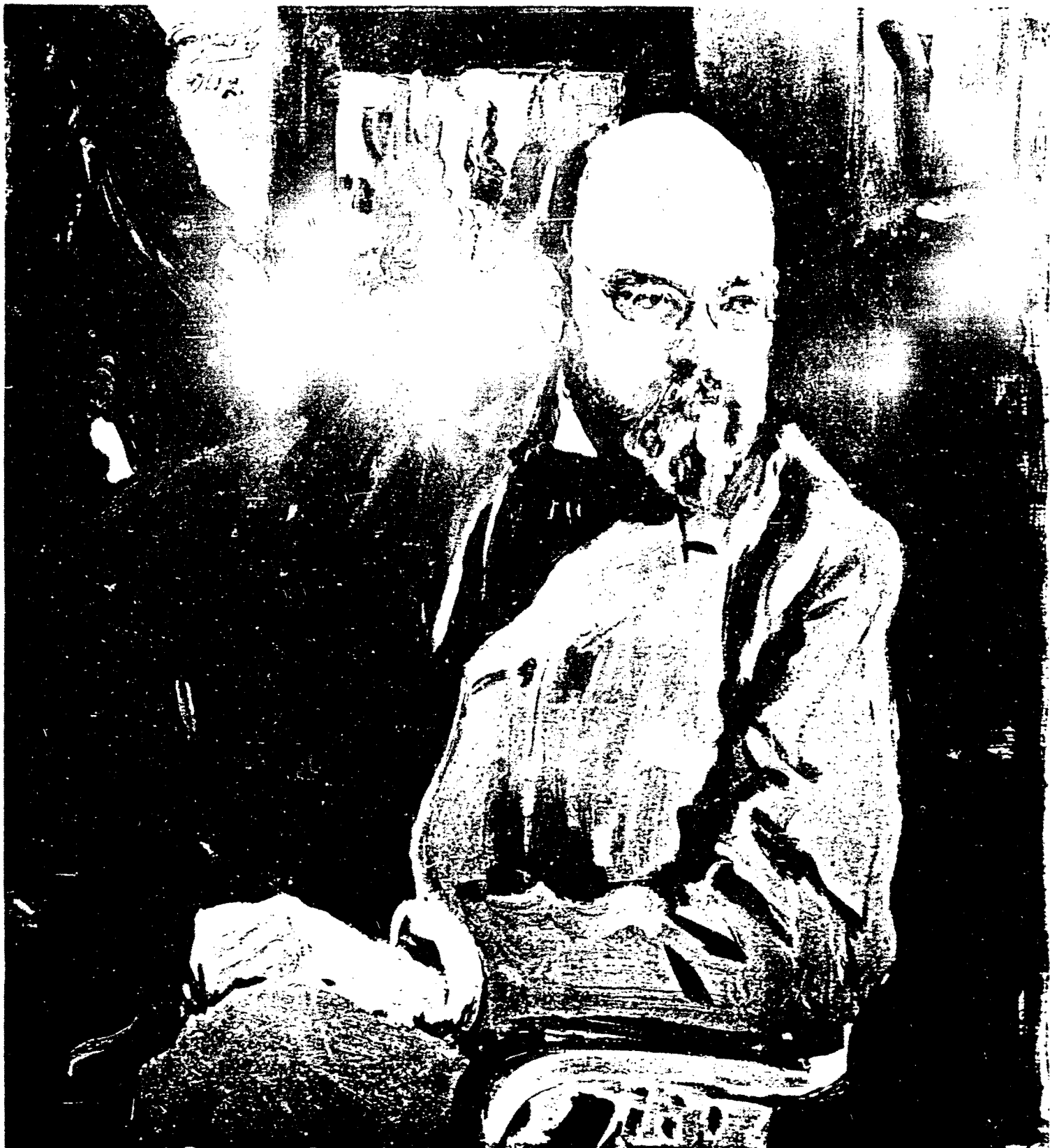


АПОЛЛОНЪ

МСМХІ





В. А. Орлович

В. Орлович

Илья Семенович Орлович - Э. Орлович

СОБРАНИЕ И. С. ОСТРОУХОВА ВЪ МОСКВѢ.

Бар. Н. Н. Врангель.



В Россіи немного художественныхъ собраній, а тѣ которыя есть представляютъ обыкновенно странную смѣсь превосходныхъ произведеній искусства съ никому не нужными предметами, свидѣтельствуя о наивности или безвкусіи ихъ владѣльцевъ. Кромѣ нѣсколькихъ старыхъ семей, сохранившихъ родовое наследіе со временъ Александра I или, въ лучшемъ случаѣ, съ конца XVIII вѣка мало кто изъ русскихъ людей подбиралъ осмысленно, по заранѣе обдуманному плану, художественныя произведенія.

У однихъ не хватало умѣнья отдѣлять плохое отъ хорошаго, у другихъ выдержки, чтобы десятки лѣтъ дохотиться за тѣми предметами, которые были нужны для пополненія коллекціи.

Но, если въ Петербургѣ и особенно въ Москвѣ и встрѣчаются иногда собиратели, то большею частью это коллекціонеры ,раритетовъ', понимающіе скорѣе цѣнность и рѣдкость, чѣмъ подлинную и живую красоту, ихъ окружающую. Правда, встрѣчаются иногда ,русскіе самородки' вродѣ, Богъ вѣсть, за что прославленнаго безвкуснѣйшаго московскаго мецената Солдатенкова или ставшаго извѣстнымъ на всю Россію убогаго и нечѣпнаго собирателя всякаго хлама псковскаго купца Плюшкина. Чудовищное по безвкусію и нечѣпости собраніе послѣдняго не случайная провинціальная коллекція, а въ нѣкоторомъ родѣ символъ всего русскаго пониманія и собранія предметовъ искусства.

Тѣмъ необычнѣе видѣть въ Москвѣ замѣчательное собраніе Ильи Семеновича Остроухова. Талантливый художникъ — пейзажистъ, написавшій извѣстное ,Сиверко', съ пылкой любовью, съ большимъ вкусомъ и умомъ собралъ въ недолгое, сравнительно, время, интереснѣйшую коллекцію старо-русскихъ иконъ, иностранныхъ картинъ и произведеній русской школы живописи. Въ этомъ собраніи, не смотря на то, что владѣлецъ его принадлежитъ къ поколѣнію людей 60-хъ годовъ, есть особая живая жизнь, какое то трепетное отношеніе и пониманіе искусства. Остроухову все равно: написана ли картина сто лѣтъ назадъ или это произведеніе ,декадента' Сарьяна, есть ли это набросокъ карандашомъ Кипренскаго или большой холстъ Врубеля, или старая икона. Рѣдко кто изъ людей поколѣнія И. С. Остроухова подходилъ такъ непосредственно къ искусству и почти никто не можетъ сравниться съ нимъ въ томъ отношеніи къ живописи ради живописи, не руководствуясь соображеніями историческаго или антикварнаго свойства. И потому въ собраніи его постоянно чувствуется какая то вѣчно трепещущая жизнь. Особенно характерной кажется фигура Остроухова при сравненіи съ другими собирателями Москвы: И. И. Щукинымъ, И. Е. Цвѣтковымъ и даже столь замѣчательными,

братьями Третьяковыми. П. И. Щукинъ собралъ любопытный музей бытовыхъ и историческихъ ‚куръезовъ‘, Цвѣтковъ — огромную галерею живописцевъ русской школы, отдавая, однако, явное предпочтеніе передвижникамъ и придавая тѣмъ скорѣе историческій, нежели художественный интересъ своему собранію, если разбирать его какъ нѣчто цѣлое. Почти то же можно сказать и о братьяхъ Третьяковыхъ. Правда, что они жили въ столь трудную для искусства пору, когда рѣдко кто понималъ искусство, но тѣмъ больше заслуга ихъ, собравшихъ столь замѣчательный музей, какъ Третьяковская галерея, хотя надо сказать, что это, можетъ быть лучшее у насъ хранилище русской живописи представляетъ ее крайне односторонне и неполно. Къ счастью, именно П. С. Остроуховъ очень много сдѣлалъ и продолжаетъ дѣлать теперь для пополненія и улучшенія Третьяковской галереи и только такой человѣкъ, тонкій знатокъ и художникъ можетъ заполнить существенныя пробѣлы этого собранія. Изъ всѣхъ русскихъ музеевъ одна Третьяковская галерея живетъ, а не представляетъ кладбище искусства, только здѣсь не дѣлается разницы между старымъ и новымъ и здѣсь пріобрѣтаются картины на многихъ выставкахъ, которыя считаются ‚декадентскими‘ у нашихъ официальныхъ музеевъ.

П. С. Остроуховъ коллекціонеръ крайне индивидуальный, характерно-московскій съ особыми прихотями и это придаетъ прелесть его собранію, которое является само по себѣ художественнымъ созданиемъ. И потому когда смотришь его коллекцію, то чувствуешь и личность того, кто ее составилъ, въ нѣкоторомъ родѣ, разсматриваешь его самого.

Московскія собранія очень характерны и рѣзко отличаются отъ петербургскихъ. Въ первыхъ всегда индивидуальность владѣльца, часто его ничѣмъ необъяснимый капризь, страстное увлеченіе и пожертвованіе всѣмъ второстепеннымъ для осуществленія, главнаго. У московскихъ коллекціонеровъ не видишь этихъ ‚милыхъ *interieur'овъ*‘, ‚стильныхъ комнатъ‘, подбора всѣхъ вещей такъ, чтобы люстра была въ томъ же стилѣ, какъ стулъ, а сонетка какъ дверная ручка. Въ Петербургѣ для общаго, жертвуютъ частностями: на улицахъ застраиваютъ цѣлыя площади въ одномъ стилѣ, дома убираютъ предметами сходнаго характера, людей одѣваютъ въ одинаковыя платья и стараются всѣхъ уравнивать. Въ этомъ отношеніи Петербургъ городъ чрезвычайно демократичный, чтобы ни говорили объ его чинопочитаіи, ‚табели о рангахъ‘ и прочихъ ступеняхъ и степеняхъ.

Совсѣмъ не то въ Москвѣ, въ этомъ вздорномъ, глупомъ и умномъ, варварскомъ и ‚декадентскомъ‘ городѣ. Смѣсь ‚хамства и мавританства‘, сплавъ самодурной прихоти и чиннаго порядка, чванство рядомъ съ уничиженіемъ и гордость наравнѣ со смиреніемъ придаютъ этому прекрасному городу очаровательный и весьма своеобразный характеръ. Эти черты отражаются и на художественной жизни Москвы, а слѣдовательно и на московскихъ собраніяхъ въ частности. И слава Богу, что можно еще увидѣть здѣсь людей живыхъ и увлекающихся, что то ищущихъ, о



СОБРАНИЕ
И.С. ОСТРОУХОВА
ВЪ МОСКВѢ



*Н. Алексеевъ.
Семья художника.*

*N. Alexeeff.
La famille du peintre.*



*А. Антроповъ. Вел. Кн. Павелъ Петровичъ
(масло).*

*A. Antropoff. Portrait du Grand Duc Paul
(huile).*



*Г. И. Скородумовъ. Мужской портретъ
(пастель).*

*G. Skorodoumoff. Portrait d'homme
(pastel).*



Лезицкий. Портретъ 2-ой Полторацкой (масло).

Lévitzky. Portrait de M-me Poltoratsky (huile).



В. Тропининъ. Женскій портретъ, эскизъ (масло).

V. Tropinine. Portrait de femme, esquisse (huile).



*А. Варнекъ. Жена художника и ея сестра
г-жа Мартосъ (масло).*

*A. Varneck. La femme du peintre et sa
sœur. (huile).*



*П. Басинъ. Портретъ Сильвестра Щедрина
(масло).*

*P. Bassine. Portrait du peintre S. Stschedrine
(huile).*



Гр. И. Толстой. Автопортретъ (акварель).

Comte Tn. Tolstoï. Portrait de l'artiste (aquarelle).



Г. М. Славинский. «Въ комнатану» (м. 10).

Th. Slaviansky. «Interieur (suite)».



Гр. А. Толстой. «В комнате» (масло).

Comte Th. Tolstoy. «Interieur (étude)».



*Е. Крендовскій. Сенаторъ Башиловъ и дѣти гр.
де Бальменъ (масло).*

*E. Krendovskiy. Le sénateur Bachiloff et les
enfants du comte de Balmen (huile).*



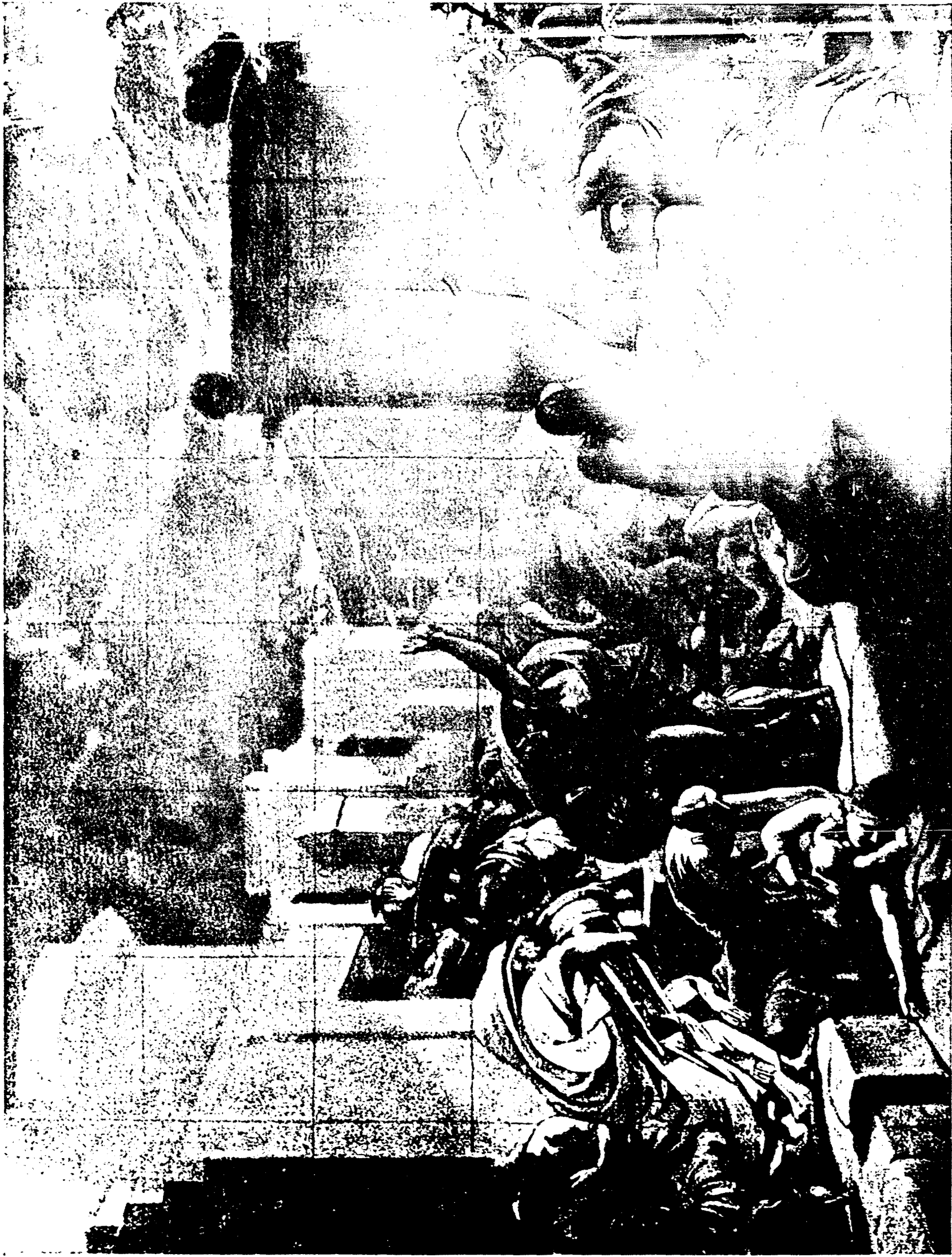
II. Щедровскій. 'Бытовая сцена' (масло).

I. Stschedrowsky. 'Scène de genre' (huile).



В. Шебуевъ, „Смерть Иноумиа“ (сѣна).

