Хованщинѣ‘, уходъ Елизаветы послѣ молитвы въ Вартбургъ въ III актѣ ‚Тангейзера‘, начало 2-й картины I акта тамъ же, начало 2-й картины ‚Золота Рейна‘, начало III акта ‚Тристана‘, конецъ 2-й картины ‚Садка‘ и переходъ отъ 6-й къ 7-й картинѣ въ немъ же, начало II дѣйствія ‚Небылицъ о золотомъ пѣтушкѣ‘. Во всѣхъ этихъ и во многихъ другихъ случаяхъ при открытомъ занавѣсѣ и симфоническомъ волненіи оркестра живопись

можетъ играть огромную роль, въ неразрывной связи съ музыкальнымъ настроеніемъ создавая цѣльное, глубокое и сложное впечатлѣніе, быть можетъ не всѣмъ доступное, но необходимое само по себѣ во имя возвышенныхъ стремленій искусства.

Невозможно умалить достоинство живописи въ оперномъ театрѣ еще и потому, что безъ нея нѣтъ фееріи. Между тѣмъ фееричность нигдѣ такъ не сильна, какъ въ области оперы. Разумѣется, такія произведенія, какъ ‚Мейстерзингеры‘, ‚Евгеній Онѣгинъ‘, ‚Травиата‘, ‚Риголетто‘, ‚Заза‘, ‚Богема‘ и множество другихъ, написанныхъ на реальные сюжеты, чужды всякаго намека на фееричность, вообще на театральное волшебство. Но что дѣлать съ ‚Русланомъ‘, ‚Русалкой‘, ‚Китежемъ‘, ‚Сказкой о Царѣ Салтанѣ‘, ‚Садкомъ‘, ‚Небылицами о золотомъ пѣтушкѣ‘, ‚Демономъ‘, ‚Тангейзеромъ‘, ‚Фаустомъ‘, ‚Мефистофелемъ‘, ‚Фрейшютцомъ‘ и всѣми тѣми операми, гдѣ волшебство сказки, чудесныя превращенія и т. д. играютъ большую роль и въ чисто техническомъ смыслѣ должны быть безукоризненно выполнены? Интенсивность воздѣйствія этого волшебства, конечно, окажется тѣмъ выше, чѣмъ заботливѣе будутъ соблюдены интересы не только машинной техники, но и техники живописной. Художникъ колоритомъ своихъ декорацій создаетъ зрѣлище, властно захватывающее наше воображеніе и пробуждающее въ немъ соблазнительную по своей прелести игру; машинистъ облегчаетъ игру воображенія и безгранично расширяетъ его рамки. Онъ подобенъ чародѣю, по мановенію руки котораго замокъ превращается въ скалистую мѣстность, колонный залъ—въ лѣсъ, земля смѣняется небо, одно очарованіе воровъ наступаетъ вслѣдъ другому, и, воротившись послѣ спектакля домой, мы, если не утратили дара непосредственной воспримчивости, чувствуемъ себя побывавшими въ прекрасномъ царствѣ мечты. И все это прежде всего во власти живописи. Художникъ долженъ царить въ оперномъ театрѣ, ибо здѣсь безграничный просторъ выявленію его самыхъ широкихъ творческихъ замысловъ.

Тѣмъ страннѣе дѣлается фактъ отрицанія необходимости ‚большой‘ живописи въ такомъ, насквозь проникнутомъ серьезными стремленіями возвысить достоинство оперы, театрѣ, какъ ‚Музыкальная драма‘. Здѣсь декоративная живопись не входитъ, какъ законная, необходимая часть, въ общую гармонию спектакля, а играетъ лишь крайне подчиненную роль. Въ тѣхъ же случаяхъ, когда она стремится создать самостоятельное впечатлѣніе, она попросту плоха, напоминая почти вездѣ раскрашенную фотографію. Исключенія, вродѣ декораціи Н. К. Рериха къ ‚Сестрѣ Беатрисѣ‘, крайне рѣдки.

Съ другой стороны, это и неудивительно... ‚Музыкальная драма‘ краеугольнымъ камнемъ своей дѣятельности ставитъ реализмъ и въ этомъ направленіи совершаетъ такую же ошибку, какую въ былое время допускалъ Мейерхольдъ, стремясь не къ выявленію стиля, скрытаго въ пьесѣ и могущаго являться въ самыхъ разнообраз-

ныхъ формахъ, отъ крайней условности, а къ обработкѣ каждой пьесы въ одномъ и томъ же стилѣ, который въ данный моментъ кажется ему, режисеру, единственно приемлемымъ съ точки зрѣнія современныхъ сценическихъ настроеній и выкристаллизовавшихся взглядовъ на существо театральнаго дѣйства. При ультра-реалистическомъ взглядѣ на принципъ оперныхъ постановокъ невольно вырабатывается стремленіе къ тому, чтобы все, видимое нами на сценѣ, было совершенно похоже на настоящее. Стоитъ дерево,—такъ чтобы можно было изъ пятнадцатаго ряда креселъ опредѣлить безошибочно, букъ ли это, или осина; камень,—такъ чтобы видна была плѣсень на немъ; открывается перспектива улицы,—пусть всѣ детали ея предстанутъ зрителямъ съ чисто фотографической ‚объективностью‘; словомъ,—чтобы все, воспроизводящее натуру, было точнымъ отраженіемъ ея, а такъ какъ именно искусство отраженіемъ не занимается, то приходится признать, что въ постановкахъ ‚Музыкальной драмы‘ искусство въ его живописной сущности почти отсутствуетъ. По крайней мѣрѣ, многое изъ того, что до сихъ поръ приходилось видѣть тамъ въ смыслѣ обстановки, напоминало лишь увеличенные до громадныхъ размѣровъ и очень тщательно исполненные, при помощи картона, разноцвѣтной бумаги и клея, макеты. Таковы внутренность церкви въ 1-мъ актѣ ‚Мейстерзингеровъ‘, гдѣ благодаря отсутствію живописнаго мастерства совершенно не достигнуто впечатлѣніе, производимое готикой; таковы дома во 2-мъ актѣ той же оперы; таковы же, въ стѣни сугубой, циркъ съ окружающими его домами въ 4-мъ актѣ ‚Карменъ‘; чисто макетный характеръ носятъ въ ‚Карменѣ‘ и скалы 3-го дѣйствія.

Самое устройство сцены въ ‚Музыкальной драмѣ‘ парализуетъ въ корнѣ дѣятельность декоративнаго художника, ибо къ чему же въ концѣ концовъ приводить тотъ купольный горизонтъ, которымъ столь гордились организаторы театра? Къ невозможности повѣсить во всю высоту заднюю декорацию, т. е. тотъ живописный фонъ, который, какъ мы это видѣли на множествѣ примѣровъ въ другихъ театрахъ, тотчасъ же по поднятіи занавѣса создаетъ настроеніе, отвѣчающее и музыкѣ, и характеру происходящаго дѣйствія. Благодаря этому, небеса почти во всѣхъ постановкахъ ‚Музыкальной драмы‘ остаются одинаковыми, удручая взоръ своимъ бѣлесоватымъ оттѣнкомъ, безразлично, происходитъ ли дѣйствіе на сѣверѣ Россіи, какъ въ ‚Евгеніи Онѣгинѣ‘, или на югѣ Испаніи, какъ въ ‚Карменѣ‘; отсутствіе же надлежаще оборудованныхъ техническихъ приспособленій приводитъ къ тому, что въ этомъ театрѣ невозможны такъ называемыя ‚чистыя переѣмы‘, а слѣдовательно немислимы и никакія театральныя волшебства. Тутъ не безъ вины также и тяготивніе къ чрезмѣрному реализму. Напримѣръ, въ ‚Садкѣ‘ устраиваютъ антрактъ между 3-й картиной, избой Садка, и 4-й, сценой торжища, необыкновенно длинный, расхолаживающій впечатлѣніе, и все только потому, что въ избѣ Садка понагорожено, понаставлено и поналожено ни вѣсть чего, вплоть до соломы на полу, рукомойниковъ, полотенецъ, горшковъ (всего этого не убрать при чи-

стой перемѣнѣ), а въ слѣдующей картинѣ опять такая планировка сцены съ сосредоточеніемъ дѣйствія почему то на бугрѣ, которая требует антракта. Равнымъ образомъ нельзя дѣлать перерывъ между 5-й и 6-й картинами ‚Садка‘, потому что и въ музыкѣ здѣсь нѣтъ перерыва, и спокойная гладь моря-окиана должна постепенно переходить въ его глубину, театральное впечатлѣніе зрителя должно сохраняться въ своей цѣльности; между тѣмъ и здѣсь опускають занавѣсъ и устраиваютъ антрактъ непомерно длинный по сравненію съ только что протекшимъ дѣйствіемъ. Совершенно непонятно поэтому, какъ могли бы поставить въ ‚Музыкальной драмѣ‘ ‚Руслана и Людмилу‘, оперу, въ одномъ 2-мъ актѣ которой требуется двѣ чистыхъ перемѣны, столько же въ 3-мъ и 4-мъ актахъ. Эти чистыя перемѣны относятся къ фееричности, а послѣдняя—существенный элементъ сказки, изгонять же ее съ подмостковъ театра значить—сознательно ограничивать кругъ проявленія вдохновенія всѣхъ сотрудниковъ сценическаго зрѣлища.

Для того чтобы покончить съ ролью художника въ оперѣ, я позволю себѣ маленькій экскурсъ въ прошлое, правда, не очень далекое, но въ сферѣ театра самый короткий срокъ кажется необычайно длиннымъ потому, какъ быстро изглаживаются изъ памяти впечатлѣнія, вынесенныя отъ какой нибудь даже очень значительной художественной работы. Въ предыдущемъ сезонѣ многіе восхищались постановкой ‚Кармень‘ въ ‚Музыкальной драмѣ‘ и въ одинъ голосъ находили ее необычайной. Тутъ то я и увидѣлъ, насколько память театраловъ коротка, если они совершенно забыли о томъ, что ‚небывалая‘ постановка ‚Кармень‘ совершилась еще весною 1908 года въ томъ самомъ театрѣ, который обычно признается неспособнымъ возвыситься надъ рутинной, а именно—въ Марининскомъ театрѣ. Когда въ ‚Музыкальной драмѣ‘ еще только шли репетиціи ‚Кармень‘, кругомъ говорили: вы увидите настоящую Испанію; всѣ заботы режисеровъ направлены къ тому, чтобы, какъ только поднимется занавѣсъ, вы сейчасъ же почувствовали бѣшеніе пульса испанской жизни, весь ея настоящій духъ и стиль, и чтобы своеобразное обаяніе этой жизни не покидало васъ до самаго конца спектакля. И дѣйствительно, мы увидѣли неплохую постановку, но безъ Испаніи, режисерскую работу, достойную всякаго уваженія по той тщательности, съ какой она проведена, но безъ малѣйшаго захвата насъ подлиннымъ жаромъ испанской жизни. Произошло это прежде всего потому, что во всей постановкѣ нѣтъ красокъ, а безъ нихъ невозможно какаѣ бы то ни было идея Испаніи ли, Италиі, Египта или Индіи; любую страну возьмите изъ числа тѣхъ, гдѣ солнце правитъ вѣчное торжество, и если не будетъ на сценѣ присущей тѣмъ странамъ фантазмагорія колорита, ничего не выйдетъ, и никакія реалистическія подробности (вродѣ санитарныхъ носилокъ въ 4-мъ актѣ ‚Кармень‘ ‚Музыкальной драмы‘) дѣлу не помогутъ. А въ постановкѣ 1908 года въ Марининскомъ театрѣ Испанія была, потому что, благодаря А. Я. Головину, мы все время имѣли передъ собою живописную идею Испаніи, совер-

шенно такъ же, какъ и въ партитурѣ Бизе мы имѣемъ воплощеніе музыкальной идеи этой страны.

Почему прежде, до того, какъ Головинъ написалъ декорации къ ‚Карменъ‘, когда вы смотрѣли эту оперу, вамъ никогда не приходило въ голову: похоже ли это на Испанію? Да потому, что оно было такъ далеко отъ Испаніи, что дѣлало васъ даже безразличнымъ къ подобному вопросу: ну, стоятъ себѣ декорации, и ладно, нельзя же безъ нихъ. Вамъ такъ же не было никакого дѣла до Севильи, какъ и писавшему ее декоратору, ибо онъ тамъ никогда не былъ. Но не быть художнику въ какой нибудь странѣ и не видѣть ея солнца, горъ, неба, домовъ, ея своеобразнаго колорита, ей одной свойственныхъ, причудливой игры свѣта и тѣней, безпрестанно смѣняющихся контрастовъ, чисто фантастическихъ красокъ,—значить вполнѣ уподобиться слѣпому, который не знаетъ голубого неба, ни того, какъ выглядить роза.

И вотъ Головинъ, прежде чѣмъ приступить къ работѣ по созданію какой нибудь постановки, воскрешающей на сценѣ подлинную природу или нѣкоторое обобщенное впечатлѣніе отъ нея, прошедшее сквозь призму личности художника, ѣдетъ на соответствующее мѣсто и тамъ отдается таинственному процессу художественныхъ воспріятій, процессу, очевидно, чрезвычайно сложному, тонкому и мучительному, потому что иначе откуда же могли бы взяться та красота и та законченность въ линіяхъ и тонахъ, съ какими подъ его кистью на декорационномъ полотнѣ оживаютъ насыщенные солнцемъ краски юга?

Вотъ первый актъ. Еще лишь поднимается занавѣсъ, а ужъ оттуда такъ и льются волны свѣта. Открывается цѣликомъ сцена, и... какой же типичный уголокъ испанскаго города воспроизведенъ на ней! Тутъ впервые, наконецъ, вспомнили о Просперѣ Мериме, творцѣ всей этой исторіи о Карменъ, и, насколько было возможно, использовали всѣ его указанія относительно мѣста дѣйствія. Городъ обозначенъ имъ вполнѣ опредѣленно: Севилья, табачная фабрика—въ предмѣстьѣ, на берегу Гвадалквивира. И вотъ Головинъ такъ и спланировалъ всю декорацию. На первомъ планѣ у него характерная маленькая площадь, со всѣхъ сторонъ стиснутая высокими домами; въ глубинѣ узенькій и коротенькій проулочекъ ведетъ на набережную: виднѣтся рѣшетка, за нею воды Гвадалквивира и противоположная сторона города съ какой то башней и уходящей вверхъ крутой, узкой, ступенчатой улицей; табачная фабрика направо на нѣкоторой высотѣ, и къ ней ведетъ двумя маршами лѣстница; рядомъ караульня, пріютившаяся въ старомъ зданіи, на стѣнѣ котораго виднѣются барельефныя украшенія: человѣческія фигуры и пр., изрядно тронутыя временемъ; у входа нѣсколько деревьевъ, образующихъ родъ палисадника и укрывающихъ подъ своей тѣнью караульныхъ солдатъ; налѣво сплошная стѣна домовъ, образующая къ заднему плану уголъ, и въ ней проходы для уличной толпы, зашплененные разными объявленіями, рестораничекъ, торгующій тутъ же на площади, циркульня, надъ которой надпись: ‚Barberia professor‘. И все ослѣпи-

тельно блѣое, такъ какъ таковѣ вся Севилья, а въ проулочкѣхъ надъ Гвадалквивиромъ синѣеть небо такого глубокаго тона, какой бываетъ только на югѣ, да еще въ близкомъ сосѣдствѣ моря, оказывающаго существенное вліяніе на тонъ неба. Таковъ этотъ въ совершенствѣ воспроизведенный уголокъ испанскаго города, и если прибавить, что здѣсь же двигалась нестро разодрѣтая толпа, то можно себѣ представить, какое въ дѣломъ получалось высоко-художественное и гармоничное зрѣлище.

Надъ созданиемъ интересныхъ стильныхъ костюмовъ Головинъ потрудился много. Еще до постановки оперы можно было видѣть его черновую работу на выставкѣ ‚Новаго общества художниковъ‘, гдѣ было 112 эскизовъ костюмовъ для ‚Карменъ‘, и уже по нимъ составить себѣ полное представленіе о творческой фантазіи художника. И какъ это оказалось далеко отъ нашихъ обычныхъ понятій объ испанскихъ простонародныхъ костюмахъ! Мы всегда наивно воображали, что тамъ непременно все только красные, зеленые, синіе, желтые, вообще рѣзко опредѣленные, кричащіе чистые тона. На самомъ же дѣлѣ ничего подобнаго нѣтъ; преобладающіе тона костюмовъ у Головина: свѣрые, свѣровато-коричневые, чисто коричневые, темно-рыжеватые, черные, кирпичные; всѣ эти оттѣнки разнообразятся безконечно, подобранные другъ къ другу, образуя подчасъ очень интересныя сочетанія; всѣ же яркія, опредѣленныя краски входятъ сюда, какъ детали, иногда сообщающія всему костюму неожиданную, бросающуюся въ глаза эффектность. Разнообразіе, проявляемое въ костюмахъ, составляетъ поразительный контрастъ съ тѣмъ, что наблюдалось раньше, когда костюмы были ярки и богаты, но толпа, одѣтая въ нихъ, имѣла скучный однотонный видъ. А тутъ одни юноши вокругъ Карменъ при ея первомъ появленіи чего стоятъ. Для нихъ Головинъ сочинилъ тринадцать неодинаковыхъ костюмовъ, причемъ ихъ разнообразіе достигается при помощи очень простыхъ средствъ: измѣнить немного покрой куртки, прибавить въ одномъ мѣстѣ коричневаго тона, въ другомъ, красноватаго, иначе расположить какія нибудь нашивки, и вотъ уже готово новое красочное пятно. И такъ вездѣ, въ одеждахъ мужчинъ и женщинъ во всѣхъ актахъ... Особенно фантастическимъ убранствомъ отличаются костюмы контрабандистовъ. °Стиль этотъ взятъ между 20-мъ и 30-мъ годами XIX столѣтія, какъ на самомъ дѣлѣ и разыгрывается дѣйствіе ‚Карменъ‘, и выдержанъ до мельчайшихъ подробностей.

Второй актъ, кабачекъ Лилласа Пастья, опять находится въ соотвѣтствіи съ дѣйствительностью. Это—Триана, знаменитое предмѣстье Севильи, убѣжище всѣхъ гитанъ, сигареръ, ихъ возлюбленныхъ, контрабандистовъ и всякихъ празднотцевъ. Кабачекъ живописно расположенъ среди огромныхъ стѣнъ, относящихся, быть можетъ, еще ко временамъ мавровъ; какъ на особую подробность, укажу на маленькую открытую сцену, какія бываютъ во всѣхъ итальянскихъ и испанскихъ тавернахъ. Вся декорация выдержана въ зеленовато-фіолетовыхъ тонахъ ясной южной ночи.

Декорація 3-го акта безконечно уступала предыдущимъ: рядъ высокихъ скалъ на лѣво, рядъ такихъ же направо, и больше ничего, кромѣ сильнаго нагроможденія разныхъ неровностей почвы на полу сцены; въ глубинѣ ночное небо. Совершенно напрасно Головинъ пренебрегъ эффектомъ широкаго пейзажа на заднемъ планѣ; тѣхъ намековъ, какіе имѣлись, было слишкомъ недостаточно. Затѣмъ рядъ падуговъ наверху, раскрашенныхъ въ тонъ скаламъ, производилъ такое впечатлѣніе, точно все дѣйствіе разыгрывалось въ пещерѣ.

Но зато роскошь 4-го акта съ избыткомъ искупала неудачу предыдущаго. Небольшая площадь передъ циркомъ въ Севильѣ, интересный балконъ на домѣ справа, самый циркъ,—все это было превосходно.

Если я такъ подробно остановился на живописной работѣ Головина для ‚Карменъ‘, то это потому, что мнѣ хотѣлось оживить въ памяти театраловъ ту ‚красочную идею‘ Испаніи, которую Головинъ несомнѣнно далъ и въ декораціяхъ, и въ костюмахъ, и которая, кромѣ того, по яркости, блеску и живописности тона во всякомъ случаѣ довольно близко соотвѣтствовала ‚музыкальной идеѣ‘ Испаніи, поскольку она вылилась изъ фантазій Бизе. Между ними несомнѣнно, въ особенности въ первомъ актѣ, чувствовалась гармонія.

Полную противоположность мы находимъ въ ‚Музыкальной драмѣ‘. Насколько звучна музыка, настолько беззвучны декораціи, писанныя по эскизамъ г. Вещилова; на этихъ эскизахъ, появившихся на XI выставкѣ ‚Товарищества художниковъ‘, Испанія представлена въ какихъ то сѣро-желтыхъ тонахъ. И это бы еще ничего, лучше было сохранить эти тона, чѣмъ превратить декораціи въ нѣчто уже совершенно лубочное съ живописной точки зрѣнія и грубо макетное. И дворъ 1-го акта, чрезвычайно стѣсненный дѣйствіемъ, и кабачекъ во 2-мъ, и горы въ 3-мъ, отчаянно безвкусныя, и, въ особенности, дворъ цирка въ послѣднемъ актѣ, опять таки сузившія рамки дѣйствія, производятъ впечатлѣніе самое удручающее, въ виду полного отсутствія декоративнаго таланта во всемъ красочномъ нарядѣ оперы и очень рѣзкой дисгармоніи этого наряда съ музыкой.

Mise en scène и исполненіе

Теперь перейдемъ къ разсмотрѣнію тѣхъ элементовъ, которые помимо оркестра ведутъ на оперной сценѣ къ созданію впечатлѣнія захвата тѣмъ, что происходитъ передъ нашими глазами. Мы должны разсмотрѣть *mise en scène*, какъ обстановку для игры, и, наконецъ, самую игру въ связи съ вокальнымъ исполненіемъ. Прежде всего ставится вопросъ, каковъ долженъ быть стиль исполненія опернаго произведенія, не долженъ ли быть выработанъ нѣкоторый общій канонъ, обязательный для всякой оперы? Мнѣ возразятъ: какъ это возможно, если опера.

подобно драмѣ, бываетъ историческая, сказочная, легендарная, бытовая, если въ однихъ случаяхъ она занята изображеніемъ самой реальной дѣйствительности, какъ напримѣръ ‚Карменъ‘ или ‚Богема‘, а въ другихъ—уносится въ область чистой сказки или легенды, вродѣ ‚Руслана‘, ‚Китежа‘ и многихъ имѣ подобныхъ произведеній? Отвѣчу: очень просто. Какъ бы ни были оперы разнохарактерны по сюжету, по трактовкѣ,—есть нѣчто связывающее ихъ и объединяющее: это музыка. Вотъ почему съ реализмомъ въ оперѣ надлежитъ обращаться очень осторожно.

Натуралистическія усердствования ‚Музыкальной драмы‘ въ этомъ направленіи объясняются тѣмъ, что объявлена безпощадная война такъ называемому ‚оперному‘ жесту. Всѣ мы знаемъ, что это такое: теноръ прикладываетъ правую руку къ сердцу, а потомъ откидываетъ ее въ сторону; когда же ему надоѣдаетъ дѣйствовать все правой рукой, онъ пускаетъ въ ходъ лѣвую. Отсюда и выраженіе: ‚поеть, разводя руками‘. И далѣе: въ патетическихъ мѣстахъ пѣвецъ кидается на рампу. Если же идетъ ансамбль, то всѣ стоятъ по ранжиру на опредѣленныхъ мѣстахъ, кося глаза то на капельмейстера, то на суфлера. Вотъ эта то вздорность, эта нелѣпность пластическаго ритма, оправдываемая отчасти тѣмъ обстоятельствомъ, что въ очень глупыхъ операхъ, написанныхъ на глупый сюжетъ (классическій примѣръ— ‚Африканка‘ Мейербера), и нельзя было держаться на сценѣ иначе, какъ глупо, и привела къ тому, что большинство дѣятелей оперной сцены, жаждающихъ ея обновленія, ударились въ натуральность. Однако желательный путь реформы, по нашему мнѣнію, намѣчается совсѣмъ иной: отъ стараго условнаго жеста къ новой условности, покоящейся на строго выработанномъ и законченномъ стилѣ.

Мы выше упомянули о нѣкоторомъ канонѣ, обязательномъ для всѣхъ оперныхъ произведеній. Въ силу этого канона недопустимо, чтобы опера, написанная на реальный сюжетъ, ставилась совершенно реально, а написанная на условный—совершенно условно, т. е. я хочу сказать, что не можетъ быть между ‚Евгеніемъ Онѣгинымъ‘ и ‚Тристаномъ‘ такой разницы, какъ между ‚Горячимъ сердцемъ‘ Островскаго и ‚Принцесою Малень‘ Матерлинка. Когда въ дѣлѣ замѣшана музыка, ея стихія образуетъ связующее звено между ‚Онѣгинымъ‘ и ‚Тристаномъ‘. Какъ только вы попали въ сферу господства музыки, вы тотчасъ же отрѣшились отъ земли, не только въ переносномъ, но даже въ прямомъ смыслѣ. Самая грубая и примитивная форма музыкальнаго выраженія—солдатскій маршъ—и то предполагаетъ какое то воспареніе: ноги какъ то сами собою отдѣляются отъ земли, походка пріобрѣтаетъ особую легкость; кажется, еще немного, и человѣкъ полетитъ, разстанется съ землей, прибѣжнщемъ грубой реальности. При все болѣе утончающихся формахъ музыки, ощущенія нездѣшняго міра овладѣваютъ человѣкомъ съ еще большей силой. Все овѣвается чарами, исходящими отъ сложныхъ гармоническихъ сплетеній, весь нашъ міръ преобразуется въ какую то иную форму,

всю пронизанную свѣтомъ музыки, и въ зависимости отъ этого измѣняется и наше мировоспріятіе,—говоря такъ, имѣя въ виду не только пассивнаго участника представленія—зрителя, но и активнаго его творца—актера-пѣвца. Какъ только пѣвецъ очутился въ мистической стихіи музыки, ему совершенно невозможно приносить туда отраву своего обычнаго міра, и если прежній исполнитель не зналъ, что ему дѣлать во время каватинны или любовнаго дуэта со своими руками и ногами, то отсюда не слѣдуетъ, чтобы новый исполнитель чувствовалъ себя на оперной сценѣ, какъ дома, не въ томъ смыслѣ, что онъ полный властитель своего тѣла, способный управлять имъ, какъ угодно, съ абсолютной свободой, а въ томъ, что онъ имѣетъ право держать себя съ той же манерой, какъ во время пребыванія въ своей спальнѣ или столовой, ибо послѣднее знаменуетъ собою крайнюю естественность. Въ этомъ корень всей ошибки. Ибо 'естественность' не есть основной признакъ искусства... Исходя отсюда, необходимо установить, какъ общее правило, что строго реалистической постановки въ оперѣ быть не можетъ.

Но какъ же поступать въ тѣхъ случаяхъ, когда на лицо оперы, сюжетъ которыхъ не сказка, не фантазія, не легенда или баснословная исторія, а самая подлинная жизнь, напримѣръ: 'Князь Игорь', 'Жизнь за Царя', 'Борисъ Годуновъ', 'Хованщина', 'Псковитянка', 'Майская ночь', 'Евгеній Онѣгинъ', 'Пиковая дама', 'Карменъ', 'Богема' и многія имъ подобныя? Прежде всего, надо отбросить всякую заботу о точномъ воспроизведеніи реалистическихъ мелочей и особенно въ большомъ количествѣ. Между тѣмъ, по этой части сильно грѣшили Мельниковъ въ Маріинскомъ театрѣ, Санинъ въ Народномъ домѣ, и продолжаетъ грѣшить Лапицкій въ 'Музыкальной драмѣ'. Оправданіе ихъ въ томъ, что сама музыка во многихъ изъ перечисленныхъ выше произведеній наталкиваетъ на созданіе сценическаго реализма, духъ котораго въ широкой степени заключенъ въ оркестръ и настолько выразительно, что невольно тянетъ придать ему въ сценическомъ дѣйствіи такую форму, чтобы достигъ между ними полной гармоніи. Отсюда выводъ тотъ, что если въ оркестрѣ по ходу сценическаго дѣйствія намекается на возможность зуботычины, надо, чтобы она была осуществлена во всей видимости. Это, такъ сказать, схема того, до чего можетъ доходить реализмъ на сценѣ и до чего онъ доходилъ у Санина въ его постановкѣ 'Князя Игоря', въ сценѣ пира у Владимира Галицкаго, гдѣ кутерьма на сценѣ напоминала кинематографическій снимокъ съ дѣйствительной жизни: хористы толкали другъ друга въ животъ, въ бока, въ спину, танцовали, обнимались, цѣловались, падали на землю и даже катались животомъ на бочкѣ, причемъ каждый изъ всѣхъ силъ старался выглядѣть какъ можно 'натуральнѣе', совершенно не заботясь о томъ, совпадаетъ ли его жестъ съ музыкой. Такіе же невѣроятные курбеты выдѣлывали артисты у Санина и въ 'Корчмѣ' 'Бориса Годунова', а у Лапицкаго, въ 'Музыкальной драмѣ',

въ постановкѣ ‚Мейстерзингеровъ‘ мы видѣли также преувеличеніе реализма въ сценѣ ночной драки, гдѣ нагонялась толпа статистовъ и всѣ они, какъ мельницы, вертѣли руками и ногами, такъ что въ глазахъ рябило, а затѣмъ въ нѣсколько смягченномъ видѣ это повторялось и въ финальной картинѣ, гдѣ особо предназначенныя лица занимались до того долго, до того назойливо осаживаніемъ народа, что хотѣлось крикнуть: ‚да будетъ‘, а одинъ статистъ даже пинки ногой раздавалъ направо и налево. Такимъ же преувеличеннымъ реализмомъ отличается и сцена торжища въ ‚Садкѣ‘, что уже вовсе не оправдывается ни реальностью сюжета, ибо ‚Садко‘ не есть изображеніе ‚дѣйствительной жизни‘, ни самой музыки, которая вовсе не насыщена реалистическимъ духомъ.

Слѣдуетъ не преувеличивать реализмъ, а, наоборотъ, всячески его смягчать и, если послѣднее удастся плохо,—просто оставлять его безъ вниманія. Нужды нѣтъ, что Мусоргскій въ своихъ музыкальныхъ драмахъ, Бородинъ въ ‚Князѣ Игорѣ‘, Римскій-Корсаковъ въ операхъ первой половины своей дѣятельности и перехватывали черезъ край по части реализма. Тогда время было такое. Все застилали собою народничество, господство быта, общественныя тенденціи, литературщина въ чистомъ видѣ, красная рубаха, онуча и лапоты. Въ настоящее время мы ушли далеко и безвозвратно въ сторону отъ этихъ идей... Мы знаемъ, что жизнь можетъ царить въ свѣтѣ музыкальнаго искусства, но облагороженная, очищенная отъ всего лишняго и опортизованная паэосомъ того лирическаго чувства, которое разлито въ музыкѣ; мы знаемъ, что жизнь должна явиться въ преобразенномъ видѣ, замкнутой въ кругѣ строжайшей стилистической законченности.