В. Шебуевъ, „La mort d'Hippolyte“ (сѣна).



К. Брюллов. «Гибель Помпеи» (масло).

C. Brullof. Les derniers jours de Pompéi (huile).



Ситбаецмь Шцопуаь. Вуоб Нцаюаь (мач.10).

Силгестре Стсчедрине. Вие де Наплет Оуилет.



Александр Иванов. Пейзаж (масло).

Alexandre Ivanov. Paysage (huile).



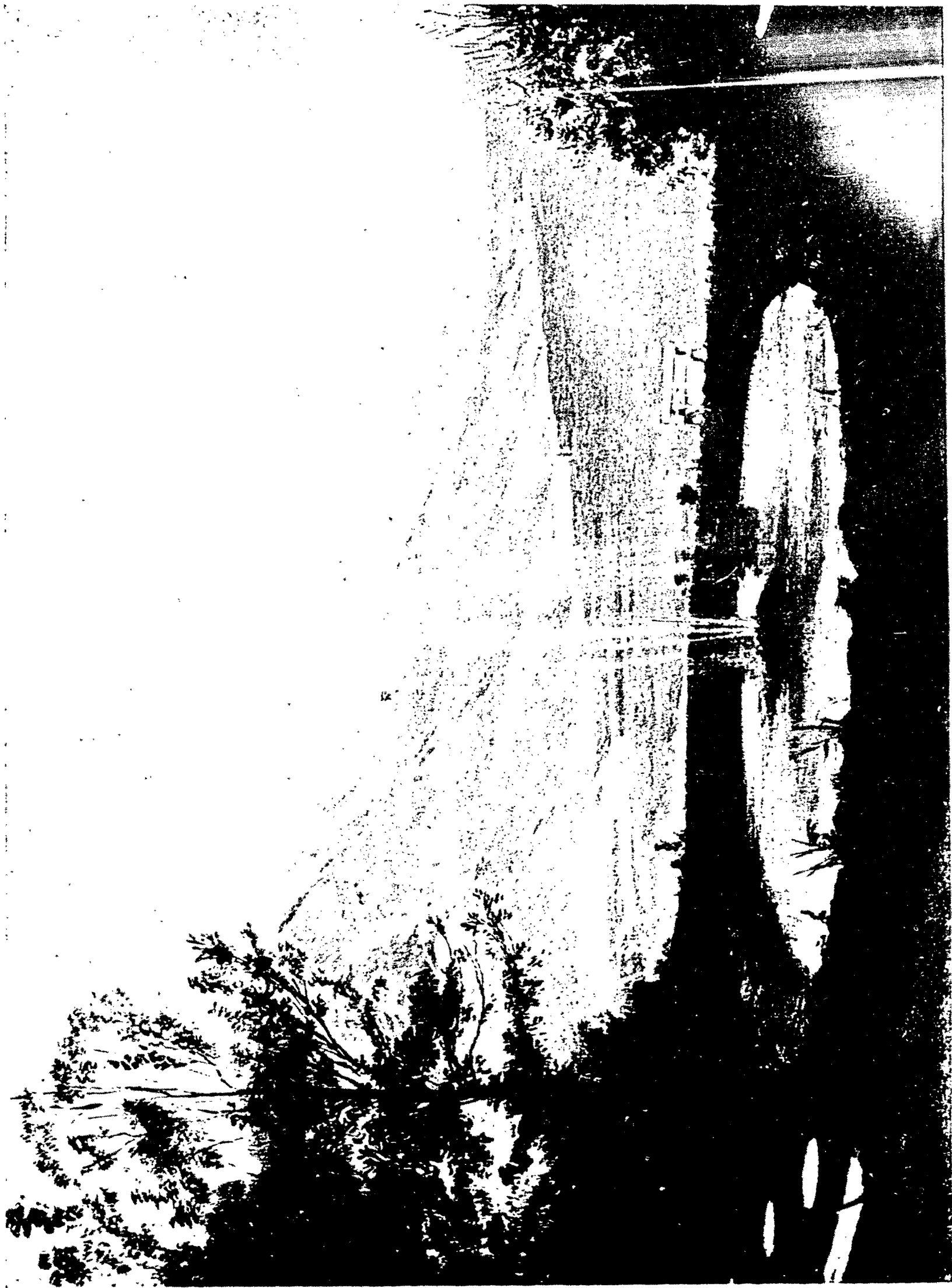
Θ. Βασιλιεβ. „Деревенская улица" (масло).

Th. Vassilieff. „Village russe" (thuille).



Саврасовъ. „Волга“ (масло).

Savrasoff. „Le Volga“ (huile).



9. Бакубад. Я доната аб Эпуштадзе (мактор).

10. Вассилеф. Ја фонтаре д'Еккк, Епуште (мактор).



И. Федотовъ. „Анкоръ, еще анкоръ.“ (масло).

Р. Федотовъ. „Le chien dressé.“ (huile).



В. Васнецов. Каменный век (масло).

В. Васнецов. Лüge de pierre chüble.



Е. Д. Полякова. Улица в Москве (масло).

И. Полёнов. Улица в Москве (гуашь).



И. Дешикань. Последний ступень (масло).

И. Дешикань. Последний ступень (масло).



II. Теумань, Моеница' (макто).

I. Леуцане, Понт рустике' (дунде).



А. Кузнецов. Деревянный полук (масло).



И. Пилисунь, Дубов (мас.10).

Г. Чичкин, Чёны (huile).



И. Ръпникъ. „Левъ Толстой“ (масло).

E. Répine. „Léon Tolstoï“ (huile).



И. Репинъ. „Левъ Толстой“ (акварель).

E. Répine. „Léon Tolstoï“ (aquarelle).



И. Рѣпинъ. „Дочь художника“ (масло).

E. Répine. „La fille du peintre“ (huile).



И. Милиоти. „Дамский портрет“ (масло).

N. Milioti. „Portrait“ (huile).



В. Стровъ. „Флоренція“ (масло).

V. Séroff. „Florence“ (huile).



В. Стрель. Церковь в Абрамцево (масло).

V. Séroff. „L'église d'Abramtsevo" (huile).



В. Стрельва. № водолож (акараель).

Г. Серофф. „Абреувоир“ (апарилет).



V. Seroff. „Les boeufs“ thulle.

B. Сирова. „Волы“ (масло).



В. Григорьев. Пычакань (Магист).

В. Серофф. Ла-нymphie des eaux-chuiles.



М. Врубелъ. „Сиренъ“ (мартъ).

М. Врубелъ. „Лилы“ (апрель).



М. Врубель. „Венеція“ (акварель).

M. Wroubel. „Venise“ (aquarelle).

чемъ то мечтающихъ, а не тѣхъ сонныхъ петербургскихъ чиновниковъ, которые даже искусство дѣлать на ,табели о рангахъ‘ и всѣ прислушивается, что скажутъ нѣкоторые ,признанные‘ критики, чтобы хоромъ повторять за ними тотъ или иной трузмъ. Въ Москвѣ совсѣмъ иначе: здѣсь всякій самъ по себѣ и даже иногда нарочно, наперекоръ своему сосѣду-собирующему. Если одинъ покупаетъ старинныя картины, то другой долженъ собирать самыя современныя, отрицая все остальное. Одинъ признаетъ только французскихъ художниковъ, другой только русскихъ, и такъ далѣе. Конечно, въ этомъ есть и смѣшная сторона; конечно, и тѣ и другіе, можетъ быть, не правы, но развѣ не во сто разъ милѣе, увлекательнѣе и даже полезнѣе этого рода собиратели, чѣмъ петербургскіе ,безпристрастные цѣнители‘? Исторія выяснитъ ошибки москвичей, укажетъ пробѣлы, какъ видны они теперь въ Третьяковской галереѣ. Но пробѣлы заполнить легко, тогда какъ немислимо сдѣлать безцвѣтное яркимъ и незначительное — значительнымъ.

Я говорю все это для того, чтобы выяснитъ общій типъ московскихъ и петербургскихъ собирателей, чтобы показать, что даже среди москвичей коллекція И. С. Остроухова является своеобразной и очень индивидуальной. У Остроухова есть одна ,узость‘ въ его собирательствѣ это то, что онъ всегда ищетъ живописъ похожую на живопись и рисунокъ похожій на рисунокъ. Тотъ ,милый стиль‘, курьезы, ,скурильность‘ и прочій симпатичный вздоръ, которымъ такъ увлеклись въ Петербургѣ за послѣдніе годы, почти совсѣмъ чужды Остроухову и не отражается въ его собраніи. Здѣсь нѣтъ бисерныхъ акваріумовъ съ золотыми рыбками, часовъ со львами, которые въ тактъ маятника вращаютъ глазами, нѣтъ картинъ интересныхъ потому, что онѣ не похожи на картины, нѣтъ креселъ съ головами мосекъ вмѣсто ручекъ, нѣтъ старыхъ жилетовъ съ вышитыми поцугаями и обезьянами, нѣтъ портретовъ, писанныхъ крѣпостными дураками, словомъ есть искусство, а нѣтъ того, что не столько восхищаетъ, какъ тѣшитъ и забавляетъ насъ. Напротивъ, у Остроухова даже второстепенные живописцы представлены въ столь яркихъ и замѣчательныхъ образцахъ, что часто кажутся намъ совершенно новыми и незнакомыми доселѣ мастерами.

Скучный В. К. Шебуевъ, котораго мы знали до сихъ поръ по очень большимъ и очень темнымъ академическимъ холстамъ, представленъ въ собраніи И. С. Остроухова двумя столь замѣчательными картинами, что невольно начинаешь видѣть въ немъ подлиннаго и большого художника. ,Смерть Ипполита‘ и восхитительный портретъ-картина ,Гаданье‘ — замѣчательнѣйшія произведенія въ духѣ ранняго русскаго романтизма, и въ русской школѣ живописи они должны занять совсѣмъ особое мѣсто. Здѣсь виденъ подлинный и очень крупный талантъ Шебуева, здѣсь видно, что не будь онъ замученъ академической рутинной, это былъ бы художникъ вполне европейскаго уровня. Романтическій коричнево-черный тонъ ,Ипполита‘, дивная жаркая гамма ,Гаданья‘ придаютъ этимъ картинамъ совсѣмъ своеобразное обаяніе. Здѣсь на лицо всѣ лучшія традиціи старой академической школы, но эти

приемы долгаго ученія оживлены и уснащены индивидуальностью мастера, оживлены и зажжены огнемъ его духа.

Эти столь неожиданныя картины Шебуева заставляютъ еще разъ пожалѣть нашъ бѣдный Музей Александра III, гдѣ собраны оффиціальныя и неинтересныя работы этого художника. Академическая комисія, устраивавшая музей, не потрудилась поискать разбросанныя по разнымъ собраніямъ произведенія Шебуева, а удовольствовалась, сгруппировавъ всѣ наиболѣе банальныя его картины.

Отсюда получился выводъ, что Шебуевъ художникъ скучный, академическій, и неинтересный, а между тѣмъ, при болѣе внимательномъ отношеніи и изученіи мастера, онъ бы могъ предстать въ совѣтѣ мною свѣтѣ. И надо надѣяться, что можетъ быть и музею посчастливится достать болѣе интимныя работы мастера: портреты его кисти, хранящіяся у его потомковъ, и неизвѣстно гдѣ теперь находящіяся „Купальщицы“, о которыхъ я слышалъ самый восторженный отзывъ такого изысканнаго цѣнителя, какъ покойный С. С. Боткинъ. Однако, описывая ихъ, онъ никогда не хотѣлъ открыть мнѣ имя ихъ собственника, такъ какъ все надѣялся пріобрѣсти ихъ для своей коллекціи, но умеръ не успѣвъ этого сдѣлать...

Замѣчательно представлена въ собраніи Остроухова группа живописцевъ комнатъ, которая такъ характерна для русской школы первой половины XIX-го столѣтія. Но и здѣсь видишь не тѣ смѣшныя и уютныя *interieur*'ы, не тѣ „курьезы быта“, что такъ цѣнятся у петербургскихъ любителей, что такъ пріятны и милы, но часто не имѣютъ ничего общаго съ большимъ искусствомъ. Въ остроуховской коллекціи всѣ перспективные живописцы школы Венеціанова рисуются намъ настоящими художниками, подлинными мастерами, наследниками голландцевъ XVII вѣка. Здѣсь сознаешь, что Славянскій равенъ многимъ своимъ западнымъ современникамъ: швейцарцу Ашера, полуфранцузскому Дроллингу, нѣмцамъ Керстингу, К. Фридриху, Бегасу и М. Швинду. Восхитительно представлены у Остроухова и Зеленцовъ, Крендовскій, Алексѣевъ-Сыромянскій и гр. Ѳ. П. Толстой, если только его кисти принадлежитъ прелестный помѣщичій *interieur* этого собранія.

Что же касается до Алексѣева-Сыромянскаго, то на мой взглядъ именно имъ исполнена та семейная группа, которая въ собраніи приписывается А. В. Ступину. Картина была на академической выставкѣ 1836 года, описывается въ газетахъ того времени съ упоминаніемъ, что исполнилъ ее Алексѣевъ, ученикъ Ступина, женатый на его дочери Клавдіи. Группа интимныхъ живописцевъ весьма характерна для цѣлаго періода русской жизни, для эпохи самоуглубленія, отдыха послѣ бурь отечественной войны, восторженнаго поклоненія всякой твари, созданной Богомъ. И мнѣ кажется, что какимъ то почти религіознымъ смиреніемъ, запахомъ теплящейся лампадки вѣетъ отъ этихъ комнатъ, гдѣ помѣщички меланхолично пускаютъ дымъ изъ длинныхъ трубокъ и гдѣ женщины либо вышиваютъ, либо занимаются музыкой. Въ этомъ смиренномъ затишьи сказала не только цѣлая полоса русской жизни, но и страница русскаго смиренномудраго характера, то убожество —



В. Шибыев: Тагань.
С. Чебукиев: La diseuse de bonne aventure.

въ красивомъ смыслѣ этого слова — что является искони, русской чертой. Это дѣльный міръ лѣни и тихаго созерцанія, міръ звуковъ, уютъ бездѣйствія и равнодушія, который придаетъ нѣсколько восточныя черты русскому быту. И жалко, что современная жизнь стремится, хотя и тщетно, убить эти особенности нашего прошлаго. Въдѣ какъ ни старайся передѣлать себя, а трудно людямъ русскаго темперамента преобразиться въ людей иной расы и иной крови. Эти особенности русскаго творчества надо цѣнить и любить, ибо только онѣ цѣнны въ исторіи всемірной живописи. Потому интересенъ и Федотовъ, что онъ несомнѣнно русское и очень типичное явленіе. Въ собраніи Остроухова и онъ объявляется совсѣмъ неожиданно, странно и даже страшно. „Анкоръ, еще анкоръ“ — такая жуткая до ужаса картина, что чувствуешь безуміе художника, писавшаго ее. Прыгающій въ темнотѣ пудель кажется какимъ то фантастическимъ чортомъ, и отъ всей композиціи вѣетъ страшной „достоевщиной“, безысходной и мрачной тоской медленно засасывающей русской провинціальной жизни. Здѣсь психологія дѣлой эпохи, и вотъ въ какой декораціи, и въ какихъ краскахъ надо ставить на сценѣ Достоевскаго, вотъ она — давящая, безпросвѣтная, сѣрая русская жизнь... Но не только по настроенію и психологическому интересу цѣнна эта картина Федотова: по чисто-живописнымъ задачамъ, это одно изъ лучшихъ произведеній больного и мрачнаго художника, одна изъ лучшихъ русскихъ картинъ средины XIX в. Хороши въ собраніи Остроухова и пейзажи первой половины прошлаго столѣтія: „Видъ Неаполя“ Сильвестра Щедрина, чудесный „Лѣсъ“ Александра Иванова и „Паркъ“ Михаила Лебедева, показывающій какъ подражалъ онъ въ первую эпоху своей жизни Якову Рейсдалю и Декеру.

Здѣсь хочется провести параллель между русскими пейзажистами этого времени и барбизонцами во Франціи. У насъ движеніе школы изъ Фонтенбло прошло почти незамѣченнымъ и, если не считать рано умершихъ талантливыхъ Щедрина и Лебедева, въ Россіи почти нѣтъ поэтовъ русской природы до Левитана. И въ данномъ случаѣ мы отстали на пятьдесятъ лѣтъ...