Мы подошли къ очень важному вопросу — къ осмысливанію съ драматической точки зрѣнія отдѣльныхъ вокальныхъ номеровъ, которые, въ видѣ арій, монологовъ, дуэтовъ, тріо, квартетовъ, всегда являлись камнемъ преткновенія для тѣхъ, кто серьезно думалъ вымести изъ опернаго представленія всякую безвкусицу. Что дѣлать, какъ вести себя пѣвцу во время исполненія, чтобы не терять связи съ художественной правдивостью, поскольку она вообще умѣщается въ рамкахъ опернаго представленія? На этой сторонѣ дѣла сосредоточено все вниманіе режисеровъ ‚Музыкальной драмы‘ и до извѣстной степени не безъ основанія. Разумѣется,—вздоръ, когда всякіе отдѣльные номера артисты поютъ, уставясь взоромъ въ одну точку и сопровождая пѣніе разными курьезными жестами, напоминающими то ловлю воздуха руками, то отмахиваніе отъ мухъ, то еще что нибудь въ этомъ родѣ, и опера, какое бы дѣйствіе въ ней ни было, превращается въ костюмированный концертъ. Но съ тѣлодвиженіями, стремящимися осмыслить исполненіе, все же надо быть осторожнымъ, и, не говоря уже о подчиненіи ихъ опредѣленному, строго выраженному стилю, различать, какой изъ номеровъ нуждается въ опредѣленной игрѣ для приданія ему художественнаго, съ точки зрѣнія драматическихъ переживаній, правдоподобія, а какой можетъ въ значительной степени безъ нея обойтись. Возьмемъ очень яркій примѣръ: пѣсню Варлаама въ ‚Борисѣ Годуновѣ‘—

Какъ во городѣ было, во Казани. Въ „Музыкальной драмѣ“ этотъ интересный моментъ превращенъ въ нечто въ художественномъ смыслѣ мало привлекательное и только потому, что постоянно думающій о правдѣ жизни режисеръ затѣялъ сдѣлать изъ этой пѣсни какой то рассказъ Варлаама окружающимъ о чемъ то не то имъ самимъ виданномъ, не то отъ другихъ слышанномъ, съ иллюстраціями, превосходящими всякую мѣру. На этомъ основаніи Варлаамъ комической походочкой, весьма утрированной, съ припаданіями, приближается къ шинкаркѣ, усаживается рядомъ съ ней на лавочку и начинаетъ свое повѣствованіе о необыкновенномъ случаѣ въ Казани, сопровождая пѣніе вовсе не идущими къ дѣлу жестами, подчеркивающими чуть ли не каждую фразу. Въ серединѣ пѣнія Варлаамъ опять встаетъ, опять какъ то весьма странно присѣдаетъ и, вообще, явно впадаетъ въ шаржъ, очевидно, навѣянный режисерскимъ вдохновеніемъ, между тѣмъ какъ тутъ именно слѣдовало бы всячески умѣрить восторги реализма, которымъ самъ Мусоргскій предался съ черезъ-чуръ большимъ увлеченіемъ (одна фраза: „по подкочкамъ покатила, да и хлопнула“ — чего стоитъ). Такая трактовка вытекаетъ изъ очень опредѣленнаго тезиса: въ жизни не поютъ, а потому если ужъ по волѣ композитора сценическіе персонажи иначе не объясняются, какъ напраслѣвъ, въ опредѣленномъ тонѣ и ритмѣ, то давайте, сдѣлаемъ такъ, чтобы всѣ подобныя объясненія, по крайней мѣрѣ, проходили возможно естественнѣе. Въ жизни не поютъ... Но какъ разъ въ случаѣ пѣсни Варлаама допустима поправка: въ жизни поютъ и даже весьма часто, при довольно различныхъ обстоятельствахъ, но при этомъ ведутъ себя совершенно смиренно, находясь въ сосредоточенномъ настроеніи, а не егозять изъ стороны въ сторону, подобно Варлааму изъ „Музыкальной драмы“. Почему собственно, стремясь къ достиженію художественной правды въ оперѣ, не усвоить себѣ такое совершенно правдивое положеніе: разъ среди другихъ вокальныхъ номеровъ встрѣчается номеръ чисто пѣсеннаго склада, то и исполнять его надо, какъ пѣсню, безъ всякихъ жестикуляціонныхъ иллюстрацій: просто сидитъ человекъ, нашло ему на душу особое настроеніе, грустное или веселое, онъ и запѣлъ, вотъ какъ Варлаамъ. Иное дѣло такая пѣснь, какъ арія Гремина „Любови всѣ возрасты покорны“; это совершенно естественный рассказъ стараго князя Онѣгину о томъ, какъ онъ полюбилъ Татьяну, и его слѣдуетъ вести, въ смыслѣ игры, самымъ прозаическимъ образомъ, сидя, вставая, прохаживаясь, а не стоя на одномъ мѣстѣ передъ суфлерской будкой, какъ это дѣлали всѣ Гремины до Шалляпина и до нынѣшнихъ исполнителей въ „Музыкальной драмѣ“, но не теряя, разумѣется, изъ виду музыкальной пластичности каждаго жеста и движенія. Равнымъ образомъ я нахожу пересолъ въ томъ, какъ ведутъ себя артисты „Музыкальной драмы“ во время исполненія аріи Ленскаго „Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни“. Эта полная скорби элегія, эта предсмертная тоска, грусть и мольба одного любящаго сердца къ другому, это полное тишины настроеніе поэтической души, почувствовавшей вѣяніе смерти и въ эту послѣднюю минуту напря-

женно сосредоточившейся,—предполагаетъ ли все это движеніе? Нѣтъ—тутъ покой, тутъ неподвижность. Между тѣмъ, режисеры ‚Музыкальной драмы‘ заставили Ленскаго во время самаго исполненія непрерывно кружиться вокругъ дерева, когда, помимо того, что это не соотвѣтствуетъ настроенію минуты, и въ самой музыкѣ нѣтъ ничего, что указывало бы на физическое безпокойство, ни одного ритма, опредѣляющаго собою движеніе; это вѣдь не то, что мимическая сцена Бекмессера въ 1-й картинѣ 3-го акта ‚Юрибергскихъ мастеровъ пѣнія‘, гдѣ музыка не только совершенно ясно указываетъ на движеніе, но даже подчеркиваетъ характерныя его подробности. Режисеры еще особенно заботились о томъ, чтобы тщательно набѣлить мѣломъ подошвы сапогъ Ленскаго,—дескать, пусть у публики не остается ни малѣйшаго сомнѣнія насчетъ прилипшаго къ сапогамъ снѣга,—деталь, очень ярко свидѣтельствующая о рьяномъ и неумномъ пристрастіи нѣкоторыхъ оперныхъ реформаторовъ къ крайнему натурализму, необходимость котораго въ оперѣ мы рѣшительно отвергаемъ.

Но какой бы ни былъ выработанъ общій стиль оперныхъ постановокъ,—болѣе реальный, менѣе реальный или условный,—какія бы ни были введены новшества въ mise en scène и въ драматическую игру, все это отступаетъ передъ главнымъ. А что считать въ оперѣ главнымъ? Конечно, пѣніе. Но, разумѣется, не въ томъ смыслѣ, что спѣвъ себѣ арію и отошелъ въ сторону. Разберемся.

Противники оперы, а таковыхъ немало, утверждаютъ, что этотъ родъ искусства протянетъ недолго. Лѣтъ на пятьдесятъ жизни еще хватить, а тамъ будутъ наши потомки даже удивляться, чего это ихъ отцы съ ума сходили изъ за Баттистини, Шаляпина, Собинова, Идальго и прочихъ звѣздъ опернаго неба. Я съ такимъ взглядомъ рѣшительно несогласенъ, пророчу оперѣ жизнь долгую; предвижу, что самъ, быть можетъ, еще доживу до необычайнаго расцвѣта, вызваннаго радикальнымъ обновленіемъ ея силъ. Въ извѣстномъ отношеніи я драму музыкальную, какъ пришедшую на смѣну старой оперѣ, бывшей болѣе или менѣе связнымъ собраніемъ отдѣльныхъ вокальныхъ номеровъ, одинъ другого эффектиѣ, ставлю выше обычной драмы словъ, даже несмотря на то, что въ области послѣдней мы имѣемъ такихъ гениевъ, какъ Шекспиръ или Шиллеръ. Замѣчу еще, что въ интересующемъ меня вопросѣ я совершенно исключаю разновидности театра, вродѣ театра-школы, театра-аудитории, театра-каедры, откуда бросаются въ массу разныя, можетъ быть и прекрасныя, слова, но единственная добродѣтель которыхъ та, что они заставляютъ ‚шевелить мозгами‘. Это только гипертрофія театра. Если онъ непрестанно вопить о добрѣ, не разбирая средствъ для того, чтобы видѣрять въ оловянные мозги обывателей эту полезную идею, онъ становится скученъ, какъ высохшая старая дѣва, проповѣдующая добродѣтель. Для меня важенъ только такой театръ, который творить красоту безотносительно къ послѣдствіямъ.

Итакъ, отдѣляя изъ груди міровой драматической литературы нѣсколько жемчужинъ, что мы находимъ? Что каждое изъ этихъ произведеній, положенное на му-

зыку, творить новое впечатлѣніе, болѣе глубокое, чѣмъ вынесенное нами отъ того же произведенія безъ музыки. Я исключаю, разумѣется, случаи, когда великое произведеніе поэта оказывалось искаженнымъ соединенными усилиями либреттиста и композитора. Но я настолько увѣренъ въ правотѣ своей мысли, что желалъ бы увидѣть всѣ драматическія произведенія высокаго искусства превращенными въ музыкальную драму. Тамъ, гдѣ кончается власть слова, начинается власть музыки. Міръ управляется страстями. Музыка главнымъ своимъ содержаніемъ и почитаетъ изображеніе страстей, чувства, въ самыхъ разнообразныхъ его проявленіяхъ, причѣмъ она способна рисовать самые тонкіе его оттѣнки съ такою проникновенностью, передъ которою слово человеческое пасуетъ. Бываютъ въ жизни чувства такія минуты, когда оно рѣшительно должно молчать. Бываютъ и такія, когда на смѣну слову и молчанію должна являться музыка, бросающая на все свой своеобразный свѣтъ. Затѣмъ, по отношенію къ самому слову музыка играетъ творческую роль въ томъ смыслѣ, что она придаетъ ему болѣшую углубленность, болѣшую силу выразительности, болѣшую увлекательность и вообще ароматъ болѣе значительной красоты. Крупную ошибку совершаютъ тѣ, которые думаютъ, что слово тутъ не при чемъ, что все дѣло въ самой музыкѣ, въ красивой мелодіи, въ душѣ, которую вкладываетъ въ исполненіе пѣвецъ, въ тембрѣ его голоса, такъ что если послѣдній красивъ вообще, то совершенно все равно, что поетъ артистъ и на какомъ языкѣ. Изъ взаимодействія звука и слова возникаетъ искусство, чары котораго необыкновенно могущественны.

Самымъ яркимъ и убѣдительнымъ примѣромъ этого для меня является сопоставленіе ‚Бориса Годунова‘ Пушкина съ ‚Борисомъ Годуновымъ‘ Мусоргскаго. Я предлагаю провѣрить на опытъ, что если вы возьмете средняго калибра исполнителей, средняго актера и средняго пѣвца, и прослушаете ‚Бориса Годунова‘ сегодня въ Александринскомъ театрѣ, а завтра въ Маріинскомъ,—гдѣ впечатлѣніе, положимъ, отъ монолога ‚Достигъ я высшей власти‘ окажется сильнѣе? Безусловно въ оперѣ. Музыка Мусоргскаго раздвигаетъ рамки трагическаго, она наполняетъ каждое слово монолога удвоенной противъ первоисточника (разумѣя мѣста пушкинскаго текста, оставшіяся неприкосновенными) силой выразительности, внося въ то же время и больше разнообразія въ отдѣльные моменты переживанія. Въ ‚Борисѣ Годуновѣ‘ мы имѣемъ еще искаженный текстъ, а возьмите такое идеальное произведеніе въ смыслѣ сліянія музыки съ полнымъ текстомъ Пушкина, какъ ‚Моцартъ и Сальери‘ Римскаго-Корсакова; впечатлѣніе отъ него неизмѣримо выше, чѣмъ отъ исполненія пушкинскаго произведенія на сценѣ драматической, до такой степени музыка здѣсь углубила содержаніе.

И вотъ, принимая во вниманіе всѣ эти соображенія по поводу высокаго достоинства слова, положеннаго на музыку, я и ставлю вопросъ: что является исходной точкой во всякой оперной постановкѣ? Отвѣчаю: пѣвецъ. Сначала пѣвецъ, а потомъ уже макетъ. И макетъ долженъ строиться такъ, чтобы не мѣшать пѣвцу. Вся мизан-

сцена должна располагаться такъ, чтобы не мѣшать пѣвцу. И режисеръ долженъ быть таковъ, чтобы не мѣшалъ пѣвцу. Конечно, дѣло вовсе не въ пѣвцѣ, который, находясь въ всякихъ требованіяхъ художественности, заботится лишь о томъ, какъ бы поаффективѣ хватить верхнее „до“, и если это „до“ у него не достаточно свободно, то вся каватина Фауста въ саду превращается въ своего рода трамплинъ для того, чтобы какъ можно ловчѣе перескочить черезъ предательскую ноту.

Въ чемъ же должна заключаться подлинная художественность опернаго исполненія? Установить это тѣмъ болѣе важно, что мы въ настоящее время имѣемъ передъ собою такое значительное предпріятіе, какъ театръ „Музыкальной драмы“. Въ этомъ театрѣ, настоящей художественной лабораторіи, производится столь серьезные опыты, направленные къ тому, чтобы влить новую жизнь въ сильно потрепанный организмъ опернаго зрѣлища, что они заслуживаютъ самаго пристального наблюденія и внимательнаго изученія въ соединеніи съ благожелательной, но строгой оцѣнкой. Тутъ совершенно ни къ чему наивные восторги: „Ахъ, какъ ново, ахъ, какъ непохоже на все доселѣ видѣнное“. Далекое не все новое и непохожее знаменуетъ собою достиженіе художественной истины, и легко могло бы случиться, что какъ разъ отъ нея то и уклонились въ сторону, чрезмѣрно увлекшись погоней непремѣнно за новымъ, непремѣнно за „непохожимъ“ и впадъ черезъ то въ манерность и гримасничество.

Если я говорю, что отправная точка опернаго режисерства находится въ пѣвцѣ, то отсюда вовсе не слѣдуетъ, будто все, что дѣлается въ „Музыкальной драмѣ“, явно не исходящей въ своихъ намѣреніяхъ отъ пѣвца, не заслуживаетъ вниманія; я только хочу выставить нѣкоторое идеальное требованіе, можетъ быть, и трудно достижимое. Рѣчь вѣдь идетъ не о старой оперѣ, не о костюмированномъ концертѣ, но о музыкальной драмѣ, т. е. о томъ возвышенномъ родѣ театральнаго искусства, что рождается изъ взаимодействія слова, выражающаго опредѣленное понятіе, и музыки, эту выразительность безконечно углубляющей. И такъ какъ центръ тяжести въ этомъ особенномъ видѣ искусства, естественно, лежитъ въ безупречной передачѣ положеннаго на музыку слова, мы и думаемъ прежде всего о томъ, кто долженъ въ совершенствѣ владѣть такимъ словомъ, т. е. объ актерѣ-пѣвцѣ и даже сначала о пѣвцѣ, а потомъ уже объ актерѣ, чѣмъ и объясняется, кажущееся на первый взглядъ парадоксальнымъ, утвержденіе, будто отправная точка опернаго режисерства лежитъ какъ бы въ горлѣ пѣвца. Да, она тамъ—и нигдѣ больше. Сущность всего происходящаго на оперной сценѣ—не въ разныхъ реалистическихъ привѣскахъ, не въ общемъ методѣ постановки, можемъ быть реальнымъ или условнымъ, а въ душевныхъ переживаніяхъ дѣствующихъ лицъ, которыя сохраняютъ свою силу совершенно независимо отъ характера обстановки и которыя виѣшне воплощаются и доходятъ до воспріятія слушателя только при посредствѣ слова, произаннаго свѣтомъ мелодіи, слова, получающаго черезъ музыку

особую окраску и особую выразительность. Все это, преломляясь сквозь призму индивидуальности каждаго отдѣльнаго пѣвца и находясь въ тѣсной отъ нея зависимости, и создаетъ подлинное музыкально-драматическое переживаніе, сила воздѣйствія котораго на зрителя прямо пропорціональна таланту исполнителя, и если зритель остается равнодушнымъ, значить—цѣль искусства не достигнута. Ясно, что весь вопросъ — въ пѣвцахъ, ибо только они творятъ музыкальную драму, опираясь на оркестръ; каковы пѣвцы, такова музыкальная драма. А каковы они должны быть? Отвѣтъ кратокъ: самые лучшіе. Только съ ними возможенъ значительный художественный результатъ. Слѣдовательно, преимущественное вниманіе должно быть сосредоточено на томъ, что образуетъ главную сущность пѣвца, слагающуюся изъ нѣсколькихъ основныхъ элементовъ: 1) матеріала, т. е. голоса въ его природномъ образованіи, 2) обработки этого матеріала и зависящаго отсюда умѣнія пѣвца распорядиться своимъ голосомъ, 3) дикціи, т. е. способности отчетливо произносить слова, и 4) выразительности, которую пѣвецъ вкладываетъ въ положенное на музыку слово, что находится въ прямой зависимости отъ отпущеннаго ему Богомъ драматическаго таланта, который отнюдь не исчерпывается способностью производить болѣе или менѣе умѣстно различныя тѣлодвиженія, жестикулировать и мимировать, потому что жестъ вытекаетъ изъ тона и долженъ быть тѣсно съ нимъ слить. Слѣдовательно, основная задача заключается въ томъ, чтобы найти для каждаго момента драматическаго переживанія правильный тонъ. Изъ указанныхъ элементовъ первый — матеріалъ — для цѣлей художественной интерпретаціи не такъ важенъ, потому что при наличіи красиваго голоса и отсутствіи всего остальнаго художественный результатъ будетъ равенъ нулю. Но совершенное владѣніе голосомъ есть требованіе безусловное, и безъ него пѣвецъ въ своей работѣ никогда не достигнетъ настоящей продуктивности. Это болѣе чѣмъ понятно. Какъ въ драмѣ художественность рѣчи тѣмъ выше, чѣмъ тоньше и богаче ея оттѣнки, такъ и въ оперѣ художественность пѣнія, музыкальной рѣчи, вся зависитъ отъ того разнообразія красокъ, которое пѣвецъ можетъ вложить въ свое исполненіе. Но это очень трудная задача, разрѣшающаяся успѣшно только тогда, когда пѣвецъ распорядится своимъ голосомъ съ безукоризненнымъ совершенствомъ, когда въ области вокализаціи для него не осталось ни малѣйшей тайны. Если мы прослѣдимъ развитіе таланта лучшихъ пѣвцовъ современности, мы сейчасъ же замѣтимъ, что драматическая выразительность ихъ пѣнія шла объ руку съ постепеннымъ совершенствованіемъ ихъ вокальнаго искусства. Это — даже у такого исключительнаго артиста, какъ Шаляпинъ. Однажды я спросилъ его: «Правда ли, что вы, Федоръ Ивановичъ, собираетесь пѣть моцартовскаго Донъ-Жуана, и если это правда, то скоро ли это будетъ?» Въ отвѣтъ я получилъ: «Правда, только для серенады мнѣ нужно особое мезза-воце, оно у меня есть, но нужно еще надъ нимъ поработать»... Вотъ вамъ въ сущности и отвѣтъ на всѣ вопросы о томъ, въ чемъ главная суть художественныхъ достиженій въ оперѣ. Тутъ для серенады нужно исключительное мезза-

вопе, а тамъ для какой нибудь другой партіи потребно тончайшимъ образомъ выработанное піано, иначе не передашь присущей ей мечтательности и задушевности, и мы приходимъ къ выводу, что проникновенное созданіе художественнаго образа въ музыкальной драмѣ, гдѣ матеріаломъ для него является музыкальное содержаніе мелодіи, гдѣ каждое слово пріобрѣтаетъ свою особую окраску, смотря по измѣненію музыкальныхъ оттѣнковъ, всецѣло зависитъ не только отъ наличности у пѣвца опредѣленнаго характера вокальныхъ данныхъ, но и, главнѣе всего, отъ умѣнія ими распорядиться. Вотъ почему техника пѣнія, какъ и вообще техника во всякомъ мастерствѣ, должна находиться на первомъ планѣ и подниматься до послѣднихъ предѣловъ совершенства, какъ это мы видимъ у итальянцевъ и у тѣхъ изъ нашихъ русскихъ пѣвцовъ, которые счастливо умѣютъ позаимствовать у итальянцевъ все лучшее въ данномъ направленіи. Лишь при этомъ условіи является возможность до такой степени полно сливать слово съ музыкой и безконечно разнообразить краски своего голоса на любой нотѣ, что возникаетъ совершенно новое, крайне сложное и прекрасное искусство музыкальной рѣчи, совершенство и красота котораго, его захватывающая сила, его глубокое дѣйствіе на душу воспримчиваго зрителя возводятъ музыкальную драму на недосягаемую высоту, сообщая ей ореолъ чистаго и гармоничнаго искусства.

И этимъ разрѣшается вопросъ очень большой важности: кто долженъ быть режисеромъ въ оперѣ? Понятно, артистъ-пѣвецъ. Практическіе результаты его работы всегда будутъ прямо пропорціональны его таланту,—это уже для всякаго театра вопросъ счастья, удачи, но все же первое мѣсто въ данномъ направленіи должно принадлежать пѣвцу, и вотъ почему. Всякая постановка, будетъ ли она драматическая или оперная, складывается изъ двухъ половинокъ, вѣншей и внутренней; къ первой принадлежитъ все то, что понимается подъ именемъ *mise en scène*, всѣ подробности, имѣющія цѣлью явить глазамъ зрителя гармоническую физическую красоту спектакля, и здѣсь работа режисера идетъ рука объ руку съ работой живописца, при томъ необходимомъ условіи, что режисеръ долженъ быть настолько музыкально чутокъ, чтобы ни на минуту въ осуществленіи своихъ задачъ не забывать музыкальной стороны дѣла. Вторая половина задачи, гораздо болѣе трудная, состоитъ въ томъ, чтобы раскрыть душу художественнаго произведенія, понять его стиль и, исходя изъ этого вѣрнаго пониманія стиля, взлелѣяннаго музыкой, черезъ множество деталей создать доступную нашему воспріятію внутреннюю духовную красоту спектакля. Но какъ добиться, чтобы намѣренія режисера были поняты актерами-пѣвцами, выносящими на своихъ плечахъ всю тяжесть отвѣтственности, чтобы каждый изъ нихъ могъ вполне овладѣть художественнымъ образомъ, цѣльность котораго зависитъ отъ большого количества всякихъ оттѣнковъ? Здѣсь задача режисера безконечно усложняется, ибо онъ долженъ не только объяснить актерамъ, какъ онъ, режисеръ, понимаетъ данное

художественное произведеніе, не только раскрыть передъ ними всѣ подробности стиля, но и главное—показать имъ всѣ отбѣнки слова, которые вскрываютъ интимную сущность духа, лежащую гдѣ то по ту сторону словъ и лишь тонко ощущаемую человѣческимъ сознаниемъ.

Если ,показать' необходимо въ драмѣ, то въ оперѣ онъ необходимѣе во сто разъ. Здѣсь аналогія съ преподаваніемъ пѣнія: наилучшимъ профессоромъ всегда остается тотъ, кто можетъ совершенно ясно объяснить и показать своему ученику, какъ надо давать звукъ, или ставить піано, или распорядиться своимъ дыханіемъ, а въ дальнѣйшемъ научить его извлекать всѣ эффекты изъ своего голоса, какіе только идутъ къ дѣлу. Точно такъ же опернымъ режисеромъ долженъ быть тотъ, кто способенъ каждому участвующему въ постановкѣ напѣть его партію, напѣть художественно, исчерпавъ до конца всѣ ея явные и скрытые эффекты, и результаты такой работы, естественно, окажутся тѣмъ выше, чѣмъ крупнѣе талантъ руководителя, чѣмъ безспорнѣе его авторитетъ, чѣмъ утонченнѣе развита въ немъ самая способность проникаться самыми разнообразными настроеніями и эти настроенія передавать другому лицу.

Такъ было, когда Шаляпинъ ставилъ въ Москвѣ ,Донъ-Кихота', въ Петербургѣ — ,Хованщину', особенно послѣднюю. Если Шаляпинъ съ увлеченіемъ отдавался дѣлу постановки ,Донъ-Кихота', оперы чрезвычайно убогой въ художественномъ смыслѣ, то что же долженъ былъ онъ испытывать, принимаясь за ,Хованщину', за Мусоргскаго, котораго онъ первый намъ открылъ? Таинственнымъ постиженіемъ артистъ раскрылъ душу народной музыкальной драмы Мусоргскаго, онъ проникъ во все сокровенное характера тревожной смутной эпохи правленія царицы Софій, онъ постигъ до тонкости всѣ настроенія, господствовавшія тогда въ народѣ, и осозналъ самыя противоположныя міросозерцанія. Великій художникъ, онъ угадалъ ароматъ эпохи, онъ подмѣтилъ отбѣнки красоты, таящіяся въ твореніи Мусоргскаго, все явное и скрытое въ каждомъ словѣ; онъ своимъ пылкимъ воображеніемъ совершенно ясно представилъ себѣ эту пеструю галерею типовъ, каждую фигуру, одна на другую непохожую. И на длинномъ рядѣ репетицій онъ послѣдовательно воплощался въ Марфу, Василя Голицина, старика Хованскаго, Сусанну, Шахло-витаго, наконецъ, Досиея. Онъ нашелъ для cadaго персонажа наиболѣе выпуклое, исчерпывающее выраженіе; всѣ краски, всѣ особенности его характера, все наиболѣе типичное, все внѣшнее и всѣ внутреннія душевныя движенія и сердечныя побужденія, все сумѣлъ Шаляпинъ отразить въ своей фантазіи и влить въ сознание cadaго отдѣльнаго артиста, которому оставалось лишь облечь все это въ болѣе или менѣе яркую форму, въ зависимости отъ силы своего воспріятія. Всѣ тонкости музыкальной характеристики, все, что могло быть недоговореннаго и скрытаго, все было понято Шаляпинимъ съ исключительной близостью къ намѣреніямъ композитора и воплощено въ художественной гармоніи, столь безпредѣльной, что все это режисерское творчество, весь добытый черезъ него грандіоз-

ный, невиданный результатъ, казались настоящимъ чудомъ. Впервые передъ нами прошелъ на оперной сценѣ стройнѣйшій ансамбль художественныхъ образовъ, созданныхъ не на основаніи вышнихъ реалистическихъ приемовъ болѣе или менѣе выразительной драматической игры, но черезъ глубокое постиженіе красотъ и оттѣнковъ музыкальной рѣчи; впервые музыкальная драма въ своей постановкѣ праздновала полную побѣду и говорила, что ея царство не только не поблекло, но что, напротивъ, его гениальное будущее еще впереди. Этотъ художественный результатъ какъ нельзя лучше свидѣтельствуетъ, что въ оперномъ зрѣлищѣ на первомъ планѣ стоитъ то, что тѣснѣйшимъ образомъ связано съ выраженіемъ музыкально-драматической идеи черезъ оркестръ и черезъ пѣвца, и какъ никоимъ образомъ невозможно упускать изъ вида интересы оркестра, точно такъ же нельзя пренебрегать и интересами пѣвцовъ, заботясь, въ числѣ прочаго, о томъ, чтобы не страдала звучность голосовъ.

Послѣднее вовсе не такой пустякъ, какъ кажется поверхностному взгляду. Вѣдь мы все время говоримъ о томъ, что центръ тяжести оперной постановки лежитъ въ музыкальномъ словѣ, такъ какъ только черезъ него доходятъ до насъ музыкально-драматическіе оттѣнки переживаній, и, слѣдовательно, пѣвецъ на сценѣ долженъ всегда находиться въ положеніи наиболѣе выгодномъ для голоса. Если интересы музыкальной декламации должны быть на первомъ планѣ и ни единая мелочь въ этомъ отношеніи не должна теряться для уха слушателя, потому что изъ мелочей создается общее и цѣльное впечатлѣніе, то, естественно, и мизансцена и расположеніе дѣйствующихъ лицъ должны строиться такъ, чтобы пѣвецъ находился по отношенію къ зрительному залу въ такихъ условіяхъ, при которыхъ каждое свѣтое имъ слово отчетливо достигало бы ушей слушателей. Между тѣмъ, послѣднимъ условіемъ въ ‚Музыкальной драмѣ‘ сознательно пренебрегаютъ, чему особенно много примѣровъ даетъ ‚Борисъ Годуновъ‘.

Вотъ примѣръ первый. Вторая картина, притворъ Архангельскаго собора. Борисъ начинаетъ свой монологъ ‚Скорбитъ душа...‘ и т. д. Все идетъ отлично. Исполнитель—лицомъ къ публикѣ, у г. Можухина превосходный голосъ, прекрасная дикція, ни одно слово не пропадаетъ, и впечатлѣніе достигнуто: намъ раскрывается въ звукахъ слова и музыки тайна душевнаго переживанія Бориса Годунова въ эту торжественную для него минуту вступленія на престолъ московскихъ царей. Но вотъ, къ концу монолога, Борисъ поворачивается спиной къ зрителямъ, выходитъ на паперть и обращается къ народу: ‚Всѣмъ вольный входъ, всѣ гости дорогіе‘. Фраза пропадаетъ совершенно, и иначе не можетъ быть, потому что звуки голоса разносятся въ глубинѣ сцены, да еще приглушаются декорацией Архангельскаго собора, и для насъ, слушателей, обрывается впечатлѣніе, ибо теряется заключительный акордъ. Между тѣмъ, нѣтъ никакой необходимости произносить эту фразу, обращаясь къ народу. Ей предшествуетъ: ‚А тамъ сзывать народъ на пиръ, всѣхъ, отъ бояръ до нищаго слѣнца‘. Это—категорическое приказаніе при-

ближеннымъ къ царю лицамъ, и заключительныя слова воплиѣ свободно можно разсматривать, какъ подтвержденіе только что сказаннаго, направленное по тому же адресу: „Смотрите, дескать, всѣмъ вольный входъ, чтобы никому заказу не было, всѣ они для меня одинаково дорогіе гости“... При такомъ толкованіи иѣтъ надобности въ уходѣ царя въ глубину, да еще за декорацію, и не могутъ тогда пропасть для слушателя его заключительныя слова.

Примѣръ второй. Самозванецъ и Марина ведутъ свою сцену на ступеняхъ фонтана, мѣняя мѣста. Въ ту минуту, когда Марина находится на верхней ступенькѣ лицомъ къ публикѣ, а Самозванецъ—внизу, совершенно естественно онъ оказывается спиною къ слушателямъ, и ясность его музыкальной рѣчи опять таки тускнѣетъ, что еще усугубляется неопытностью исполнителя.

Примѣръ третій. Весь рассказъ о чудѣ надъ могилой царевича Димитрія пѣвецъ ведетъ, отвернувшись отъ публики, такъ, что голосъ летитъ въ правую кулису, а до зрительнаго зала долетаютъ лишь отрывки этого монолога. Безусловно слѣдуетъ взять за правило: никогда не пѣть въ кулису. Нужно помнить, что здѣсь не драматическая сцена, гдѣ актеръ произноситъ слова безъ участія оркестра; въ оперѣ же, какъ только пѣвецъ отвернулся отъ публики, да въ особенности если онъ не располагаетъ обширными вокальными средствами, тотчасъ же оркестръ беретъ надъ нимъ перевѣсъ. Здѣсь мы находимъ уклоненіе изъ одной крайности въ другую. Если прежде все пѣлось въ публику, въ расчетѣ донести до ея слуха каждую ноту, то теперь—противоположная тенденція: отъ публики, потому что реальная мизансцена того требуетъ.

Я рѣшительно противъ такой постановки вопроса и утверждаю, что не слѣдуетъ вовсе бояться пѣть въ публику во всѣхъ тѣхъ случаяхъ,—а они въ оперѣ на каждомъ шагу,—когда то или иное положеніе пѣвца на сценѣ безразлично съ точки зрѣнія драматическаго смысла. При подобномъ безразличіи слѣдуетъ выбирать положеніе наиблаготѣвѣе съ точки зрѣнія музыкальной. Концертмейстеръ оркестра, играющій важное скрипичное соло, знаетъ, что будетъ услышанъ публикой, ибо онъ находится для себя въ наиболѣе выгодномъ положеніи. Пѣвецъ на сценѣ, даже если приравнивать его къ части оркестра, имѣетъ право на такое же положеніе, и если оно противорѣчитъ правиламъ естественности, то... долой естественность!.. Все равно, она несовмѣстима съ понятіемъ объ оперѣ, потому что опера—воплощенная, неестественность, для успѣха которой, обезпечивающаго долгую жизнь, необходимо строгое подчиненіе опернаго зрѣлища опредѣленному условному стилю на началахъ строжайшей художественности.

Но все—отъ оркестра и отъ пѣвца. Иныхъ отправныхъ точекъ оперной режиссуры быть не должно.

ВОЕННЫЕ СТИХИ

ГЕОРГІЙ ИВАНОВЪ



ТРЕМЛЕНИЕ печатать только ,военные‘ стихи и никакихъ больше—наконецъ благоразумно оставлено нашими журналами. Это новшество прежде всего благотворно отразилось на качествахъ именно военной поэзіи. Прекратившійся усиленный спросъ на ,боевую‘ макулатуру—естественно сократилъ ея производство, и печать серьезнаго отношенія къ темамъ военной поэзіи и разработкѣ ихъ лежитъ на большинствѣ произведеній, появившихся

за послѣдніе два-три мѣсяца.

Молодечество дурного тона, изложеніе политическихъ программъ въ плохо сриемованныхъ строфахъ, изображеніе ,нѣмедкихъ звѣрствъ‘—стали достояніемъ уличныхъ листовъ. Зато лучшіе наши поэты именно въ самое послѣднее время написали рядъ прекрасныхъ стихотвореній на событія современности.

В. Ивановъ, Ѳ. Сологубъ и М. Кузминъ—каждый дали по стихотворенію о Царьградѣ. Особенно удачнымъ среди нихъ представляется намъ ,Чаша Святой Софій‘ Вячеслава Иванова:

Чаша Святой Софій

Разступились древе чудомъ стѣны
Въ богзданномъ храмѣ Византіи;
Съ Чашею священникъ и съ Дарами
Въ нихъ вошелъ и скрылся отъ невѣрныхъ.
Отпуска старинной литургіи
Ждутъ, смѣняясь, православныхъ роды.

Разступитесь, каменные плѣны!
Ты Землѣ явись, Потиръ Софій!
За моремъ свѣтаеть, за горами:
Схимники встаютъ изъ нѣдръ пещерныхъ,
Солнцемъ ночи въ дебряхъ Киммеріи
Крестоносныхъ ратей воеводы.

Нѣсколько риторичебѣ стихотвореніе Ѳ. Сологуба. Вотъ его отрывки:

У Босфора

Опять, опять надеждой полны,
Мы снова вѣрою сильны.
Гулявья плещите волны,
Свершайтесь, радостные сны!

Грохочуть пушки у Босфора,
И ужь свободны стануть скоро
Пути для нашихъ кораблей
На дали вольныя простора,
На голубую ширь морей...

...Нѣтъ, потому не быть столѣтью
Съ тѣхъ поръ, когда на горе намъ
Магометанской сталъ мечетью
Царьградскій и вселенскій храмъ.

Тебѣ, тебѣ, моя Россія,
Въ мечтѣ мерца яче звѣздъ,
Юстиніанова Софія
Опять святой подниметь крестъ.

И древнія воскреснуть фрески,
Свой свергнувъ известковый плѣвъ,
И расточатся арабески
Въ таинственномъ и ясномъ блескѣ
Софійскихъ озаренныхъ стѣвъ.

Опять святой надеждой полны,
Опять мы вѣрою сильны;
Плещитесь голубыя волны!
Свершайтесь, радостные сны!

М. Кузминъ—далѣ „Босфоръ“:

— Босфоръ

Тройное имя носить городъ,
Четвертое названье—Римъ.
Пусть сонный воздухъ пушкой вспоротъ—
Надеждой крестной мы горимъ.

И я бываю, друзья, въ Стамбулѣ,
Покой прелестный полюбивъ.
Мои глаза въ дали тонули,
Гдѣ зыбится зелени заливъ.

Лишь ты одна, Ая-Софія,
Гнала мечтательную лѣнь,
Напоминая дни иные,
Особенно тотъ горькій день.

Трещать машины боевыя,
Все ближе крикъ: „Великъ Аллахъ“.
Предсмертно мерянуть золотые
Орлы на царскихъ сапогахъ.

Служитель алтара съ дарами
И клириковъ нестройный рой.

Господь, о, смилуйся надъ нами,
Да не погибнетъ Римъ второй!

Султанъ, разгоряченъ отъ зноя,
На столбъ, чтобъ славу увѣичать,
Окровавленной пятернею
Несмытую кладетъ печать.

Она не смыта, нѣтъ, о турки,
Наглядѣвшая изъ уликъ,
Что скоро изъ подъ штукатурки
Намъ засияетъ Спасовъ ликъ.

И даже тамъ, въ раю, приснится,
О, бѣдный византійскій братъ,
Что скоро мидя столица
Окрестится 'Святой Царьградъ'.

Жаль, что это пріятное стихотвореніе изобилуетъ промахами, курьезами, и такими строками, какъ—, 'Пусть сонный воздухъ пушкой вспоротъ' или 'Наглядѣвшая изъ уликъ'...

Н. Гумилевъ первый написалъ стихотвореніе, прославляющее войну. Эти чудесные стихи жалко даже видѣть напечатанными. Ихъ бы распѣвать подъ 'рокотъ трубы побѣды'!

Какъ могли мы прежде жить въ покоѣ
И не ждть ни радости, ни бѣды,
Не мечтать объ огнезарномъ боѣ,
О рокочущей трубѣ побѣды.

Какъ могли мы... Но еще не поздно—
Солнце духа склонилось къ намъ,
Солнце духа благостно и грозно
Разлилось по нашимъ небесамъ.

Расцвѣтаетъ духъ, какъ роза мая,
Какъ огонь, онъ разрываетъ тьму.
Тѣло, ничего не понимая,
Слѣпо повинуется ему.

Въ дикой прелести степныхъ раздолий,
Въ тихомъ таинствѣ лѣсной глуши—
Ничего нѣтъ труднаго для воли
И мучительнаго для души.

Чувствую, что скоро осень будетъ,
Солнечные кончатся труды,
И отъ древа духа снимутъ люди
Золотые, зрѣлые плоды.

Запоминается ‚Пасха новая‘ *Ө. Сологуба*:

Пасха новая

И громъ побѣды, и голосъ славы,
И возвращенье твое, весна!
Пути предъ нами, я вѣрю, правы,
И даль предъ нами ясна, ясна!

Пускай мы были такъ нерадивы,
Тая подъ спудомъ такъ много силъ,
Но громъ, упавшій на наши нивы,
Тебя ль, Россія, не разбудилъ!

Христось воскресшій, за Русью нашей
Ты не попомнишь безумствъ и зла.
Она склонилась предъ страстной чашей
И, какъ невѣста, Тебя ждала.

Христось воскресшій, иди къ невѣстѣ,
Веди невѣсту изъ зыбкой тьмы,
И съ нею вѣстѣ, съ Россіей вѣстѣ,
Я вѣрю, вѣрю, воскреснемъ мы!

‚Реймсъ и Кельнѣ‘ *Ө. Мандельштама* грѣшитъ риторикой, но послѣднія строки этого стихотворенія совсѣмъ хороши:

...Но въ старомъ Кельнѣ тоже есть соборъ,
Некояченный и все таки прекрасный,
И хоть одинъ священникъ безпристрастный,
И въ дивной цѣлости стрѣльчатый боръ;
Онъ потрясенъ чудовищнымъ набатомъ,
И въ грозный часъ, когда густѣетъ мгла,
Нѣмецкіе поютъ колокола:
„Что сотворили вы надъ Реймскимъ братомъ!“

Обнародовано много солдатскихъ писемъ въ стихахъ и частушекъ на тему современной войны. Хороша пѣсня новобранца:

Буду пить и веселиться,
Все равно не слобровать!
Буду нынѣшнюю осень
На отчаянность гулять.

Прогуляемъ, сколько знаемъ,
Прокутимъ, сколько хотимъ,
Послѣ первыхъ морозцевъ
Мы въ солдаты укатимъ.

Курьезна и трогательна жалоба дѣвушки:

Сдали милаго въ солдаты
И угнали на войну—
Не успѣли срисоваться
Съ нимъ на карточку одну!..

Игорь Сѣверянинъ въ военныхъ стихахъ превзошелъ въ вульгарности даже свои „великосѣвѣтскія поэмы“. Послѣ заявленій—

Германія, не забывайся,
Дрожи передъ моею лирой—

онъ написалъ цѣлый циклъ стиховъ, исполненныхъ размышленій, единственныхъ въ своемъ родѣ. Выписываемъ строфы, гдѣ Сѣверянинъ разсуждаетъ о себѣ, войнѣ и... Пушкинѣ.

Вотъ если бъ былъ я портесса—
На красный крестъ смѣнилъ бы мечъ.
Повторны времена Дантеса
И глуно геніевъ беречь.

Но, издавна дружащій съ рискомъ,
Я здѣсь останусь невредимъ,
Тѣмъ болѣе, что въ очень близкомъ
Мы несомнѣнно побѣдимъ...

Скобелевскимъ комитетомъ изданъ сборникъ военныхъ стиховъ Дм. Цензора— „Священный стягъ“. Въ книгоиздательствѣ „Краса“ отдѣльной тетрадкой вышло стихотвореніе С. Городецкаго—А. С. Пушкину, гдѣ говорится о Пушкинѣ въ связи съ войной и будущимъ славянства... Объявлено о выходѣ второго тома антологій военныхъ стиховъ, подъ редакціей Б. Глинскаго. Судя по первому тому, изданіе это врядъ ли будетъ приятнымъ подаркомъ дѣвнителямъ поэзіи. А жаль, хорошихъ военныхъ стиховъ накопилося уже, право, достаточно. И возмись за это дѣло толковый и со вкусомъ редакторъ, мы имѣли бы хорошую, исторически дѣвннюю книгу, вмѣсто случайныхъ, никому ненужныхъ антологій.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Можно подвести итоги дѣятельности художественныхъ аукціоновъ, — явленія, вызваннаго исключительно войной. Всего ихъ было двѣнадцать: десять въ Маломъ залѣ Общества поощренія искусствъ (изъ нихъ семь на нужды войны), одинъ въ Академіи Художествъ и одинъ въ частномъ помѣщеніи на Невскомъ просп. Послѣдній былъ организованъ обществомъ 'Миръ Искусства', по почину Александра Бенуа, въ пользу русскихъ художниковъ, находящихся сейчасъ въ Парижѣ въ крайне бѣдственномъ положеніи, такъ какъ организованный въ Парижѣ 'Комитетъ защиты свободныхъ профессій' не можетъ оказать имъ сколько нибудь существенной помощи. Весьма характерно, что, хотя воззваніе было обращено ко всѣмъ художникамъ, были случаи отказовъ изъ за несогласія съ направлениемъ бѣдствующихъ и организаторовъ, и участвовали, главнымъ образомъ, члены и экспоненты 'Мира Искусства' — Анисфельдъ, Александръ Бенуа, Билибинъ, Бразъ, Гаушъ, Б. Григорьевъ, Добужинскій, Детерсъ, Кустодіевъ, Кругликова, Е. Лансере, Линдеманъ, Лукомскій, Митрохинъ, Наумовъ, Остроумова-Лебедева (5 работъ), Петровъ-Водкинъ, Рерихъ, Серебрякова, Сомовъ (5 работъ), Соринъ, Судейкинъ, кн. Шервашидзе, — изъ другихъ художниковъ: Делла-Вось-Кардовская, Ильинъ, Ламбинъ, Шмаковъ и др. Продавались на этомъ аукціонѣ также

интересный этюдъ Шишкина, марина Айвазовскаго, много японскихъ гравюръ Хирошиге, рисунки XVIII вѣка и пр. Всего было болѣе 130 произведеній и предметовъ, и выручено 4.390 р. 50 к., причемъ довольно большой рисунокъ Сомова 'Мужская голова въ профиль' пошелъ за 351 р., эскизъ Кустодіева за 251 р., небольшая акварель Александра Бенуа за 123 р. Съ меньшимъ успѣхомъ прошли аукціоны въ пользу Общины св. Евгенія и устроенный Обществомъ печатнаго дѣла съ отчисленіемъ въ пользу содержимаго имъ лазарета. На первомъ продавались работы Альтмана, Альберта Бенуа, Билибина, Бѣлина, Вилье, Добужинскаго, Калмакова, Кругликовой, Линдеманъ, Нарбута, Пастернака, Рериха, Ю. Рѣпина, Чехонина, Шмакова и др., старинные рисунки, литографіи, гравюры, книги, между прочимъ полный комплектъ 'Аполлона', и др. Выручено около 2.000 р. На второмъ было много интересныхъ старинныхъ гравюръ и литографій, англійскихъ, французскихъ и русскихъ, старинныхъ видовъ разныхъ городовъ, работы нашихъ извѣстныхъ гравюровъ, рисунки, миниатюры, старинный фарфоръ Гарднера, Попова и пр. Далъ онъ около 2.500 р. Зато трудно объяснить успѣхъ аукціона ученическихъ работъ въ Академіи Художествъ, давшаго около 4½ тысячъ рублей, хотя все шло съ предложенныхъ цѣнъ не менѣе 5 р. Правда, почти всѣ болѣе высоко оцѣненные работы (а были оцѣнки даже въ 200 р.) оста-

лись на руках, но некоторыя, очень слабыя, каковыхъ было большинство, пошли по цѣнѣ, во много разъ превышавшей назначенную. Надо, конечно, радоваться за несостоятельныхъ учениковъ Академіи, получившихъ помощь, но кругъ аукціонныхъ покупателей является загадкой... Повидимому, какъ мы уже отмѣтили раньше, наибольшимъ успѣхомъ на аукціонахъ пользуются масляныя картины и ихъ размѣры; художественность мелкихъ работъ, привлекательность старины еще недоступны голѣ.

Общая выручка художественныхъ аукціоновъ достигла 60 тысячъ рублей, причемъ изъ процентовъ въ пользу Общества поощренія художествъ очистилось для его школы 6.000 р. Этотъ успѣхъ побудилъ Общество поощренія съ будущаго года отдавать свой малый заль только подъ аукціоны, приносящіе гораздо большій доходъ, чѣмъ выставки. Кстати, и по своему свѣту, помѣщеніе не подходитъ для выставокъ. Но организація аукціоновъ, столь важныхъ для популяризаціи искусства, должна быть строго художественная. Необходимы художественный контроль и даже извѣстная систематизація, чтобы заинтересовать возможно широкій кругъ любителей, часто весьма несвѣдущихъ, и приобрести ихъ довѣріе. Аукціоны могутъ создать очень широкое коллекционерство, но нужно давать ему разумныя основы. Насколько же важно оно для художниковъ, едва ли надо объяснять.

О томъ, какъ сами художники должны быть осторожны съ благотворительными, но не художественными организаціями, благотворительными на счетъ тѣхъ же художниковъ, какъ въ то же время эти организаціи могутъ быть грубы, безтактны по отношенію къ художникамъ и невѣжественны въ вопросахъ искусства, — свидѣтельствуетъ слѣдующій фактъ. 29 марта въ Маринскомъ дворцѣ былъ устроенъ вечеръ для оказанія помощи населенію, пострадавшему отъ военныхъ дѣйствій. Среди художественныхъ произведеній, пожертвованныхъ различными художниками для лотерей на этотъ вечеръ, были и пожертвованныя специально приглашенными, и притомъ видѣйшими, художниками 'Мира Искусства'. Въ объ-

явленіи на первой страницѣ 'Новаго Времени' отъ 27 марта значится, что будутъ разыграны 'произведенія лучшихъ русскихъ художниковъ и скульпторовъ', въ числѣ которыхъ обозначены, между прочимъ, гг. Бакмансонъ, Беклемишевъ, Гиндбургъ, Егорновъ, Зарубинъ, Кайгородовъ, Кондратенко, Чумаковъ, Шильдеръ (???)... Въ объявленіи отъ 29 марта къ этимъ 'лучшимъ' еще добавлены гг. Богдановъ-Бѣльскій, Борисовъ и Волковъ!.. Мелкій, но краснорѣчивый фактъ, одновременно свидѣтельствующій о безграничномъ невѣжествѣ въ современной живописи устроителей и авторовъ объявленій, о мѣрѣ ихъ тактичности, и указывающій дѣйствительно лучшимъ художникамъ, насколько ихъ благотворительность оцѣнивается благотворителями на чужой счетъ.

Вмѣсто предложенной Н. Э. Грабаремъ командировки въ Галицію и Буковину комисіи для изученія памятниковъ зодчества, въ составѣ одного архитектора, одного живописца, одного историка искусствъ и одного фотографа — собраніемъ Академіи рѣшено пока командировать молодого архитектора съ фотографомъ, на что предположено асигновать до 2.000 руб. По вопросу избрана специальная комисія изъ членовъ Академіи — Грабаря, Верещагина, Кондакова, Суслова, Преображенскаго, Ноаковскаго, Покровскаго.

Въ виду затрудненій по доставкѣ грузовъ, Академія Художествъ отмѣнила ежегодную выставку подѣдомственныхъ ей художественныхъ школъ. Согласно мнѣнію специальной комисіи изъ Дубовскаго, Кардовскаго, В. Покровскаго и М. Преображенскаго, постановлено, сохранивъ по прежнему весеннія выставки, устроить, въ видѣ опыта, осенью 1915 года при Высшемъ художественномъ училищѣ отчетную выставку только изъ выпускныхъ работъ художественныхъ школъ.

Въ виду войны, вмѣсто заграничныхъ командировокъ, удостоенные этихъ командировокъ ученики Академіи получаютъ право поѣздокъ по Россіи. Пенсіонеръ Академіи А. Рубцовъ, находящійся въ Тунисѣ, вслѣдствіе невозмож-

ности переслать въ военное время отчетныя работы, доставилъ въ Академію фотографическій снимокъ съ одной изъ своихъ картинъ, что и принято было собраніемъ Академіи, какъ отчетъ, дающій право на продолженіе пенсіонерскаго содержанія.

Въ Венеціи приняты мѣры для охраны художественныхъ сокровищъ во время войны. Часть ихъ увезена, а въ музей современнаго искусства, гдѣ находятся и произведенія русскихъ художниковъ, картины перенесены въ нижній этажъ.

Благодаря военному времени, Товарищество передвижниковъ рѣшило не устраивать въ этомъ году выставокъ въ провинціи.

Отмѣтимъ еще, въ связи съ военнымъ временемъ, нѣкоторыя любопытныя цифры посѣщаемости Музея Александра III, гдѣ, кстати, открытъ и нижній этажъ. Со времени объявленія войны до 1 января 1915 года въ Музѣе было около 84 тысячъ посѣтителей. Число посѣщеній съ 1 января 1914 г. по 1 января 1915 г. сократилось сравнительно съ прежними годами тысячъ на 20. Какъ извѣстно, среди посѣтителей очень много группъ раненыхъ солдатъ, чему въ Музѣе ведется регистрація. 29 апрѣля, напримѣръ, въ числѣ 461 посѣтителя было 97 солдатъ, 30 апрѣля въ числѣ 1298—517 солдатъ. За всю зиму былъ очень большой спросъ на каталоги Музея, которые почти разошлись. Сейчасъ усиленно готовится новое ихъ изданіе.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

— 1 апрѣля исполнилось пятилѣтіе со дня кончины М. А. Врубеля, что почти не было отмѣчено въ печати. Сейчасъ рядомъ съ нимъ на кладбищѣ Ново-Девичьяго монастыря покоится супруга его, извѣстная артистка Н. И. Забѣлла-Врубель, и портъ Фофановъ. Очевидно, выставка всѣхъ произведеній покойнаго художника такъ и не состоится, и художественный образъ его будетъ по прежнему представленъ

только двумя извѣстными монографіями. Лишь въ 1913 г., благодаря 'Новому обществу художниковъ', была устроена выставка произведеній, хранившихся у вдовы и сестры покойнаго. Къ сожалѣнію, и музей наши, особенно Музей Александра III, все еще бѣдны его произведеніями. Между тѣмъ, образцы столь разнообразнаго творчества Врубеля должны бы быть представлены полно хоть въ одномъ изъ собраній.

— Чествованіе Рѣпина, по случаю 70-лѣтія со дня его рожденія, состоится осенью. Предполагается издать сборникъ, посвященный жизни и художественной дѣятельности Рѣпина. Въ составъ организационнаго комитета входятъ гр. И. И. Толстой, Л. Н. Бенуа, П. Ю. Сюзоръ, В. М. Бехтеревъ, С. О. Грузенбергъ и Н. Д. Ермаковъ. Постановлено учредить въ Психоневрологическомъ институтѣ стипендію и музей изящныхъ искусствъ, стипендію въ Академіи Художествъ и открыть художественный институтъ имени Рѣпина. По завѣщанію Н. Б. Нордманъ, въ собственность Академіи Художествъ поступила дача 'Пенаты' съ заключающимися въ ней имуществомъ и художественными произведеніями, для превращенія ея впоследствии въ музей 'Домикъ Ильи Ефимовича Рѣпина'. Завѣщанъ также капиталъ-фондъ для поддержанія домика. Согласно съ завѣщаніемъ, душеприказчику Н. Д. Ермакову, который долженъ быть пожизненнымъ завѣдывающимъ музеемъ, предоставлено право самыя цѣнныя картины продать, въ случаѣ необходимости приращенія капитала, или пожертвовать музеямъ, а также, въ случаѣ открытія въ Петроградѣ или въ Москвѣ особаго музея имени Рѣпина, — передать туда лучшія художественныя вещи и различныя его памятники. Словомъ, популярный художникъ, повидимому, достойно увѣковѣчивается еще при жизни...

— Можно подвести матеріальные итоги большаго выставочнаго сезона. На выставкѣ 'Миръ Искусства' было около 10 тыс. посѣтителей, выручено больше 4 тыс. р. чистой прибыли, картинъ всего продано на 19.700 р., причѣмъ у Добужинскаго приобретено 8 произведеній, у Александра Бенуа 5, у Рериха 2, у Судейкина 3, у Остроумовой-Лебеде-

вой двѣ акварели и 9 гравюръ, у Кустодіева 2 произведения, у Петрова-Водкина — одно. Въ будущемъ году, кромѣ обычной выставки, состоятся еще выставочная побѣдка членовъ Общества. Въ число ихъ избранъ Коленковъ. Очень много работъ распродано на интересной выставкѣ (въ помѣщеніи Бюро Добычинной) рисунковъ и этюдовъ Е. Лансере и М. Добужинскаго. Эта выставка занимала двѣ комнаты рядомъ съ выставкой 'Лѣвыхъ теченій' (страшное названіе!), на которой выдѣлялись холсты братьевъ В. и С. Воиновыхъ и г-жи В. Ходасевичъ. У Лансере Русскимъ музеемъ Александра III приобретена картина 'Движеніе отряда на Бардусскія высоты' и этюдъ фигуры, а Третьяковской галереей — въ землянкѣ у пластуновъ на позиціи у Хорумъ-Дага, 'Подъесаулъ Т.', 'Пулеметчикъ', 'Солдаты туркестанскаго полка'. Немало работъ у того и другого приобретено Е. А. Третьяковой для Царскосельскаго музея. XII выставку 'Союза русскихъ художниковъ' посѣтило около 7.000 чел., картинъ продано на 60 тыс. р., въ томъ числѣ въ Петроградѣ на 23 тыс. р. На передвижной выставкѣ было 12.500 посѣтителей, картинъ продано на 37.700 р. Чистый доходъ Весенней выставки — 5.000 р. при болѣе 21 тысячи посѣтителей. Картинъ продано на 47.650 р., причежъ г. Вещиловымъ на 6.500 р., С. Колесниковымъ на 4.500 руб., Лаховскимъ болѣе, чѣмъ на 4.000 р., Горбатовымъ на 3.000 руб.

На выставкѣ 'Товарищества художниковъ' было около 4.000 посѣтителей, картинъ продано на 27 тыс. руб.

Такимъ образомъ, эти цифры до известной степени подтверждаютъ общіе выводы, сдѣланные нами въ предшествующей хроникѣ 'Аполлона'. Какъ характеренъ, наприимѣръ, цифровой перевѣсъ Весенней выставки надъ выставкой 'Союза русскихъ художниковъ' и даже 'Мира Искусства'...

— Среди нѣкоторыхъ членовъ Академіи возникъ вопросъ о необходимости приглашать въ составъ комисіи по приобретенію картинъ съ выставокъ одного изъ хранителей Академическаго музея. Если бы это было сдѣлано раньше, Музей, можетъ быть, давно избавился бы отъ ненужныхъ приобретеній. Картины,

приобрѣтенныя Обществомъ имени Куинджи на послѣднихъ выставкахъ, будутъ отправлены въ музей Кіева, Одессы, Екатеринослава, Самары, Казани, Пензы, Симбирска, Перми, Вильны и Пскова. Въ комисію по приобретенію картинъ избраны Беклемишевъ, Богдановъ-Бѣльскій, Вроблевскій, Дудинъ и Эберлингъ. По отчету Общества, капиталъ его достигъ къ 1 января 1915 г. 596.300 р. процентными бумагами и 14.964 р. наличными деньгами; израсходовано было въ минувшемъ году 58.151 р. Изъ премій за выдающіяся произведения на всѣхъ выставкахъ была присуждена только третья — въ 1.000 р. А. Е. Архипову за картину 'Гости'. Какъ не пожалѣть, что капиталъ такъ бесплодно и растуть и тратятся.

— Музей Александра III за зиму пополнился рядомъ интересныхъ приобретеній (кромѣ картинъ съ выставокъ). Таковы — большая темпера Орловскаго, изображеніе польскаго шляхтича (пожертвована кн. В. Ф. Гагариной), очень интересный набросокъ къ портрету Дениса Давыдова Кипренскаго, его же рисунокъ 'Музыкантъ', портреты работы Александра Брюллова, два акварельныхъ портрета работы Н. Аргунова, чрезвычайно интересный альбомъ, 78 акварелей, рисунковъ и набросковъ Гау, аскія Федотова 'Холера виновата', портретъ масляными красками медальера Уткина, приписываемый гр. Ѳ. Толстому. Бѣлоколонный залъ почти очищенъ отъ мольбертовъ. Въ немъ размѣщены нѣкоторыя монтировочныя работы, между прочимъ рисунокъ-портретъ Екатерины II Шубина. Въ музей все время идетъ работа по монтировкѣ, размѣщенію и перевѣшиванію мелкихъ работъ, акварелей и рисунковъ.

— Весной Третьяковскую галерею рѣшено было временно закрыть въ виду возможнаго затопленія вслѣдствіе разлива Москвы рѣки. Снова среди членовъ московскаго городского управления и художниковъ раздаются настоячивые голоса о необходимости переноса галереи въ другое мѣсто, а именно на Девичье поле, въ специально построенное зданіе. Будто бы выяснилось изъ писемъ П. М. Третьякова, что онъ, незадолго до смерти, самъ думалъ о подобномъ переносѣ.

— Рядъ интересныхъ вопросовъ обсуждался и рѣшался въ Академіи Художествъ. Рѣшено, наконецъ, ввести въ Высшее художественное училище курсъ исторіи русскаго искусства. Программы, представленныя Суслевымъ и акад. Кондаковымъ, не удовлетворили академическое собраніе, и Совѣту училища предложено самому выработать программу и даже найти преподавателя для двухчасовой лекціи въ продолженіе одного года. Задача нелегкая, тѣмъ болѣе, что и рѣшается она не по собственному побужденію, а по предложенію послѣдняго Съѣзда художниковъ.

Весьма полезную мастерскую декоративной и другой техники живописи рѣшено, тоже не безъ нѣкоторыхъ колебаній, оставить еще на 5 лѣтъ. Между тѣмъ, изъ весьма обстоятельнаго отчета, представленнаго завѣдывающимъ мастерской, Д. І. Кишликомъ, выяснилось, что для успѣха дѣла, столь важнаго сейчасъ, въ виду развитія стѣнной живописи, необходимо не только продленіе, но введеніе обязательности занятій въ мастерской и для живописцевъ, и для архитекторовъ.

Съ осени въ Высшемъ художественномъ училищѣ вводится плата въ размѣрѣ 30 р. въ годъ съ учениковъ и вольнослушателей, причѣмъ отъ взноса будетъ освобождено не болѣе 1/2 учениковъ. Мѣра эта педагогически-экономическая. Съ одной стороны, она будетъ подстегивать учениковъ, которые, оказываясь, не торопясь проходить бесплатный курсъ, засиживаются въ классахъ; съ другой, сборъ можетъ составить 8.610 р. въ годъ, очень нелишніе въ бѣдномъ бюджетѣ Академіи. Конечно. Но все таки, думается, 30 рублей—еще болѣе нелишніе въ бюджетѣ огромнаго большинства совершенно обезпеченныхъ учениковъ Академіи.

Въ виду, конечно, той же скромности бюджета, отклонено предложеніе Н. М. Хрушова приобрести у него за 1.500 руб. для Пензенскаго художественнаго училища мраморный бюстъ основателя училища Н. Д. Селиверстова, работы Антокольскаго. Разрѣшено дополнить расходъ въ 750 руб. на продолженіе фотографированія картинъ музея Академіи; кромѣ того, установленъ ежегодный расходъ

на фотографированіе въ 100—150 руб. Дѣйствительнымъ членомъ Академіи назначенъ С. В. Ноаковский.

— Въ Обществѣ поощренія художествъ передъ открытіемъ отчетной годовой выставки школы Общества состоялось годовое собраніе. Былъ прочитанъ отчетъ о дѣятельности Общества и ея отдѣловъ за три послѣдніе года. Въ школѣ Общества и ея отдѣлахъ за послѣдній отчетный годъ числилось 1.772 учащихся. Сейчасъ число ихъ 1.620. Выдано 23 большихъ и 65 малыхъ серебряныхъ медалей. Полные аттестаты получили 7 учениковъ. Командировки за границу отбѣнены, а по Россіи—присуждены ученикамъ Дмитріеву и Костину и ученицамъ Дюшень, Милѣевой, Сосниной и Бенуа. Съ будущаго учебнаго года въ школѣ открывается архитектурное отдѣленіе (запись уже началась) подъ руководствомъ В. А. Шуко. Директоръ школы Н. К. Рерихъ награжденъ шведскимъ правительствомъ орденомъ Полярной звѣзды за участіе на выставкѣ въ Мальме. Кстати, бывшій на выставкѣ портретъ Варламова работы Головина приобрѣтенъ Стокгольмской національной галереей.

— Въ одномъ изъ засѣданій совѣщанія о реформѣ средней школы обсуждался вопросъ объ эстетическомъ воспитаніи и развитіи учащихся. Одни изъ участниковъ доказывали необходимость эстетическаго образованія, введенія въ программы средней школы преподаванія исторіи искусствъ, другіе (большинство) находили, что важно не образованіе, а развитіе эстетическаго чувства путемъ воспріятія красоты природы и искусства и знакомства съ памятниками. Конечно, важно и то и другое!..

— Утвержденъ уставъ Общества возрожденія художественной Руса, имѣющаго дѣлю распространеніе знакомства съ древнимъ русскимъ искусствомъ и способствованіе его развитію. Въ числѣ учредителей—нѣкоторые члены Госуд. Совѣта и Госуд. Думы и немало такихъ видныхъ дѣятелей, какъ гр. А. А. Бобринскій, В. М. Васнецовъ, Н. П. Лихачевъ, И. С. Остроуховъ, Н. К. Рерихъ, С. П. Рябушинскій, А. Н. Соболевскій, В. В. Суслевъ, гр. П. С. Уварова, А. И. Успенскій, В. А. Щусевъ, кн. С. А. Щербатовъ и др.

— Архитекторомъ-художникомъ О. Р. Мунцемъ разработанъ проектъ возможнаго еще упорядоченія застройки Каменноостровскаго проспекта. Вопросъ очень важный для красоты Петрограда. Каменноостровскій проспектъ — одна изъ красивѣйшихъ и длиннѣйшихъ улицъ столицы — уже обезображенъ, особенно въ началѣ, беспорядкомъ застройки. Сейчасъ еще возможно частичное уширеніе улицы, устройство на ней скверовъ, алей и пр. и выработка общей системы. Докладъ О. Р. Мунца обсуждался въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ, отнесшася очень сочувственно къ проекту и рѣшившаго представить его на усмотрѣніе города.

— Въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ, по порученію саратовской городской управы, былъ объявленъ конкурсъ проектовъ городского театра въ Саратовѣ на 2 тысячи человѣкъ стоимостью въ 500 тыс. р. На конкурсъ поступилъ 31 проектъ. Первая премія въ 1.500 р. присуждена С. З. Овсянникову, вторая въ 1.200 р. — М. М. Гуранову (изъ Москвы), третья въ 900 р. — Прибыльскому (изъ Варшавы) и четвертая въ 500 р. — А. Е. Елкину. По порученію петроградской управы, Обществомъ объявленъ конкурсъ на составленіе рисунковъ и проектовъ столбовъ для уличныхъ фонарей, а также проектовъ трансформаторныхъ киосковъ съ преміями въ 1.000 р., 700 р. и 500 р. Срокъ представленія проектовъ — 14 мая. Экспертами избраны Бѣлевъ, Константиновичъ, Лялевичъ, Фоминъ, Щусевъ и Елкинъ.

— Въ Императорскомъ обществѣ архитекторовъ по конкурсу проектовъ павильона для городскихъ желѣзныхъ дорогъ премированы работы Тихонова, Ламберта, Соломовича и Черныявскаго.

— Проектъ Русскаго для вибншей торговли банка въ Петроградѣ на углу Морской ул. и Карничнаго пер. разработанъ Ф. И. Лидвалемъ при участіи Л. Н. Бенуа.

— В. А. Щуко составленъ проектъ Московскаго банка на Невскомъ пр. и особняка на Каменномъ островѣ для гр. Мордвинова.

— Въ Александровскомъ залѣ городской думы В. Я. Курбатовымъ былъ прочитанъ рядъ лекцій «О красотѣ Петрограда».

— Вышли XV и XVI выпуски «Исторіи живописи всѣхъ временъ и народовъ» Александра Бенуа (изд. «Шиповникъ»), богато иллюстрированные. Выдающийся интересъ представляютъ характеристики Караваджо, Эльстеймера и др. — Товариществомъ Голицы и Видльборгъ богатѣйшимъ образомъ издана въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ «Старинная архитектура Галиціи» въ очеркахъ и рисункахъ Г. Лукомскаго со множествомъ цвѣтныхъ репродукцій. Часть этихъ репродукцій въ свое время появилась въ «Аполлонѣ».