Восхитительно представленъ въ собраніи Остроухова Кипренскій портретами г-жи Прейсъ (?) съ ребенкомъ, хитроглазой маленькой калмычки въ красномъ халатикѣ, дѣвочкой, юношей Бакунинымъ и двумя дамами, нарисованными четко, свободно съ изысканной простотой.

Имѣется въ собраніи и красивый портретъ Скородумова, группа дочерей И. П. Мартоса, кисти Варнека, и нѣсколько сухой, но отлично нарисованный портретъ Щедрина, исполненный Басинымъ.

Эпоха передвижническаго вліянія — 60-ые годы — въ собраніи Остроухова очень ярка и занимательна.

Но и здѣсь сумѣлъ владѣлецъ выбрать произведенія, гдѣ сказались чисто-живописныя, а не идейныя исканія этого тяжелаго для искусства времени. И даже фотографичный, обыкновенно, Шишкинъ представленъ свѣжо и свободно написанной

картиной ‚Дубы‘; Теодоръ Васильевъ вполнѣ характеризуется ‚Деревенской улицей‘, а Саврасовъ пейзажемъ ‚Волга‘.

Вся эта группа русскихъ пейзажистовъ середины XIX столѣтія, по существу, еще требуетъ большой переоцѣнки. Теперь ясно, что Шишкинъ былъ сухимъ ‚видописцемъ‘ и совсѣмъ не понималъ поэзіи природы, ясно, что Теодоръ Васильевъ несомнѣнно талантливъ, но все же чрезмѣрно восхваленъ критикой 80-хъ годовъ. Въ сущности же всѣ эти мастера, послѣ Щедрина и, можетъ быть, Лебедева, кажутся довольно ничтожными маленькими талантами, если сравнить ихъ съ большими пейзажистами, работавшими во Франціи въ эту эпоху. Вѣдь не забудьте, что за три года до смерти Васильева была уже написана ‚Нана‘ Манэ, что это время было расцвѣтомъ художественной дѣятельности Монэ, Ренуара и ихъ многочисленныхъ послѣдователей. Русская школа прежде всего поражаетъ своей провинціальной отсталостью, — либо запаздываніемъ, либо чрезмѣрной спѣшкой. При такихъ параллеляхъ наивнымъ покажется намъ и Полѣновъ, хотя онъ и писалъ недурные пейзажи, о чемъ можно судить именно по экземплярамъ остроуховскаго собранія.

Хорошо представлены Левитанъ, Врубель — эскизомъ Демона, ‚Венеціей‘ и ‚Сиренью‘ — чудесной, можетъ быть, одной изъ лучшихъ картинъ художника. Рѣпинъ и Сѣровъ еще полнѣе и разностороннѣе въ собраніи, и, сравнивая ихъ, видишь вполнѣ отчетливо, какъ теряетъ простоватый и некультурный, наивный и всегда прозаичный Рѣпинъ рядомъ съ такимъ изысканно умнымъ, вѣчно искавшимъ и всегда совершенствовавшимся Сѣровымъ, видишь, какъ несправедлива судьба, наградившая всѣми лаврами одного и отнявшая у насъ другого. И опять вспоминается грустная участь русскихъ художниковъ: Федотовъ, Левитанъ, Врубель и Сѣровъ...

И невольно думается, что, опять, по какой то волѣ рока, гениальный Сѣровъ оставилъ очень небольшую школу послѣдователей, въ то время какъ Рѣпинъ, несомнѣнно даровитый и даже талантливый, но отнюдь не гений, — создалъ цѣлую эпоху въ исторіи русской живописи. Доказываетъ ли это, что онъ сильнѣе и индивидуальнѣе Сѣрова и такой ли покажется эта кажущаяся сила Рѣпина въ глазахъ будущаго историка нашего времени? Миѣ думается, что нѣтъ, что именно вліяніе Рѣпина на цѣлое поколѣніе только яркій показатель некультурности его послѣдователей, но значеніе его не какъ художника, а какъ учителя, въ концѣ концовъ, очень ничтожно. Да и было бы грустно, если бы этотъ талантливый живописецъ, но бездарный человекъ былъ дѣйствительно тѣмъ пророкомъ, какимъ онъ казался когда то многимъ и еще кажется нѣкоторымъ. Было бы печально если бы все то, что много разъ проповѣдовалъ Рѣпинъ печатно и устно, стало достояніемъ русскаго искусства. Надо надѣяться, что именно у насъ, въ нашей ‚провинціи Европы‘ еще есть какой то природный художественный здравый смыслъ, прирожденная сила духа дѣтскихъ народовъ, для того чтобы бороться съ лжеученіемъ.

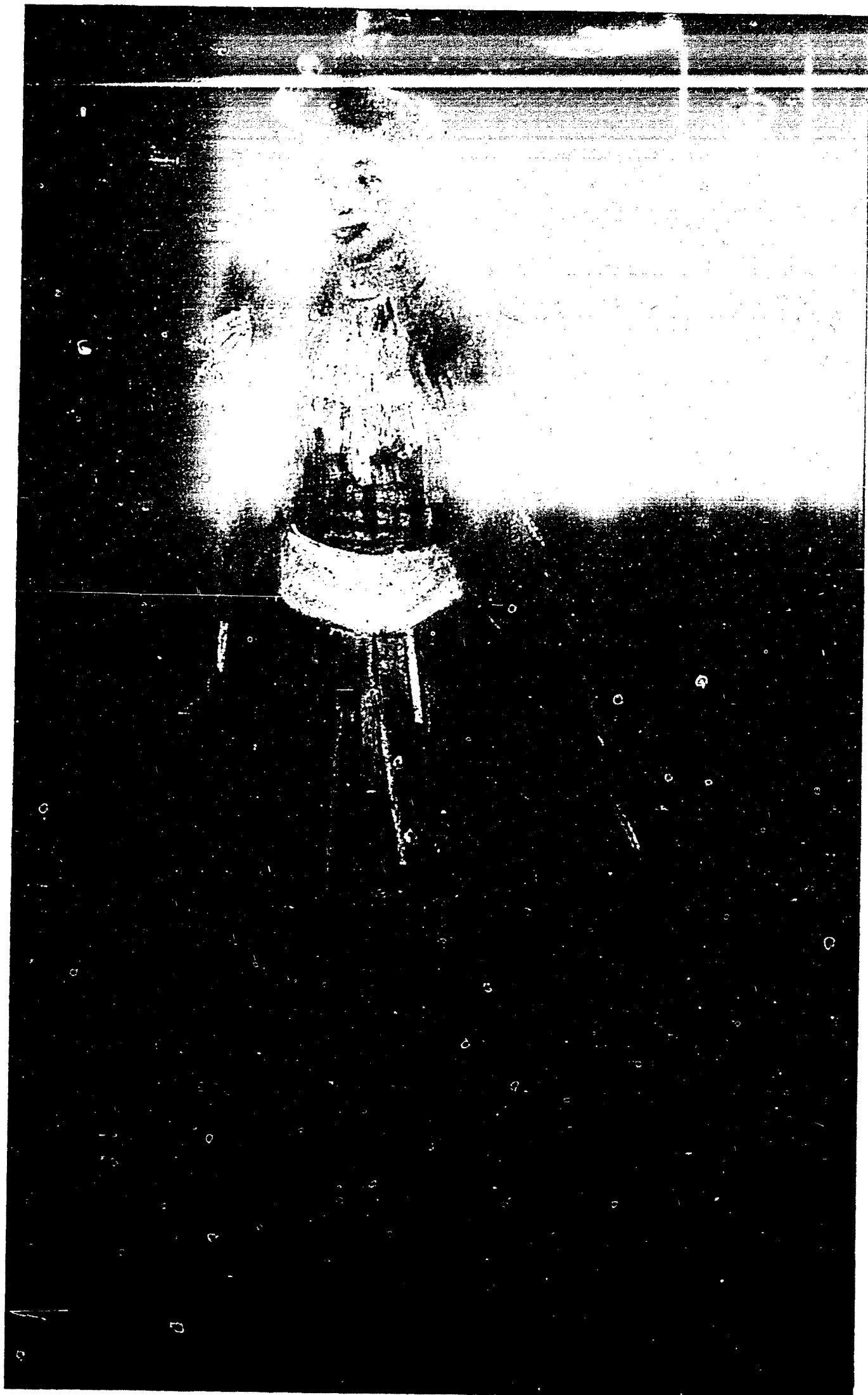


М. Врубель. Демонь.

M. Wroubel. Le démon.

Всѣ эти мысли невольно приходятъ въ голову, когда видишь висящими рядомъ двухъ художниковъ разныхъ поколѣній, но въ сущности имѣющихъ кое что между собой родственное. И надо сказать, что личности Рѣпина и Сѣрова трудно представить ярче и рельефнѣе, чѣмъ это сдѣлалъ въ своемъ собраніи Н. С. Остроуховъ. Коллекція эта слишкомъ значительна, чтобы дать полную ея характеристику немногими словами; надо писать цѣлый подробный каталогъ, чтобы составить о ней хоть нѣкоторое понятіе. И единственное извиненіе для этихъ строкъ то, что они сопровождаются иллюстраціями, дающими представленіе о лучшихъ картинахъ одного изъ интереснѣйшихъ московскихъ собраній.





Ф. Малявинъ. „Портретъ А. С. Б.“

Th. Maliavine. „Portrait de M-lle A. S. B.“



О. Кипренскій. „Портретъ Бакунина“ (рисунокъ).

O. Kiprensky. „Portrait de M-r Bakounine“ (dessin).

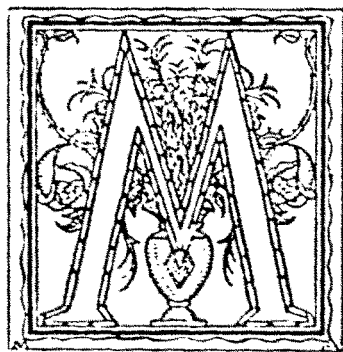


И. Рѣпинъ. Портретъ Н. П. Остроуховой' (рис. углемъ).

E. Répine. „Portrait de M-me N. Ostrooukhoff" (charbon).

„ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА“ КАВАЛЕРА ГЛУКА

М. Кузминъ



Мнѣ хотѣлось совершенно освободить музыку отъ тѣхъ злоупотребленій, которыя, будучи введены то по дурно понятому тщеславію пѣвцовъ, то по излишней любезности композиторовъ, съ давнихъ поръ уже искажаютъ оперу и дѣлаютъ изъ зрѣлища прекраснѣйшаго и величественнаго самое смѣшное и скучное. Я мечталъ свести музыку къ ея подлинному назначенію: усилить выразительность текста и подчеркивать положенія драмы, не прерывая дѣйствія и не расхолаживая его пустыми и ненужными украшеніями. Я думаю, что музыка должна относиться къ тексту, какъ раскраска — живая по тонамъ и искусная въ распредѣленіи тѣней — къ правильному и прекрасному рисунку, т. е. оживляя фигуры, но не портя ихъ контуровъ. Я не хотѣлъ ни останавливать актера въ пылу разговора скучной ригурнелюю, ни удерживать его на излюбленной гласной, чтобъ дать возможность въ длинномъ пассажѣ показать подвижность голоса. Вообще я хотѣлъ искоренить эти злоупотребленія, противъ которыхъ съ давнихъ поръ вотще взываютъ здравый смыслъ и разумъ. Кромѣ того я полагалъ, что главнымъ образомъ мои усилія должны быть направлены на то, чтобы найти прекрасную простоту, и я сознательно избѣгалъ кичливыхъ трудностей, которыя бы ей вредили...

Переведите этотъ отрывокъ на языкъ 50 — 60 годовъ XIX вѣка, изложите высокопарнымъ и самовозвеличивающимъ стилемъ, и не скажете ли вы, что это говоритъ Рихардъ Вагнеръ? Даже характерныхъ словъ о простотѣ, столь чуждой Байрейтскому маэстро, не придется особенно мѣнять, такъ какъ и авторъ „Тристана“ мечталъ для этой, наименѣе простой, оперы имѣть публику только съ „чистымъ, открытымъ сердцемъ“.

Приведенныя нами слова принадлежатъ Глуку, они взяты изъ его предисловія къ италіанской версіи „Альцесты“. Но и въ его время эти стремленія не были новы и если не возвѣщались, то во всякомъ случаѣ примѣнялись и Рамо, и Лулли, и второстепенными ихъ послѣдователями, не говоря о Монтеверде, Каччини и Кавалли. Пусть послѣднія италіанскія попытки не имѣли послѣдователей, и Глукъ не зналъ монотонно радикальныхъ и не всегда музыкально содержательныхъ псалмодій знаменитыхъ флорентійцевъ, — принципъ былъ тотъ же; и послѣ Глука то же самое утверждаютъ и Вагнеръ, и Мусоргскій, и Дебюсси. Простота и правдивость. Интересно, что всѣ подобные манифесты касаются больше вопросовъ театральныхъ, нежели самой музыки. И если Вагнеръ, происходя отъ Вебера и Маршнера, достигъ собственныхъ техническихъ пріемовъ настолько характерныхъ, что, будучи взяты его послѣдователями какъ готовые клише, они дѣлаются не-

сносными, — то мы не можемъ того же сказать о Глукѣ, представляющемъ геніальное, но неизбѣжное звено въ развитіи французской оперы и стоящемъ въ такомъ тѣсномъ соприкосновеніи съ Рамо и Люлли съ одной стороны и съ Гретри и Мегюлемъ съ другой, что мы никакъ не можемъ открыто признать послѣднихъ учениками именно Глука, а не его предшественниковъ. Можетъ быть, его нѣкоторый эклектизмъ и упраздненіе традиціоннаго балета въ „Ифигенія въ Тавридѣ“ суть наибольшія „новшества“. Конечно, рѣчь идетъ не о его личной геніальности, которая всегда — самое желательное новшество и откровеніе.

Нѣкоторое вліяніе Глука видно на Берліозѣ и молодомъ Гуно, но было бы странно считать „Троянцевъ“ и „Сафо“ — операми школы Глука. Тѣ же мысли, тѣ же принципы музыкальной драмы примѣнялись, если не высказывались, французскими современниками автора „Орфея“, и даже въ отдаленіи лѣтъ намъ кажется, что самъ Пиччини, непримиримый врагъ Глука и французской оперы, приспособлялся къ требованіямъ послѣдней, тогда какъ Глукъ усилилъ мелодичность арій по сравненію съ Рамо, очевидно не напрасно занимаясь до 50 лѣтъ итальянскими операми и очень чувствительный къ элегической прелести Перголези.

Отдаленіе такъ сглаживаетъ детальныя различія, въ за которыхъ возгораются художественныя войны, такъ выставляетъ на видъ незамѣченное современниками сходство (можетъ быть, стиль эпохи), что часто бываетъ непонятенъ пылъ полемикъ. Конечно, Глукъ не такъ придерживался просодіи текста, какъ Люлли, который во многихъ операхъ взбѣгалъ даже двухъ звуковъ на одинъ слогъ и перестрилъ аріи постоянными переходами отъ однихъ темповъ и счета къ другимъ въ угоду декламаторской сторонѣ текста; конечно, Глукъ не слѣдовалъ совѣтамъ своего либреттиста Кальцабиджи, который смотрѣлъ на музыку, какъ на фиксированную декламацію, и не желалъ сдѣлать свою музу прислужницею сестры поэзіи; конечно, онъ расширилъ французскую оперу, внеся въ нее патетизмъ музыкальный и не рациональный итальянцевъ, и утвердилъ, преобразуя, стиль Люлли и Рамо, но вся его преобразовательная дѣятельность происходила помимо и даже вопреки его принципиальнымъ заявленіямъ, ибо то, что имъ было заявлено, давно уже осуществлялось на дѣлѣ, даже, можетъ быть, болѣе фанатично и потому менѣе художественно. Очень похоже на легенду то, что разсказывается о переворотѣ въ пятидесятилѣтнемъ, достигшемъ извѣстности маэстро. А именно: говорятъ, что потерпѣвъ неудачу въ Англій въ 1746 г. со своей оперой „Пирамъ и Тизба“, составленной сплошь изъ наиболѣе прославленныхъ арій, взятыхъ изъ его старыхъ оперъ, Глукъ задумался о причинахъ этой неудачи и пришелъ къ убѣжденію о необходимости тѣснѣйшей связи между текстомъ и музыкой, которая была бы специально написана на этотъ сюжетъ. Прибавляютъ также о вліяніи англійскихъ балладъ на ту и другую арію Орфея и объ усиленіи тромбонами оркестровки, слишкомъ жидкой на слухъ англичанъ, которые и тогда еще, въ родѣ лѣсковскаго прихожанина, любили „громкость“ въ музыкѣ (чѣмъ можно объяснить ихъ симпатію къ Глазу-



М. Лебедевъ. Пейзажъ (масло).