— Въ небольшой иллюстрированной брошюрѣ Г. Лукомскаго «Воронежская старина» говорится о малоизвѣстной архитектурѣ Воронежа XVIII и начала XIX вв. Весьма любопытны старыя фотографіи уже исчезнувшихъ памятниковъ.

— IX выпускъ Ежегодника Общества архитекторовъ-художниковъ производитъ такое же благоприятное впечатлѣніе, какъ и предшествовавшіе. Ретроспективный отдѣлъ посвященъ Воронихину. Много снимковъ съ выдающихся работъ и проектовъ послѣдняго времени Таманова, Фомина, Бѣлогруда, Гевирца, Дубенецкаго, Покровскаго, съ живописи и скульптуры Александра Бенуа, Е. Лансере, Кузнецова, Обера и др.

— Въ киебелевскомъ изданіи вышли съ рисунками и украшениями Митрохина «Кубокъ» и «Роландъ-оруженосецъ» Жуковскаго, сказки «Маленкій Мукъ» Гаугера, а также «Баржа» Густафсона и «Споръ» Лермонтова. Митрохинъ, какъ извѣстно, одинъ изъ лучшихъ современныхъ иллюстраторовъ, разнообразный въ своихъ рисункахъ, орнаментации и раскраскѣ.

— Обществомъ имени Куинджи рѣшено издавать иллюстрированно-художественный журналъ, посвященный вопросамъ искусства. Можно себѣ представить заранее, что изъ этого выйдетъ! Задумано также изданіе журнала представителями футуризма и другихъ новаторскихъ теченій. Такимъ образомъ, у насъ будетъ и «правая», и «крайняя лѣвая» художественная печать. Что же, въ добрый часъ!

— Настоящее «событіе» этого года для любителей старины — московская «Выставка старыхъ западныхъ мастеровъ въ пользу сербовъ и черногорцевъ» — устроенная Обществомъ дру-

зей Румянцовскаго музея' изъ мѣстныхъ частныхъ собраній,—имѣла большой, заслуженный успѣхъ. Мы будемъ ждать съ нетерпѣніемъ отдѣльнаго изданія, посвященнаго этой интереснѣйшей выставкѣ.

— Въ Москвѣ въ двухъ засѣданіяхъ состоялось празднованіе 50-лѣтняго юбилея московскаго археологическаго общества, удостоеннаго Высочайшей грамоты.

— Душеприказчиками покойнаго Мосолова пожертвованы 15 тысячъ рублей Университету Шанивскаго на открытіе при немъ художественныхъ курсовъ.

— Въ московскомъ Обществѣ любителей художествъ на конкурсной выставкѣ были премированы двѣ картины: третьей преміей (100 р.) пейзажъ г-жи Каринской и преміей имени В. М. Васнецова—вѣтвь мужской фигуры г. Краснобаева.

— Херсонской городской управой ассигновано 14 тыс. р. на устройство въ Херсонѣ памятника Имп. Александру II по проекту скульптора Гинцбурга. Херсонская управа лучше не могла найти...

— Проектъ памятника Гоголю въ Полтавѣ Л. В. Позена признанъ 'удовлетворительнымъ' академической комиссіей изъ Л. Бенуа, А. Померанцева, М. Чижова, В. Маковского и Г. Котова. Бѣдный Гоголь!

— Въ Екатеринодарѣ по случаю 10-лѣтія существованія мѣстной художественной галереи городской думой ассигновано 500 р. на приобретеніе картины съ устраиваемой обычной ежегодной выставки.

— † Скончалась С. А. Давыдова, одна изъ виднѣйшихъ дѣятельницъ на поприщѣ развитія женскаго кустарнаго труда и народнаго искусства, основательница школы кружевницъ.

А. Р.—ед.

ВЫСТАВКА ЦЕРКОВНОЙ СТАРИНЫ ВЪ МУЗЕѢ ШТИГЛИЦА

Устроенная Комитетомъ Ея Императорскаго Высочества Великой Княжны Татианы Николаевны для оказанія временной помощи пострадавшимъ отъ военныхъ бѣдствій' вы-

ставка предметовъ церковной старины, какъ и всѣ выставки этого рода, состоитъ изъ драгоценныхъ фрагментовъ великолѣпнаго и неисчерпаемаго литургическаго искусства. Собрать и представить сколько нибудь полно эту, въ концѣ концовъ, самостоятельную вѣтвь міроваго творчества, вѣроятно, не удастся никому. Огромное, выросшее на вѣковыхъ традиціяхъ, церковное искусство, какъ у насъ, такъ и на Западѣ, не можетъ исчислить количества памятниковъ, которыми оно заполнило ризницы тысячъ церквей. Нельзя, поэтому, требовать отъ каждой отдѣльной попытки собрать памятники религіознаго творчества особенной полноты или вѣршии дѣльности. То единство, которое было на выставкѣ въ музеѢ Штиглица, пожалуй, одно изъ наиболѣе возможныхъ, т. к. собранные здѣсь предметы принадлежатъ, если такъ можно выразиться, малому искусству, являясь предметами вѣршии стороны религіознаго жизни, кусками той великолѣпной роскоши и той церемоніальной, торжественной пышности, которую мы склонны назвать маской религіи. Золото, подобное солнцу, украшенное пламенемъ рубиновъ или алмазовъ, эмаль, густо сочащаяся въ золотыхъ перегородкахъ, парча и бархатъ, выдѣлтанная печаль шитей, позелѣнѣвшая мѣдь, кость, покрытая медвяной желтизной, необычайная прозрачность киноварныхъ поволокъ или лазурь гиматіевъ на потемнѣвшихъ страницахъ церковныхъ книгъ — о, необыкновенныя вещи, рождающія странныя ассоціаціи даже послѣ того, какъ вспомнишь горькую комедію Себастьяна Мельмота! Вѣка и школы? — я думаю, маленькая выставка, не притязающая на историческую полноту, не можетъ заинтересовать этими далеко не первостепенными факторами художественнаго и тѣмъ болѣе религіознаго творчества. Во всякомъ случаѣ, на выставкѣ можно было видѣть складень X—XI в., съ рѣзнымъ по кости изображеніемъ сорока Севастійскихъ мучениковъ, византийской работы, — необыкновенный памятникъ эллинистическихъ сновиднѣй византийца на какомъ нибудь малоазійскомъ берегу; грузинскую перегородчатую эмаль XI в. съ изображеніемъ св. Великому-

ченика Георгія; византийскую перегородчатую эмаль X в. съ изображеніемъ св. Димитрія Солунскаго; плащаницу XVI в., построенную воеводою Іо. Нѣкое съ семействомъ — такое нѣжное и такое грустное видѣніе, что невольно думаешь о какихъ то цѣлотахъ въ лѣсу, о волшебныхъ ночахъ, въ которыхъ пылаютъ папоротники; наконецъ, книги всевозможныхъ форматовъ, поружившія, съ углами темными и замасленными, съ каплями желтаго воска на поляхъ, украшенныя заставками, золотомъ, киноварью, необыкновенно-живописными изображеніями Апостоловъ, въ позахъ которыхъ торжествующе дремлетъ великая мощь древнерусскихъ иконописцевъ, ихъ пышная красочность и ихъ могучая религія. Среди этихъ предметовъ, погруженныхъ въ дремоту столькихъ вѣковъ, можно было встрѣтить скромные желѣзные кресты Византии и Кіева, нѣсколько хорошихъ штей, болѣе позднихъ, но не менѣе прекрасныхъ, наконецъ, безконечное золото окладовъ, Евангелій, потировъ, кадиль, крестовъ, цѣпочекъ, звѣздъ и др. предметовъ церковнаго обихода.

За нѣкоторыми исключеніями, на выставкѣ не было иконъ — это обезпечило ей извѣстное единство; нѣсколько позднѣйшаго времени образовъ были выставлены ради необыкновенныхъ чеканныхъ или басменныхъ окладовъ; была икона кисти Боровиковскаго въ рамѣ хорошаго чекана, изображавшая Архангела Михаила — нѣжная зелено-розовая гамма, стремящаяся къ разбѣнному жемчужному свѣту. Просматривая всѣ эти драгоценныя памятники церковнаго искусства, невольно задумываешься надъ внутреннимъ единообразіемъ ихъ стиля. Почему эти фрагменты, собранные изъ всевозможныхъ частныхъ и общественныхъ мѣстъ, имѣютъ, помимо вѣшняго единства, что то общее въ художественномъ характерѣ, что то согласующее ихъ другъ съ другомъ? Пышная, часто вѣшная роскошь елизаветинскихъ потировъ не умиряетъ передъ густой эмалью византийскихъ образковъ или хрупкой поверхностью финифти XVII вѣка. И странно, кажется, что наоборотъ: словно тежнѣющее великолѣпіе вѣковъ благословляетъ роскошнаго, нѣсколько пустого потомка на

пути художественнаго развитія церковнаго искусства. Я думаю, — и мнѣ не кажется это малозначительнымъ, — что зарожденію и трепетанію этого единства способствовали единыя формы нашей религіозной жизни. Православіе — вотъ душа, которая слѣпо живетъ въ этихъ кусочкахъ золота, парчи или желѣза, и оно оковываетъ предметы всею силою своего духа и своихъ настроеній.

Мы видимъ, какъ оно мѣняетъ свои формы, но его пафосъ остается неизмѣннымъ, обуславливая единство этого огромнаго вѣкового стиля. И тогда понимаешь, какое значеніе имѣетъ для искусства духъ, воспитанный большой и богатой идеей, духъ, для котораго формы вѣка только маски, мѣняющіяся въ зависимости отъ вѣшнихъ условій бытія, и который живетъ надъ вѣками, какъ корона солнца, поднимающая въ небѣ свои вѣчные золотые зубцы.

Н. Пунинъ.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Послѣдній концертъ Скрябина

Жутко писать въ этой лѣтописи, посвященной текущей художественной жизни, о томъ, что уже сдѣлалось достояніемъ исторіи. Еще обнимаетъ душу магія звуковъ, недавно слышанныхъ нами на послѣднемъ концертѣ почившаго композитора... Пройдутъ десятилѣтія, и поколѣнія, которымъ не суждено было испытать очарованія чрезвычайнаго индивидуальнаго скрябинскаго исполненія, будутъ въ музыкальной лѣтописи нашихъ дней искать непосредственныхъ отраженій. Но мы не въ состояніи опредѣлить pianisticкой сущности игры Скрябина, всегда носившей характеръ вдохновенной импровизаціи. Нельзя назвать недосягаемымъ техническое мастерство Скрябина, но наврядъ ли кому либо изъ pianistовъ доступна такая совершенная передача творческихъ настроеній. Подобное умѣніе подчинять звуковую стихію волевымъ своимъ импульсамъ, не считаясь съ тактовыми

раздѣленіями во имя внутренней жизни ритма, искусство извлекать изъ современнаго роля какія то призрачныя звучности, вся манера игры, проникнутая пламенной экзальтаціей, не повторялся въ исторіи музыкальнаго искусства... Съ глубокой скорбью приходится признать, что кончина Скрябина лишила насъ единственнаго истолкователя той подлинной музыкальной реальности, что скрыта за условной записью, за матеріальной ободочкой потныхъ знаковъ.

Послѣдніе концерты Скрябина показали, что установилась духовная близость между композиторомъ и его слушателями. Восторженнымъ привѣтствіямъ не было конца, и характерно то, что съ особенно сосредоточеннымъ вниманіемъ прослушаны были его новыя произведенія. Долго не хотѣла расхотѣться публика послѣ того, какъ потушены были огни и тяжело захлопнулась крышка роля. Это было въ день смертельнаго заболѣванія Скрябина, 2 апрѣля 1915 года.

Програма этого отнынѣ нѣбющаго историческаго значенія концерта заключала: прелюдіи оп. 35, 37 и 39, мазурки оп. 55 (E dur), вступъ оп. 8 № 11, вальсъ оп. 38, третью сонату, Nuances, Danse languide, двѣ прелюдіи оп. № 74 (въ первый разъ), 2 Danses оп. 73 (Guirlandes въ первый разъ), прелюдію оп. 74, совершенно погруженную въ потусторонній міръ, Flammes sombres, Etrangeté, четвертую сонату...

„Царь Салтанъ“ на Марининской сценѣ

Наиболѣе крупное событіе въ оперной жизни настоящаго сезона—постановка „Царя Салтана“ на Марининской сценѣ. Дирекція Императорскихъ театровъ до сихъ поръ не удосужилась показать петроградцамъ чудесь этой музыкальной сказки, написанной Римскимъ-Корсаковымъ 15 лѣтъ назадъ. Въ нынѣшнемъ году „помогло несчастье“, полное изгнаніе Вагнера изъ репертуара театра, объясняемое переживаемыми нынѣ событіями. И произведенія величайшаго русскаго опернаго композитора удостоились, наконецъ, высокой чести. Ихъ исполняютъ въ видѣ цикла изъ четырехъ

оперъ, подобно тому, какъ давалось еще недавно „Кольцо“. Конечно, это благосклонное, такъ сказать, официальное признаніе значительности творчества Римскаго - Корсакова отнюдь не было сознаниемъ нашей высшей музыкальной бюрократіей своего художественнаго долга передъ композиторомъ. Война заставила сдѣлать нѣкоторыя измѣненія въ репертуарѣ казенной сцены, и чувствовалось, что Римскій-Корсаковъ былъ призванъ замѣнить собой Вагнера только потому, что изъ четырехъ обязательныхъ спектаклей великопостнаго абонемента три могли быть замѣнены изъ постояннаго фонда уже поставленныхъ оперъ. Послѣднія („Сивгурочка“, „Майская ночь“ и „Сказаніе о градѣ Китежѣ“) исполнялись попрежнему вло, съ какимъ то холоднымъ уныніемъ. Исключеніе было сдѣлано только для „Царя Салтана“, внешнимъ солнцемъ озарившаго густой туманъ петроградской казенной оперы.

Такова волшебная яркость этой музыки, что многіе промахи постановки нисколько не отразились на ея плѣнительной поэзіи. Драматическое дѣйствіе доведено въ ней до самыхъ скромныхъ размѣровъ, да и какая можетъ совершаться драма между сказочными лицами, одѣтыми въ пестрыя ткани народной художественной фантазіи.

Въ предисловіи къ партитурѣ композиторъ просилъ исполнителей не упускать изъ виду, что опера есть прежде всего произведеніе музыкальное, и происходящее на сценѣ ни на мгновеніе не должно отвлекать вниманія слушателей отъ мелодическихъ ланій, причудливыхъ оркестровыхъ красокъ и ритмическихъ построений музыки „Салтана“. Къ сожалѣнію, однако, руководители постановки на казенной сценѣ не проявили достаточнаго художественнаго такта въ осуществленіи лубочно стилизаціоннаго плана, продиктованнаго самымъ существомъ такого театральнаго представленія. Режисеръ, г. Лосскій, повидимому, больше заботился о вышней занимательности спектакля, чѣмъ о согласованіи его съ вокально-инструментальными формами этой волшебной-уточенной музыкальной сказки. Было въ сцене веденіи московскаго гастролера много суеты, вслѣдствіе

оживленія дѣйствія, именно того, чего не желалъ Римскій-Корсаковъ... Героическій темпераментъ г. Коутса казался также слишкомъ серьезнымъ для всей этой 'небылицы въ лицахъ'. Въ его 'увлекательной' передачѣ многія тонкія подробности прекраснаго, четкаго музыкальнаго письма Корсакова оставались совершенно невыявленными. При отсутствіи надлежащей оркестровой и сценической основы большинство ролей казалось слишкомъ рѣзко намѣченнымъ. Составъ исполнителей былъ слѣдующій: Гвидонъ—Ершовъ и Ростовскій, Царь Салтанъ—Шароновъ и Боссе, Царевна Лебедь—Коваленко и Будкевичъ, Царица Мелетриса—Николаева, Ткачиха—Петренко, Бариха—Збруева и Захарова, Гонецъ—Андреевъ 2-й, великолѣпно воплотившій эту фигуру, Старый дѣдъ—Александровичъ, Андреевъ 2-й и скоморохъ—Киселевъ.

Самой отрадною частью спектакля были декорации (по рисункамъ Головина и Коровина) и костюмы (Коровина), хотя ихъ въ значительной мѣрѣ портяло очень плохое, какое то 'багаганное', освѣщеніе. Костюмы были нѣсколько тяжеловаты, особенно одѣянія Царевны Лебеди. Воображеніе манили огненные изумруды Врубеля (перваго декоратора 'Салтана', при постановкѣ оперы у Мамонтова), воскресалъ загадочный ликъ незабвенной царицы, Н. И. Забѣлы-Врубель, и думалось о томъ, какое великое художественное наслажденіе могла бы дать совершенная постановка сказки 'о Царѣ Салтанѣ, о сынѣ его славномъ и могучемъ богатырѣ князѣ Гвидонѣ Салтановичѣ и о прекрасной царевнѣ Лебеди'...

Камерные вечера

Среди камерныхъ вечеровъ минувшаго сезона одно изъ первыхъ мѣстъ принадлежитъ концертамъ Зои Лодій, неизмѣнно собирающимъ въ малый залъ консерваторіи обширный кругъ дѣятелей ея замѣчательнаго вокальнаго искусства. Послѣдніе два концерта (при сотрудничествѣ превосходной пианистки И. Миклашевской) посвящены были старинной музыкѣ (итальянской и русской) и отечественнымъ композиторамъ нашихъ дней. Въ качествѣ исполни-

тельницы русскихъ старинныхъ мастеровъ, Зоя Лодій не знаетъ соперницъ. Прослушать въ ея передачѣ романы Глинки или Даргомыжскаго значить въ полной мѣрѣ испытать очарованіе ранней романтической эпохи, приобщиться къ источнику ничѣмъ не замутненныхъ звуковыхъ радостей.

Не менѣе удачное равновѣсіе между требованіемъ стиля и выраженіемъ своей художественной личности найдено пѣвицей въ старинныхъ шедеврахъ De Lucca, Falconetti, Bassani, Pergolesi, Stradella. Всѣ эти сонеты въ честь темныхъ кудрей милой, жалобы души, 'для которой потухла всякая надежда', поэзія сладкаго томительнаго ожиданія, волновавшие сердца музыкантовъ XVII и XVIII столѣтій, переданы были съ такой теплотой и естественностью, что исчезало самое представленіе о многихъ вѣкахъ, отдѣляющихъ насъ отъ этой музыки, столь чуждой намъ по стилю.

По поводу программы послѣдняго концерта приходится отмѣтить, что превосходное знаніе вокальной литературы оказалось безсильнымъ преодолѣть въ душѣ Зои Лодій влеченіе къ произведеніямъ эффектнымъ, вполнѣ доступнымъ среднему обывательскому вкусу. Очаровательно слыты были прелестныя пѣсенки Стравинскаго, градіозныя 'Куклы' А. Н.' (псевдонимъ, хорошо знакомый читателямъ прежнихъ годовъ 'Аполлона'), глубоко проникновенное 'Только что на проталинахъ' и 'Арметика' Каратыгина (съ задачами, неразрѣшимыми даже для изощреннаго слуха). Но послѣ всѣхъ этихъ лакомыхъ пьесъ Зоя Лодій почему то нашла необходимымъ угостить своихъ слушателей страшной г. Бигдая ('Изъ японской лирики'), едва ли возвышающейся надъ уровнемъ обычной салонной музыки!..

Интимный камерный стиль, свидѣтельствующій о высокой музыкальной культурности, отличаетъ и исполненіе Ю. Бильдштейна, молодого виолончелиста, лауреата брюссельской консерваторіи. Подобно Зои Лодій, Ю. Бильдштейнъ особенно тонко чувствуетъ старинную музыку, итальянскую и нѣмецкую. Очень изящно и технически безукоризненно были сыграны имъ соната Боккерини, концертъ Гайдна и дѣльный рядъ небольшихъ рѣдкихъ пьесъ Клединскаго

(1700 г.—болѣе подробныхъ данныхъ объ этомъ авторѣ не имѣется), Дитерсдорфа, Матесона (интересно было прослушать 'арію' знаменитаго теоретика и противника Генделя), самого Генделя, Dal'Авассо, въ превосходныхъ обработкахъ концертанта, существенно обогащающихъ скудную литературу для виолончели. Заключеніе вечера составили содержательныя симфоническія вариацин Бельмана, покойнаго органиста St. Vincent de Paul въ Парижѣ. За роляемъ—г-жа А. van Negen.

При ближайшемъ участіи Ю. Бильдштейна же въ залѣ гинекологическаго Института (такой странный выборъ объясняется великолѣпнымъ органомъ, принадлежащимъ названному учрежденію) устроенъ былъ вечеръ старинной музыки', познакомившій насъ, между прочимъ, съ произведеніями 'англійскаго Орфея' Перселя, органиста св. Павла — Бойса (XVIII ст.), чьи имена почти совершенно неизвѣстны русской публикѣ. Деликатно, съ тонкимъ пониманіемъ эпохи сѣбла талантливая Э. Артемьева старинныя аріи Компра, Люлли, Гарá, и въ особой стилизованной клавишинной манерѣ очень музыкально исполнила молодая піанистка Н. І. Голубовская композиціи Ф. Э. Баха, Корелли, Скарлатти. Но все же самая совершенная интерпретація клавириной музыки на фортепіано не можетъ создать иллюзіи клавишинной звучности. И возрастающій успѣхъ этихъ пока еще рѣдкихъ экскурсовъ въ область мало извѣднаго у насъ музыкальнаго искусства прошлыхъ вѣковъ даетъ намъ увѣренность въ своевременности созданія ансамбля для игры на старинныхъ инструментахъ', которому несомнѣнно суждена значительная музыкально-просвѣтительная (и не только просвѣтительная) роль въ художественной жизни Петрограда.

Изъ числа концертовъ великопостнаго сезона упомяну еще о вечерѣ молодой пѣвицы Т. Васильевой (при участіи В. Каратыгина), впервые выступающей въ собственномъ концертѣ (чрезвычайно музыкальное исполненіе, съ отлѣннымъ вкусомъ составленная програма), и о шопеновскомъ вечерѣ М. Бариповой, извѣстномъ педагогѣ петроградской консерваторіи, интересно, хотя не безъ нѣкоторой не совсѣмъ пріятной манерности трактованшей прелюдіи и

этюды великаго поэта фортепіано (въ програмѣ всѣ 24 прелюдіи, шесть этюдовъ, II moll'ная соната, полонезъ Fis dur Шопена).

Концертъ изъ произведеній Ө. С. Акименка

Особое мѣсто въ нашей гѣтоніи, такъ же, какъ и въ музыкальной жизни, принадлежитъ Ө. С. Акименку, композитору со своеобразнымъ, но не слишкомъ ярко выраженнымъ творческимъ дарованіемъ. Поэтому трудно высказаться о немъ окончательно. Музыка Акименка—не для эстрады, не для большихъ концертныхъ залъ: это искусство призрачныхъ виднѣй, рожденныхъ вечернимъ сумракомъ или весенними бѣлыми почвами. Есть въ ней нѣчто близкое къ гениальнымъ рисункамъ Чурлинса, его грезамъ о нездѣшнихъ мірахъ, о гармоніи сферъ, о чемъ то забытомъ, никогда не познаннымъ, но безконечно волнующемъ сердце. Чистой мечтательности Акименка прекрасно отвѣтствуютъ самыя формы его, по большей части инструментальныхъ композицій. Къ сожалѣнію, по причинамъ случайнаго характера, творчество это, почти еще совсѣмъ незнакомое широкой публикѣ, не могло быть представлено съ достаточной полнотой. Слишкомъ много вниманія удѣлено было романсамъ, салонно-рахманиновскаго стиля (превосходно исполненнымъ Петренко и Николаевой), совершенно не идущимъ къ произведеніямъ, на которыхъ чувствуется индивидуальная рука мастера. Композиторская генеалогія Акименка восходитъ къ Римскому-Корсакову, по класу коего онъ окончилъ петроградскую консерваторію. Но пути самостоятельнаго его развитія приводятъ насъ къ французскимъ импресіонистамъ, къ которымъ творческая личность Акименка, пожалуй, ближе всего. Эти, овѣянные неофранцузскимъ духомъ произведенія послѣдняго періода представляются намъ болѣе значительными въ каталогѣ сочиненій Акименка. Сюда относится рядъ небольшихъ фортепіанныхъ пьесъ (Сумерки, оп. 39 № 4, танецъ серафимовъ, оп. 43 № 5, сельскій пейзажъ, оп. 39 № 2) почти переданныхъ авторомъ. Интересна и содержательна G dur'ная соната

(оп. 38) для скрипки и фортепиано, несколько уступающая второй скрипичной сонате, исполненной на концертах 'Музыкального Современника', по очень любопытная по фактуре (В. Завитновский и Э. Бай). Виолончельные пьесы 'Au clair des étoiles' и часть сонаты (вариации), оставили несколько неопределенное впечатление, вероятно, вследствие недостаточно продуманного исполнения (Е. А. Петровъ).

Народные концерты Зилоти

На бесплатные народные концерты у нас до сих пор принято смотреть, как на филантропическую затею, лишенную какого либо художественного интереса. Программы этих концертов обыкновенно составляются в предвидении совершенной незрелости вкуса народной аудитории, а небрежное исполнение со всевозможным подчеркиванием общедоступных элементов музыки всецело поглощало ее чисто художественное содержание. Темь отраднее отнйтить явление яркое и небывалое в лтвотниси петроградской музыкальной жизни: народные концерты, устроенные А. И. Зилоти в александровском залѣ городской думы и поставленные имъ на художественную высоту, навряд ли доступную другимъ организаторамъ подобныхъ 'народныхъ развлеченій'. Начать съ того, что въ списокъ исполняемыхъ сочиненій включены были произведенія не только близко подходящія къ духовнымъ запросамъ народного круга слушателей, но и такіа, отсутствіе которыхъ на програмахъ большихъ симфоническихъ концертовъ составляетъ существенный пробѣлъ послѣднихъ. Каждое послѣдованное музыкальное собраніе посвящено было одному какому либо композитору. Музыкальному исполненію предшествовало краткое пояснительное слово А. В. Оссовскаго (жизнеописание, общая характеристика творчества данного композитора, художественное значеніе исполняемыхъ произведеній), образцовое по ясности и изяществу изложенія. Въ порядкѣ исторической послѣдовательности, аудиторія знакоилась съ лучшими камерными сочиненіями Глинки, Даргомыжскаго, Римскаго-Корсакова, Чайковскаго,

Мусоргскаго, Лядова, въ исполненіи наиболѣе выдающихся петроградскихъ артистическихъ силъ: г-жи Волевачъ, Збруевой, Коваленко, Николаевой, Петренко; Александровича, П. Андреева, Грохольскаго, Кузнера). Оркестровыя произведенія представлены были въ переложеніи для двухъ роялей такими замѣчательными художниками фортепиано, какъ самъ организаторъ концертовъ и Г. И. Романовскій.

Такимъ образомъ, непримиримое противорѣчіе между высокимъ искусствомъ и 'улицей' оказалось разрешеннымъ весьма просто. Программы народныхъ концертовъ составлялись такъ же тщательно и исполненіе отличалось такой же артистичностью, какъ и въ обычныхъ абонементныхъ вечерахъ... а публика (на три четверти состоявшая изъ низшихъ слоевъ городского населенія) оказалась столь же воспримчивой ко всему подлинно прекрасному, какъ и посѣтители дворянскаго собранія. Продолженіе этого въ высокой степени серьезнаго художественнаго дѣла предвидится осенью.

Публичные экзамены въ консерваторіи

Публичные экзамены эти предшествуютъ консерваторскому акту, къ участію въ которомъ путемъ двухстепенныхъ выборовъ приглашаются лишь 'самые достойные'.

Пишущему эти строки пришлось присутствовать въ этомъ году лишь на экзаменахъ по классамъ пѣнія (препод. Акцери и Кедрова, профессоровъ Ирецкой и Фостремъ и Габеля). Среди огромнаго количества выступавшихъ передъ публикой пѣвцовъ и пѣвицъ, наиболѣе законченную технику и музыкальность, какъ всегда, проявили ученики г-жи Ирецкой. Въ этомъ году по ея классу кончало всего лишь двое ученицъ, совершенно законченныя артистки, уже составившія себѣ прекрасное имя въ петроградскихъ кругахъ, г-жи Бутомо и Мореншильдъ.

Бутомо, обладательница прекраснаго голоса (меццо-сопрано), исполнила Recitativo и Lamento изъ музыкальной драмы Монтеверде, съ художественной законченностью, кака я впрочъ только

первокласснымъ пѣвицамъ. Моренильдъ, зна-
комая петроградской публикѣ по своимъ
выступленіямъ въ Театрѣ музыкальной драмы,
располагаетъ не менѣе значительными голосо-
выми данными (контральто). Передача интерес-
ныхъ произведеній Luigi Rossè (Cantata Gelosia)
и Берлиоза (La captive), большой звуковой кар-
тины, въ духѣ Делакруа, не оставяла желать
лучшаго, какъ съ технической, такъ и съ
чисто музыкальной точки зрѣнія. Изъ осталь-
ныхъ участниковъ испытанія можно отмѣтить
еще Зайцеву (большой голосъ, но очень сом-
нительная интонація), Егорова (удостоеннаго
преміей) и Вайсбурда, повидимому талантли-
ваго актера, спѣвавшего речитативъ изъ 'Афри-
канки', романсы Рахманинова и Никольева.
Въ общемъ консерваторію окончило въ этомъ
году 160 лицъ съ дипломомъ и 30 съ аттеста-
томъ (изъ 2100 учащихся).

Концерты посвященные памяти А. Н. Скрябина

Первая мысль объ устройствѣ въ Петроградѣ
музыкальнаго собранія, посвященнаго памяти
Скрябина, принадлежитъ руководителю
'Аполлона'. Въ помѣщеніи ежемѣсячника
8 мая собрался кружокъ друзей и почитателей
покойнаго композитора. Глубокая скорбь при-
сутствующихъ сказалась въ той сосредоточен-
ной тишинѣ, съ которой прослушаны были
произведенія Скрябина. Во время музыкаль-
наго исполненія залъ погружался въ темноту.
Ни аплодисментами, ни лишнимъ движеніемъ
не было нарушено благоговѣющее настроеніе,
охватившее участниковъ съ первыхъ минутъ
этого музыкально-траурнаго акта.

Собраніе было открыто С. К. Маковскимъ,
послѣ чего былъ прочитанъ докладъ 'памяти
Скрябина', напечатанный теперь въ 'Аполлонѣ'.
Музыкальная программа (состоявшая изъ луч-
шихъ образцовъ творчества Скрябина, его
прелюдій и вступовъ, романтическихъ поэмъ
средняго періода и послѣднихъ достиженій)
исполнена была С. С. Полоцкой-Емцовой и
Г. И. Романовскимъ. Съ замѣчательной глуби-
ной вчувствованія и техническимъ мастер-
ствомъ были переданы С. С. Полоцкой-

Емцовой 4 и 9 сонаты. Большое музыкаль-
ное наслажденіе доставила игра Романовскаго,
одного изъ талантливейшихъ петроградскихъ
піанистовъ, превосходнаго истолкователя по-
слѣднихъ вдохновеній Скрябина.

Въ заключеніе вечера прочитаны были пре-
красное стихотвореніе Вячеслава Иванова
(К. А. Вогакъ) и звучныя строфы Е. Ю. Геркена.
Глубоко прочувствованное слово сказалъ
А. Н. Брянчаниновъ (о религиозной серьезности
музыки Скрябина).

Программа перваго симфоническаго концерта
въ Павловскѣ (19 мая) была также составлена
изъ произведеній Скрябина: 'Божественной
поэмы' (въ невыносимо грубой передачѣ гѣт-
ниго симфоническаго оркестра подъ управле-
ніемъ Асланова) и ряда фортепианныхъ сочи-
неній Г. И. Романовскій). Чрезвычайно тонкое
и поэтичное исполненіе послѣдняго постра-
дало, однако, отъ неблагоприятныхъ акусти-
ческихъ условій сараеподобнаго зданія вокзала.
1 іюня въ заѣздъ Петровскаго училища кружокъ
почитателей Скрябина устраиваетъ музыкаль-
ное собраніе, при участіи А. Боровскаго, А. Н.
Брянчанинова, Вяч. Иванова, В. Г. Караты-
гина, Б. Шледера и др. Осенью предполагается
скрябинскій циклъ С. А. Кусевскаго.

Евгеній Браудо.

ПУШКИНСКІЙ СПЕКТАКЛѢ

(Письмо изъ Москвы)

Правдоподобіе все еще полагается
главнымъ условіемъ и основаніемъ
драматическаго искусства... Но мож-
етъ ли сей обманъ существовать
въ зданіи, раздѣленномъ на двѣ
части, изъ которыхъ одна наполнена
артефактами, которые и т. д.¹

(Пушкинъ).