M. Lébedeff. 'Paysage' (huile).



И. Крамской. „За чтением“ (масло).

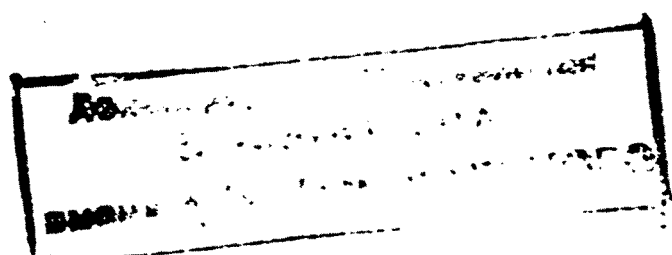
I. Kramskoi. „La liseuse“ (huile).

нову. Конечно, при подлинности этого рассказа, все выходит очень логично и благополучно, но вся бѣда въ томъ, что такой составной оперы ,Пирамъ и Тизба', какъ доказываетъ Тьерсо, кажется, вовсе и не бывало, а главное, что несмотря на англійскій урокъ, свой переломъ и даже манифесты, — Глукъ продолжалъ вставлять готовые номера въ свои шедевры даже вплоть до ,Ифигеніи въ Тавридѣ' (арія ,Oh, malheureuse Iphigénie' взята изъ ,Clemenza di Tito'). Во французскомъ Орфеѣ такихъ номеровъ пять: хоръ ,Eurydice va paraître' (изъ ,Софонизбы'), арія ,Amour, viens rendre à mon âme' (написанная для коронаціи Іосифа II во Франкфуртѣ 1764 г. и вставленная потомъ въ ,Аристея' въ 1769 г.), тріо ,Tendre amour, que tes chaînes' (изъ ,Париса и Елены'), танецъ взятый изъ балета ,Донъ Жуанъ' и шаконна, общая съ шаконной въ ,Ифигеніи въ Авлидѣ'. Сравнивая италіанскія и французскія редакціи ,Орфея' и ,Альцесты', мы склоняемся думать, что знаменитый и столь плодотворный переломъ въ творествѣ Глука обуславливался перенесеніемъ его дѣятельности въ Парижъ, гдѣ царили традиціи Лулли и Рамо. Тѣмъ смѣлѣе мы это предполагаемъ, что видимъ аналогичныя перемѣны въ творествѣ двухъ большихъ оперныхъ композиторовъ — Мейербера (начиная съ ,Роберта', написаннаго для Парижа) и Россини (,Вильгельмъ Телль'). Выступленіе въ міровой столицѣ, конечно, всегда обязывало и заставляло нѣсколько подчиняться господствующему тамъ стилю. Спѣшимъ прибавить, что всегда это было на пользу музыкѣ, какъ видно изъ приведенныхъ трехъ примѣровъ.

Конечно, въ написанныхъ спеціально для Парижа двухъ ,Ифигеніяхъ' и ,Армидѣ' еще болѣе выразился реформированный Глукъ и реформированная имъ, посредствомъ большей свободы и отчасти италіанизации, французская опера. Можетъ быть, наиболѣе италіанской изъ пяти классическихъ Глуковыхъ оперъ является ,Орфей', и намъ кажется, что здѣсь замѣтнѣе всего вліяніе Перголези и именно его ,Stabat Mater'. Элегическій пафосъ и нѣкоторая богослужебная неподвижность сюжета способствовали этому вліянію, которое, въ свою очередь, какъ бы толкало автора еще болѣе подчеркнуть характеръ погребальной пасторали и драматизированнаго ,плача'. Это — по Виргиліевски антично, сладостно-печально, погребально и неподвижно; мы здѣсь очень далеки отъ лирической трагедіи и только декламационной музыки, какъ, можетъ быть, хотѣлось самому Глуку...

Вотъ драма: Орфей со спутниками и спутницами Эвридики оплакиваетъ свою подругу. Амуръ объявляетъ, что согласившись на испытанія, Орфей сможетъ вывести ее изъ царства мертвыхъ. Орфей спускается въ Тартаръ; очарованные его пѣніемъ, подземные духи пропускаютъ его; онъ достигаетъ Елисейскихъ луговъ, гдѣ встрѣчаетъ подругу, съ которой и удаляется. Эвридика смущена холодностью Орфея, и тотъ, чтобы ее успокоить, преступаетъ клятву. Вотъ снова подруга мертва, и его скорбь возвращается снова съ удвоенной силой. И вновь является Амуръ, прощаетъ любящихъ и возвращаетъ Эвридику къ жизни.

Измѣненія 1774 года по сравненію съ 1762 заключались въ прибавкѣ нѣсколь-



кихъ номеровъ, въ переработкѣ другихъ, но совсѣмъ не касались самаго замысла и хода драмы. Присутствіе хора, непривычное для италіанской, временъ Глука, оперы, будетъ вполне объяснимо, если мы вспомнимъ италіанскія ораторіи, въ стилѣ которыхъ болѣе, чѣмъ въ стилѣ трагедій (какъ ‚Ифигенія‘ и ‚Армида‘), и задуманъ ‚Орфей‘. Отсюда — его лиризмъ, литургичность и нѣкоторая неподвижность. Элегическая сумрачность и какой то античный романтизмъ окутываетъ все первое дѣйствіе оперы.

Печальный, какъ *ὄρενος*, хоръ: ‚Ah, dans ce bois tranquille‘, который безъ измѣненій повторяется два раза, прерываемый короткими фразами Орфея, и потомъ переходитъ въ оркестръ, не кажется монотоннымъ, если только будемъ исходить изъ того, что это — богослуженіе, всенощная. Коротенькую пѣсню Орфей повторяетъ три раза, прерывая ее речитативами. Это именно та пѣсенка, гдѣ видѣли вліяніе англійскихъ балладъ. По нашему тутъ — романтизированный Перголези и прежде всего Глукъ. Эта очаровательная, съ англійскими рожками, съ эхомъ, арійка, могла бы показаться монотонной при тоекратномъ повтореніи, не будь сильно впечатлѣніе пѣвнито застывшей картины и плача. Затѣмъ — большой речитативъ, пѣсенка Амура и еще вновь написанная, уже въ чисто французскомъ стилѣ, его же арійка — ‚Soumis au silence‘, и некстати вставленная арія Орфея, какъ то слишкомъ наглядно опровергающая манифесты самого автора.

Второе дѣйствіе, по сдержанной силѣ въ первой половинѣ и неизяснимой ‚елисейской‘ сладости и гармоничности — во второй, принадлежитъ не только къ лучшимъ страницамъ Глука, но и вообще къ едва ли превзойденнымъ изображеніямъ мрачнаго и блаженнаго царства тѣней. И здѣсь посмотрите, какъ іератично богослуженіе и, благодаря этому, не монотонно, несмотря на идентичность многихъ повтореній, расположены музыкальные номера. Два танца фурій, за которыми слѣдуютъ одинаковые (второй болѣе развитый) хоры: ‚Quel est l'audacieux‘; затѣмъ — три различныхъ пѣсни Орфея (опять италіанское происхожденіе фіоритуръ первой пѣсни — ‚A l'excès de mes malheurs‘), завершающіяся одинаковыми постепенно стихающими хорами, за которыми слѣдуетъ заключительный длинный танецъ фурій, служащій переходомъ ко второй картинѣ, гдѣ все — и вновь написанное, и бывшее уже въ италіанской партитурѣ, и даже хоръ, взятый изъ старой оперы, — такъ сливаются въ одно цѣлое, что не думаешь объ историческомъ происхожденіи этой серебристой, туманной и блаженной музыки. Третій актъ наиболѣе драматическій — значительно слабѣе, несмотря на пресловутую арію ‚J'ai perdu mon Eurydice‘. Можетъ быть не ясно выраженная богослужебность, эмоціонализмъ и слишкомъ человѣческой пафосъ и мѣшаютъ послѣднему дѣйствію производить то цѣлое и рѣдкое впечатлѣніе подлиннаго ‚плача‘ по Адонисѣ, Атисѣ, Stabat Mater, которое такъ сильно въ первыхъ двухъ.

Этотъ богослужебный характеръ отличаетъ ‚Орфея‘ отъ другихъ оперъ Глука, мо-



*K. Sereyngob: So kommunare.
C. Telenhoff: Interieur.*

жетъ быть, сильнѣйшихъ по драматизму и строгому французскому стилю. Тотъ же характеръ особенно плѣняетъ и насъ, сдѣлавшихся болѣе холодными къ реформаторскимъ манифестамъ Глука, хотя имъ затронуты вопросы, не разрѣшенные и до сей поры. Мы не боимся сказать, что наслаждаемся Глукомъ, прежде всего какъ отдѣльнымъ гениемъ и потомъ, какъ представителемъ того строгаго классическаго стиля, который начался съ Люлли и который мы узнаемъ въ суровомъ Рамо и инломъ Гретри такъ же, какъ и въ Глукѣ.

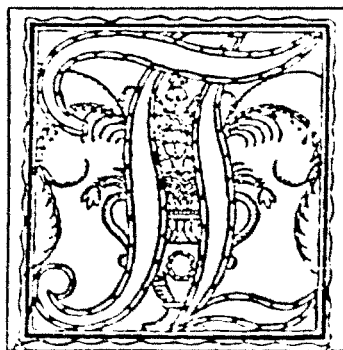
Наслаждаться художественнымъ произведеніемъ не по неслыханности новаго личнаго голоса, а по новизнѣ принциповъ и приѣмовъ есть временное достояніе исключительно современныхъ вещей, и эта прелесть исчезаетъ, какъ только новизна эта будетъ признанной и станетъ академической. Развѣ какъ реформаторы — интересуютъ насъ Мусоргскій, Вагнеръ и, пожалуй, уже Дебюсси? Часто принципиальность только вредитъ въ послѣдствіи художественности произведеній, предисловія же Глука, трубные манифесты Вагнера, письма Мусоргскаго, равно какъ и незатѣйливые коментаріи къ самому себѣ — только характерные, крайне интересные, 'человѣчскіе документы', какъ и брызгливо-брезгливыя записки Римскаго-Корсакова. Такъ у Андерсена говорится: 'что позолочено, сотрется, — свиная кожа остается', — только мы бы сказали наоборотъ. Забудутся споры и полемика, школы и манифесты, помирятъ Іоанна Златоуста и Василія Великаго, Аристофана и Еврипида, Вагнера и Россини, Глука и Пиччини, но все, что осталось отъ нихъ великаго, хотя бы благодаря борьбѣ, останется независимо отъ нея и не пзъ за нея...

Мы не хотимъ этимъ подорвать довѣріе и охладить стремленіе къ основанію школы, къ сознательной принципиальности творчества, — только хотимъ напомнить, что не это должно считаться первымъ достоинствомъ при оцѣнкѣ художественныхъ произведеній, и что въ исторической перспективѣ реформаторская дѣятельность художниковъ отходитъ на очень отдаленный планъ. Тѣмъ болѣе это можетъ быть примѣнено къ Глуку, который представляется намъ скорѣе гениальнымъ продолжателемъ и обновителемъ традицій Рамо и Люлли.



ПАНТОМИМА

Кн. СЕРГѢЙ ВОЛКОНСКІЙ



ПАНТОМИМА... Что такое пантомима?

Сочетаніе музыки съ видимымъ движеніемъ — самаго безплотнаго изъ искусствъ съ самымъ тѣлеснымъ. Это сліяніе совершаетъ человѣкъ своимъ тѣлодвиженіемъ. Движеніе — самое драгоценное свойство матеріи. Свѣтъ — движеніе, тепло — движеніе, звукъ — движеніе, жизнь — движеніе. Жизнь — движеніе, но не всякое движеніе — жизнь. Сколько людей вѣчно въ движеніи, мечутся беспорядочно, и не знаютъ, что значитъ жить. Но если не всякое движеніе — жизнь, то еще меньше — всякое движеніе — искусство. Первѣйшее условіе искусства — размѣренность, сознательное дѣленіе пространства и времени. Слѣдовательно, и движеніе только тогда будетъ искусствомъ, когда оно будетъ съ правильностью размѣщено.

Въ чемъ размѣщается движеніе?

Въ пространствѣ и во времени, въ протяженіи и въ длительности. Иными словами: мы можемъ сдѣлать движеніе длинное или короткое, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы можемъ каждое изъ нихъ сдѣлать быстро или медленно.

Протяженіе движенія намъ легко установить; оно воспринимается глазомъ, и потому достаточно какого-нибудь зрительнаго знака для достиженія точности: отъ А до В. — ошибки не можетъ быть.

Но какъ достигнуть правильной, т. е. равномерной или симметричной длительности движенія? Только одна сила можетъ обезпечить эту правильность, — музыка, которая по существу своему есть дѣленіе времени. Какъ пространственный знакъ, воспринимаемый глазомъ, говоритъ намъ: до такой-то точки и не дальше, такъ акустическій знакъ, воспринимаемый слухомъ, говоритъ намъ, — до такой-то ноты и не дольше. Отъ ноты до ноты мы должны размѣстить движеніе, на нотѣ начинать, на нотѣ кончать. Только такое совпаденіе движенія съ музыкой обезпечитъ сліяніе двухъ искусствъ въ одно, обезпечитъ сліяніе музыки, которую слышимъ, и дѣйствія, которое видимъ, въ одно музыкально-пластическое искусство — пантомиму.

Вотъ, значитъ, что нужно, для того чтобы осуществилась та спеціальная задача, которую ставитъ артисту пантомима въ отличіе отъ всѣхъ другихъ искусствъ. Онъ долженъ въ тѣлодвиженіяхъ своихъ отдаться музыкѣ.

Исполнять тѣломъ своимъ приказанія музыки можно самымъ разнообразнымъ образомъ, какъ въ смыслѣ формы, такъ и въ смыслѣ выразительности: это вопросъ таланта, находчивости, темперамента. Но какъ бы артистъ ни понималъ свою задачу, есть одно непремѣнное условіе, безъ котораго исполненіе ея невозможно.

Это условіе — отказъ отъ самого себя, замѣна своей личной воли слѣпымъ послушаніемъ. Установимъ съ перваго же шага, что принципъ пантомимы прямо обратный тому, который дѣйствуетъ въ драматическомъ искусствѣ.

Въ чемъ разница?

Въ драмѣ актеръ имѣетъ передъ собой ,объектъ', онъ ,переживаетъ', онъ въ себѣ самомъ, такъ сказать, несетъ свою приказывающую силу: онъ исполнитель дѣйствія, но онъ же его источникъ. Въ драмѣ актеръ говоритъ себѣ: ,Я дѣлаю такъ, потому что Я такъ хочу'. Въ пантомимѣ, гдѣ нужно согласованіе движенія со звукомъ, актеръ самъ ничего не хочетъ, онъ можетъ хотѣть только одно: исполнить то, что музыка приказываетъ. Онъ только исполнитель дѣйствія, источникъ его въ музыкѣ; онъ не приказываетъ, ему приказываютъ; передъ нимъ никакого объекта, но позади его движущее начало — музыка. Понятно, что ,переживаніе', являющееся такимъ существеннымъ факторомъ въ драматическомъ исполненіи, здѣсь можетъ быть разсматриваемо лишь какъ результатъ, а отнюдь не какъ диктующая сила, разъ диктуетъ музыка. Если артистъ въ приготовленіи своей мимической роли будетъ задаваться переживаніемъ, то оно неминуемо должно увлечь его по своей дорогѣ, въ сторону отъ музыки. Не изображеніемъ чувствъ задаваться надо въ пантомимѣ: чувства въ музыкѣ, и она только, только ея движеніе и характеръ этого движенія должны составлять предметъ заданія артиста. Мимистъ не говоритъ себѣ: — ,теперь я долженъ дразнить его', или — ,теперь я долженъ любить ее', или — ,здѣсь я долженъ негодовать'. Нѣтъ, это говоритъ себѣ актеръ, и если мимистъ задастся цѣлью ,негодовать' или ,любить', какъ онъ это сдѣлалъ бы въ драмѣ, то онъ будетъ самъ по себѣ, а музыка сама по себѣ, и будетъ два одновременныхъ искусства вмѣсто одного слитнаго, двуединаго. Нѣтъ, впереди — никакого объекта, а позади — приказывающая, движущая музыка. И будьте увѣрены, что когда будетъ осуществлено точное совпаденіе тѣлодвиженія съ движеніемъ музыки, т. е., когда напряженность, тяжесть и скорость тѣлодвиженія совпадутъ съ напряженностью, тяжестью и скоростью звука, тогда картина нужнаго по пьесѣ чувства выйдетъ сама собой, — она явится неизбѣжнымъ, произвольнымъ результатомъ ритмичности: артистъ будетъ изображать музыкальное движеніе, а тѣло его, вся фигура, будетъ являть картину того дразненія, той любви, того негодованія, котораго требуетъ содержаніе даннаго момента. И тогда явится и переживаніе, уже какъ результатъ музыкальной выразительности тѣлодвиженія.

Вотъ разница принципа драматическаго и пантомимнаго. Теперь посмотримъ, какъ изображать музыку, или вѣриѣе, — что въ музыкѣ, какой изъ ея элементовъ брать, для переложенія его въ тѣлодвиженіе.

Большая разница между движеніемъ подъ музыку и переложеніемъ музыки въ движеніе. Первое мы можемъ наблюдать на каждомъ шагу, начиная съ оперы и балета и кончая марширующими солдатами. Второе, т. е. переложеніе музыки въ

движеніе, мы не только не имѣемъ случая наблюдать, — мы врядъ ли когда имѣли случай видѣть. На примѣрѣ солдатскаго марша постараюсь объяснить разницу. Въ каждомъ музыкальномъ произведеніи два элемента: тактъ и ритмическій рисунокъ. Когда вы пальцами барабаните по столу и спрашиваете товарища — что это такое?*, а тотъ вамъ отвѣчаетъ — ,маршъ изъ Фауста', — онъ узналъ его потому, что вы барабанили не тактъ, а ритмическій рисунокъ. Если бы вы барабанили тактъ, т. е. — ,разъ, два, три, четыре', и если бы при этомъ, для облегченія угадыванія, вы даже сказали ему — ,это маршъ', онъ все-таки не могъ бы сказать, какой это маршъ, ибо въ отбиваемыхъ четырехъ четвертяхъ можетъ уложиться какой угодно маршъ. Не въ тактъ, значитъ, характерность музыкальнаго произведенія. Характеръ — въ ритмическомъ рисункѣ мелодіи. Тактъ это та неизмѣнная, сухая канва, на которую ритмъ кладетъ извивы мелодическаго узора. Я бы сказалъ, что тактъ есть шпалера, а мелодія — вьющееся по ней растеніе.

Предлагаю слѣдующее музыкально-графическое упражненіе. Подъ звуки первыхъ четырехъ тактовъ марша изъ ,Фауста' дайте на каждую четверть мѣломъ проводить по доскѣ черту, — сперва шестнадцать перпендикулярныхъ, потомъ, черезъ нихъ, въ одинаковомъ разстояніи, — шестнадцать горизонтальныхъ. Получимъ кѣтку, шпалеру. По этой шпалерѣ пустимъ теперь вьющееся растеніе ритмическаго рисунка. Какъ мы это сдѣлаемъ? Подъ звуки тѣхъ же четырехъ тактовъ марша изъ ,Фауста' дайте мѣломъ вести линію, которая изгибами своими будетъ отмѣчать развертывающуюся мелодію. Сдѣлать это весьма просто. Такъ какъ каждая кѣтка есть музыкальная четверть, то нота, длищаяся одну четверть, должна будетъ пройти цѣлую кѣтку, а такъ какъ вмѣстѣ съ тѣмъ она приближается къ послѣдующей нотѣ, то направленіе линіи, — дабы выразить заразъ и четвертную длительность, и четвертное движеніе, — должно будетъ пересѣчь кѣтку изъ угла въ уголъ снизу вверхъ, — по діагонали. Понятно, что нота, длищаяся двѣ четверти, пересѣчетъ двѣ кѣтки — все въ одномъ и томъ же направленіи. Но какъ только новая нота, такъ направленіе мѣняется, — вмѣсто того, чтобы идти вправо вверхъ, линія пойдетъ влѣво вверхъ, и тогда каждая новая нота будетъ отмѣчаться поворотомъ. Понятно, что если въ четверти нѣсколько нотъ, то въ одной кѣткѣ будетъ нѣсколько поворотовъ; такъ тріоль дастъ въ изображеніи зигзагъ. Прибавьте къ

* Полагаю, что всякому ясно, что я рассматриваю элементы музыкальнаго произведенія исключительно съ точки зрѣнія музыкальнаго движенія. Вотъ почему я ограничиваюсь тактомъ и ритмомъ и не упоминаю ни о мелодіи, ни о гармоніи; мелодія потому не можетъ быть принята въ соображеніе, что та же самая мелодія (т. е. то же самое мелодическое расположеніе нотъ) можетъ дать безконечное разнообразіе ритмическихъ рисунковъ; гармонія же съ точки зрѣнія музыкальнаго движенія является не только безразличнымъ элементомъ (разъ та же мелодія можетъ безъ всякаго вліянія на ритмическій рисунокъ быть гармонизована на тысячу ладовъ), но и прямо лишнимъ элементомъ (разъ простой ударъ барабана достаточенъ для осуществленія ритмическаго рисунка).

этому, что характеръ звуковой послѣдовательности, — большая или меньшая энергичность, мягкость, отрывчатость, — можетъ найти свое изображеніе въ угловатости, закругленности и отрывчатости загибовъ, и вы поймете, съ какой наглядностью, точностью и вѣрностью (*fidélité*) можно осуществить графику любого ритмическаго рисунка.

Мысленно имѣя передъ глазами такое графическое изображеніе марша изъ ‚Фауста‘, мы ясно видимъ, что изображаютъ солдаты, когда идутъ подъ музыку, — они изображаютъ шагалеру, не растеніе, не то, въ чемъ характеръ даннаго произведенія, а то, что въ немъ обще со многими другими, даже совсѣмъ другими произведеніями. Ясно что человѣку, задавшемуся цѣлью изображать движеніе данной музыки, надо перекладывать въ тѣло движеніе не шагалеру, а выходящій по ней рисунокъ: каждая новая линія будетъ новое тѣло движеніе, каждый поворотъ или уголъ — перемѣна въ движеніи. Мимистъ долженъ ритмическій рисунокъ переселить въ свое тѣло. Въ основаніе своей работы — переложенія безплотной, слышимой музыки въ тѣлесное, видимое движеніе, — онъ долженъ положить тотъ же принципъ, который дѣйствуетъ въ насъ, когда мы по столу барабанимъ пальцами съ такою точностью, что другіе могутъ узнать музыкальную пьесу.*

Въ примѣненіи принципа на практикѣ неизбѣжны нѣкоторыя затрудненія. Когда я говорю, что каждому звуковому движенію, т. е. каждой нотѣ, должно соотвѣтствовать новое движеніе, то это есть лишь теоретическое требованіе. Всякому ясно, что быстрое чередованіе многихъ нотъ въ быстромъ темпѣ нельзя отмѣтить соотвѣтствующимъ чередованіемъ тѣлодвиженій; что, если бы даже оно было возможно, оно во всякомъ случаѣ было бы и некрасиво, и не выразительно. Это то же самое, какъ въ пѣніи: когда быстрое чередованіе нотъ, — вѣдь не на каждую ноту слогъ; цѣлая рюда поется на одну гласную. Такъ и въ нашемъ искусствѣ, — въ рюдахъ, въ гаммахъ, въ трели, нельзя на каждую ноту отвѣчать тѣлодвиженіемъ: это было бы такое дрыганіе, которое вывело насъ изъ искусства и ввело бы въ область безсознательныхъ подергиваній пляски Св. Вита. Тутъ поневолѣ придется произвести сліяніе многихъ частыхъ, мелкихъ движеній въ нѣсколько рѣдкихъ, крупныхъ. Ввиду этого практическаго неудобства мы измѣнимъ редакцію нашего принципа и, вмѣсто того, чтобы сказать — каждому новому звуку соотвѣтствуетъ новое движеніе, мы скажемъ: новое движеніе допустимо только когда есть

* Я вовсе не настаиваю на необходимости прибѣгать къ музыкальной графикѣ, какъ къ обязательному педагогическому приему: думаю, что для всѣхъ, даже для наименѣе музыкально одаренныхъ, достаточно будетъ слуха, чтобы понять, какія требованія звукъ предъявляетъ къ пластикѣ. Но я даю этотъ способъ для тѣхъ немусыкантовъ, которые могли бы заинтересоваться выясненіемъ терминовъ — ‚тактъ‘ и ‚ритмъ‘. Всѣ науки не стремятся ли къ тому, чтобы знанія, приобретаемые при помощи того или иного чувства, свести къ зрительнымъ формуламъ? Въ концѣ концовъ, зрѣніе въ ряду ‚высшихъ‘ изъ пяти чувствъ играетъ роль пальцевъ невѣрнаго Оомы.

новый звукъ. Отсюда уже второе, неизбежно вытекающее правило: когда нѣтъ новаго звука, когда нота держится, — нѣтъ движенія, тѣло застываетъ, и поза длится все время, пока длится нота.

Значить, отказаться отъ всякаго такого движенія, которое не оправдывается музыкой, — вотъ къ чему мы себя обязываемъ, когда входимъ въ пантомиму. Пора намъ приучить себя смотрѣть на движеніе, какъ на матеріаль искусство, такой же матеріаль, какъ краска или звукъ. Представьте себѣ, что художникъ пишетъ портретъ и вдругъ возьметъ да черезъ все лицо махнетъ лиловую полосу; или представьте, что въ концертѣ во время симфоніи раздастся автомобильный гудокъ. Что это такое? Почему это скверно? Потому что въ стройный, по закону живописи размѣщенный матеріаль живописца, — въ краску, попалъ случайный кусокъ матеріала; потому что въ стройный, по законамъ музыки размѣщенный матеріаль музыканта ворвался посторонній звукъ. То же и въ мимическомъ искусствѣ. Художественный матеріаль, изъ котораго создается произведеніе искусства, именуемое пантомима, есть движеніе, и всякое произвольное, музыкою не подсказанное или не оправдываемое движеніе будетъ случайный, посторонній, а потому подлежащій изгнанію элементъ.

Здѣсь слѣдуетъ упомянуть объ одномъ специальномъ вопросѣ пластики — о возвратномъ движеніи. Всякій жестъ состоитъ изъ двухъ моментовъ. Возьмите самый простой жестъ — указательный: рука сперва поднимается или вытягивается, затѣмъ опускается или сокращается.* Мы склонны въ разучиваніи мимической партіи давать первенствующее значеніе первому движенію и второстепенное — или даже вовсе никакого вниманія не удѣляемъ — второму движенію. Между тѣмъ, если первое должно отвѣчать требованію ритма, то ничто не оправдываетъ несоблюденіе этого требованія по отношенію ко второму. Возвращать протянутую руку, поднимать согнувшуюся спину, вставать съ колѣнопреклоненія — надо съ такимъ же соблюденіемъ ритмичности, съ какимъ мы протягиваемъ руку, сгибаемъ спину и опускаемся на колѣни. Надо помнить, что въ пантомимѣ слово „движеніе“ берется не только въ импульсивномъ, а въ самомъ общемъ, безотносительномъ смыслѣ: всякая перемѣна въ статикѣ, будетъ ли она наступательнаго или поступательнаго характера.

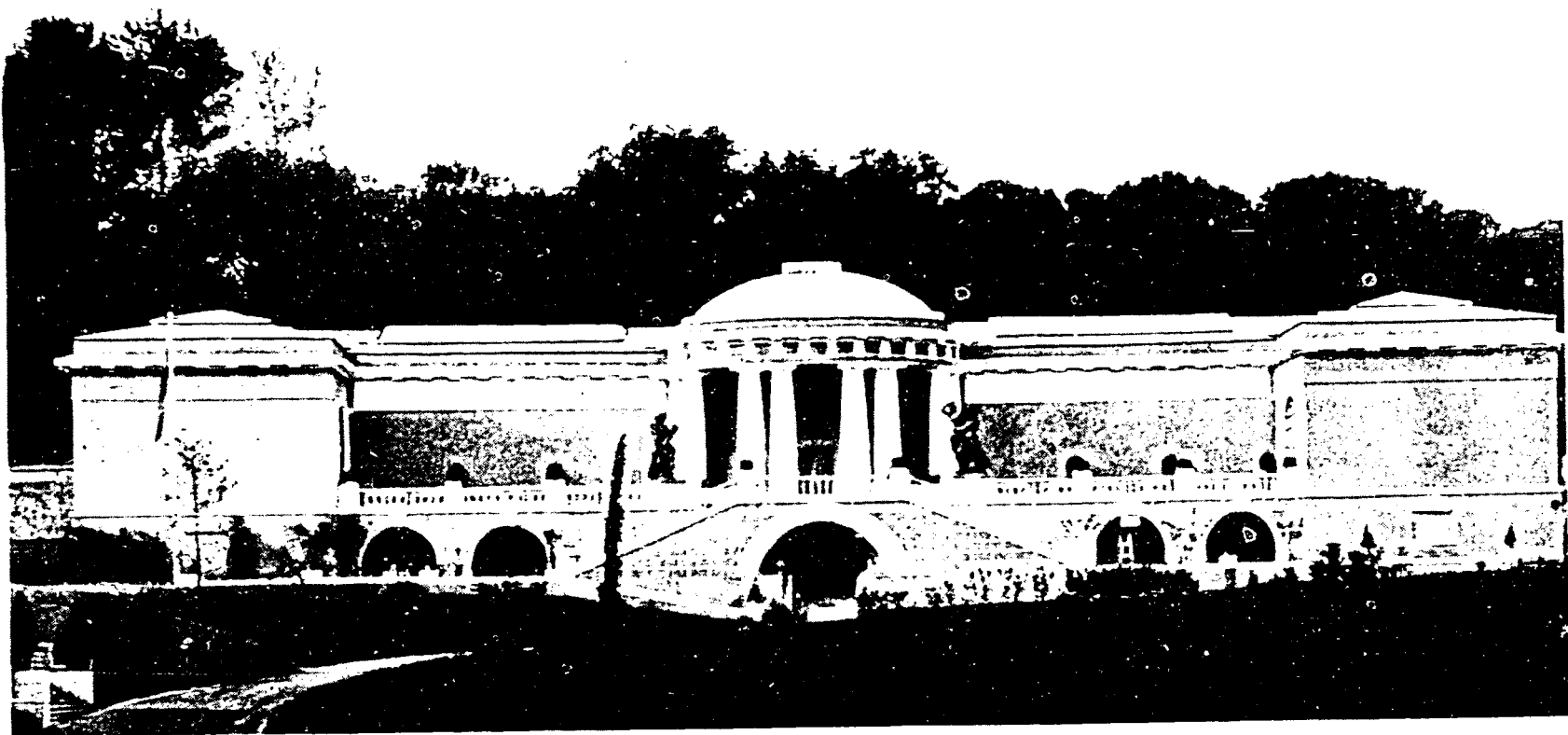
Есть случаи, когда возвратный жестъ представляетъ нѣкоторое затрудненіе. Ничего нѣтъ легче, какъ ладонь, съ удивленіемъ отдѣлившуюся отъ стола, вернуть въ прежнее положеніе; но когда жестъ большого радіуса, когда вся рука вытянута вверхъ надъ головой, — какъ ее опустить? Здѣсь есть два способа. Или прямо опустить ее, дать ей упасть; это въ извѣстныхъ случаяхъ можетъ быть очень выразительно, но это уже новый, самостоятельный, не возвратный жестъ, не тотъ,

* Это въ пластикѣ соотвѣтствуетъ тому, что въ стихотворной ритмикѣ называется *арзисъ* и *тезисъ*.