Пушкинскій спектакль, столь долго ждан-
ный и всѣми чаемый, какъ національный
праздникъ, встрѣтилъ въ Москвѣ почти всеоб-
щее неодобреніе. Расходились лишь въ диагнозъ
его неудачи: большинство винить исполненіе,
но хвалить красивую постановку, меньшинство
дѣлаетъ отвѣтственными и самыя декорации.

И действительно, Художественный театр слишком органическое явление, слишком 'театр одной воли', чтобы можно было расчленивать его зрелище. Возможно, что без декораций пушкинских драмы на сцене Художественного театра были бы больше приемлемы (если бы артисты, научившись произносить стихи, дали нечто в роде 'Братство Карамзых'), — не даром, когда я в одно из посещений пушкинского спектакля оказался в боковой ложе, откуда почти не видны были декорации, я был больше удовлетворен, чем в другие разы, когда воспринимал спектакль, как зрелище. Но несомненно, что одна и та же идея или, впрочем, сказать, одна и та же ошибка проникает собой и драматическое исполнение и живописную форму пушкинского спектакля: они нерасторжимы. Эта ошибка — увлечение 'правдоподобием', как 'главным условием и основанием' игры и *mise en scène*.

Имеем ли мы, однако, право говорить об 'ошибке'? Не есть ли это просто дело вкуса, о котором не спорить? И не прав ли Александр Бенуа, когда — преодолевая пушкинскую 'двусмысленность', мшавшую великому поэту отвращать своим критикам — возражать, что к Пушкину можно подходить с самых противоположных сторон, ибо он — 'двухмилый мир'. Мне думается, однако, что это не совсем так. Нужно быть слишком увлеченным в своей художественной равнодушиности Пушкину, нужно быть слишком 'с Пушкиным на дружеской ноге', чтобы возводить в принцип законность того или иного свободного подхода к пушкинскому театру. Ведь несмотря на всю пуританскую сжатость пушкинских драм, скромно названных им 'очерками', 'изучениями' и даже 'опытами изучения', несмотря на всю скупость их ремарок, — у Пушкина можно почерпнуть намеки на то, как следует 'оживлять' его поэтические образы. Уже не говоря об этих самых ремарках, безусловно обязывающих, и о самой структуре пьесы, у Пушкина есть и программная статья о драме и, наконец, собственные рисунки, позволяющие говорить о пушкинском 'стиле'. Ибо в этих легких импро-

визациях пером есть воплощившаяся индивидуальная физиономия. Четкие и выразительные почти до гротеска, они исполнены какого-то изумительного лаконизма и простоты. В них такая же сосредоточенная и страстная экономия штрихов, как в пушкинских писаниях — слов; ничего лишнего — только то, что нужно для характеристики данного образа. Вот, например, рисунок для I сцены 'Каменного гостя' — Дон-Жуан, дерево и монастырь. Правда, в штриховке дерева есть не только профиль, но и объем: оно круглится. Здесь то мы и подходим к основной черте пушкинского 'стиля' — к сочетанию лаконической сосредоточенности с напряженной выразительностью и пластической четкостью. В пушкинских образах (и в этом совершенно прав Александр Бенуа) есть живая правда крови и плоти, но эти четкие и уплотненные образы живут своим особым, условным, правдоподобием. Не мягкие полутона, но сочные штрихи, не переживания, но 'страсти'; не правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок времени и места, но 'истина страстей' — вот пафос Пушкина. И проблема пушкинской постановки заключается поэтому в воплощении вовсе не 'легкости' Пушкина, но его ясности.

Исходить из этих начал, заложенных в самом пушкинском гении, вовсе не значит быть в плену у 'академического болота' пушкинианцев. И характерно, что эти черты были прекрасно уловлены Александром Бенуа в его иллюстрациях к 'Медному всаднику', где столько напряженного драматизма и слегка преувеличенной выразительности. Там — 'Петербург', и эту петербургскую фантастику Бенуа почувствовал глубоко.

Совсем другое случилось в инсценировке маленьких драм, — талантливый и увлекающийся художник не смог обуздать своего ретроспективного таланта, не смог преодолеть искуса показать Англию Хогарта, Испанию Веласкеса и вилки Biedermeierstil. И маленькие драмы превратились в громоздкие оперы, а пушкинская схема дон-Жуана, дерева и монастыря, претворилась в двухмилый

пейзажъ съ закатнымъ небомъ, воздушной глубиною, версальскими массаи деревьевъ, настоящимъ заборомъ, черезъ который перелбзаетъ донъ-Жуанъ, и настоящей курицей, которую гложеть Лепорелло...

Разумѣтся, нѣтъ академическаго рецепта пушкинской инсценировки, по несомнѣнно одно: эта инсценировка должна не загромоздить и не ,оправдopodobить', а вылить Пушкина наиболѣе простыми и экономными средствами.

Александрѣ Бенуа прекрасно удалось двѣ мраморныя колонны по бокамъ сцены и обрамляющіе ее фестоны красной парчи,—можетъ быть, слѣдовало еще болѣе ущемить сцену этой монументальной, поистинѣ достойной Пушкина, рамкой и тѣмъ сосредоточить дѣйствіе на небольшомъ пространствѣ. Если бы къ тому же декорации задуманы были не со всѣмъ ,правдоподобіемъ' воздушной перспективы, а наоборотъ—полу-плоскимъ фономъ своимъ выявляли бы барельефную четкость перваго плана, тогда бы достигнута была пушкинская лаконическая простота и пластическая ясность. Въ этомъ смыслѣ наиболѣе удачнымъ мѣстомъ всего спектакля является III сцена ,Каменнаго гостя', гдѣ почти вся декорация сведена къ гигантскому и монументальному памятнику, на бѣломраморномъ фасадѣ котораго такъ четко вырисовываются силуэты донны Анны въ черномъ и донъ-Жуана, и самый діалогъ ихъ развѣртывается съ прекрасной композиціонной строгостью, съ многозначительностью и пластичностью жестовъ и словъ. Въ этой сценѣ есть Пушкинъ, и за эту сцену можно воздать великую благодарность А. Бенуа. Только лампадка на рыжеватой стѣнѣ, которую для вящаго правдоподобія поправляетъ переодѣтый донъ-Жуанъ, вторгается излишней и чуждой, ,бытовой' нотой...

Но какъ выигралъ бы весь спектакль, если бы въ стилѣ этой сцены выдержаны были и всѣ остальные!—Если бы въ комнатѣ Лауры не было ненужной глубины и двухъ отдѣлений, отвлекающихъ вниманіе отъ группы за столомъ, которая сама по себѣ красива по рисунку.—Если бы взаправдашняя просторность помѣ-

щенія не позволила соперникамъ долго и безстрастно¹ фехтовать, донъ-Карлосу осторожно упасть позади стола, а Лаурѣ уютно ворковать съ донъ-Жуаномъ на ложѣ, которое такъ далеко отъ мертваго (въ то время какъ слова донъ-Жуана: ,Нѣтъ... послѣ переговоровъ'—предполагають нетерпѣливую страстность тутъ же ,при мертвомъ', упавшемъ рядомъ или между ними).—Если бы въ комнатѣ донны Анны не было солидной и сложной архитектуры залы Эскуриала, которая дѣйствительно не допускаетъ ,машинизма провала' потому именно, что она слишкомъ по настоящему солидна и архитектурна, а потому и исключаетъ возможность демонической катастрофы... И самый ,Каменный гость', несмотря на грозные и потусторонніе звуки, сопровождающіе его появленіе, кажется здѣсь какимъ то ,оправдopodobленнымъ', ,малымъ и тщедушнымъ', какимъ онъ былъ при жизни, а вовсе не тѣмъ ,исполномъ', котораго дерзнулъ пригласить донъ-Жуанъ. И непонятно, почему такъ ,тяжело пожатье каменной десницы' этого тщедушнаго рогоносца: такъ мститъ за себя ,обманъ' правдоподобія! А между тѣмъ и въ этой сценѣ есть прекрасное—скорбный и трагическій образъ самой Германовой—донны Анны...

Естественно, что этотъ ,домашній образъ' постановки въ еще большей степени проявился въ ,Моцартѣ и Сальери'. Въ принципѣ, этотъ ,домашній образъ', который Пушкинъ считалъ главной прелестью Вальтера Скотта, конечно, болѣе применимъ къ ,Моцарту и Сальери'. Но слѣдуетъ ли это выраженіе Пушкина понимать буквально, т. е. читать стихи по домашнему и подчеркивать домашній уютъ Сальери, какъ это сдѣлалъ А. Бенуа своимъ изысканнымъ и почти веселымъ зеленовато-лиловымъ intérieu'омъ, въ которомъ квинтэссенція стиля? Въ такомъ intérieu'ѣ могли бы жить герои Тургенева. Если Сальери, ,гордый' Сальери,

¹ Кстати два слова о страстности. Конечно, не важно, чтобы была ,жгучая' страсть испанскихъ брьюетовъ, но важно, чтобы въ исполненіи чувствовалась сосредоточенная и стремительная страстность Пушкина,—,истина страстей'.

живеть такъ весело, то какъ же долженъ жить ,гуляка праздный', Моцартъ? По ,домашнему' углубленнымъ переживаніямъ Станиславскаго, захватывающія насъ, если и не пушкинской ,страстью', то во всякомъ случаѣ несомнѣнной трагедіей этого обрызганнаго, стараго и безпомощнаго человѣка, требуютъ здѣсь какъ разъ полутонувъ, а не насыщенной звонкости колорита. Въ этомъ смыслѣ гораздо послѣдовательнѣе декорация трактира именно потому, что она въ живописномъ отношеніи — пустое мѣсто, что въ ней нѣтъ ,театральности'. О постановкѣ ,Пира во время чумы' не хочется говорить послѣ того, какъ самъ А. Бенуа съ дѣлающей ему честь искренностью признался, что ,было ошибкой' его намѣреніе, показать уголокъ ,старой Англій' и ея удичной жизни—всѣ эти выбитыя и заколоченныя окна, и вынесенную рухлядь, и кирпичныя крыши, и мрачные дома, и одного изъ пирующихъ верхомъ на бочкѣ. Но А. Бенуа слишкомъ великодушно принимаетъ на себя вину за ошибочность постановки. Вѣдь, въ сущности, декорационный ея реализмъ вполне соответствовалъ чрезмѣрному психологизму игры. Такую декорацию предпринималъ и хаотическій гулъ пирующихъ еще до поднятія занавѣса, и ихъ истерическое подхватываніе словъ председателя, и смѣхъ, и разнузданная вакханалія, словомъ все то — чего нѣтъ у Пушкина и что явилось логическимъ слѣдствіемъ чрезмѣрнаго, фанатическаго ,правдолюбія' Художественнаго театра. Здѣсь не Вильсонъ захватилъ Художественный театръ, больше чѣмъ Пушкинъ; здѣсь—навыки всего прошлаго, отяготѣвшіе на немъ. Здѣсь даже больше Леонида Андреева, чѣмъ Вильсона! И въ это и ошибкѣ долженъ признаться самъ Художественный театръ—тогда ликвидація истеріи была бы великой и испугающей заслугой хотя бы и неудавшагося пушкинскаго спектакля. И это было бы лучшимъ вѣнкомъ Пушкину, ,гулякѣ праздному', чье имя — символъ солнечнаго Возрожденія, свѣтлой бодрости, ,младой жизни'.

Я. Тугендхольдъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Въ личномъ опытѣ своемъ (маленькомъ, но зато и единственномъ, о которомъ я могу говорить!) я не запомню, по театральному дѣлу, явленія болѣе показательнаго и краснорѣчиваго, чѣмъ нынѣшній пріѣздъ московскаго Художественнаго театра. Вотъ гдѣ сказалась ,вся суть'.

Они дали три спектакля. Первый былъ великолѣпнень, огромнень, гениалень. Второй былъ занимателень — очень занимателень. Третій былъ скудеень и скученъ. На первомъ зрители остались холодны и бранились вполголоса мимоходомъ, сколько пужно, чтобы соблюсти свое достоинство и показать компетентность. На второмъ скучали, но меньше, и похвалили ,за быть'. На третьемъ волновались чрезвычайно, рукоплескали и шикали, и разошлись не безъ сознанія, что вечеръ проведенъ съ толкомъ.

И подумаешь послѣ этого, что еще есть мыслители, которые ищутъ причину ,переживаемаго театромъ кризиса'! Найти ее—куда какъ трудно.

Эти три вечера были такъ глубоко различны не потому, что играли различные актеры изъ разныхъ труппъ, подъ разную режиссуру. Вѣдь то были все тѣ же ,московскіе художники', которыхъ назустъ знаешь. Но авторы? Были... не то, чтобы совсѣмъ одинакіе: Пушкинъ, Салтыковъ-Щедринъ и Сургучевъ. И спектакли вышли разные. И никогда не устану я повторять: авторъ единственный царь театра. А если отвѣтять, что это мнѣніе ,литератора', ничего не смыслящаго въ ,театрѣ', скажу: и не желаю ничего смыслить въ театрѣ, заслонящемъ автора до того, что нельзя ужь отличить Александра Пушкина отъ Ильи Сургучева. И не нуженъ такой театръ никому на свѣтѣ, кромѣ кучки професіоналовъ.

Мы уже имѣли случай сочувственно отмѣчать чисто-московскую особенность московскихъ актеровъ вообще: они весь мировой репертуаръ готовы играть по-московски, не стараясь, какъ ихъ петроградскіе собратья, во что бы то ни стало, быть болѣе испанцами, чѣмъ Кальде-

ронъ, или бодѣ нѣмцами, чѣмъ иные русскіе интеллигенты. Но на нынѣшнемъ пушкинскомъ вечерѣ это свойство сказалося отрицательно. Дѣйствительно, Мольера мы, русскіе, можемъ играть именно поскольکو онъ не только французъ, но и такъ называемый 'человѣкъ вообще'. Съ другой же стороны, и это—главное: попытки вполнѣ себя стилизовать на подмосткахъ подъ англичанъ и испанцевъ кончаются, для нашихъ актеровъ, такъ печально, что лучше и не стараться.

Но совсѣмъ другое—пушкинскій 'Каменный гость'. Мольеръ писалъ французовъ стилизныхъ, но не стилизованныхъ; ему справедливо казалось, что онъ изображалъ просто вообще людей; мы теперь видимъ, что то были именно 'французы XVII вѣка', а самъ Мольеръ никакого 'Луи-Каторза' въ себѣ не чувствовалъ. Пушкинъ же намѣренно ушелъ отъ своего вѣка, и, слѣдственно, — стилизовалъ свою Испанію. Эта преднамѣренность, которой не было ни у Кальдерона, ни у Мольера, составляетъ какъ бы особую 'эстетическую категорію'; не считается съ нею значитъ оскорбить самое священное, что есть въ искусствѣ, — творческую волю генія.

Пушкинъ хотѣлъ, чтобъ его читатели или зрители перенесли мысль въ Испанію, и этотъ перелетъ (по моему убѣжденію) долженъ быть у зрителя преднамѣренный, сознательный. Наоборотъ, Кальдеронъ конечно никакихъ зрительскихъ перелетовъ въ Испанію себѣ не представлялъ. Вотъ почему Кальдерона можно играть 'по человѣчески', если только хватить силъ у исполнителей найти въ немъ 'человѣческое' виѣ 'испанскаго', и предосудительно только и сказать Кальдерона на манеръ Мейерхольда. 'Каменнаго гостя', наоборотъ, нужно стилизовать во всемъ, до послѣдней мелочи, и стилизовать, конечно, не подъ Испанію, а подъ пушкинское о ней представленіе, не подъ этнографію, а подъ творческую волю генія. А представленіе объ Испаніи было у Пушкина, вопреки знаменитому, но несообразному сужденію Достоевскаго, самое поверхностное—хотя и непогрѣзимо-гениальное въ формальномъ отношеніи.

Едва ли не Бомарше былъ главнымъ виѣшнимъ его источникомъ (и этого не опровергнуть никакой 'пушкинианецъ'). 'Быта' въ немъ вообще нѣтъ, а нравы — придворно-аристократическіе любого романскаго народа, на примѣръ, Вероны времянь Ромео и Джульетты (за самой легкой передѣлкой) — и то сквозь несомнѣнные очки французскаго dixhuitieme. Веласкесъ тутъ совершенно не при чемъ.

Поэтому стилизація 'Каменнаго гостя', у самого Пушкина вытекавшая не изъ знанія Испаніи, а изъ единой его неизмѣнной, сверхчеловѣческой художественности, и въ постановкѣ должна опираться не на археологію, а на общую художественную культуру. И я думаю, можно спокойно сказать, что во всей Россіи нѣтъ человѣка, который бы въ еще болѣшей мѣрѣ былъ способенъ выполнить эту театральную задачу, чѣмъ Александръ Бенуа. Она была, конечно, очень сложна въ самыхъ простыхъ, хотя бы декорационныхъ вопросахъ. На примѣръ, самъ Пушкинъ, вѣроятно, представлялъ себѣ гробницу Командора въ стилѣ Empire, въ родѣ имѣющейся на этотъ предметъ декорація Корсики, что сейчасъ совершенно неприемлемо; нынѣшній обыватель, т. е. зритель, представлялъ себѣ ее въ видѣ свободно стоящей статуи на тѣнстомъ кладбищѣ, что даже не совсѣмъ грамотно (ср. картину Ил. Рѣпина, воспроизведенную въ ефронскомъ изданіи, еще и съ черезчуръ итальянскими поножами, и текстъ гр. Ал. Толстого въ его 'Донъ-Жуанѣ'). И даже жалко становится Бенуа, что ему по нашему уровню познаній въ исторіи искусствъ пришлось не только дать гробницу, великолѣпную по выразительности и красотѣ, но еще и показать образецъ: ибо каждый мастеръ долженъ у насъ еще быть и школьнымъ учителемъ. Едва ли Пушкинъ могъ бы сразу отвѣтить на вопросъ, какія картины висѣли на стѣнахъ севильской блудницы Лауры; а Бенуа повѣсилъ на одну изъ стѣнъ маленькое вепоціанское пи, — и эта мелочь очаровательна, ибо она сразу наполняетъ весь актъ какой то культурно-исторической правдой, которой не достигнешъ никакими костюмами; чувствуешь, что Лаура гордилась этой модной заморской вещью; и такіе

черточки, которыя и не приснятся 'стилизатору' Головину, воплиѣ легки для разносторонности Бенуа.

Я рѣшаюсь утверждать, что Александръ Бенуа съ безупречнымъ тактомъ разрѣшилъ этотъ спеціальнйй вопросъ: удовлетворить нашу стилизаціонную требовательность, которая не хочетъ ни Empire'a Корсини, ни принадлежащей никакому народу и вѣку концепціи Рѣпина, въ то же время не подчеркивая археологич и даже ею пренебрегая, не навязывая эрудиціи, не перегружая бутафоріей. Какъ картины, чисто-живописно, декорации 'Каменнаго гостя' прекрасны: какъ декорации въ узкомъ значеніи, т. е. какъ фонъ для дѣйствія, онѣ принадлежатъ къ лучшему, что я когда либо видѣлъ (я говорю, конечно, о субъективномъ наслажденіи и становясь на точку зрѣнія именно этого пониманія декорации, но признаю, что можно писать ее и совсѣмъ иначе).

Двойная комната Лауры чаруетъ своими пропорціями: дѣйствіе, развиваясь, преобрѣтаетъ совершенно разный тонъ въ обихъ половинкахъ: направо шумная застольная сцена, сосредоточенная на Лаурѣ въ желаніи этихъ нѣсколькихъ самцовъ, энергично сдана низкимъ, массивнымъ (прямо удивительнымъ!) карнизомъ; слѣдующее затѣмъ психологическое и поэтическое расширение дѣйствія и душевнаго образа Лауры переносится нагѣво, подъ высокій взлетъ потолка. Вся комната окрашена въ сдержанный цвѣтъ увядающихъ листьевъ; только пологъ кровати и завѣсочка у картины расцвѣчены въ изысканные оттѣнки, какіе могли бы быть у цвѣтовъ, если бы расцвѣли они поздней осенью на деревьяхъ, уже пожелтѣвшихъ темно, какъ стѣны этой комнаты. Эта раскраска всей картины правится сама по себѣ; но она еще показываетъ, что Лаура—не безвкусная провинціальная актерка, а та чудесная блудница, какую задумалъ Пушкинъ; а когда донъ-Карлосъ открываетъ балконъ, и взглядъ, привыкшій къ этимъ желтокоричневымъ тонамъ, вдругъ падаетъ въ глубокую синеву ночного неба—то здѣсь обнаруживается сверхъ всего еще и искусное использование закона противоположныхъ цвѣтовъ.

Въ четвертой сценѣ, во дворцѣ де-Сольва, декорация составлена съ какимъ то столь утонченнымъ, мастерскимъ расчетомъ, что, при поднятіи занавѣса, Германова, сидящая у окна, показалаась мнѣ не женщиной въ комнатѣ, а драгоценнымъ камнемъ въ металлической оправѣ: не могу иначе передать быстро, какъ уголь, впечатлѣнія какой то четкой, мѣткой вставленности, вправленности этой прекрасной женской фигуры въ прекрасную декорацию,—пу вотъ ни на вершокъ не сдвинешь ее ни вправо, ни влево! Она сидитъ, вся черная, въ креслѣ съ высокой спинкой, которое ровно, въ обрѣзъ вставлено въ толстую стѣну у огромнаго, до полу, окна: она сжата въ двухъ уходящихъ ввысь вертикаляхъ, еще усугубленныхъ нѣсколькими соседними параллелями дверей и т. п.; ей какъ бы тѣсно сидѣть, и вы мгновенно безъ всякой мимики, безъ всякой игры, однимъ начертательнымъ мастерствомъ художника угадываете, что эта черная женщина у окна несчастна, слаба, полна сомнѣній и тревогъ; и вотъ входитъ донъ-Гуанъ, она встаетъ во весь свой величественный ростъ, широкій отвѣтъ разливается внезапно по черно-серебряной ткани ея подола, подъ чернымъ бархатомъ остального убора, она оставляетъ свой узкій, тѣсный уголь и садится въ широкой свѣтлой нишѣ, и уже однихъ чаръ этой полукруглой замкнутости надъ ея головой, вмѣсто тѣхъ трагическихъ вертикалей, довольно, чтобы превратить слабую страдающую женщину въ великолѣпную вдову знаменитаго гранда, въ приѣмъ гостя блюдущую честь высокаго дома.

Это ли не постановочное мастерство? Этотъ чудный зрительный расцвѣтъ женскаго образа?

Легко умножить приемы живописнаго мастерства,—до отдѣльныхъ костюмовъ. Напримеръ, зрительная характеристика, въ первой пьесѣ, Вальсингама: бархатный камзолъ, черный, какъ душа байронизма; чрезвычайная мужественность силуэта, тащааяся, повидному, въ искусно составленныхъ штанахъ и сапогахъ; и восхитительная простота приѣма, конимъ Бенуа сумѣлъ показать въ этомъ трагически-простомъ, суровомъ, жесткомъ ко-

стюмъ, что Вальснгагъ не пуританинъ, а пирующій развратникъ,—именно, ряды пуговокъ, которыми расшитъ камзолъ, вносящіе отблескъ костюмной *fantaisie* и вычуры въ этотъ трагизмъ.

Что касается самыхъ основъ постановки, того 'языка' театральныхъ приемовъ, на которомъ говорить московскій Художественный театръ, то 'языкъ' этотъ, богатый, сильный, оправданный многими успѣхами, можно отвергнуть цѣлкомъ во имя иной эстетики; но сдѣлать это нужно основательно и не по поводу одной постановки. По моему же, этотъ языкъ вразумителенъ, Пушкинъ на немъ 'доходить'.

Конечно, донъ-Гуанъ (съ наслажденіемъ удерживаю это пушкинское начертаніе имени) могъ бы не поправлять лампы передъ гробницей. Но мнѣ было бы очень жалко, если бы Бенуа отказался отъ описаннаго выше начала IV сцены только потому, что у Пушкина нѣтъ соотвѣтственной ремарки.

Конечно, 'правдоподобіе' московскихъ 'художниковъ' вносило условно, а принципъ 'развертыванія' дѣйствія до 'истинныхъ' темповъ жизни, съ введеніемъ 'сопровождающихъ' мелочей—опасенъ.

Но вѣдь не слѣдуетъ же тоже, что если Пушкинъ пренебрегъ ремарками, такъ значить, его и играть нельзя, а должно 'читать' безъ игры? Въ 'Пирѣ во время чумы' Бенуа закончилъ гимнъ Чумѣ общимъ бѣснованіемъ всѣхъ присутствующихъ, неистово повторяющихъ припѣвъ. Многіе обвинили Бенуа въ отсебятии, ссылаясь на то, что у Пушкина нѣтъ ни припѣва, ни ремарки. Напрасно! Вѣдь священникъ у Пушкина начинаетъ съ такихъ взволнованныхъ словъ, что, очевидно, не пѣніе председателя волею онъ слышалъ, приближаясь, а общую оргію, общій шумный восторгъ по поводу гимна. Вообще, большая часть 'отсебятинъ' въ постановкѣ вносило оправдана для всякаго, кто вообще не отвергаетъ въ цѣломъ весь 'языкъ' московскаго Художественнаго театра.

Иногда они пересаливаютъ; я ручаюсь, что ни одинъ неискушенный въ театральной техникѣ зритель не повѣритъ, что въ 'Модартѣ и

Сальери', у 'Золотого Льва', первое упоминаніе о Requiem встрѣчается въ рѣчи Модарта на пятой строчкѣ; такъ безконечно долго возятъ обѣдающіе съ бутылками и стаканами—'добрыхъ полчаса', въ переводѣ театральной мѣры времени на житейскую. Вообще, читая 'Модарта и Сальери', съ трудомъ представляешь себѣ, чтобъ можно было эти двѣ сценки растянуть въ цѣлую пьесу'. Гораздо тоньше было бы, если бы художники 'примѣнили разные мѣрила темпа и ритма къ 'Каменному гостю', съ его большимъ вышнимъ видимымъ дѣйствіемъ, притомъ весьма живописнымъ, легко поддающимся всякимъ 'развертываніямъ'; и къ 'Модарту и Сальери', гдѣ вышнiаго дѣйствія почти нѣтъ; огромное же въ и у т р е н и е, невидимое дѣйствіе въ этой трагедіи-мнiатюрѣ было бы воспринимаемо еще на много сильнѣе, если бы моменты его сдѣлавали быстрѣе, энергичнѣе одно за другимъ, т. е. если бы постановка была короче—вдвое! Я считаю, что когда донъ-Гуанъ и донна Анна передъ гробницей Командора — о ужасъ! безъ разрѣшенія Пушкина!—возьмется съ молитвенникомъ, чтобы развить и подчеркнуть слова донны Анны о невозможности молитвы,—это красиво и хорошо, это оправданная отсебятина. А когда Модартъ трижды возится со слѣпымъ скрипачемъ, возится пространно, рыло, съ развалами,—это нехорошо; это разрѣшаетъ зрителя, который не можетъ уже ощущать напряженнаго, какъ струна, Сальери. Зачѣмъ всѣ эти 'вставные номера', эти обстоятельныя сниманія и одѣванія пальто? Наоборотъ, обстоятельность обѣда въ трактирѣ и возня съ бутылками мнѣ нравятся, ибо это вѣдь тѣсно связано съ ходомъ мысли и чувства у Сальери. Мнѣ кажется, что эта ровная растянутасть постановки 'Модарта и Сальери' такъ же невѣрна, какъ было бы невѣрно и быстро 'прочитать' всю пьесу безъ всякихъ 'ремарокъ'. Сильнѣйшая выразительность получилась бы именно при неровномъ темпѣ (то, что въ музыкѣ называется *tempo rubato*), при чередованіи обстановочныхъ, бытовыхъ замедленій съ трагедійными ускореніями, но безъ пустыхъ 'паузъ' на слѣпыхъ скрипачахъ; блестящимъ постановочнымъ приемомъ могло

бы оказаться полное противоположеніе обихъ ролей въ ритмѣ и темпѣ; бытовой, спотыкающейся медлительности Сальери и гладкой, полетной легкости Моцарта, который долженъ былъ бы только 'стихи говорить', безъ всякой возни, безъ всякой хлопотливости, безъ быта. 'Каменный гость' имѣеть сложный, разнообразный узоръ дѣйствія (ухитрился же Пушкинъ дать въ четырехъ сценкахъ матеріалъ пятнактной драмы!). Наоборотъ, 'Моцартъ и Сальери' весь вытануть въ одну нить. Такъ вотъ нельзя выматывать нитку ни съ одинаковой поспѣшностью, ни съ одинаковой медлительностью—скучно. Нужно разнообразить.

Но это не осужденіе, а только разномысліе: 'Моцартъ и Сальери' въ геніальномъ авторскомъ замыслѣ своемъ 'доходитъ' до зрителя, и, слѣдовательно, только благодарить можно.

Хуже всего въ постановочномъ отношеніи 'Пиръ во время чумы'. Дѣйствіе здѣсь, совершенно помимо воли постановщика, рѣзко распалось на двѣ несоединимыя половины. Во второй половинѣ (отъ того момента, когда Луиза бросается на Мери,—къ слову сказать, опять не обходя, въ этомъ стилѣ постановки, отсебятина) мы видѣли много дѣйствія и движенія; наше вниманіе было вполне 'заполнено', и здѣсь отвергнуть постановку можно только вообще, осудивъ всѣ эти методы, всю эту эстетику. Но вся первая половина была пуста, незаполнена, лишена почти всякаго сценческаго содержанія. И нигдѣ, кромѣ заглавія пьесы, не было видно, что это пиръ во время чумы! Конечно, у самого Пушкина это начало пьесы (до ссоры женщинъ) не драматично; но едва ли это—ошибка генія. Миѣ кажется, что въ медлительномъ, лиризмѣ этого начала Пушкинъ хотѣлъ выразить нѣкое совершенно особенное состояніе души (и збѣгаю слова 'настроеніе'), единственное, какое оправдываетъ заглавіе—ибо вѣдь не какой-нибудь же это пиръ! Лучше всего это можно сказать опаснымъ, сбивающимся на пошлость, хотячимъ выраженіемъ: 'мистическій ужасъ'. И вотъ это можно выразить только иррационально, а не исправимые рационалисты, Бенуа и Станиславскій, не захотѣли... Какъ представлялъ себѣ

это Пушкинъ? Не знаю. Но думаю, что мы люди прошедшіе символизмъ, его бы въ этомъ все равно не поняли. Для насъ въ этомъ есть свой, геніальный, бессмертный образецъ: крошечный этюдикъ Эдгара По о пирѣ во время какой то античной чумы (кажется, называется 'The Shadow'). Выше этого не прыгнешь.

Что заставляло острѣе всего почувствовать скудость дѣйствія въ первой половинѣ 'Пира во время чумы'? По моему—загроможденность сцены, тяжесть декораціи. Вѣдь зрительное обремененіе сцены должно математически соответствовать размаху, напряженности дѣйствія. Во второй половинѣ 'Пира', гдѣ дѣйствіе такъ замѣтно усиливается, декорація перестаетъ давить. И я изумленъ—какъ могъ Александръ Бенуа, съ его вкусомъ и художественнымъ опытомъ, не соблюсти равновѣсія? ¹ Законъ этого равновѣсія гласитъ: можно дать сложное дѣйствіе передъ простой декораціей, но недопустимо, немислимо дать упрощенное, элементарное дѣйствіе передъ сложнымъ, запутаннымъ фономъ. Ибо фонъ събѣтъ дѣйствіе. Это здѣсь и произошло.

Но и въ самомъ распоряженіи чисто-сценическимъ матеріаломъ постановщикъ какъ бы содѣйствовалъ распаденію пьесы; ибо, задавъ во второй половинѣ статистамъ огромную и сложную работу, онъ въ первой половинѣ ихъ свелъ къ роли обстановочныхъ предметовъ, осложнившихъ своимъ бездѣйствіемъ уже и безъ того перегруженный фонъ. Какъ слушали пирующие тостъ молодого человѣка? Никакъ не слушали. Попивали изъ стакановъ. А пѣсня Мери и хуже того: они слушали ее, какъ слушаютъ кобзаря тохлы, поѣвшіе галушекъ; развалившись, вяло, пригорюнившись. Душевное состояніе людей, пирующихъ во время чумы... Чтобы понять его художественно, необходимо огромное художественное прозрѣніе,—но вѣдь, по счастью, Пушкинъ избавилъ насъ отъ поисковъ, давъ его тутъ же, въ двухъ послѣднихъ строфахъ пѣсни Вальсингама; къ

¹ Собственно говоря, отвѣтъ самоочевиденъ: въ данномъ случаѣ живописецъ и стилизаторъ подавили въ немъ постановщика; онъ создалъ красивую картину, испортивъ для того зрѣлище.