который по смыслу своему не долженъ обращать на себя вниманіе. Какъ же сдѣлать, чтобы широкій, крупнаго радіуса, жестъ незамѣтно вернуть въ прежнее положеніе? Когда фокусникъ хочетъ скрыть какое-нибудь свое дѣйствіе, что онъ дѣлаетъ? Онъ отвлекаетъ вниманіе зрителя, направляетъ его на другую точку. Такъ и здѣсь. Прежде чѣмъ начать опускать поднятую руку, сдѣлаемъ другой рукой небольшое движеніе, — отдѣлимъ ее отъ корпуса, поведемъ ее немного вверхъ, и, пока мы этимъ заняты, начнемъ опускать поднятую руку: придетъ моментъ, когда обѣ руки очутятся на одинаковомъ уровнѣ, и тогда уже ничего не будетъ стоить незамѣтно между обѣими руками распределить послѣднія ступени постепеннаго опусканія. Этотъ способъ я не самъ нашелъ. Миѣ на него указалъ Жакъ Далькрозь, а онъ его узналъ отъ знаменитаго Дельсарта.

Изъ трехъ привходящихъ составляется искусство пантомимы: время (музыка), пространство (сцена), движеніе (человѣкъ). Какъ и всегда, во всякомъ сценическомъ искусствѣ, главное привходящее — человѣкъ: онъ въ своемъ движеніи осуществляетъ сліяніе двухъ другихъ. Мы разсмотрѣли условія успѣшности этого сліянія. Задача не изъ легкихъ. Двигаться, когда надо, — это уже трудно, но къ этому прибавляется другая трудность, — не двигаться, когда не надо. Если послѣдимъ за людьми или за самими собою, мы подмѣтимъ, сколько мы дѣлаемъ въ жизни лишнихъ, ненужныхъ движеній, и мы поймемъ, какъ трудна вторая задача. Не двигаться такъ же трудно, какъ правильно двигаться, можетъ быть, даже труднѣе. Конечно, менѣе, чѣмъ гдѣ-либо, трудность должна смущать въ искусствѣ. Если всякій трудъ несетъ въ себѣ свою же награду, то болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, это вѣрно по отношенію къ труду художественному; и изъ всѣхъ искусствъ ни одно не можетъ дать такого, — правда, скоротечнаго, — но и полнаго удовлетворенія, какъ живая пластинка въ сочетаніи съ музыкой. Нельзя описать, но человѣкъ испытывшій знаетъ, что это такое, — отказаться отъ себя и отдаться во власть музыки, перестать хотѣть и перестать стараться; только тотъ, кто самъ испыталъ, знаетъ, что это за неописуемое ощущеніе, когда то трудное, что онъ преодолѣлъ, начинаетъ дѣлаться само собой, и, чѣмъ дальше, тѣмъ легче, и, чѣмъ легче, тѣмъ лучше.

Въ области искусства, все равно, что въ области нравственной, — чтобы создать прекрасное, человѣку не достаточно черпать изъ себя: на себя плохая надежда. Надо отдаться, надо подчиниться закону, надо покориться иному, высшему, виѣ насъ существу началу. Въ живой пластинкѣ это начало есть музыка. Не въ себѣ и не въ нашихъ чувствахъ найдемъ мы законъ для равномерности и выразительности пространственнаго распределенія нашихъ движеній, а въ той правильности, съ какою музыка располагаетъ звуки въ предѣлахъ временнаго дѣленія. Ей подчинившись, ввѣрившись руководителству ея безплотной силы, осуществимъ мы красоту плотью и кровью своей. Ибо вѣтъ болѣе изумительнаго орудія выразительности, чѣмъ наше брѣнное тѣло, когда оно повинуется духу.



В. А. Щуко: Русскій павильонъ.

W. Sthuko: Pavillon russe.

АРХИТЕКТУРА НА РИМСКИХЪ ВЫСТАВКАХЪ

Георгій Лукомскій

I



В Римѣ, почти во всѣхъ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ италианцы празднуютъ пятидесятилѣтній юбилей объединеннаго королевства, экспонируется и архитектура: историческая, современная... и всякая иная, въ совокупности своей, именующаяся 'выставочной', такъ какъ подобное строительство, въ какой либо эпохи и опредѣленнаго стиля, пожалуй, имѣетъ какую-то свою специфическую физиономию.

Оставляя эту послѣднюю 'архитектуру' безъ критическаго разсмотрѣнiя, вслѣдствiе ея отдаленности отъ задачъ искусства, тѣмъ не менѣе, въ виду ея наличности, повсюду ощутимой, невольно задаешься вопросомъ: какая же изъ этихъ трехъ 'архитектуръ' была, собственно говоря, наименѣе нужна и наиболѣе неумѣстна именно въ Римѣ?

Въ Римѣ, представляющемъ собою и такъ архитектурную выставку, и выставку постоянную и доступную для каждаго; въ Римѣ, являющемъ матеріалъ, изъ котораго черпали великіе мастера Возрожденія; въ Римѣ — вдохновителѣ поэтовъ и живописцевъ, въ Римѣ особенно противна всякая поддѣлка и неизмѣнная спутница такихъ выставокъ — бутафорія; рядомъ съ подлиннымъ зодчествомъ наивны и легкомысленны своими историческими ,напоминаніями' о быломъ могуществѣ всѣ эти помезные стадіумы, панорамы, паноптикумы и діаграммы...

Но въ Римѣ — тѣмъ опаснѣе и сравненія съ современнымъ.

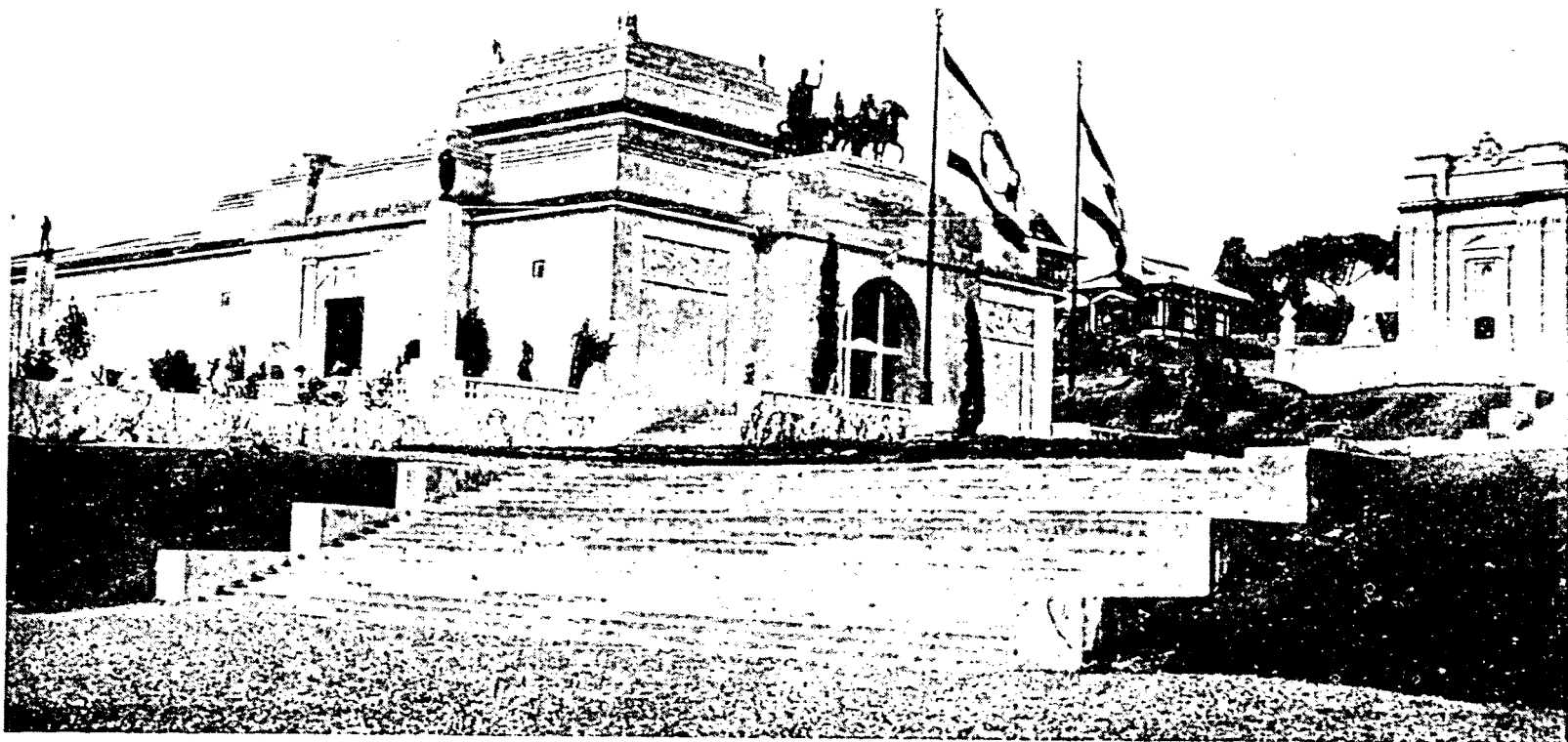
Однако, эти двѣ темы: поддѣльная архитектура историческая и легкомысленная архитектура современная, если не составляли цѣликомъ, то объединяли всѣ другіе экспонаты всѣхъ четырехъ выставокъ...

Въ виду убогости своего новаго пятидесятилѣтняго достоянія (во имя котораго рѣшено было устроить все это празднество) италіянцы рѣшили присоединить къ выставкѣ и отдѣлы стараго искусства. Эта часть выставки полна бутафоріи: здѣсь много слѣпковъ, фотографій и самыхъ разнообразныхъ копій. Но доминирующимъ является все же отчетъ о художествѣ нашего времени; ему посвящена цѣликомъ выставка ,Bellі Arti' и въ значительной мѣрѣ — ,этнографическая'.

Отдѣлы искусства прошлыхъ временъ (въ замкѣ Св. Ангела) были представлены ,ретроспективной' выставкой (гдѣ были крупницы хорошаго, но — море пошлости, спеціально изготовленной на вкусъ большой публики) и ,археологической' (въ Термахъ Діоклетіана), наиболѣе цѣльной и содержательной изъ всѣхъ восьми италіянскихъ выставокъ, послѣ портретной — во Флоренціи.

Къ сожалѣнію, и эти двѣ выставки, чтобы не оказаться совсѣмъ неинтересными для ,большой' публики, были приправлены соотвѣтственными трюками. Къ факту пятидесятилѣтія Италіянскаго Королевства, конечно, они никакого отношенія не имѣютъ. Но какое, собственно, отношеніе всей этой ,бутафоріи' и къ исторіи Аппенинскаго полуострова? Къ его былымъ, славнымъ государствамъ, мощнымъ городамъ, наконецъ — къ Риму, выдавшему не такія торжества и триумфы? Въ общемъ, всѣ Римскія выставки демонстрируютъ непосредственно или косвенно — современный упадокъ, или показываютъ тѣ мизерные результаты механической ,культуры', къ которымъ пришла Италія за 50 лѣтъ, испортивъ такъ много въ унаслѣдованномъ ею историческомъ достояніи, за сохранность котораго она отвѣтственна передъ цѣлымъ міромъ.

Новыя вѣянія въ зодчествѣ, занесенныя лѣтъ 15 тому назадъ изъ Германіи и Австріи въ Италію, быстро получили здѣсь признаніе. Еще Туринская выставка, а за нею и Миланская распространили по всей ,современно-культурной' Италіи эту ,надежду' на нарождающееся искусство. Священнымъ смысломъ звучали тогда ,новыя слова'; быстро они заставили встрепенуться фантазію, но такъ же быстро, по слабости своихъ руководителей, эти ,теченія' пріобрѣли въ Италіи невыносимый оттѣнокъ пошлости и безпомощности, особенно остро дающій себя чувствовать,



Германскій павильонъ.

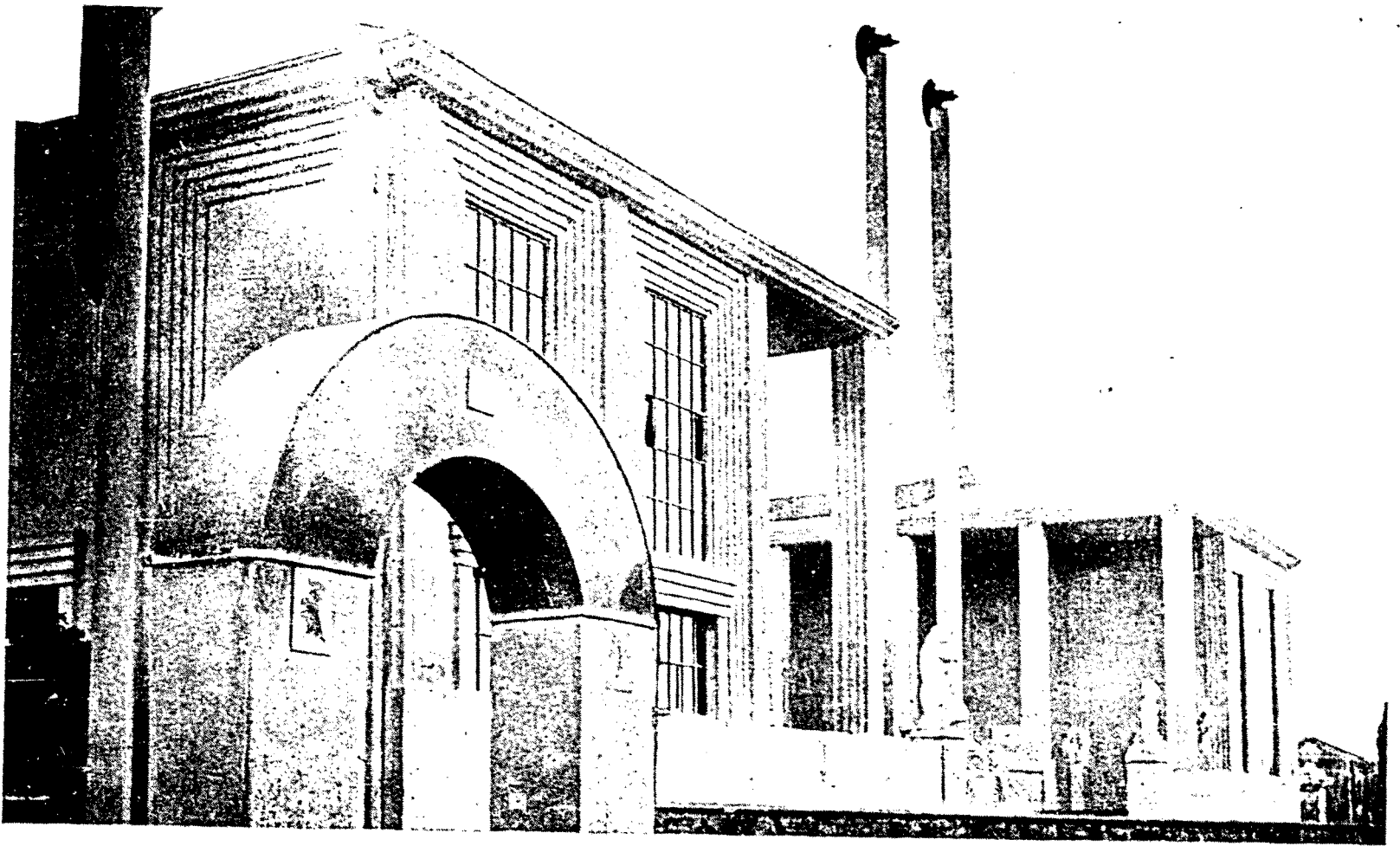
Pavillon d'Allemagne.

благодаря близости сравненія, именно, въ Римѣ. Нѣсколько позже, опять явились надежды создать, уже на основѣ старыхъ традицій, что-то новое, но къ сожалѣнію и эти стремленія не принесли благихъ результатовъ, и тому печальное доказательство — италіанскія выставки, демонстрировавшія современную архитектуру.

Объясненіемъ этому, уже второму въ продолженіи столь короткаго времени, разочарованію можетъ служить легкомысліе все тѣхъ же современныхъ художниковъ, которые съ тою же нелюбовью къ самому ,ремеслу искусства' хотѣли, основываясь лишь на новыхъ вкусахъ къ старинѣ, но не приноравливаясь, дѣйствительно, къ новымъ задачамъ — создать сразу и ,новое искусство'. Такое отношеніе привело конечно къ быстрому концу эти исканія.

Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не ,концомъ' нужно назвать то рабское копированіе, къ которому пришли зодчіе за послѣдніе три-четыре года, впрочемъ, не только въ Италіи, но и въ иныхъ, слишкомъ хорошо намъ извѣстныхъ, государствахъ?

Да, въ исторіи эволюціи архитектурныхъ формъ необходимы отправки вѣхи; но творцы ренессанса, изучая Римъ, вѣдь, прилагали отысканные ими матеріалы къ своимъ опытамъ и задачамъ, которые были совершенно не тождественны античнымъ планамъ... И напрасно думаютъ, что Альберти или Браманте потому обратились къ



Австрійскій павильонъ.

Pavillon d'Autriche.

использованію памятниковъ зодчества Рима, а не Греціи (Римъ былъ не болѣе изученъ нежели Греція, въ тѣ времена), что они видѣли въ этихъ образцахъ типы, близкіе ихъ быту и современнымъ имъ практическимъ условіямъ строительства; также ошибаются, предполагая, что они хотѣли использовать лишь одни украшенія. Нѣтъ, первые мастера, сотворившіе ренессансъ, видѣли въ римскихъ формахъ болѣе, нежели въ греческихъ, возможностей для развитія. Вотъ почему они заимствовали у Рима, — не слѣпо, а творчески, вдохновенно.

Далеко не такъ компануютъ зодчіе нашего времени...

И вотъ, именно, ихъ легкомысліе (хочется вѣрить въ наличность силъ многихъ художниковъ) отняло у насъ всѣ надежды. Мы слишкомъ полюбили самые образцы; мы предпочитаемъ простыя копія съ нихъ новымъ, съ значительно болѣею трудностью рождаемымъ твореніямъ.

Итакъ всѣ римскія выставки — не юбилейны, не ,новыя слова', не ,историческій отчетъ'. Поэтому, остается только одна точка зрѣнія, которая дѣлаетъ приемлемымъ критическое разсмотрѣніе устроенныхъ выставокъ, а именно: отдаваясь мыслью въ будущее, разобрать этотъ отчетъ современнаго упадка, который представляетъ несомнѣнный интересъ — но только для исторіи. Удѣляя, однако, больше вниманія

современности, бросимъ взглядъ и вглубь отъ нашихъ дней, коснемся попутно того, какъ представлены на выставкахъ давно минувшія эпохи.

II

Первымъ минусомъ всего вообще римскаго выставочнаго художества, является, кажется, не отмѣченное еще въ печати, вандальское дѣяніе. Устройствомъ своимъ выставка ‚di Belli Arti‘ способствовала порчѣ того пейзажа, который служилъ фономъ для чудесныхъ фонтановъ, круглыхъ лѣстницъ и стройныхъ лоджеттъ; пейзажа, который обрамлялъ собою виллу, т. е. Vigna di Papa Julio, построенную въ 1550—55 годахъ Джованни Бароцци да Виньола, съ помощью Вазари и Микеланджело Буонаротти. Близъ этой виллы провели трамвай, срубали значительную часть зеленѣющаго холма; и не стало — фона. Вилла оказалась въ группѣ выставочныхъ павильоновъ, и ея скромному благородному зодчеству предоставлено конкурировать съ близъ расположеннымъ, на обнаженномъ глинистомъ откосѣ, павильономъ пышнаго испанскаго барокко. Конечно, эта близость едва ли не болѣе вредна павильону, нежели виллѣ; правда, откосъ заростетъ, трамвай уберутъ. Но не проще ли было, безъ нанесенія хотя бы временнаго ущерба одному сооруженію, использовать (и для того возстановить) гибнущее другое, т. е. ‚Casino‘ папы Юлія III, построенное Джакомо Сансовино и Бальтазаро Перуцци, нынѣ столь незаслуженно преданное забвенію?!. Въ Casino Папы устроенъ складъ сѣна! Между тѣмъ, отремонтировавъ это ‚Казино‘, устройвъ въ немъ общій отдѣлъ, воздвигнувъ, вдоль по набережной, павильоны разныхъ государствъ — приблизили бы всю выставку къ ‚этнографической‘, помѣщающейся на противоположномъ берегу Тибра; кстати, можно было откупить и бывшіе сады ‚Casino‘, занятые въ настоящее время складами локобилей и торговыми оранжереями. Въ этомъ случаѣ, положеніемъ своимъ вся выставка ‚di Belli Arti‘ не только не нанесла бы никакого ущерба ‚Виллѣ‘, но спасла бы другое, очень цѣнное сооруженіе — ‚Casino‘, которое, послѣ соответствующаго приспособленія, могло бы навсегда остаться выставочнымъ Дворцомъ. Впрочемъ, этотъ примѣръ пренебреженія къ памятникамъ старины не единственный; состояніе многихъ, очень многихъ построекъ и не только въ Италіи, а въ самомъ Римѣ, оставляетъ желать лучшаго. Вилла въ садахъ Ватикана все больше и больше разрушается. Обваливаются карнизы, разбитъ фонтанчикъ... отломаны головы статуй, испорчены нѣжилишія фрески изъ морскихъ камушковъ и ракушекъ, исписаны и исчерчены стѣны...

Но, несмотря на все это, италіанцы для постояннаго выставочнаго помѣщенія предпочли построить новое зданіе, служащее на выставкѣ общимъ павильономъ.

О немъ, какъ вообще о всѣхъ ‚палаццо‘ и сооруженіяхъ, воздвигнутыхъ для празднествъ и почетныхъ входовъ, о всѣхъ этихъ триумфальныхъ аркахъ, пило-

нахъ, порталахъ, колоннадахъ, колесницахъ и группахъ, украшающихъ собою стадіумы, буфеты и всякіе кіоски — мы уговорились въ самомъ началѣ, по нѣкоторымъ причинамъ, не говорить вовсе.

Ни Марчело Пиачентини (авторъ павильона празднествъ), ни Чезаре Баццани (авторъ общаго отдѣла) — не ушли далеко отъ Саккони (автора памятника Витторе Эммануэле): всѣ трое являются въ своихъ постройкахъ лишь наиболѣе яркими выразителями того крикливаго дешеваго пафоса, который и составляетъ leitmotif всей современной итальянской архитектуры.

Трудно говорить о томъ, почему барельефы фриза главнаго павильона мелки, а статуи портала грубы, когда вся композиція, когда всѣ пропорціи; когда всѣ детали, наконецъ, когда самый приѣмъ украшенія — ни въ тѣхъ законахъ, которыми долженъ руководствоваться каждый знающій мастеръ, а тѣмъ болѣе родившійся въ Италиі и воспитанный въ атмосферѣ ея красоты...

Не воспринимаютъ современные зодчіе Италиі ни завѣтовъ классики, не ученій Альберти, ни канона Палладіо, ни теорій Скамоцци! Не хотятъ они и быть модными, принявъ формы становящагося теперь излюбленнымъ стилемъ „санмикеліане“... На художественной выставкѣ становится еще отчетливѣе и очевиднѣе весь упадокъ современнаго итальянскаго зодчества, по сравненію съ иностранцами.

Простъ при сдержанной элегантности — павильонъ Соединенныхъ Штатовъ. Прелестна арка, опирающаяся на колонны, и восхитителенъ наддверный орнаментъ Louis XV, эти единственные скромныя бѣлыя украшенія, выдѣляющіяся на гладкомъ фонѣ стѣны, выложенной блестящимъ, малиноваго тона, кирпичемъ; сверкаютъ брызги фонтановъ, въ садикѣ бѣлѣютъ статуи, поставленныя на низкихъ пьедесталахъ.

Находящійся рядомъ, въ исходномъ характерѣ (своею изысканною простотою) близкій американскому, павильонъ Австріи, построенный архитекторомъ Hoffmann'омъ, выгодно отличается отъ всей итальянской безвкусицы. Нѣкоторыя залы прекрасно оборудованы въ стилѣ вѣнскаго поздняго ампира. Отсутствіе лѣпки вознаграждается подлинностью употребленныхъ для отдѣлки матеріаловъ. Прекрасный дворикъ съ фонтаномъ обрамленъ гладкими бѣлыми стѣнами съ удлинненными въ своихъ пропорціяхъ окнами, полъ его выложенъ большими бѣло-мраморными плитами.

Не такъ плохъ и большой англійскій павильонъ, скомпанованный въ стилѣ лондонскаго собора.

Къ сожалѣнію, павильонъ Германіи, устраивающей столь любовно на всѣхъ выставкахъ свои отдѣлы, на этотъ разъ слабѣе предыдущихъ. Классицизмъ постройки — неудаченъ, но колесница, на возвышающемся уступахъ куполѣ, въ своемъ движеніи — во всякомъ случаѣ лучше всѣхъ итальянскихъ квадригъ, несущихся вопреки законамъ статической гармоніи зодчества — въ невѣроятномъ порывѣ...



В. А. Щуко: Русскій павильонъ.

W. Stukko: Pavillon russe.

Даже Сербскій отдѣлъ, меньше всего напоминающій Сербію, совершенно не со-
отвѣтствующій ей своимъ ассирійскимъ стилемъ, построенный для скульптора
Местровича, для наиболѣе удобнаго размѣщенія его работъ, со сфинксомъ у входа,
кариатидами, подпирающими потолокъ вестибюля, всѣми статуями, расположенными

двумя полукружіями внутри зданія — являетъ талантливое, правда, полускультурное, но рѣдкое въ наши дни монументальное разрѣшеніе вопроса. Серіозная архитектура русскаго павильона особенно подчеркиваетъ всѣ дешевые эфффекты зодчества италянцевъ.

Кстати, въ печати было много пререканій по поводу стиля нашего павильона. Въ основѣ своей эти споры имѣли двѣ противоположныя цѣли. Узкіе сторонники русскаго стиля хотѣли успѣха у заграничной толпы, у той толпы, которая рукоплещетъ ‚оріентализму‘ балета ‚Шахеразады‘ и приходитъ въ восторгъ отъ половецкихъ танцевъ въ ‚Князѣ Игорѣ‘, видя въ нихъ что-то ‚азіатское‘, въ представленіи этой толпы сливающееся съ ‚русскимъ‘. Съ другой стороны, приверженцы осуществленнаго въ Римѣ ‚ампира‘, отрицая всякое значеніе ‚публики‘, стремились показать художественному міру Европы, что мы даже на строго-архитектонической основѣ общаго съ европейцами достоянія сумѣли создать (не только детали, украшенія, перекрытія и отдѣльныя формы, но и весь типъ, весь пріемъ построекъ) совершенно своеобразный стиль, отличный отъ всѣхъ современныхъ ему въ разныхъ государствахъ, нигдѣ въ Европѣ, а тѣмъ болѣе въ Италіи, не имѣющій себѣ подобныхъ.

Въ самомъ дѣлѣ: ‚Александринскій‘ — и мизерные театры Пармы и Мантуи; ‚Адмиралтейство‘ и — жалкія таможенныя ограды италянскихъ городовъ!

Сторонники ампира полагали, что на выставкѣ въ Римѣ было много умѣстнѣе, тактичнѣе, наконецъ, просто любезнѣе, показать архитектуру, получившую свое начало въ общихъ съ римскими источникахъ, сообщить о нашемъ пониманіи и рассказать о нашемъ увлеченіи тѣми же основами, которыя заложены въ зодчествѣ Рима; тѣмъ болѣе, что мы отсутствовали на ретроспективной выставкѣ въ спеціально устроенномъ отдѣлѣ ‚Иностранцы о Римѣ‘: архитектура павильона вознаградила этотъ пробѣлъ. Признаемъ и то, что въ Россіи гораздо больше гражданскихъ построекъ именно въ ‚ампирѣ‘, — больше этихъ Казенныхъ Палатъ, Пожарныхъ Частей, ‚Городскихъ Рядовъ‘, заброшенныхъ въ далекихъ уголкахъ усадебъ, нежели зданій въ ‚русскомъ‘ стилѣ, а слѣдовательно и естественнѣе было представить наиболѣе распространенный у насъ характеръ зодчества.

Упрекаютъ архитектора павильона въ неблагоприятной для развѣски картинъ планировкѣ, въ плохо обдуманномъ освѣщеніи. Но планъ зависѣлъ отъ выбраннаго или предоставленнаго мѣста, а скученность и скудное освѣщеніе явились результатомъ переполненія павильона, плохой развѣски, не строгаго выбора полотень, и вытекающей отсюда необходимости помѣщенія картинъ на вовсе для того не предназначенныхъ мѣстахъ. Подвальный этажъ, конечно, не приспособленъ для помѣщенія художественныхъ работъ! Темнота и, главное, сырость портятъ и разрушаютъ ихъ.

Свѣтло-желтая и бѣлая покраска павильона и блѣдно-зеленые купола его способствуютъ четкой вырисовкѣ силуэта, на фонѣ темныхъ пиній сада Боргезе, и италянцы,

если только они въ своемъ самовлюбленномъ величїи не забыли окончательно правилъ вѣжливости ‚хозяевъ‘ и не потеряли способности разбираться въ чужихъ творенїяхъ, должны признать за этимъ павильономъ первенство въ сравненїи съ ихъ собственными.

III

Архитектурные экспонаты, выставленные въ павильонахъ, — много лучше послѣднихъ, но работы, имѣющія отношенїе къ архитектурѣ, лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ выдѣлены въ особые отдѣлы, чаще же, случайно, занимаютъ уголь комнаты.

Архитектурныя залы общаго павильона почти цѣликомъ заняты проектами и рисунками италїанскихъ зодчихъ. Хорошихъ рисунковъ совсѣмъ нѣтъ. А проекты? Они обнаруживаютъ отчасти причину дурного вкуса въ строительной ‚манерѣ‘ италїанскихъ зодчихъ, — въ манерѣ изящной, смѣлой, но несносно-крикливой. На бумагѣ сразу узнается та же поза, тѣ же жесты, которые осуществлены въ камнѣ или бетонѣ. Поражающе страннымъ является полное отрицанїе прїемовъ, свободныхъ отъ маньеризма, но благородныхъ въ своей условности, которыми отличаются прекрасныя удѣлѣвшія работы зодчихъ эпохи Возрожденїя, хранящїяся въ Уффицихъ. Повидимому, самимъ италїанцамъ невѣдома прелесть этой линейной сдержанности, этого записыванїя лишь схемы архитектурной идеи, и они еще не цѣнятъ рисунки и чертежи Браманте, Бальтазаро Перуцци, трехъ Сангалло, Скамоцци и др. Очевидно, незнакомы италїанскимъ архитекторамъ и проекты Палладіо Кальдерари, и Гваренги — изъ Музея въ Виченцѣ.

Въ самомъ дѣлѣ, всѣ эти акварельныя ‚заливки‘ и ‚штриховки‘, которыми украшены современные чертежи, всѣ эти разрисованные старательнѣйше на бумагѣ люди, автомобили, циклисты, облака, развѣвающїеся флаги, конечно, не имѣютъ никакого отношенїя къ архитектурѣ, но соотвѣтствуютъ въ исполненїи подобному же осуществленїю замысловъ, полныхъ декоративнаго ухарства и самыхъ дешевыхъ эффектовъ.

Отдѣлъ Публичныхъ зданїй хвалится, при помощи колоссальныхъ фотографїй, реставраціей (какъ извѣстно неудачной) базилики Св. Павла за стѣнами Рима, ужасающимъ памятникомъ Витторе-Эммануэле, непристойнымъ своею безпокойною архитектурою, и не соотвѣтствующимъ серїозному назначенїю зданїемъ ‚Юстиціи‘. О памятникѣ Витторе достаточно будетъ сказать, что ‚въ лѣсахъ‘, года три тому назадъ, онъ былъ гораздо интереснѣе. Теперь же, когда ярко вызолотили всѣ фигуры, капители, вѣнки, покрыли мозаичными фресками пространства фризозъ — стало ясно всѣмъ истинно любящимъ искусство и Римъ, что этотъ памятникъ дѣйствительно является достойнымъ выраженїемъ пятидесятилѣтїя Италїи, которая не только не прибавила ничего за этотъ періодъ къ улучшенїю своего достоянїя,

но реставраціями и возведеніями новыхъ построекъ — только портитъ то, что принадлежитъ всему міру.