сожалѣнію, въ разбираемомъ представленіи до пѣсни Вальсингама этого состоянія душъ не было. Но тогда почему же эта пѣснь привела ихъ въ такой восторгъ, если она уже не звучала раньше въ ихъ сердцахъ? Да и какъ могли всѣ эти пирующие, не будучи въ какомъ то непрерывномъ экстазѣ ужаса, попросту выдержать безконечно безтактный тостъ молодого человѣка, безконечно безтактную пѣснь Мери и безконечно безтактныя рѣчи предсѣдателя? Какъ не избили они попросту на смерть этихъ издѣвщиковъ? Въ томъ то и дѣло, что Пушкинъ, заставляя ихъ выслушивать такія чудовищныя вещи, постулируетъ ихъ скорбный экстазъ (ср. по Эдгару По), и черезъ то самое гениально его выявляетъ: а въ спектаклѣ этого не было.

И несмотря на все это, даже „Пиръ во время чумы“, благодаря множеству другихъ достоинствъ постановки и исполненія, произвѣдъ огромный впечатлѣніе: слѣдовательно, постановка оправдана.

Объ игрѣ актеровъ надлежитъ сказать, что она (за однимъ исключеніемъ) была достойна этого прославленнаго театра. Ни одинъ изъ нихъ не далъ образа, захватывающаго, „потрясающаго“, „леденящаго сердце“, „обжигающаго душу“ и пр.: но оно и лучше. Театръ созерцанія по меньшей мѣрѣ равноправенъ театру волненія и такъ наз. „переживанія“. Зато Пушкинъ былъ виденъ, какъ сквозь зеркальное стекло, а это чего нибудь да стоитъ; и виденъ такъ, какъ даже присяжные пушкинианцы въ книгѣ его не увидятъ. Вспомните, какъ Германова разрѣшила свою труднѣйшую задачу, — остаться виѣ спора порядочной, нравственно обаятельной женщиной въ непрерывномъ паденіи, въ непрерывной уступкѣ. Германова сумѣла оказаться до конца достойной предсмертнаго возгласа донъ-Гуана: „О донна Анна!“. Не думаю, чтобы кто либо, видѣвшій ее, дерзнетъ еще утверждать, что донна Анна — такъ, вдовушка. А добиться этого было действительно трудно, ибо въѣдъ положительнаго содержанія для этого въ роли иѣтъ; но Пушкинъ со всѣмъ своимъ пушкинскимъ мастерствомъ сумѣлъ послѣдовательно уступокъ донны Анны такъ рассчитать, такъ сораз-

мѣрить съ натискомъ донъ-Гуана, что паденіе донны Анны намъ представляется, какъ побѣда какой то великолѣпной женственности, какой то глубочайшей сущности въ женской душѣ; прежняя траурная вѣрность неутѣшной вдовы не развѣчана, она лишь замѣняется чѣмъ то еще лучшимъ, ибо краси въ ишимъ... И вотъ, если осознать, сколько тонкости, сколько чуткости нужно для того, чтобы показать все это на подмосткахъ, чтобы не превратиться въ легкомысленнѣйшую „вдовушку“, когда, на опасеніе донны Анны, что кто либо войдетъ, донъ-Гуанъ замыкаетъ рѣшетку, — то приходится Германовой воздать большую хвалу...

Барановская была холодной, сѣверной Лаурой. Но... огромную содержательность своей коротенькой роли она, хотя бы и въ сѣрыхъ тонахъ, не только показала, но и отдѣлала весьма недурно. Какая златокованная роль! Въ ней что ни строчка — то новая ситуація, новая сторона въ душѣ чудесной блудницы. Какъ хорошо, что Пушкинъ кутилъ и безпутствовалъ, если онъ сумѣлъ извлечь такъ ой опытъ изъ „веселья своихъ безумныхъ лѣтъ“.¹

Еще холодиѣе былъ Качаловъ въ „Донъ-Гуанѣ“, особенно въ послѣдней сценѣ. Онъ, видно, такъ боится „дешевки“, эффектинчана, что острѣйшее мѣсто — когда онъ открываетъ доннѣ Аннѣ настоящее имя свое, — онъ провелъ стоя, держась за спинку стула! Эта поза такъ вседѣло принадлежитъ нынѣшнему салонному быту, что видѣть въ ней стилизованную grandeza мы не въ силахъ. Зато много ли актеровъ, кромя Качалова, такъ побѣдили бы дешевой соблазнъ „пошикарить“ у Лауры, поэффектинчать въ поединкѣ „изящной небрежностью“, блеснуть при-

¹ Пѣла даровитая актриса очень неудачно. Обѣ эти пѣсни такъ мало участвуютъ въ самомъ дѣйстви, что ихъ слѣдовало поручить настоящей пѣвицѣ за сценой. „Священными преданіями“ своими Художественному театру здѣсь пришлось бы поступиться гораздо меньше, чѣмъ когда онъ позволилъ Кустодіеву въ „Смерти Пазухина“ дать на фонѣ декораци на малеванную лошадуку съ дровнями, которая, вы только подумайте, за все дѣйствіе не ржала и даже головой не мотнула! А еще говорить о реализмѣ...

вычкой къ дувлямъ? А Качаловъ знаетъ, что для испанскаго гранда сотый поединокъ—такое же серьезное и истовое дѣло, какъ и первый, что коль скоро рѣчь зашла о grandeza, о чести—Лаура уже ничто, а донъ-Карлосъ становится предметомъ полнаго и вѣжливаго вниманія, и тутъ не до развязности, не до эффектности. Вообще, весь пушкинскій спектакль играли холодно, безъ такъ наз., „южной страстности“, безъ кастаньетъ и тореадорства.

Но Художественный театръ, актеры, Александръ Бенуа, какъ постановщикъ и живописецъ, заслужили высочайшей похвалы, какава возможна въ театрѣ: они создали совершенный стереоскопъ для созерцанія Пушкина. Стекло его довольно сильно поглощало краски, все вышло сѣрое, чѣмъ слѣдуетъ. Но зато рисунокъ, перспектива, четкость деталей удалась безподобно!

Это въ высшей степени относится къ исполненію Станиславскимъ роли Сальери. Говорятъ, онъ не сумѣлъ быть итальянцемъ. Но развѣ дѣлать Пушкина было дать намъ этнографическій этюдъ? Пушкинъ хотѣлъ явить нѣкое трагедійное состояніе духа, и оно у него въ исполненіи Станиславскаго могло прослѣдиться до мелочей, но и до огромныхъ предѣловъ.

Пятномъ на всемъ вечерѣ для меня осталось исполненіе роли Моцарта г. Рустейкисомъ. Быть можетъ, онъ талантливъ, быть можетъ, онъ такъ же тонко отдѣлалъ роль, какъ остальные, но... въ немъ было такъ много того, что ждой самовластной въ высококомъ лондонскомъ кругу зовется у насъ и г. И что еще тогда значить талантъ? Сколь много я предпочитаю холодную коректность Качалова. Рустейкисъ, напримѣръ, развалившись у стола въ трактирѣ, орудовалъ носовымъ платкомъ съ наводящимъ тоску безвкусиемъ, — играя Моцарта, да еще въ пушкинскомъ замыслѣ! Провести рукой по лбу—это у почувствовавшаго себя душно Моцарта должно было явиться движеніемъ, несказанно изящнымъ, — а г. Рустейкисъ мазнулъ этотъ жестъ, какъ актеръ, имѣющій таковой лишь въ благопріобрѣтенномъ, „забуренномъ“ подмостковомъ багажѣ своемъ (онъ — ученикъ кажется Савинной, — тогда, правда, жести учить негдѣ было...).

Однимъ словомъ, онъ былъ единственной существенной частью вечера, въ коей не было Пушкина, а былъ одинъ Рустейкисъ.

Въ общемъ же, если я долженъ те гѣшегъ: честь и хвала Художественному театру за то, что они поставили Пушкина¹; имъ за это можно даже нѣсколько недавнихъ пьесъ Леонида Андреева... почти простить. Стихи читали не такъ, какъ мы бы того хотѣли. Но развѣ публика выдержала бы по настоящему этотъ четверной ударъ молотомъ:

„Итакъ, хвала тебѣ, чума!“.

Что сказать о „Смерти Пазухина“ Салтыкова-Щедрина? Все это такъ далеко отъ „Аполлона“! Въ этой пьесѣ есть любопытная двойственность: въ чисто-театровомъ отношеніи она можетъ сойти за бытовую, и этимъ она и прельстила Художественный театръ; поверхностные зрители ее такъ и смотрѣли, какъ вариантъ Островскаго. Въ болѣе широкомъ построеніи критики, это — глубоко не бытовая пьеса; дѣлая бездна отдѣляетъ ее отъ Островскаго. Островскій любить быть, и быть его — теплый, сочный, милый; Салтыковъ ненавидитъ быть, онъ пользуется имъ поневолѣ, почти черезъ силу, только потому, что иначе не дашь въ четвертомъ дѣйствіи единственнаго, что вообще занимало Салтыкова, въ данномъ случаѣ чудовищный взрывъ Пазухина младшаго, — и ради этого четвертаго акта онъ заставляетъ насъ смотрѣть сначала три акта, которые и ему и намъ ненавистны. Только огромный, мѣткій, хирургическій умъ Салтыкова позволяетъ ему съ честью исполнить эту сурогатную подготовку финала.

Финалъ же — совершенно абстрактенъ, безплесень за своей все еще бытовой видимостью; страсти у Салтыкова — въ родѣ тѣхъ силъ, которыя изучаетъ естествоиспытатель въ математической механикѣ; онѣ выражаются алге-

¹ Талантливо изложенная замѣтка Я. Тугенхольда, въ настоящемъ же выпускѣ „Аполлона“, по моему, есть лишь приглашеніе перевести весь спектакль на другой театровый „языкъ“, а не доказательство того, что Художественный театръ все это плохо сказалъ на своемъ „языкѣ“.

браческими формулами. И въ этомъ то и таятся шеломящая сила Салтыкова; ему ничего не стоитъ, мѣняя какой то отвлеченный коэффициентъ, довести дѣйствіе до невѣсть какого закусившаго удила разгона, — ровно на одинъ моментъ. Остальное — только подготовка. А быть для него — случайный механизмъ, но хорошо сработанный.

Играли, должно быть, отлично... Должно быть, провинціальныя старовѣры полвѣка назадъ были въ такомъ родѣ. Въ постановочномъ отношеніи были свойственныя этому театру длиноты, напримѣръ, статскій совѣтникъ Фурначевъ былъ иногда очень скученъ и нуденъ, да и не онъ одинъ. Но ради этого финала, передъ которымъ Гоголевъ 'Ревизоръ' — сахарная водичка, пьесу стоило и поставить и посмотреть, — ибо пьесы живутъ только на подмосткахъ, въ книгѣ онѣ не существуютъ; а уйти изъ театра надлежало съ ощущеніемъ, что тебя обухомъ по головѣ хватили, и размышляя о томъ, что диковинные на Руси живали писатели...

Диковинный писатель и г. Илья Сургучевъ, — эта настойка изъ Верлена на пошехонскомъ духѣ. Я уже отыгнулъ разъ въ 'Аполлонѣ', по случаю пьесы его 'Торговый домъ', противоестественное смѣшеніе въ немъ Островскаго съ Сологубомъ или Матерлинкомъ, — знаменіе нашего вѣка, когда размножились ублюдки символизма.

Не отрицаю, что главная женская роль въ 'Осеннихъ скрипкахъ' (пьесѣ на одну роль) составлена умно, хотя и изъ очень посредственнаго матеріала. Но позорно это чеховское эпигонство, эта мелодекламация подъ надрывную музыку за сценой, эта ритмовка дѣйствія переменной погодой, этотъ осенній листъ, торжественно упاداющій за окномъ, подъ занавѣсь, когда уже тоскливо предчувствуешь, что въ слѣдующемъ актѣ подъ занавѣсь будетъ падать сибѣгъ, а въ слѣдующемъ — еще что либо по метеорологіи. Охъ, скверно! и скучно!

Валеріанъ Чудовскій.

ПЕТРОГРАДСКІЕ ТЕАТРЫ

Въ апрѣлѣ мѣсяцѣ тихо и спокойно окончилъ свое существованіе настоящей театральнѣй сезонъ въ Петроградѣ. Война и событія, переживаемыя нашей родиной, несколько не отразились на сценическомъ искусствѣ. Большинство петроградскихъ театровъ работало, какъ никогда раньше. Появившіяся осенью въ значительномъ количествѣ военныя пьесы исчезли уже въ серединѣ сезона и уступили мѣсто обычному репертуару.

Изъ петроградскихъ театровъ особаго вниманія, разумѣется, заслуживаетъ Александринскій театръ, обладающій исключительно богатой наличностью артистическихъ силъ. Къ сожалѣнію, отсутствіе единой воли у руководителей этого театра не позволяетъ имъ найти свой собственный путь и приводить къ такимъ, неслѣднымъ и позорнымъ спектаклямъ, какими по существу были: инсценировка примитивной психо-патологической драмы г-жи Грушко 'Слѣпая любовь' и постановка плохо скроенной театральнѣй-рутинной мелодрамы юбиляра Невѣжина 'Поруганный', съ неизмѣннымъ пистолетнымъ выстрѣломъ въ концѣ. Среди десятка подобныхъ пьесъ, нашедшихъ себѣ приютъ подъ сводами этого театра, особенно дѣльными и примѣчательнымъ является постановка на Александринской сценѣ религіозной драмы Кальдерона 'Стойкій принцъ' (прощальный бенефисъ Ю. Э. Озаровскаго, 23 апрѣля сего года), гдѣ Мейерхольдъ и Головинъ предложили вниманію публики продолженіе сценической формулы условнаго театра, впервые ими испытанной при постановкѣ мольтеровскаго 'Донъ-Жуана'.

За послѣднее время нашъ 'образцовый' драматическій театръ тщетно пытается стать тѣмъ, чѣмъ ему и надлежало быть на самомъ дѣлѣ: академическимъ театромъ. Съ этой дѣлью въ Михайловскомъ театрѣ ставятся 'классическія' пьесы, предназначенныя для учащейся молодежи и усердно посѣщаемыя широкой публикой. Самый выборъ пьесъ и въ особенности ихъ сценическое воплощеніе заставляютъ желать много лучшаго. Подборъ 'классическихъ' пьесъ случаенъ, не объединенъ ника-

кой общей программой, рассчитанной на насколько лѣтъ, и въ значительной мѣрѣ художественно неравнодѣиенъ. Пока замѣчается вполнѣ опредѣленное тяготѣніе къ пьесамъ въ русскихъ театральнхъ боларскихъ костюмахъ и условно-театральной, слащавой романтикѣ театра Гюго. Блестательно отсутствуютъ въ репертуарѣ ученическихъ спектаклей Михайловскаго театра классики: Пушкинъ, Гоголь, Лермонтовъ.

Послѣдней пьесой въ серіи ученическихъ спектаклей въ томъ году была поставлена шеридановская комедія 'Школа злословія'. Режиссеръ жестоко нарушилъ композицію и архитектуру самой пьесы, свелъ четырнадцать отдѣльныхъ маленькихъ сценъ въ четыре длинныхъ и утомительно-скучныхъ акта. Артисты, игравшіе пьесу Шеридана, не смогли восчувствовать стили сценической игры англійской комедіи, гдѣ подлинный комизмъ достигается преувеличенной серьезностью сценическаго исполненія.

Желаніе сдѣлать Александринскій театръ академическимъ, повидимому, вдохновило его руководителей объявить подписку въ будущемъ театральномъ сезонѣ на абонементъ, состоящій изъ пяти пьесъ Островскаго. Намѣреніе весьма похвальное. Но къ глубокому нашему огорченію выборъ пьесъ сдѣланъ крайне неудачно, и въ составъ перваго абонементна Островскаго не вошли, столь характерныя для его творчества пьесы, какъ весенняя сказка 'Сибгурочка' и сценическое представленіе 'Сонъ на Волгѣ'. Да и сама сторона артистическаго исполненія вызываетъ нѣкоторыя сомнѣнія. Слишкомъ уже не однотипны по своему настроенію артистическія силы этого театра, не связанныя между собою никакими сценическими традиціями.

Въ истекшемъ сезонѣ прошли незамѣченными для широкой публики многолѣтніе юбилеи артистической дѣятельности: А. Е. Осокина, Ф. Ф. Полякова и Н. П. Шаповаленко, этихъ полезныхъ дѣятелей Александринскаго театра, всегда остающихся почему то въ тѣни.

Изъ театральнхъ событій весенняго сезона слѣдуетъ еще выдѣлать и отмѣтить постановку 'Пигмалиона' Шоу на сценѣ Михайловскаго

театра, на благотворительномъ вечерѣ 26 апрѣля, и гастроли московской группы театра К. Неолобина, привезшаго въ Петроградъ веселую комедію Ривуара 'Король Дагоберъ' (пер. Н. А. Теффи). 'Пигмалионъ' Шоу былъ разыгранъ артистами Александринскаго театра въ строгомъ стилѣ англійской комедіи, а не въ театральной манерѣ французскаго фарса, что имѣло мѣсто при постановкѣ этой пьесы въ томъ году въ театрѣ Сабурова. Исполнителями главныхъ ролей были: Елиза Дулитль — Рошина-Инсарова, профессоръ фонетики Генри Хайншисъ — Горинъ-Горинковъ, полковникъ Пикирингъ — Вертышевъ. Исключительный успѣхъ, благодаря блестящей игрѣ Рошиной-Инсаровой имѣла та сцена третьяго акта, когда за чаемъ у миссисъ Хайншисъ появляется уличная продавщица цвѣтовъ, превращенная долгими стараніями современнаго Пигмалиона въ герцогиню.

Артисты театра Неолобина, во главѣ съ Рутковской и Нероновымъ и Грузинскимъ, достаточно весело разыграли театральнхъ анекдотъ Ривуара на тему о томъ, какъ добрый король Дагоберъ собирался жениться и какъ онъ выбралъ изъ двухъ женъ, предназначенныхъ ему судьбою, только одну. Анекдотъ Ривуара несомнѣнно бы выигралъ, если бы режиссеръ отказался отъ принциповъ археологической постановки въ манерѣ 'исторіи вишней культуры' Готтенрота и заставилъ артистовъ, его исполнявшихъ, надѣть фраки, смокинги и современные дамскіе балльные костюмы.

Остальныя событія истекшаго весенняго театральнаго сезона поражаютъ крайней незначительностью. Суворинскій театръ поставилъ весной двѣ пьесы — для Мироновой драму Льва Урванцова 'Вѣра Мирцева', тема которой какъ бы взята изъ уголовнаго романа, и для Корчагиной-Александровской, которая съ будущаго года переходитъ въ труппу Александринскаго театра, — переводную комедію съ французскаго 'Бабушка'.

Развившіеся за послѣднее время въ большомъ количествѣ въ Петроградѣ театры миниатюръ становятся уже вредными для сценическаго искусства, занимаясь грубой профанаціей тео-

речическихъ взглядовъ и некоторыхъ современныхъ театральныя новаторовъ. Яркимъ примѣромъ подобной профанации можетъ служить постановка 'Меморій амура' Ю. Ракина въ Троицкомъ театрѣ.

Вл. С.

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ

Театральный сезонъ прошелъ для большинства московскихъ театровъ въ безплодныхъ попыткахъ наладить репертуаръ и найти боевую пьесу на вкусъ 'большой' публики. Ходкія пьесы пишутъ нынче только второстепенные авторы, а пьесы талантливыхъ поэтовъ нашихъ въ театрѣ не прививаются. На Чеховѣ, въ сущности, оборвалась у насъ связь театра съ литературой.

Московскіе театры выходятъ изъ репертуарнаго кризиса по способу, который только въ послѣднее время, по почину Художественнаго театра, приобрѣлъ право гражданства: приспособленіемъ къ сценѣ популярныя русскія и иностранныхъ романовъ. Въ текущемъ сезонѣ въ Москвѣ свирѣствовала вакханалія передѣлокъ и приспособленій къ сценѣ. Въ шести театрахъ были поставлены слѣдующія произведенія: 'Анна Каренина' (у Корша и у Струйскаго), 'Дворянское гнѣздо' (въ Драматическомъ театрѣ), 'Обрывъ' (у Корша), 'Униженные и оскорбленные' (у Незлобина), 'Скверный анекдотъ' (у Э. Э. Коммиссаржевскаго), 'Гимнъ Рождеству' Диккенса (тамъ же), 'Камо грядеши' и 'Петербургскія трущобы' (у Струйскаго) и 'Сверчокъ на печи' (въ Студіи Художественнаго театра).

Въ былое время мало-мальски 'литературный' театръ считалъ бы позоромъ, чтобы рѣше de résistance его репертуара была передѣлкой романа! Передѣлки существовали, но только для провинціи и для случайныхъ гастролеровъ. Пытали большее уваженіе и къ литературному вкусу публики, и къ самой литературѣ. Но послѣ того, какъ 'самъ' Художественный театръ посягнулъ, при одобреніи части печати, на великое русское имя, Достоевскаго, можно ли было ожидать, чтобы менѣе щепе-

тильные театры стали церемониться съ русской литературой! Теперь ужъ режисеры безъ всякихъ колебаній тащутъ на позорище лучшія произведенія литературы, приспособляя ихъ, по своему разумію, на пять дѣйствій и 9 картинъ. Подумать только, сколько вкуса, ума и таланта вложено именно въ построение, въ архитектурный планъ много романа, сколько драгоценныхъ вариантовъ испробовано и отброшено—а тутъ является безцеремонный театральныя дѣла мастеръ и, при преступномъ попустительствѣ художественной критики, укладываетъ грандіозное твореніе Достоевскаго или Толстого на Прокрустово ложе своего литературно-драматическаго 'творчества'! И кто думаетъ о томъ, какъ унижаютъ эти передѣлки и литературу, и театральную публику, и самый театр, который превращается въ ненужную и неизбежно плохую иллюстрацію романа...

Одна часть московскихъ театровъ, за отсутствіемъ современныхъ пьесъ, драматизуетъ современный романъ, театры же посерьезнѣе ищутъ спасенія въ старыхъ, старинныхъ и древнихъ пьесахъ. Камерный театр, перелиставшій, въ поискахъ подходящей пьесы, всю исторію драматической литературы, отъ Каллидасы и Кальдерона вплоть до М. Кузмина, поставилъ своей 4-й премьерой 'Вѣрь' Гольдони въ исключительно плохомъ переводѣ Боборыкина. Какъ попалъ чистокровный бытовой писатель-реалистъ Гольдони, итальянскій Мольеръ, какъ его окрестили современники, въ театрѣ романтики? Гдѣ, кромѣ безконечности, сойдутся линіи репертуара, идущія отъ 'Сакунталы', Кальдерона и Гольдони? На эти вопросы врядъ ли сумѣютъ отвѣтить руководители молодого театра, въ которомъ вообще царитъ невообразимая репертуарная неразбериха. Имя Гольдони, равно какъ и его современника, соотечественника и соперника Гоцци, является знаменемъ совершенно опредѣленнаго направленія; оба эти имени выплываютъ всегда, когда театръ находится на распутьѣ, когда внутри его особенно обостряется борьба между реалистическимъ и романтическимъ теченіями. Такъ было въ эпоху вѣдскихъ романтиковъ; и сейчасъ Художественный

театръ, имѣющій вполнѣ опредѣленное, даже застывшее, лицо, ставить 'Трактирщицу' Гольдони, а режисеръ-романтикъ В. Э. Мейерхольдъ, построившій свою дѣятельность на теоретической и практической борьбѣ со сценическимъ натурализмомъ, увлекается *commedia dell'arte* и издаетъ журналъ, самое заглавие котораго заимствовано изъ фантастической и программо-романтической пьесы Гоцци 'Любовь къ тремъ апельсинамъ'.

Главнымъ недостаткомъ постановки 'Вѣра' въ Камерномъ театрѣ была наиболѣе интересная часть спектакля: декорации Н. Гончаровой. Изъ российскихъ, 'футуристовъ', кажется, одинъ Татлинъ пытался примѣнять принципы футуризма къ декоративной живописи, но и тотъ сдѣлалъ свои эскизы нарочно неосуществимыми. Декорации Гончаровой гораздо ближе къ требованіямъ сцены и, взятые сами по себѣ, интересны, какъ довольно удачное осуществленіе лубка въ декорацияхъ и отчасти въ костюмахъ. Цѣльныя, 'смачные' пятна радующихъ глазъ насыщенныхъ зелеными, желтыми и глубокими синими тонами декораций прекрасно согласуются съ просто душно-скупными линиями основного рисунка. Только изысканный покрій костюмовъ XVIII вѣка и, увы, еще менѣе покрій самой пьесы не поддались стараніямъ художницы! Восемнадцатый вѣкъ и Гончарова, Гольдони и лубокъ—отъ этого неестественнаго соединенія постановка пьесы сильно проиграла. Чувство стиля возмущалось живописною безцеремонностью художницы, которая сознательно пренебрегла пьесой, ея духомъ и стилемъ, ради своихъ, ничего общаго съ театромъ не имѣющихъ, цѣлей. Невольно вспоминалась постановка Гольдони въ Художественномъ театрѣ и декорации А. Бенуа, немного сухія, но изысканныя и безукоризненно строгія,—и это воспоминаніе будило весьма для Н. Гончаровой неслестныя сравненія!

Если въ декорацияхъ не было и слѣда 'Гольдони', то въ самой постановкѣ опъ, несомнѣнно, былъ: еще наполовину импровизаторъ, но вполнѣ еще свободный отъ однообразія условныхъ 'масокъ' *commedia dell'arte*, браваурный, искрометный и шумно-веселый. Игра была во многомъ слаба, мѣстами сбивалась на дешевую

буфонаду, но въ театрѣ ни минуты не было скучно, какъ на 'Трактирщицѣ' въ Художественномъ театрѣ, гдѣ подъ видомъ Гольдони публикѣ подносился тотъ же 'Чеховъ' съ нудными 'переживаниями' и неправдоподобной 'психологической' правдой.

Театръ Э. Э. Коммиссаржевскаго поставилъ старинную англійскую *moralité* 'Everyman', которая шла послѣдніе годы въ Германіи, въ переработкѣ Гофманстала, на самыхъ большихъ сценахъ и даже въ циркѣ. Пьеса эта поистинѣ 'монументальная', и мысль поставить ее въ крошечномъ театрикѣ на сто мѣсть нужно признать крайне неудачною. Возникшая въ XV в. и впервые исполненная въ 1490 г. въ Лондонѣ 'Игра о жизни и смерти богатаго человѣка' является соединительнымъ звеномъ между мистеріей и свѣтской психологической драмой. Интересъ ея лежитъ не въ церковномъ воззрѣніи на суетность земныхъ благъ и могущество молитвы и добрыхъ дѣлъ, а въ смѣлой психологической трактовкѣ сюжета и въ патетическомъ контрастѣ центральной драматической ситуации; ниръ у Человѣка, его веселые собутыльнички, ласки возлюбленной и лезть друзей—и вслѣдѣ за нимъ приговоръ, ледяное дыханіе могилы и жуткое одиночество предъ лицомъ смерти. Эта сцена, занимающая и по объему центральное мѣсто, истинно драматична; неизвѣстный поэтъ проявилъ большой художественный тактъ, соединивъ глубокую психологическую правду со смѣлой и красивой фантастикой.

Какъ всякая переходная форма, *moralité* соединяетъ элементы прошлаго, съ которымъ уже внутренне порвала, и жизнеспособные зародыши будущаго. Несливающіеся элементы мистеріи и комедіи раздѣлены тремя ярусами мистерійной сцены: сверху и снизу Человѣкъ все еще соприкасается со своими мистическими границами, но на средней сценѣ живетъ и дѣйствуетъ только Человѣкъ, во всемъ многообразіи жизненныхъ положеній, съ самостоятельнымъ, лишь слегка провѣраемымъ горными силами, развитіемъ индивидуальнаго характера. Изъ мистической плоскости мистерійной сцены центръ тяжести дѣйствія перемѣщается въ Человѣческую

планъ. Свою условную символику—Вѣра, Добрыя дѣла, Мамона, Сладострастіе, Діаволь—totalité заимствуетъ отъ эпохи, когда право-вѣрная церковность еще господствовала надъ всеми проявленіями жизни и когда, несмотря на зарю реформаціи, эти формы еще являлись обязательными канонами драматическаго искусства. Однако, онѣ болѣе не находятъ прежняго мистическаго отзвука въ отравленной рационализмомъ душѣ поэта; онѣ не живутъ на подмосткахъ, какъ въ мистеріи, полною сценической жизнью, а только ‚выставлены‘, какъ безплотныя тѣни. Никакое режиссерское и актерское искусство не въ силахъ вдохнуть жизнь въ эти мертворожденные созданія фантазіи поэта, вся любовь и весь интересъ котораго сосредоточены на среднемъ, человѣческомъ, планѣ мистерійной сцены.

Очень посчастливилось, въ смыслѣ рѣшенія репертуарнаго вопроса, Драматическому (бывшему ‚Свободному‘) театру, въ которомъ съ большимъ внѣшнимъ успѣхомъ идетъ провалившаяся въ Петроградѣ нѣсколько лѣтъ назадъ пьеса Косоротова ‚Мечта любви‘. Пьеса, въ достаточной степени сентиментальная и банальная, пришла по вкусу публикѣ Драматическаго театра и дѣлала отличные сборы. Вообще, этотъ театръ, принявшій наслѣдіе ‚Свободнаго‘ (между прочимъ—и неудачный занавѣсъ, выполненный по прелестному, но несоразмѣрно увеличенному рисунку Сомова), хотя и порвавшій съ его новаторскими затѣями, завоевываетъ прочныя симпатіи московской публики. Ведется онъ вполне прилично и грамотно; изъ московскихъ театровъ въ немъ собраны лучшія артистическія силы.

Еще болѣшимъ успѣхомъ можетъ похвалиться идущая у Незлобина въ переводѣ Элю и Тэффи пьеса André Rivoir'a ‚Король Дагоберъ‘. Это—забавная, остроумно, граціозно и въ мѣру фривольно обработанная исторія о ‚bon roi Dagobert qui a mis sa culotte à l'envers‘, о его двухъ женахъ—reine du jour и reine de nuit, и о щекотливыхъ и пикантныхъ коллизіяхъ, вытекающихъ изъ превращенія влюбленной и страстной ночной королевы въ презрительно-равнодушную королеву дня. Пьеска переведена легкими, изящными стихами и смотрится съ

пріятностью. А въ настоящемъ сезонѣ это большое достоинство для театральнаго пьесы, такъ какъ значительная часть публики ходитъ въ театръ только для того, чтобы отвлечься отъ перваго напряженія, въ которомъ держатъ насъ событія. Вообще, какъ будто воскресаетъ легкій драматическій жанръ, вплоть до водевилей съ пѣніемъ. Публика охотно смотритъ и ‚Льва Гурыча Синичкина‘ и ‚Званый вечеръ съ итальянцами‘ въ Драматическомъ театрѣ, и къ будущему сезону этотъ театръ готовитъ рядъ старыхъ и новыхъ водевилей съ пѣніемъ. Великимъ постомъ состоялись обычныя гастроли ‚Кривого зеркала‘, холодно встрѣченныя печатью, но тѣмъ не менѣе прошедшія при отличныхъ сборахъ. Пресловутый ‚Поэзоръ Германіи‘, выдержавшій въ Петроградѣ болѣе 60 представлений,—судя по анонсу ‚съ громаднымъ успѣхомъ и при переполненныхъ сборахъ‘,—къ чести московской публики въ Москвѣ успѣха не имѣлъ и послѣ нѣсколькихъ представлений былъ замѣненъ другой пьесой.

Въ заключеніе, нѣсколько словъ о гастролировавшей въ Петроградѣ ‚Летучей Мыши‘. Миѣ пришлось увидѣть одинъ изъ спектаклей московскаго театра-кабаре въ Паласъ-театрѣ, и я не узналъ изящной и уютной ‚Мыши‘. Прелестныя миниатюры поблекли и потеряли живость красокъ въ неуютномъ, холодномъ театрѣ; замыселъ, рассчитанный на крошечные подмостки московскаго подвала, казался мизернымъ на большой сценѣ. Отсюда—наука нельзя пренебрегать требованіями сценической перспективы; миниатюра, сколько ни увеличивай ея масштабъ, никогда не создастъ впечатлѣнія большой картины. Остроты confidences Балиева, который знаетъ въ лицо добрую половину своей московской публики, казались вымученными и плоскими; его подчасъ забавныя выдумки не могли создать той интимности, въ которой заключается главная прелесть ‚Летучей Мыши‘. И ко всему еще—эта чопорная и надменная публика, которая требуетъ, чтобы ее забавляли, а сама присосать съ собою только сѣрую, ‚петербургскую‘ скуку!

3. Ашкинази.

МУЗЫКА ВЪ МОСКВѢ

Многого не ждали отъ этого сезона. Непрерывна раздвоенность мыслей и чувствъ, летищихъ вослѣдъ знаменамъ браннаго времени, чтобы потомъ съ усиліемъ сосредоточиться въ храмахъ, служенія Музъ и чтобы снова уйти изъ нихъ, пылливо всматриваясь и вслушиваясь въ Будущее, что рождается на Настоящихъ обгаренныхъ поляхъ. Правда, въ сто кратъ благословенъ союзъ меча и лиры. Но гдѣ тотъ планъ, въ которомъ этотъ священный союзъ былъ бы ощутимъ для всѣхъ, теперь же? Многие ли въ музыкантской массѣ, составляющей дѣятельную силу нашей музыкально-общественной жизни, воочію видятъ тотъ единый лавръ, что дружно обвиваетъ мечъ и лиру?

Начало сезона, робко поднявшееся подъ громъ военного ненастья, опредѣленно указывало на общую растерянность, преувеличенную боязнь обстоятельства военного времени, неумѣние дышать его грознымъ воздухомъ. Не поняли, что всякія мелкія приспособленія въ планѣ патриотической музыки жалки, что искусство должно было дать не 'отраженіе' событій, а отожествленіе ихъ въ повышенной художественной дѣятельности, въ напряженной творческой работѣ.

Тѣ условія, которыя для музыкальнаго сезона военного времени создались робостью и неприспособленностью къ 'большимъ эпохамъ' дѣятелей музыкальнаго искусства, неминуемо должны были сдѣлать истекшій сезонъ блѣднымъ. Въ цѣломъ онъ такимъ и былъ. Однако, отдѣльные его явленія неожиданно приобрѣли значительность. Ужасно вспомнить, что однимъ изъ такихъ неожиданныхъ и громадныхъ явленій была земная кончина Александра Николаевича Скрябина, прекращеніе творческой дѣятельности котораго навсегда останется связаннымъ съ памятью о 1915 годѣ...

Чтобы отъ наименѣ значительнаго прійти къ наиболѣе яркому и полноцѣнному, надо сначала остановиться на дѣятельности нашихъ оперныхъ театровъ, а отъ нихъ перейти къ концертной эстрадѣ, которой этотъ сезонъ принесъ свои лучшіе дары.

И большой Императорскій театръ и частная опера С. И. Зимины — почти въ одинаковой степени поддались смущенію, парализовавшему ихъ работу, сдѣлавшему ее случайной, не подчиненной единому замыслу, вялой по темпу. Можно еще подыскать извиненія и объясненія укороченной дѣятельности частной оперы, но трудно, почти невозможно оправдать унылую бездѣятельность казеннаго театра...

Частная опера С. И. Зимины уже нѣсколько лѣтъ стоитъ передъ роковой проблемой: что ставить? какъ освѣжить репертуаръ? Вся почти наличность отечественной оперной литературы исчерпана безъ остатка; итальянцы пріѣхали до тошноты; Дебюсси все еще не по плечу; наконецъ, нинѣ и Вагнеръ, какъ 'тевтоны', оказался внѣ репертуарной досягаемости. Весьма возможно, и даже вѣроятно, что мы накануне новаго расцвѣта оперы, ибо эта богатая форма далеко еще не изжита, а общее движеніе музыки, въ частности нашей русской, говорить за то, что интенсивность, съ какою идутъ впередъ техническія завоеванія, и расширеніе области духовныхъ переживаній, передаваемыхъ музыкой, — должны скоро уже двинуть впередъ и оперу. Но вотъ эти годы — полоса опернаго безвременья. Неудивительно, что новинки частной оперы оказались весьма относительными въ смыслѣ подлинной новизны и уже безотносительно неинтересными, малодѣйными въ художественномъ отношеніи. Такихъ новинокъ было двѣ: 'Капитанская дочка' Кюи, уже ставившаяся въ Петроградѣ и въ свое время получившая одѣвку на страницахъ 'Аполлона', и 'Руонъ' Ипполитова-Иванова, попавшая на столичную сцену спустя четверть вѣка съ лишнимъ послѣ ея премьеры на сценѣ тифлискаго опернаго театра. За это время много воды утекло, и авторъ 'Руонъ' изъ 'подававшего надежды' давно превратился въ типичнаго рутинера, разбивающаго звонкое наследіе 'русской школы' и Чайковскаго на удобную для обращенія въ публикѣ, но стертую мелкую монету. И 'Руонъ', наивная попытка вингона русскаго ориентализма, такъ же успѣла устарѣть, обездѣяться. Ея миленькая музыка, амфороно-лирическаго оттѣнка, современному уху кажется слишкомъ часто разжи-

женной рампилисажемъ, слишкомъ рѣдко — и лишь благодаря этнографическому элементу — получаетъ четкій рельефъ. Оперу могъ бы спасти прологъ, гдѣ найдены вѣрный библейски-идиллическій тонъ, но послѣ пролога еще три акта, въ которыхъ чудесная легенда о Руонъ исковеркана банальными вставками и пропускомъ наивно-прекраснаго ночнаго эпизода (Руонъ и Воозъ), а музыкальный интересъ партитуры падаетъ съ каждымъ актомъ. Обѣ оперы имѣли очень скромный успѣхъ, но 'Капитанская дочка', поставленная въ началѣ сезона, настойчиво включалась въ недѣльные репертуары до самаго конца сезона. Зато большой успѣхъ выпалъ на долю возобновленной 'Аскольдовой могилы' Верстовскаго. Здѣсь въ партіи Торопки выдѣлился Дамасевъ, великодушно чувствующій и передающій все, что запечатлѣно пѣсеннымъ складомъ, хотя бы и условно-русскимъ. Успѣхъ постановки былъ обусловленъ не только исполнителемъ Торопки, но и всѣмъ сценическимъ ансамблемъ, мастерски слаженнымъ режисеромъ Олениннымъ, нынѣ уже перешедшимъ на казенную сцену. Успѣхъ оперы Верстовскаго окрылялъ дерекцію театра на дальнѣйшіе ретроспективные поиски, но постановка 'Мельника - колдуна' Фюмина, выполненная въ грубо-простонародномъ тонѣ, провалилась, увлекая въ своемъ паденіи интереснѣйшія декорации С. Малюткина и сосьдку 'Мельника' по спектаклю — 'Хирургию' Остроглазова, пьесу остроумную, мѣстами отмѣченную свѣжими гармоническими мыслями.

Театръ Зимина сузилъ рамки своей работы и отложилъ постановку нѣкоторыхъ новинокъ, считая данный сезонъ погубленнымъ обстоятельствами военнаго времени. Врядъ ли этотъ расчетъ былъ сдѣланъ вѣрно. Но съ другой стороны — и при стремленіи къ самой усмеленной работѣ — у театра мало было бы шансовъ на плодотворность ея, ибо традиціонныя завѣтъ московской частной оперы — дѣлать юнымъ композиторскія дарованія — сейчасъ почти невыполнимы; наиболѣе общающія дарованія оперу пока обходятъ.

Другія задачи у Большаго театра, долженствующаго быть 'академіей', въ качествѣ таковой,

стремиться къ академически совершенному исполненію уже признанныхъ образцовъ искусства. Исключеніе изъ обихода этого театра драмъ Вагнера зародило было надежду на расширеніе отечественнаго репертуара. Но въ большомъ театрѣ годъ войны рѣшили ознаменовать — какъ это ни странно — крайнимъ пониженіемъ качества и количества труда. За 8 мѣсяцевъ сезона дали только три новыя постановки, причѣмъ 'Ночь предъ Рождествомъ' Римскаго-Корсакова была включена въ репертуаръ за два дня до закрытія сезона и поручена случайному дирижеру (г. Оцену), которому удалось убѣдить публику, что нѣтъ ничего скучнѣе этой оперы и что поставили ее, впрямую, только для того, чтобы дать возможность г. Вальцу показать машинныя чудеса въ 'воздушномъ пространствѣ'.

Скучной и ненужной показалась и 'Манонъ' Массне, поставленная, какъ говорятъ, по настоянію Собинова, которому, однако, партія молодого де-Гриэ на рѣдость не удалась. Наиболѣе удачнымъ приобрѣтеніемъ репертуара оказалась новая постановка 'Игора', превосходно подготовленная въ оркестрѣ г. Куперомъ. Особенностью данной постановки явилось возстановленіе третьяго дѣйствія. Впрочемъ, не наладивъ какъ слѣдуетъ смѣну декораций и не приспособившись къ окончанію спектакля до полуночи, возстановленное дѣйствіе послѣ нѣсколькихъ представленій вновь упразднили. Публику объ этомъ не извѣстили, а на афишѣ глухо помѣтили 'опера въ трехъ (?) дѣйствіяхъ'... Тремя перечисленными постановками исчерпываются всѣ событія казенно-опернаго сезона. Пожалуй, можно еще отмѣтить, какъ 'событіе', новую неприятную купюру въ многострадальной 'Жизни за Царя', 4-е дѣйствіе которой въ этомъ сезонѣ, примѣнительно къ обстоятельствамъ, заканчивали неразрѣшенной доминантой...

Ряды концертныхъ учрежденій, обслуживающихъ симфоническую музыку, съ началомъ войны сразу порѣдѣли. Изъ строя вышли двѣ такія популярныя концертныя серіи, какъ симфоническія собранія Филармоническаго общества и Историческіе симфоническіе концерты Василенка, идущіе обычно подъ фла-

гомъ Музыкальнаго общества. Последнее тоже заколебалось было: открывать ли сезонъ? Слава Богу, энергичный С. А. Кусевицкій объявилъ объ своей сери, и Музыкальное общество вынуждено было „подстроиться“, стремясь идти въ ногу съ конкурентомъ.

Вечерние концерты Кусевицкаго принесли три цѣнных новинки: поэмму „Аласторъ“ Мясковского, „La Damoiselle Elue“ Дебюсси и кантату С. П. Танѣева. Но эти новинки, равно какъ и кантата Гречанинова и вообще всѣ исполненія Кусевицкаго, шли и въ Петербургѣ, такъ что останавливаться на нихъ нѣтъ надобности. Дневные же концерты этого предпріятія, хотя и приобрѣли теперь большую популярность въ публикѣ, все еще не выросли въ подлинное явленіе, такъ какъ руководитель этой сери г. Орловъ не въ силахъ, повидимому, придать ей художественную полноту.

Въ опубликованномъ незадолго до кончины А. Н. Скрябина его письмѣ о связи искусства и политики знаменательна „кода“ письма. Вотъ она: „Особенно большой подъемъ у публики создаетъ исполненіе произведеній, имѣющихъ въ основѣ философскія идеи и сочетающихъ въ себѣ элементы различныхъ искусствъ. Мнѣ лично ясно почувствовалось это при исполненіи „Прометей“ въ Лондонѣ. Восторги публики, тогда такъ меня растрогавшіе, я и теперь, вдумываясь въ смыслъ войны, склоненъ приписать не столько музыкальной сторонѣ этого произведенія, сколько сочетанію въ немъ музыки съ мистикой“.

Да, если бѣ въ этомъ сезонѣ былъ исполненъ „Прометей“... Быть можетъ, тогда для всѣхъ сталъ бы ясенъ символъ „меча и лиры“, обвиняемыхъ „единымъ лавромъ“. И „Прометей“ долженъ былъ исполняться въ Музыкальномъ обществѣ при участіи покойнаго композитора, но нѣкоторые члены дирекціи во главѣ съ однимъ мѣстнымъ рецензентомъ добились отмены этого исполненія, ссылаясь на... расходы, связанные съ исполненіемъ скрябинской партитуры... И вотъ, мы никогда уже не услышимъ „Прометей“ при участіи его творца. Свой сезонъ, въ которомъ были интересные и сильные моменты, М. О. могло бы сдѣлать исключительнымъ, незабываемымъ. Но оно было

обезпечено лишь возможностью матеріальнаго убытка, безпечно и равнодушно отвернувшись отъ гениальнаго созданія величайшаго музыканта нашего времени... „Прометей“ былъ замѣненъ второй симфоніей Скрябина, въ одинъ вечеръ съ которой шла новая (3-я, А moll) симфонія весьма одареннаго, но еще пока мало известнаго въ широкихъ кругахъ композитора Мясковского, крупныя сочиненія котораго только сейчасъ проникли на видныя симфоническія вѣтрады,—сейчасъ, когда авторъ ихъ промѣнялъ лиру на мечъ и пошелъ въ армию, сражающуюся съ германцами. Въ этой симфоніи, отдѣльныя страницы которой запечатлѣны громадной силой и напряженностью мысли, кода финала которой такъ богата мета-музыкальнымъ (терминъ В. Г. Каратыгина) содержаниемъ, что рождаетъ впечатлѣніе непосредственнаго соприкосновенія съ душой современнаго человѣка, вступившаго въ неравную борьбу съ космическими силами,—въ этой симфоніи Мясковский уже опредѣленно отмежевается отъ чуждыхъ влияній, претворяетъ родственныя (Чайковскій, Скрябинъ) и смѣло идетъ къ своему стилю и къ выявленію своей личной сущности. Въ симфоніи есть еще недостатки (преимущественно въ области инструментовки), но эти недостатки не въ состояніи стать между авторомъ и слушателемъ, закрыть путь музыкѣ симфоніи „отъ сердца къ сердцу“. Симфонія въ общемъ удалась Куперу, а Скрябинская 2-я, поставленная рядомъ, прошла съ большимъ подъемомъ, явившись однимъ изъ лучшихъ исполненій Скрябина.

Изъ другихъ новинокъ надо упомянуть о впервые цѣлкомъ исполненныхъ потѣшныхъ сценахъ Стравинскаго — балетъ „Петрушка“ (Куперъ), о задушевно переданной Рахманиновымъ „Скорбной пѣснѣ“ Лядова, наконецъ, объ отрывкахъ изъ оперы-кантаты „Царица Юрата“, авторъ которой Н. Головановъ въ прошломъ году былъ отмеченъ высшими наградами при окончаніи композиторскаго класса консерваторіи. По исполненнымъ отрывкамъ трудно судить о сочиненіи въ его цѣломъ, но и въ этихъ отрывкахъ виденъ хорошій вкусъ автора, отличная техническая сноровка и несомнѣнное чутье къ оркестровому коло-

риту. На одномъ изъ собраній дирижировалъ Василенко, исполнившій свой эффектный маршъ-фантазію на темы солдатскихъ пѣсенъ и солидный, но не дающій ничего новаго для характеристики композитора, скрипичный концертъ (сольную партію игралъ Сиборъ).

Говоря о симфоническихъ новинкахъ, надо упомянуть о произведеніи, хотя не оркестровомъ, но крупномъ и значительномъ — о Всенощномъ бѣднѣи Рахманинова, за короткое время выдержавшемъ 5 исполненій при неослабывающемъ интересѣ публики. Въ этомъ своемъ произведеніи, привлекающемъ искренностью и теплотой, удивляющемъ почти оркестровой тонкостью и живописностью хоровой инструментовки, авторъ дѣлаетъ значительный шагъ впередъ по сравненію съ его же „Литургіей“, выдерживая мелодическую сторону сочиненія въ строгомъ стилѣ обиходныхъ напѣвовъ, нерѣдко проводимыхъ въ точномъ и буквальномъ изложеніи.

Среди концертовъ единичныхъ исполнителей прежде всего приходятъ на память два концерта А. Н. Скрябина, сверкнувшіе, какъ радостныя, озарившія духъ праздника. Во 2-мъ концертѣ (это былъ послѣдній для насъ концертъ А. Н.!) Скрябинъ былъ особенно въ ударѣ и положительно растрогалъ многочисленныхъ слушателей чудесной *Fis dur'*ной прелюдией — лебединой пѣсней поэта... Ежегодный композиторскій вечеръ Н. Метнера принесъ на этотъ разъ новую (A moll) сонату и три пьесы: Похоронный маршъ, Импровизацію, Сказку *Gis moll*. Соната оказалась типично-метнеровскимъ произведеніемъ, вылившимся въ кованую форму, сдерживающую напоръ горячаго чувства. Маршъ и „Сказка“ оставили впечатлѣніе скудныхъ и сжатыхъ эскизовъ; „Импровизація“, наоборотъ, показала нѣсколько растянутаго.

Было еще немало интересныхъ исполнителей и содержательныхъ концертовъ, но мы могли остановиться лишь на самомъ крупномъ, наиболѣе замѣтномъ.

Въ общемъ, сезонъ не пропалъ, какъ этого боялись, предупреждая дѣйствительное теченіе фактовъ, но онъ могъ бы быть ярче, значительнѣе, если бы музыканты, захвачен-

ные войной врасплохъ, не растерялись и не стали гадать: „будетъ“ — „не будетъ“... публика слушать музыку.

Вл. Держановскій.

ПИСЬМО ИЗЪ КАЗАНИ

Казань, не являясь первоклассной сокровищницей русской старины, все же хранитъ довольно любопытныя памятники древняго зодчества, и къ нимъ прежде всего надо отнести Сююмбекину башню, постройку XVII столѣтія,¹ — лучшее украшеніе нашего города. Въ настоящее время башня пришла въ ветхое состояніе и нуждается въ основательномъ ремонтѣ, но это требуетъ крупныхъ ассигнованій. Неразъ поднимавшійся въ печати вопросъ о приведеніи въ должный видъ этого историческаго памятника, наконецъ, обратилъ на себя вниманіе какъ губернскаго правленія, такъ и городской управы, послѣ чего технической комиссіей былъ сдѣланъ осмотръ башни.

Правда, зданію еще не грозитъ паденіе, но въ первомъ сводѣ Сююмбекиной башни лопнули желѣзныя связи, и имѣются трещины; кромѣ того, башня дала наклонъ на 1/2 аршина. Осенью 1914 года былъ начатъ частичный ремонтъ, который по мѣрѣ средствъ и теперь еще выполняется подъ наблюденіемъ городскихъ архитекторовъ, но пока приведенъ въ исправность только первый ярусъ башни. Реставрація производится довольно бережно, и можно предполагать, что обликъ старины Сююмбекиной башни нарушенъ не будетъ.

Такъ же ветха стала, въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ, крѣпостная стѣна со стороны пересельной тюрьмы, безусловно требующая ремонта.

Слѣдуетъ обратить вниманіе на памятникъ Державина; онъ украшенъ прекрасными барельефами скульптора Гальберга, отлитыми Гамбургеромъ.² Было бы очень желательно

¹ Суслевъ. Памятники древняго русскаго зодчества. 1899. Вып. VII.

² П. Петровъ. Сборникъ матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ за сто лѣтъ существованія. Томъ III, стр. 35.

возстановить сломанные части барельефов и придать им прежний вид.

Въ дѣятельности мѣстнаго Общества археологій, исторіи и этнографіи при Императорскомъ казанскомъ университетѣ должно отмѣтить рядъ популярныхъ лекцій, прочитанныхъ членами Общества. Лѣтомъ 1914 года О-во археологій предпріяло раскопки въ с. Болгарахъ, и результатъ этой работы надо признать очень удачнымъ, т. к., помимо того, что было обнаружено нѣсколько интересныхъ

древнихъ погребеній, найдено еще много велико-лѣнныхъ фрагментовъ произведеній восточнаго искусства: найдены дивные узорчатые изразцы, когда то служившіе облицовкой Булгарскихъ Палатъ; эта находка открываетъ совершенно новую страницу художественной промышленности булгарскаго царства. Слѣдовало бы казанскому О-ву заняться изданіемъ монографіи о памятникахъ древнихъ булгаръ, такъ какъ въ распоряженіи О-ва накопилось достаточно дѣльнаго матеріала, а иллюстрированнаго изслѣдованія о булгарахъ до сей поры еще не издавалось.

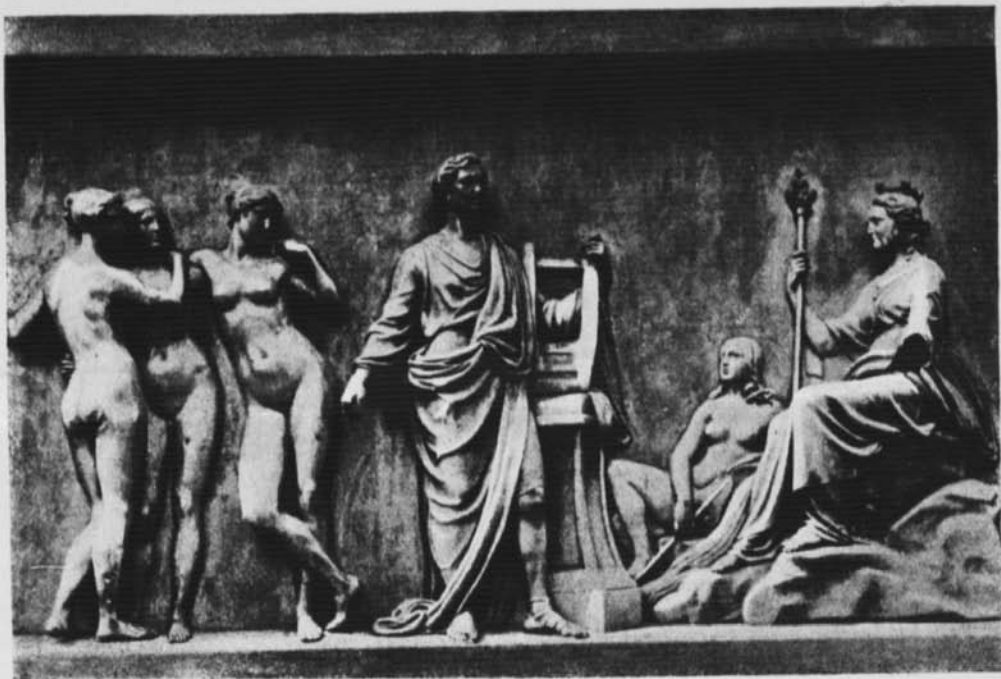
Новымъ булгарскимъ раскопкамъ было посвящено специальное засѣданіе, и была устроена выставка предметовъ, найденныхъ въ с. Болгарахъ лѣтомъ 1914 года. Изъ интересныхъ докладовъ О-ва надо указать на сообщеніе профессора М. Хвостова: «Въ мастерской египетскаго скульптора» и рядъ рефератовъ членовъ О-ва, посвященныхъ этнографіи инородцевъ. Въ скоромъ времени выйдетъ изъ печати 29-й томъ трудовъ казанскаго О-ва археологій, въ которомъ будетъ напечатана любопытная статья Порфирьева: «Бѣлая Палата Булгаръ», по рисункамъ братьевъ Чернецовыхъ. Казанское Церковно-Археологическое О-во, обративъ свое вниманіе на разрушающуюся старую деревянную Савиновскую церковь (подъ Казанью) рѣшило: утварь, Царскія врата времени Царя Михаила Феодоровича и другіе старинные священные предметы этой церкви перенести для храненія въ свой музей при архіерейскомъ домѣ. Это отрадное явленіе произошло благодаря дѣятельности члена Церк.-Арх. О-ва профессора К. Харламповича, усердно хлопотавшаго о Савиновскихъ памятникахъ старины.

Многихъ казанцевъ интересуетъ вопросъ, чѣмъ разрѣшится проектъ обмѣна зданіями—гостинаго двора съ домою судейскаго вѣдомства. Предполагается, что на мѣстѣ гостинаго двора будетъ выстроено новое зданіе, а городской музей, занимающій нынѣ часть гостинаго двора, долженъ будетъ переселиться въ другое помѣщеніе.



Сююмбекина Башня.

Tour de Saïunbek à Kazan.



С. И. Гальбергъ (1787—1839). Барельефъ памятника
Державину.

S. Galberg. Bas-relief du monument à Dierjawine
(Kazan).

Надо замѣтить, что гостинный дворъ, хотя и считается старинной постройкой, сильно испорченъ, такъ какъ послѣ пожара 1842 года архитекторомъ Безсоновымъ были искажены лучшія части зданія, совершенно уничтожены стройная колоннада, фронтоны и другія архитектурныя детали, и въ настоящее время гостинный дворъ вполне утратилъ свой прежній видъ, и если его сломать, то съ художественно-археологической точки зрѣнія жалеть объ этомъ не придется. Наоборотъ—перемѣщеніе городского музея въ новое зданіе (какъ обѣщано музею городомъ) только улучшить музейную жизнь, теперь сильно стѣсненную, благодаря недостаточности мѣста. Надо сказать, что казанскій городской музей обладаетъ интересной картинной галереей, прекраснымъ этнографическимъ отдѣломъ, кромѣ того, богатъ церковной стариной; не-

давно въ музей поступило еще до 3000 томовъ книгъ, завѣщанныхъ И. Ф. Дихачевымъ; собраніе доставлено изъ Парижа и теперь приводится въ порядокъ. Среди рѣдкостей этой библиотеки есть много книгъ по искусству; стоитъ отмѣтить серію старинныхъ японскихъ двѣтныхъ гравюръ на деревѣ. Такимъ образомъ, для музея весьма необходимо новое просторное помѣщеніе, и если обмѣнъ зданіями состоится, то можно предполагать, что музей только выиграетъ, ибо городъ, вѣроятно, постарается устроить свои художественныя сокровища въ соответствующемъ помѣщеніи. Въ области художественной жизни Казани можно отмѣтить выставки картинъ мѣстныхъ художниковъ. Одна изъ этихъ выставокъ была устроена въ пользу семей художниковъ, ушедшихъ на войну, и прошла съ успѣхомъ. Весной 1914 года Казань впервые посетилъ Союзъ

русскихъ художниковъ', приславши до 150 картинъ съ очередной своей XI выставки; среди лучшихъ работъ, выставленныхъ въ Казани, были произведения Коненкова (дерево), Крымова, Срегина и друг. На этой же выставкѣ была картина Сапунова 'Карусель' изъ собранія Н. Н. Андреева. Выставка 'Союза' прошла съ матеріальнымъ успѣхомъ; казанцы посѣщали ее охотно, вообще, прїѣздъ столичныхъ выставокъ въ Казань надо признать весьма желательнымъ.

Въ музыкальной жизни нашего города дѣятельное участіе, какъ всегда, принимало Казанское отдѣленіе Н. Р. М. О., организовавшее рядъ музыкальныхъ вечеровъ, изъ которыхъ мы назовемъ концерты Олениной Д'Альгеймъ, Л. Ауэра, пианиста Н. Орлова и прошедшіе съ большимъ успѣхомъ концерты С. Кусевицкаго. Оперный сезонъ прошлой зимы можно было бы считать бездѣльнымъ, если бы не нѣсколько удачныхъ постановокъ съ декораціями художника П. Бенькова.

Книгоиздательство въ Казани дало за послѣднее время нѣсколько книгъ по искусству, среди которыхъ назовемъ: 'Памятники казанской старины', изданіе С. В. Соломина, новыя книги проф. А. Миронова: 'Исторія эстетическихъ ученій' и 'Исторія христіанскаго искусства'. Надо также отмѣтить, какъ казанское изданіе, юбилейный сборникъ въ честь проф. Д. А. Корсакова, въ которомъ, помимо научно-историческихъ статей, напечатаны три работы по археологii: Д. Айналова, В. Мальберга и Н. Щербакова. Заслуживаетъ еще привѣтствія новый мѣстный педагогическій журналъ 'Вѣстникъ образованія и воспитанія', удѣляющій на своихъ страницахъ много мѣста вопросамъ искусства.

II. Дульскій.

ЕЩЕ О НОВЕРРѢ И БОКЕ

Не удовлетворенный высказаннымъ мною сужденіемъ о книгѣ 'Мастера балета', авторъ ея, А. Левинсонъ, выступилъ на ея защиту въ февральской книгѣ 'Аполлона'. Отнюдь не желая оспаривать мнѣнія А. Ле-

винсона объ его трудѣ, я хочу лишь разъяснить тотъ 'радъ недоразумѣній', который вызвала у него моя статья о неизданной рукописи Новерра.

Перечисливъ достоинства своей книги, А. Левинсонъ говоритъ: 'Прежде чѣмъ все это игнорировать, Ю. Слонимская должна была бы раскрыть хоть одну изъ тѣхъ архивныхъ тайнъ, на которыя она намекаетъ'. А. Левинсонъ при этомъ забываетъ, что самое существованіе рукописи, хранящейся въ Академіи Художествъ, было 'архивной тайной', по крайней мѣрѣ для него. Такой же 'архивной тайной' оставалась для него московская дѣятельность балетмейстера Блазиса, біографію котораго онъ помѣстилъ въ своей книгѣ. Этотъ весьма существенный пробѣлъ А. Левинсонъ объясняетъ своимъ незнакомствомъ съ русскимъ изданіемъ Блазиса: 'его нѣтъ въ публичныхъ собраніяхъ'—говоритъ онъ. Это первое 'недоразумѣніе' легко было бы устранить, справившись хотя бы въ Императорской Публичной Библіотекѣ. Тамъ русская книга 'московскаго балетмейстера' Блазиса всегда имѣлась и безпрепятственно выдавалась по первому требованію въ читальный залъ. Гораздо труднѣе устранить второе недоразумѣніе, ибо въ книгѣ 'Мастера балета' имѣется, безъ ссылки на другіе источники, характеристика этой самой книги Блазиса,¹ по собственному признанію А. Левинсона, никогда имъ не видѣнной.

Третье недоразумѣніе касается древнихъ авторовъ, у которыхъ А. Левинсонъ хочетъ отнять ихъ многовѣковую славу. А. Левинсонъ усмотрѣлъ мое, недоброжелательство къ книгѣ его въ томъ, что я указала на пропущенныя имъ имена древнихъ авторовъ, оставившихъ свѣдѣнія объ античномъ танцѣ. Оказывается, я должна была угадать ихъ подъ неожиданнымъ никоггито — 'компиляторовъ эллинистической эпохи', которыми А. Левинсонъ кончаетъ свой списокъ. 'Да вѣдь Плутархъ, Поллуксъ, Страбонъ... и суть тѣ компиляторы!' восклицаетъ она. Признаюсь, я дѣйствительно не предподала, что поименованные мною

¹ Мастера Балета, стр. 84, примѣч. 6.

Апулей, Плутархъ, поэтъ Марціалъ, Поллуксъ, Макробій, Страбонъ могутъ быть приняты за 'компиляторовъ'. Впрочемъ, это недоразумѣніе легко можетъ устранить любая справочная книга.

Опредѣленіе А. Левинсономъ книгъ по ихъ заглавіямъ также приводитъ къ недоразумѣніямъ. Такъ, А. Левинсонъ считаетъ, что филологъ Мерзіусъ оставилъ специальное сочиненіе по танцу и достоинъ упоминанія, ибо въ перечрѣ его сочиненій есть трактатъ 'De orchestra', а филологъ Boulangier не оставилъ такого специального сочиненія, хотя въ большемъ его трудѣ объ античномъ театрѣ есть отдѣлъ, специально посвященный танцу и дающій много цѣнныхъ указаній. Первый же списокъ греческихъ названій танцевъ данъ не въ семнадцатомъ вѣкѣ Мерзіусомъ, какъ предполагаетъ А. Левинсонъ, а въ четвертомъ вѣкѣ Поллуксомъ, который указалъ родину каждаго танца и божество, которому танецъ былъ посвященъ.

Наибольшее количество недоразумѣній вызываетъ у А. Левинсона рукопись Новерра, такъ нектати обнаруженная послѣ выхода въ свѣтъ книги 'Мастера балета'. А. Левинсонъ споритъ даже противъ вѣдѣній, казалось бы, безобиднаго факта, что рукопись помѣчена 'Луисбургъ'. Это по французски выходитъ Louisbourg, а по нѣмецки и, следовательно, въ русской транскрипціи — Людвигсбургъ. Что дѣлать? При описаніи французской рукописи я предпочла держаться французской транскрипціи. А. Левинсонъ далѣе выражаетъ неудовольствіе тѣмъ, что при цитированіи французскаго текста мой переводъ не всегда совпадаетъ съ его требованіями. Но мнѣ не казалось возможнымъ переводить французское tonnelet словомъ 'бочечки', какъ это дѣлаетъ А. Левинсонъ, и замѣнять новерровское опредѣленіе mouvement de la danse словомъ тѣлоположеніе, ибо—mouvement есть движеніе. Несмотря на то, что въ рукописи, среди либрето поставленныхъ балетовъ Новерра, нѣтъ подробно разработанное по сценамъ либрето балета, заимствованнаго изъ 'Генриады' Вольтера, и къ либрето приложены рисунки всѣхъ костюмовъ, А. Левинсонъ кате-

горически утверждаетъ, что замыселъ Новерра не былъ осуществленъ. Впрочемъ, свое мнѣніе А. Левинсонъ не подкрѣпляетъ никакими историческими матеріалами. Говоритъ что либо опредѣленное о фактѣ постановки балета невозможно до тѣхъ поръ, пока не будетъ найдена програма спектакля, но для насъ важно то, что работа балетмейстера и художника была выполнена, и замыселъ Новерра не оказался утопіей.

Цѣнность рукописи, какъ я уже указывала въ своей статьѣ, заключена въ рисункахъ костюмовъ Боке къ балетамъ Новерра. Отрывая значеніе этихъ рисунковъ для пониманія новерровскаго балета, А. Левинсонъ въ то же время признаетъ, что 'передъ нами богатый, чреватый выводами иконографической матеріалъ'. Считая, что 'сотрудничество Новерра съ Боке было компромисомъ', А. Левинсонъ въ то же время самъ сообщаетъ, что случайно попавшіе на страницы его книги рисунки Боке были переданы ему, какъ 'матеріалъ, особенно близкій по духу балету Новерра'. Возмущаясь аллегорическими фигурами Боке, А. Левинсонъ забываетъ, что всюду въ либрето Новерра, даже въ 'Генриадѣ', появляются аллегорическія фигуры Гибба, Ненависти, Сладострастія. Художникъ въ данномъ случаѣ лишь исполнялъ требованіе автора-балетмейстера. Говоря о фижмахъ на костюмахъ Боке, А. Левинсонъ не упоминаетъ о цѣломъ рядѣ костюмовъ безъ фижмъ, какъ жертвенный костюмъ Гипермнестры, и забываетъ о смѣлыхъ рисункахъ полугольчихъ рабовъ и дикарей. Впрочемъ, свое мнѣніе о вынужденномъ сотрудничествѣ Новерра съ Боке А. Левинсонъ не подтверждаетъ ни единой ссылкой на Новерра или на кого либо изъ его современниковъ, видимо, руководствуясь лишь своимъ личнымъ впечатлѣніемъ.

Но если костюмы Боке своей условностью стѣсняли творчество Новерра, если 'опустить руки въ первой позиціи мѣшали пышныя фижмы', то чьи же костюмы не мѣшали свободному новерровскому танцу? Если Боке былъ случайнымъ, навязаннымъ судьбою сотрудникомъ Новерра, то кто же былъ настоящимъ соратникомъ въ борьбѣ Новерра за освобо-

ждение балета, кто же был настоящим воплотителем поверровских идей? Об этом А. Левинсон не говорит. Поверръ же говорить и говорить категорически: «Единственный человек, который в состоянии создать театральный костюм—это безусловно Боке... Ему одному я поручил бы театральный костюм... Боке уловил и усвоил мои взгляды... Боке довел костюм до совершенства».

Кажущееся несоответствие между теоретическими рассуждениями Новерра и некоторыми рисунками Боке объясняется разницей понимания естественности теперь и в эпоху Новерра. То, что тогда казалось «подражанием природе», нам кажется лишь новой формой очаровательной условности.

В недавно вышедшей книжке журнала «Старые Годы» серьезный и добросовестный театральный исследователь В. Всеволодский-Гернгросс разбирает творчество Боке в связи с историей театрального костюма восемнадцатого века. В этой статье, касающейся той же рукописи Новерра, автор приходится к неизбежному выводу о громадном историческом значении рисунков Боке при изучении поверровского балета. К этой интересной статье я и отсылаю читателей и самого А. Левинсона.

Ю. Слонимская.

НОВЫЯ КНИГИ

Юр. Шамурия. Старая Варшава и ее окрестности. Изд. Т-ва «Образование». Вып. X или XI—XII (?). 61 стр. и 60 иллюстр. Ц. 4 р. Пухлый том, сброшюрованный так, что разваливается послѣ первого же перелистывания; двѣ трети толщины книги — картоны; бумаги, на которой напечатан текст—всего 30 листов.

На обложкѣ под иллюстраціей—шрифтъ классическій, очевидно написанный отъ руки, а на корешкѣ—«модернистый». Цвѣта репродукцій самые разнообразны: рядомъ, лицомъ къ лицу, ярко-зеленый и рыжий! Репродукціи—то шире столбца (стр. 3), то наклеены вкось (стр. 61), и т. д.

Досада на издателей этой нерешливой, аляповатой книги увеличивается въ огромной мѣрѣ, когда начинаешь просматривать самыя иллюстраціи: вѣдь многія изъ нихъ очаровательно сняты и неподобно напечатаны!

Есть снимки такого совершенства, что положительно изумляешься,—какъ можно не сознавать, что просто возмутительно такъ наклеивать, такъ приправлять эти прелестныя иллюстраціи! Или, быть можетъ, фотографія—плодъ дѣятельности автора, а дѣлаютъ книгу столь ужасающе—г-да издатели! Нельзя также не пожалѣть, что и некоторые иллюстраціи испорчены поставленными на фонѣ сооруженіи отчаянно безкуными фигурами. Невольно приходитъ сомнѣніе: да не случайно ли всѣ эти снимки вышли столь удачно? Подписи подъ иллюстраціями бессистемны и, въ довершеніе всего, напечатаны различными шрифтами и въ разныхъ углахъ!

Обратимся теперь къ содержанію книги. Прежде всего, заглавіе ее не оправдывается. Изъ шестидесяти иллюстрацій пятьдесятъ посвящены окрестностямъ Варшавы, подчасъ отдаленнымъ. Связи текста съ репродукціями очень мало, и порядокъ распредѣленія послѣднихъ самый невѣроятный: всѣ дворцы и усадьбы какъ бы нарочно перемишаны съ цѣлю не дать опредѣленнаго впечатлѣнія ни объ одномъ изъ нихъ. Нѣтъ въ текстѣ и главъ, которыя указывали бы, что авторъ хотѣлъ дать не болѣе, какъ отдѣльные отрывки, листки впечатлѣній о Варшавѣ; а на самомъ дѣлѣ характеръ книги именно таковъ. Напримѣръ, въ началѣ, послѣ общихъ разсужденій о городахъ, похожихъ на лавку антиквара и «имбьющихъ свое лицо»,— авторъ сразу переходитъ къ постройкамъ XVIII и XIX вѣковъ (описывая ихъ какъ бы во время прогулки по улицамъ города, онъ особенно подробно упоминаетъ объ указанныхъ зданіяхъ). Впрочемъ, это первыя страницы прогулки по Варшавѣ; можетъ быть, онѣ и должны были носить характеръ не строго систематическій. Но вотъ далѣе подробно говорится о вкусахъ и симпатіяхъ къ стилямъ въ XVIII вѣкѣ, и почти ничего не сказано о средневѣковой, ренессансной Варшавѣ (исключеніе сдѣлано лишь для окрестностей). Всѣ

описанія дворцовъ—самыя бѣглыя. Много разсужденій о вліяніяхъ стилей и до убожества мало матеріала, свѣдѣній, данныхъ. Выяснена подробно только эпоха Станислава-Августа Понятовскаго.

Послѣ XVIII вѣка—опять отрывки изъ исторій Варшавы XV, XVI вв. Все это носитъ случайный; безсистемный характеръ. И, въ довершеніе всего, мѣстами описанія почти цѣликомъ позаимствованы изъ путеводителей (sic) по Варшавѣ Тугута и Краусгара. Эти двѣ книги да еще одна—вотъ и всѣ источники, которыми, видимо, пользовался авторъ; по крайней мѣрѣ, о другихъ онъ не упоминаетъ, да едва ли онъ и зналъ ихъ, иначе указалъ бы, т. к. желанія скрыть позаимствованныя свѣдѣнія у него какъ будто не было—многое 'собрано' съ величайшей откровенностью. Содержаніе по существу: даты, справки. Есть неловкости въ транскрипціи именъ; много именъ вовсе пропущено. Напримеръ, какъ можно было не упомянуть хотя бы о замѣчательномъ архитекторѣ Августа Понятовскаго—Кубацкомъ или объ ампирномъ зодчемъ Гудевичѣ, строившемъ въ Вильно, но имѣвшемъ вліяніе и на варшавское строительство второй четверти XIX вѣка? А затѣмъ, если ужъ выяснять стиль эпохи Понятовскаго, то надо было указать и на работу французскихъ зодчихъ. Въдѣ произведеніе Ledoux (колоссальный проектъ, состоящій изъ десятковъ листовъ—дворца и его intérieur'овъ,—проектъ поражающей красоты, хранящійся въ Петроградѣ и предполагаемый нами къ опубликованію вмѣстѣ со многими работами Цуга, Мерлинни и др.)—этапъ, и огромный, въ развитіи архитектурнаго пониманія короля.

Но авторъ, видимо, понятія не имѣетъ объ этихъ проектахъ. За немѣнѣемъ другихъ книгъ, посвященныхъ архитектурѣ Варшавы, приходится, конечно, мириться и съ этой, но все таки лучше, если бы больше такихъ книгъ не издавалось.

Г. Лукомскій.

Д-ръ В. Гаузенштейнъ. Нагота въ искусствѣ. Съ 150 иллюстр. Пер. А. Ф. Гретманъ. Книгоизд. 'Соврем. Проблемы'. Москва 1914.

Гаузенштейнъ—авторъ большого труда по искусству, которому была посвящена въ 'Аполлонѣ' обширная рецензія ('Аполлонъ' 1914 г. №4.) Въ этомъ трудѣ на основаніи богатаго аналитическаго матеріала, проводится остроумное раздѣленіе исторіи искусства на періоды 'критическіе' и 'органическіе', соответственно отличающіеся стилемъ изображенія наготы. Конечнымъ выводомъ является утвержденіе, что наша эпоха наканунѣ созданія новаго, монументальнаго искусства. Человѣческое тѣло взято, какъ наиболее свободный отъ непосредственнаго воздѣйствія матеріальныхъ силъ объектъ искусства, и на изображенія его, на стилѣ эпохъ въ изображеніи наготы, авторъ доказываетъ свои положенія.

Предлагаемая въ русскомъ переводѣ книга Гаузенштейна является подготовительнымъ этюдомъ къ его большому труду и ограничивается необобщеннымъ и сухимъ анализомъ историческихъ стилей. Наиболее цѣнные страницы большого труда, посвященныя монументальному искусству каменнаго вѣка, Вавилона и Египта, въ нее не вошли; бароко посвящено очень мало мѣста, а общаго объединяющаго синтеза и прогноза дальнѣйшаго развитія искусства совсѣмъ нѣтъ.

Книга Гаузенштейна и по нѣмецки написана тяжелымъ, суконымъ языкомъ, а на русской переведена совсѣмъ плохо. Переводчикъ все время путается въ тяжеловѣсныхъ періодахъ подлинника и не можетъ выбраться изъ лабиринта придаточныхъ предложеній. Образцомъ слога переводчика можетъ послужить хотя бы слѣдующая фраза: 'Римъ сдѣлался крайне правымъ (?) только благодаря реформациямъ, которыя не подняли своего значенія, начавъ придирается къ искусству и принудивъ католицизмъ, ради извѣстной конкуренціи съ евангелической церковью, стать въ противорѣчіе съ искусствомъ яко бы изъ за господствующей въ немъ чувственности' (стр. 52). Собственные имена, видимо, незнакомы переводчику, и онъ приводитъ ихъ совершенно механически. Такъ, гуманистъ Ульрихъ фонъ Гуттенъ называется Хуттеномъ (стр. 98), Гансъ фонъ Марэ—Жаномъ Марэ (стр. 204), Мейеръ-Грефе—Мейеръ-Греже, Греко—Теотокулосъ (Теодоко-

пули?) (стр. 114). Ко всему, множество опечатокъ искажаетъ и безъ того небрежный переводъ.

Надѣмся, что объявленный издательствомъ переводъ большого труда Гаузенштейна—Обнаженное тѣло въ искусствѣ всѣхъ временъ и народовъ—будетъ изданъ болѣе тщательно.

3. Ашкенази.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Что дѣлается теперь въ мѣрѣ искусствъ воюющихъ и нейтральныхъ странъ на Западѣ? Въ какой степени и въ какомъ преимущественно направленіи отразилась на немъ и продолжаетъ отражаться мировая война со всѣми ея ужасами и бѣдствіями? И что, наконецъ, происходитъ въ области западной литературы объ искусствѣ, столь исключительно обильной за послѣдніе годы? Что сталося съ безчисленными художественными журналами? Дать въ настоящее время точный и опредѣленный отвѣтъ на всѣ эти невольно возникающіе вопросы—задача почти невозможная; все же попытаемся бросить на нихъ нѣкоторый свѣтъ, на основаніи доходящихъ до насъ иностранныхъ періодическихъ изданій.

Какъ мы уже знаемъ по собственному опыту, лягъ оружія, грохотъ пушекъ, трескъ пулеметовъ и даже оглушительные взрывы бросаемаго съ аэроплановъ бомбъ, вопреки популярному латинскому изреченію, лишь въ исключительныхъ случаяхъ окончательно останавливаютъ дѣятельность музъ. Въ такихъ исключительно трагическихъ условіяхъ, увы, очутилась Бельгія, дѣлкомъ занятая вражеской арміей, и тамъ художественная жизнь, повидному, совершенно замерла. Большая часть бельгійскихъ художниковъ успѣла перебраться въ Лондонъ, гдѣ ими въ пользу земляковъ-бѣженцевъ устраиваются выставки, выпускаются различныя изданія, художественныя открытыя письма и т. п. Крупное брусельское издательство Г. Ванъ Остъ и К^о, занявшее очень видное мѣсто въ области

изданій по исторіи искусствъ, на время войны перекочевало въ Парижъ, но и здѣсь бездѣйствуетъ. Издаваемый этой фирмой журналъ 'L'Art Flamand et Hollandais' пока не выходитъ.

Перестали выходить и многочисленныя французскія художественныя еженесячники; за все время войны лишь редація 'L'Art et les Artistes' выпустила одинъ номеръ, посвященный Реймскому Собору. Французамъ теперь, конечно, не до искусства и его изученія, и кипучая художественная жизнь Парижа, его выставки, салоны, аукционы и изданія, естественно, должны были прекратиться или сократиться до крайнихъ предѣловъ. Большинство французскихъ художниковъ, писателей и ученыхъ самага творческаго и дѣятельнаго возраста—подъ оружіемъ; они теперь не пишутъ, а дѣйствуютъ, какъ мѣтко говорить Роменъ Ролланъ въ статьѣ, помѣщенной въ 'Journal de Genève', къ которой мы еще вернемся. Краснорѣчивой иллюстраціей этого положенія служитъ полное отсутствіе какихъ-либо корреспонденцій изъ Парижа въ англійскихъ журналахъ.

Парижскій книжный рынокъ не совершенно замолкъ, но слабая его дѣятельность ограничивается исключительно текущими интересами дня, т. е. войной. Подъ заглавіемъ 'La Guerre par les Artistes', напр., издаются тетради съ рисунками видныхъ художниковъ на военно-патріотическія темы, выпусками выходитъ богато иллюстрированный и ad hoc составленный трудъ Габриеля Ганото 'Histoire illustrée de la Guerre de 1914', и т. д. Общество 'Fraternité des Artistes', образовавшееся для оказанія помощи художникамъ, благодаря войнѣ очутившимся въ большой нуждѣ, издаетъ съ благотворительной цѣлью роскошный 'Album National de la Guerre' съ участіемъ наиболѣе громкихъ именъ современнаго французскаго искусства. Альбомъ, выпускаемый фирмой Bernheim Jeune & Cie, печатается въ четырехъ изданіяхъ, дѣной въ 40, 100, 200 и 1000 франковъ каждое. Этотъ перечень можно пополнить еще нѣкоторыми аналогичными, но менѣе значительными, изданіями.

Среди воюющихъ странъ, какъ извѣстно, отраженія и послѣдствія великой войны меньше всего коснулись культурной жизни Англїи, а въ связи съ этимъ здѣсь пока не замѣчается какихъ либо коренныхъ отклоненій отъ обычнаго теченія художественнаго быта. Англійскіе журналы, въ родѣ банальнаго, но очень распространеннаго 'The Studio' и строго выдержаннаго 'The Burlington Magazine', за все время войны появляются безъ задержки, и внѣшній да и внутренній ихъ обликъ не подверглись никакимъ измѣненіямъ, за исключеніемъ развѣ незначительнаго иногда уменьшенія объема. 'Studio', очевидно изъ за недостатка матеріала по современному искусству, теперь посвящаетъ больше мѣста старымъ мастерамъ въ частныхъ коллекціяхъ, а отсутствующія вѣсти изъ Франціи, Германіи и Австріи замѣняются болѣе частыми и обширными корреспонденціями о художественныхъ дѣлахъ въ Соединенныхъ Штатахъ и Австраліи. 'Burlington Magazine' полностью остался вѣренъ своей научной программѣ и ради нея даже отказался отъ обязательнаго, кажется, теперь въ Англїи бойкота всего нѣмецкаго, такъ какъ въ послѣднихъ книжкахъ журнала помѣщенъ цѣлый рядъ обстоятельныхъ отзывовъ о появившихся еще до войны изслѣдованіяхъ и трудахъ нѣмецкихъ историковъ искусства.

Судя по обзорамъ упомянутыхъ двухъ ежемѣсячниковъ, художественная жизнь въ Лондонѣ развѣртывается почти нормально. Правда, изъ за боязни аэропланнхъ нѣмецкихъ бомбъ, убранны и спрятаны въ подвалы пареионскіе мраморы изъ Британскаго музея, картоны Рафаэля изъ музея Викторїи и Альберта, равно многіе шедевры старыхъ мастеровъ изъ Национальной галереи и Королевской академіи. Кроме того, значительное количество англійскихъ художниковъ поступило волонтерами въ армію, и списки ихъ періодически помѣщаются въ 'Studio'. Но обычныя періодическія выставки состоялись въ опредѣленные сроки и такъ же усердно посѣщались, какъ до войны. Въ юнѣ мѣсяцѣ состоится большой аукціонъ очень цѣнной Collection Sidney, а рядъ меньшихъ аукціоновъ въ пользу связан-

ныхъ съ войной благотворительныхъ учрежденій прошелъ съ огромнымъ успѣхомъ. Аукціонъ пожертвованныхъ художественныхъ предметовъ въ пользу англійскаго Краснаго Креста,¹ напр., далъ около 400.000 рублей, а результаты продажъ на текущихъ выставкахъ не уступали прошлогоднимъ. Какъ видно, война далеко не всегда и повсюду парализуетъ художественные рынки, что, между прочимъ, подтверждается и неожиданно благоприятными матеріальными результатами нашихъ выставокъ и аукціоновъ за истекшій сезонъ. Обзорѣватель 'Burlington Magazine' по этому поводу указываетъ, что подобное явленіе наблюдалось и въ прошломъ, напр., во время бурской войны, крымской кампанїи и даже въ наполеоновскія войны, когда владѣльцами англійскихъ частныхъ собраний была приобрѣтена большая доля ихъ теперешнихъ сокровищъ стараго искусства. Производство англійскаго книжнаго рынка въ интересующей насъ области, конечно, въ нѣкоторой мѣрѣ уменьшилось, но какъ разъ за послѣдніе мѣсяцы лондонскіе издатели выпустили изрядное количество книгъ по искусству. Между прочимъ, появились новый капитальный трудъ Е. В. Havell объ античномъ и средневѣковомъ зодствѣ въ Индіи² и двухтомное изслѣдованіе R. L. Hobson о керамическомъ искусствѣ въ Китаѣ³ со множествомъ цвѣтныхъ таблицъ.⁴

О томъ, какъ за истекшіе десять мѣсяцевъ жила гражданская Германія, до насъ околь-

¹ Вѣсто готовыхъ картинъ для этого аукціона, рядъ виднѣйшихъ англійскихъ портретистовъ, какъ С. Сарджентъ, А. Джонъ, Уильямъ Орнень, Джемсъ Гѣсри и др., обязались написать портретъ лица, предлагающаго за таковой наибольшую сумму. За маслянный портретъ, который долженъ быть исполненъ Сарджентомъ, предложено 10.000 фунтовъ. Такимъ же образомъ, Мюрхель Бонъ обязался нарисовать усадьбу, особнякъ или вообще мѣстожительство того, кто пожелаетъ приобрѣсти подобный рисунокъ художника.

² 'The Ancient and Medieval Architecture of India'. (London, John Murray).

³ 'Chinese Pottery and Porcelain'. (London, Cassell & Co. Ltd).

нымъ путемъ доходятъ лишь отрывочныя свѣдѣнія. Корреспонденты нашихъ газетъ и журналовъ въ Стокгольмѣ, Копенгагенѣ или Амстердамѣ, при помощи нѣмецкой печати, пытаются познакомить насъ съ политическо-общественными настроеніями и экономическимъ положеніемъ Германіи и отчасти Австріи, но область искусства ими почти не затрагивается. Лично мнѣ за все время войны не удалось видѣть ни одного номера нѣмецкаго художественнаго журнала, но, по частнымъ сообщеніямъ, наиболѣе извѣстныя изъ нихъ, какъ мюнхенскій 'Die Kunst', берлинскій 'Kunst und Künstler', лейпцигскій 'Zeitschrift für bildende Kunst', не прекратили своего существованія. Однако 'Burlington Magazine', ежемѣсячно помѣщающій краткіе обзоры европейской художественной печати (въ майскомъ выпускѣ, между прочимъ, А. Бакши обозрѣваетъ 'Старые Годы', 'Аполлонъ' и 'Русскій Библиофиль'), о нихъ не упоминаетъ, хотя, какъ я уже указывалъ, англійскій журналъ не перестаетъ печатать рецензіи о нѣмецкихъ художественныхъ изданіяхъ.

Изъ вышеупомянутой, крайне интересной статьи Ромена Роллана (№ 107, 'Journal de Genève' отъ 19 апр. 1915) явствуетъ, что дѣлая група 'молодыхъ' литературно-художественныхъ органовъ не только продолжаетъ выходить, но и сумѣла сохранить свою самостоятельность, уберечься отъ шовинистическовинистеннаго угара, охватившаго почти всѣ 'серьезные' нѣмецкіе журналы. Такъ, напр., 'Blätter für die Kunst', попрежнему, служатъ чистому искусству и совершенно не отзывается на текущія событія, издаваемый Вильгельмомъ Герцогомъ въ Мюнхенѣ 'Das Forum' въ пламенныхъ статьяхъ выступаетъ противъ увлеченія націоналистическимъ пристрастіемъ, остро бичуя всѣ его наросты, а 'Die Weissen Blätter' ставятъ себѣ задачей среди войны содѣйствовать окончательной побѣдѣ духа (?). Крайне лѣвая и ультра-модернистская 'Die Aktion', наконецъ, продолжаетъ печатать переводы французскихъ молодыхъ писателей и воспроизводить картины Дедакруа, Домье, Сезанна, Матисса и новѣйшихъ французскихъ куби-

стовъ. Какими странными кажутся намъ теперь эти единичныя проявленія независимости эстетической культуры, рядомъ съ извѣстными выступленіями 'славныхъ' нѣмецкихъ ученыхъ, писателей и художниковъ! Мы, вѣроятно, усомнились бы въ ихъ достовѣрности, если бы за нихъ не ручалось имя знаменитаго французскаго романиста.

Еще болѣе скудны, чѣмъ о журналахъ, свѣдѣнія наши о художественномъ книжномъ рынкѣ Германіи. Изъ частнаго письма мнѣ извѣстно, что, напр., такое капитальное изданіе, какъ издаваемый проф. Ульрихомъ Тиме въ Лейпцигѣ 'Allgemeines Künstlerlexikon', не остановилось и что его редакція даже успѣла за время войны выпустить новый томъ. Но чѣмъ заняты крупныя издательства по искусству, рассчитанныя на международные рынки?

До настоящей минуты на итальянскихъ художественныхъ изданіяхъ и журналахъ война отразилась довольно слабо. Теперь, когда Италія присоединилась къ тройственному соглашенію, и здѣсь въ художественной жизни страны, вѣроятно, скоро почувствуется замѣтка... Будемъ только надѣяться, что военная гроза пройдетъ мимо сѣверо-итальянскихъ городовъ съ ихъ безцѣнными художественными памятниками и что не постигнетъ Венецію ужасная судьба Реймса, Малина, Ипра...

P. Ettinger.

Р. S. Когда эти строки уже были сверстаны, прибылъ новый выпускъ 'L'Art et les Artistes' подъ общимъ заглавіемъ 'Au Front 1914—1915', заполненный великолѣпными и щемящими рисунками съ передовыхъ позицій и тыла, среди которыхъ особенно выдѣляются мастерскіе наброски съ натуры участниковъ войны Бернара Нодена, G. Вруер, М. Мѣхеут и С. Fouquegay. Выпускъ, кромѣ того, содержитъ предлинный скорбный листъ французскихъ художниковъ, погибшихъ на полѣ битвы, раненыхъ и попавшихъ въ плѣнъ. Отмѣтимъ изъ этого списка нѣсколько фамилій, пользующихся уже европейской извѣстностью. Ранены: выдающійся ксилографъ Жакъ Бельтранъ, извѣстный портре-

тисть Бернаръ Буте де Монвель и талантливый бытописатель жизни бретонцев Жанъ-Жюльенъ Леморданъ: послѣдній попалъ въ пѣмекій плѣнъ. Жоржъ Девальеръ, несмотря на свои 53 года, вступилъ въ армию; пострадали сыновья-художники Бенара, Люсьена Симона, Форена, Жанъ-Поля Лорана и мн. др.

Р. Е.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

Семенъ Астровъ. — Свѣтлый путь. Литерическіе отрывки. Изд. „А. С. Пушкинъ“. Paris. Ц. 75 к.

И. Бобовичъ, Я. Гольденбергъ, Н. Дальгонинъ, Л. Канель, С. Кесельманъ, Г. Цагарели. — Шелковые фонари. Стихи. Одесса. 1914. Ц. 40 к.

В. Бушуевъ. — Dies iuae. Стихотворенія. М. 1915. Ц. 25 к.

Дмитрій Вергунъ. — Что такое Галлія? Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 35 к.

Весеннее контрагентство музъ. Сборникъ подъ ред. Д. Бурлюкъ и С. Вермель. М. 1915. Ц. 1 р.

Кн. Георгій Гагаринъ. — Стихотворенія. Второй сборникъ. П. 1914.

Д. П. Гордѣевъ. — Матеріалы для художественной лѣтписи г. Харькова. Харьковъ. 1914. (Отд. отт.).

Сергій Городецкій. — Четырнадцатый годъ. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 1 р.

А. Грищенко. — Вопросы живописи. Вып. I. Отвѣтъ С. Глаголю, А. Луначарскому и Я. Тугендохльду („Аполлону“). Ц. 15 к. Вып. II. Какъ у насъ преподають живопись и что подъ нею надо разумѣть. Ц. 25 к. Изд. А. Грищенко. М. 1915.

Искандеръ Гуревичъ. — Сигнальные ракеты. Юмористическіе рассказы. Изд. „Новый Сатириконтъ“. П. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

Борисъ Демчинскій. — Сокровенный смыслъ войны. П. 1915. Ц. 80 к.

М. Г. Диканскій. — Постройка городовъ, ихъ планъ и красота. 135 рисун. въ текстѣ. Изд. Н. П. Карбасникова. П. 1915. Ц. 2 р. 50 к.

Миханъ Долиновъ. — Радуга. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 75.

„Зеленый цвѣтокъ“. — Сборникъ. П. 1915. Ц. 75 к.

Георгій Ивановъ. — Памятникъ славы. Стихотворенія. Изд. „Лукоморье“. П. Ц. 1 р.

Императорская Академія Художествъ. Музей. Русская скульптура. (Илюстрованный каталогъ). П. 1915.

В. Каневъ. — Стихи. П. 1915.

Александръ Корона. — Лампа Аладина. Книга пѣсенъ. 1911—14 г. Изд. „Поэзія“. П. Ц. 1 р. 25 к.

М. Кузминъ. — Военные рассказы. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.

Борисъ Кушнеръ. — Тавро вздоховъ. Поэма. Изд. „Авентюра“. М. 1915. Ц. 50 к.

Николай Лаврскій. — Искусство и евреи. Изд. „Искусство и Жизнь“. М. 1915. Ц. 50 к.

Новалисъ. — Фрагменты, въ пер. Григорія Петникова. I. Изд. „Лирень“. М. 1914. Ц. 70 к.

В. Опочининъ. — Грезы и жизнь. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 1 р. 50 к.

Б. А. П—ій. — „Современная Монголія“. Пгд. 1915. Ц. 30 к.

Поль-де-Сенъ-Викторъ. — Варвары и бандиты (Пруссія и Коммуна). Перев. А. Горбуновой. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1915. Ц. 90.

Пятидесятилѣтній юбилей газеты „Русскія Вѣдомости“ (1863—1913). Изд. ком. юби. честь. подъ ред. Н. В. Давыдова. М. 1915.

Нина Рудникова, Гаврилъ Елачичъ. — Люциферъ и Антихристъ. П. 1915. Ц. 60 к.

Иванъ Рукавишниковъ. — Книга десяти. Стихотворенія. 1909—1914. „Московское книгоиздательство“. М. 1915. Ц. 1 р. 25 к.

Сборникъ Лукоморье. — Военные рассказы. Изд. „Лукоморье“. П. 1915. Ц. 2 р.

СОДЕРЖАНИЕ

Александръ Гидони — Творческій путь Рериха	1
Списокъ главныхъ работъ Н. К. Рериха	35
Gustave Geffroy — Реймскій Соборъ	40
Максимиліанъ Волошинъ — Стихотворенія	51
Евгеній Браудо — Памяти А. Н. Скрябина	54
Э. Старкъ — Художественныя постановки въ оперѣ. По поводу Театра музыкальной драмы	60
Георгій Ивановъ — Военные стихи	82

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ — Искусство и война. Художественныя дѣла	87
Н. Пунинъ — Выставка церковной старины въ музей Штиглица	93
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ	94
Я. Тугендхолдъ — Пушкинскій спектакль. Письмо изъ Москвы	99
Валеріанъ Чудовскій — Художественный театръ въ Петроградѣ	102
В. С. — Петроградскіе театры	109
З. Ашкинази — Московскіе театры	111
В. Держановскій — Музыка въ Москвѣ	114
П. Дульскій — Письмо изъ Казани	117
Ю. Слонимская — Еще о Новеррѣ и Боке	120
Г. Лукомскій, З. Ашкинази — Новыя книги	122
P. Ettinger — Художественныя вѣсти съ Запада	124
Книги, поступившія въ редакцію	127

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ТРЕХЦВѢТНЫЯ АВТОТИПИ:

Н. К. Рерихъ — ‚Въ башнѣ‘ (‚Принцеса Маленъ‘); ‚Зарево‘.

АВТОТИПИ:

Н. К. Рерихъ — ‚Мечъ мужества‘; ‚Звѣздныя руны‘; ‚Ангель послѣдній‘; ‚Сѣча при Керженцѣ‘; Пять эскизовъ декораций къ ‚Перъ Гюнту‘ Ибсена: ‚Избушка‘, I актъ, ‚Гегстадъ‘, ‚Домъ Озе‘, ‚Холмы‘; Эскизъ декораций къ ‚Сивгурочкѣ‘ Островскаго (‚Слобода‘); Роспись въ атарѣ церкви въ имѣніи ‚Талашкино‘ кн. М. Кл. Тенишевой (‚Царица Небесная‘); Роспись той же церкви; ‚Покореніе Казани‘; Эскизъ декораций къ ‚Фуенте Овехуна‘ Лопе де Вега; ‚Змій кричитъ‘; ‚Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ‘; ‚Облако‘; Вариантъ декораций I дѣйствія ‚Весны священной‘ Н. Стравинскаго; ‚Короны‘; ‚Градъ обреченный‘; Дѣла человѣческія; Эскизъ декораций къ оперѣ А. А. Давидова ‚Сестра Беатриса‘; ‚Вѣстникъ‘.

Реймскій Соборъ — Порталъ Реймскаго Собора (гравюра Дю-Серсо); Коронованіе Людовика XV въ Реймскомъ Соборѣ (французская гравюра XVIII в.); Главный фасадъ; Северо-западный порталъ; Деталь портала Реймскихъ святыхъ; ‚Синагога‘; Два вида развалинъ Реймскаго Собора.

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

Н. К. Рерихъ — ‚Дары‘ (стр. 13).

АВТОТИПИ:

Н. К. Рерихъ — Эскизъ декораций къ ‚Перъ Гюнту‘ Ибсена (‚Египеть‘) (стр. 10); ‚Прокопій Праведный отводитъ каменную тучу отъ Устья Великаго‘ (стр. 32); Эскизъ декораций къ оперѣ А. А. Давидова ‚Сестра Беатриса‘ (стр. 33). Реймскій Соборъ — Два вида развалинъ (стр. 48 и 49). Казанскіе памятники — Сююнбекина башня (стр. 118); Барельефъ С. И. Гальберга (стр. 119).

Инв. № 17415
69/10