Размѣстившіяся въ отдѣльной залѣ архитектурныя общества Австріи, выставившія немного работъ, но съ большимъ выборомъ, и Чешское общество „Manes“, представленное работами архитектора Kotera, классичностью своихъ новыхъ работъ и своихъ учениковъ, подчеркиваютъ дурной вкусъ и маньеризмъ италіанцевъ.

И во французскомъ отдѣлѣ работы пенсионеровъ по реставраціи античныхъ памятниковъ являются хорошимъ урокомъ мѣстной архитектурной молодежи. Нѣкоторыя работы иностранцевъ-живописцевъ также усиливаютъ впечатлѣніе общей бездарности всего современнаго италіанскаго художества.

Къ наиболѣе удачнымъ архитектурнымъ intérieures'амъ тоже надо отнести залы иностранцевъ: комнату Винтергальтера и отдѣлку залы Густава Климта — въ Австрійскомъ павильонѣ, выполненные съ большимъ вкусомъ и хорошо приспособленные для картинъ. Любопытнѣе италіанскаго строительства даже японскіе коридоры съ выставленными въ нихъ Какэмонами.

IV

Казалось бы, что этнографическая выставка должна представить для обозрѣнія италіанскаго искусства главную, интересную тему. Здѣсь много павильоновъ, имѣющихъ отношеніе къ историческому зодчеству Италіи, здѣсь спеціальныя конкурсы особняковъ; наконецъ, здѣсь сосредоточены всѣ павильоны для торжествъ и празднествъ и много богатыхъ построекъ коммерческаго назначенія. Однако, послѣднія постройки — въ предѣлахъ критической досягаемости. Международный конкурсъ особняковъ нужно считать не состоявшимся: участвуютъ лишь одни италіанцы.

Павильоны городовъ интересны только изобрѣтательными комбинаціями самыхъ несоединяющихся архитектурныхъ формъ; нелѣпа самая идея объ устройствѣ этого исторически-архитектурнаго маскарада, на которомъ многіе кіоски напоминаютъ поношенные, взятые напрокатъ костюмы Людовика XIII и Генриха IV. Неудачно большинство историческихъ павильоновъ, состоящихъ изъ склеенныхъ общезвѣстныхъ кусочковъ, но кромѣ того это неумѣтное въ основѣ своей демонстрированіе памятниковъ зодчества, не нуждающихся въ выставочной популяризаціи и звѣстныхъ всѣмъ интересующимся искусствомъ, — дискредитируетъ самые образцы!

Эти эффекты были рассчитаны на впечатлительность очень некультурной публики. Пріѣзжіе туристы видѣли всѣ эти образцы въ оригиналѣ, по дорогѣ въ Римъ: въ Мантуѣ, въ Перузѣ...

Но нужно сказать правду, имитациіи сдѣланы съ невѣроятной тщательностью... Оказалось — италіанцы, постоянно реставрируя что-либо, не научились за эти 50 лѣтъ

ничему лучшему, какъ имитациі! Всѣ павильоны — прекрасное доказательство этого умѣнія поддѣлывать. Въ нѣкоторыхъ — откровенно выставлены явныя поддѣлки: какая то Флорентійская богатѣйшая фирма, выстроившая собственный кіоскъ и павильонъ Венеціи, экспонируетъ образцы всѣхъ тѣхъ fonts baptismaux, рѣшетокъ, фонарей, барельефовъ, которые довольствующея поддѣлками публикой раскупаются въ огромномъ количествѣ нарахватъ, особенно въ Венеціи, превзошедшей, по части moulages, имитированныхъ издѣлій изъ желѣза, самой идеальной передачи всѣхъ оттѣнковъ patine, ржавчины и т. п. признаковъ ,старинки‘ — всѣ другіе города.

V

Расположенные очень удобно для осмотра ,историческіе‘ павильоны образуютъ собою цѣлый городъ.

Павильонъ Пьемонта вполне удачно скомпанованъ и наиболѣе интересенъ элементами, изъ которыхъ онъ состоитъ, такъ какъ эти элементы мало извѣстны, заимствованы изъ горныхъ замковъ французско-тирольского образованія, по своей отдаленности рѣдко посѣщаемыхъ туристами. Расписанный фресками, изображающими исключительно гербы, фасадный дворикъ очень характеренъ, тѣмъ болѣе, что въ смыслѣ красочности фрески выполнены великолепно: переданъ блеклый колоритъ старой patine.

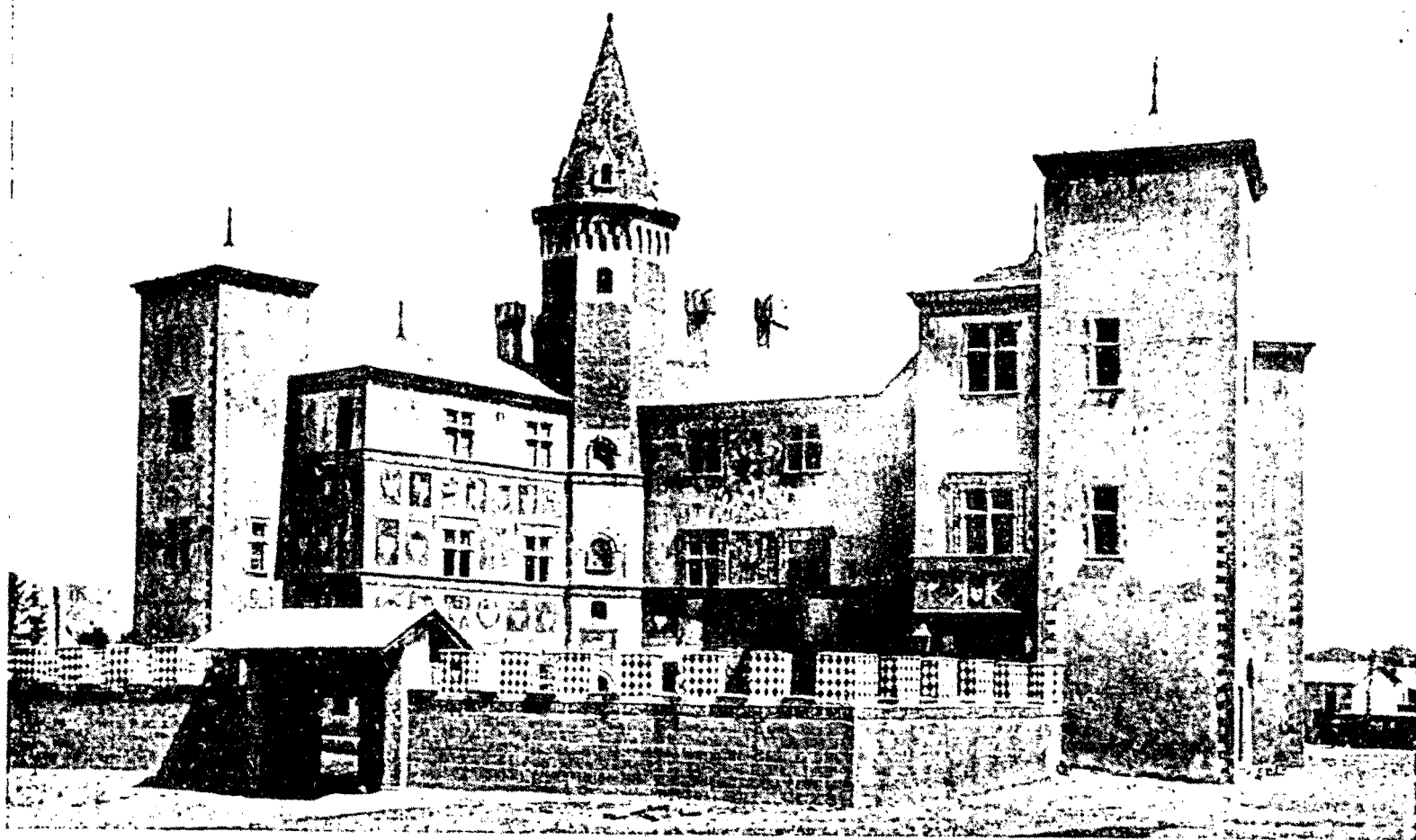
Павильонъ Ломбардіи скомпанованъ хуже. Нѣкоторые залы представляютъ интересъ, лишь какъ копіи мало извѣстныхъ intérieures’овъ.

Къ сожалѣнію, не была окончена отдѣлка комнатъ-копій ,Il Paradiso‘ Изабеллы Д’Есте во дворцѣ Гонзагъ, въ Мантуѣ. Полъ выложили прелестными плиточками, которыя отсутствуютъ въ Мантуанскомъ дворцѣ, какъ извѣстно, разграбленномъ австрійскими войсками.

Вестибюль павильона Венеціи — въ палладіанскомъ характерѣ. Виченца устроила даже спеціальную ,Аула Палладіана‘, но эта затѣя ей не удалась. Фрески, написанныя въ куполѣ, очень далеки отъ чудесныхъ работъ Паоло Веронеза въ Палладіанскихъ виллахъ ,Мазеръ‘, ,Кальдоньо‘ и не напоминаютъ работъ Фано, Карпіони, Фазоло и Джованни да Удине, въ виллахъ Піомбино и Чигойя. Повидимому, руководствовались фресками виллы Ротонды, но забыли, что большая часть ея росписи — позднѣйшая.

Великолѣпно было придумано освѣщеніе зала кораблей голубыми стеклами. Въ вестибюлѣ высокія рѣшетки и особенно фонари снова заставляютъ вспомнить о замѣчательномъ умѣніи поддѣлывать. Тона штукатурки, окраски, всѣ эти ,потеки‘, ,плѣсени‘, ,почернѣлости‘ — переданы съ умѣніемъ, достойнымъ изученія его нашими театральными и иными ,устроителями‘.

Въ павильонѣ Эміліи — великолепенъ порталъ, украшенный золотыми слонами, выдѣляющимися на сѣро-синемъ фонѣ. Весь болонскій залъ украшенъ по образцу



Павильонъ Пьемонта.

Pavillon de Piemont.

Университетскаго двора въ Болоньѣ — т. е. сплошь расписанъ фресками, изображающими гербы, а на карнизахъ — уставлены скульптурные геральдическіе щиты. Замѣчательна имитация Равенскаго Мавзолея Галлы Платидіи.

Павильонъ провинціи ‚Marche‘ очень суровъ, угрюмъ, но — прекрасно выражаетъ стиль замковъ Милано и Губбіо. Копія орнаментальныхъ украшеній каминовъ, дверей и оконъ сдѣланы отлично. Эти работы Domenico Rosseli и Ambrogio da Milano, по своей малой извѣстности, заслуживали этой популяризаціи, конечно, въ большей степени, нежели общезвѣстные залы Мантуанскаго дворца, или копія фресокъ Sala dei Notari въ Перуджии.

Абруцція — положительно нуждалась въ выставочной рекламной демонстраціи; тѣмъ болѣе — забытая Апулія, Сардинія, Сульмона. Эти заброшенные, далекіе или мало извѣстные архитектурные образцы дѣйствительно требовали подробнаго представленія.

Наоборотъ, Тоскана или Лигурія могли бы совершенно не воздвигать своихъ построекъ, которыя производятъ лишь непріятное впечатлѣніе повтореніемъ и безъ того извѣстныхъ и заученныхъ образцовъ. Да и не легко было соединить формы Л. Б. Альберти съ замковою суровостью Микелоццо: получился невыносимый конгломератъ отдѣльныхъ образцовъ.

Ретроспективная выставка въ замкѣ Св. Ангела. Не говоря о внесенныхъ въ каталогъ и занумерованныхъ ‚замковыхъ‘ залахъ и ихъ сокровищъ, представляющихъ собственно вѣчное достоинство Рима, коснусь лишь устроеннаго специально для выставки, поскольку это можетъ способствовать поясненію моей основной мысли объ упадкѣ не только современнаго зодчества Италіи, но и о невысокомъ уровнѣ современнаго отношенія италіанцевъ къ достиженіямъ прошлыхъ вѣковъ.

Въ отдѣлѣ ‚Иностранцы о Римѣ‘ участвуютъ едва ли не все государства міра, здѣсь — и Франція, и Германія, и отдаленный Уругвай, и Норвегія. Все любезно откликнулись на призывъ представить свои впечатлѣнія и отчеты — о трудахъ своихъ ученыхъ, поэтовъ, — показать хотя бы вкратцѣ художественное достоинство, посвященное Риму, или простиравшееся въ римскихъ источникахъ. Франція щегольнула фонтенэблоской мебелью... Печально отсутствіе Россіи. Развѣ мы не могли бы дать многихъ образцовъ архитектурнаго и мебельнаго достоинства, возникшаго въ пору нашего увлеченія классицизмомъ?

Но что же дали сами хозяева о Римѣ? Инженерный отдѣлъ. Здѣсь однако злоупотребили демонстраціей военныхъ крѣпостей. Отношеніе италіанцевъ къ антикамъ, въ пору увлеченія классицизмомъ, выразилось устройствомъ отдѣла ‚Toggarhia Romana‘; этотъ отдѣлъ заключаетъ много проектовъ построекъ Рима, видовъ его площадей, улицъ и наиболее интересныхъ памятниковъ зодчества. Но не было здѣсь такой серіи картинъ, какую дали наши Алексѣевы или Махаевы! Чѣмъ же наполнены были все 30 залъ? Главнымъ образомъ масляными этюдами дамъ-любительницъ и ‚магазинными‘ олеографіями.

Отдѣлъ ‚Римъ въ XV вѣкѣ‘ ‚Панорама‘ на вкусъ приказчиковъ, отталкивающе скверно написанное панно, изображающее средневѣковый, замковаго характера, Римъ; устроены были вульгарные эффекты краснаго освѣщенія... Организованный далеко не исчерпывающе отдѣлъ работъ архитектора Виньолы все же показалъ, въ фотографическихъ снимкахъ, всю прелесть твореній этого мастера въ строительствѣ виллъ, которыя у него выходили всегда прекрасными классичностью выполненія деталей, статуй, нишъ, фонтановъ и баллюстрадъ. Однако, въ устройствѣ своемъ отдѣлъ этотъ былъ чрезвычайно случаенъ и создавалъ невыгодное впечатлѣніе о постройкѣ дворцовъ Виньолы. Жуткій, неоконченный палаццо Фарнезе въ Піаченцѣ (нынѣ казарма), палаццо Ріети, даже дверь палаццо Канцелларія — все съ отпечаткомъ непріятной угрюмости, все напоминаютъ формы и массы, украшеннаго пирамидальными обелисками и громадными шарами — Эскуріала.

Отдѣлъ Космачистовъ представлялъ школу этихъ мастеровъ — гипсовыми слѣпками. Зачѣмъ? Вѣдь, въ самомъ Римѣ находятся подлинныя образцы этихъ изваяній!? Отдѣлъ ‚куръезовъ‘ Рима? Напримѣръ, первые (50 — 60 годовъ) желѣзнодорожные вагоны Папъ! Толпа приходитъ здѣсь въ неистовый восторгъ; въ самомъ дѣлѣ, ‚чер-

вые вагоны' характеризуютъ, вѣдь, самый низменный уровеньъ вкусовъ минувшей эпохи.

VII

Археологическая выставка, — наиболѣе серіозна. Ея подробное разсмотрѣніе могло бы занять много мѣста: интересны и, главное, „новы“ многія древнія эпохи.

Пріятнымъ является самое стремленіе устроить и прослѣдить исторію классическаго искусства по наименѣе извѣстнымъ, только что обнаруженнымъ источникамъ. Изъ самыхъ отдаленныхъ мѣстъ Европы, Азии, Африки привезены образцы большой силы и красоты...

И здѣсь отсутствуетъ Россія! А развѣ Херсонесъ, Керчь не могли бы дать такой же интересный и новый матеріалъ иностранцамъ, какъ тотъ, который намъ даютъ своими античными памятниками Венгерцы или Швейцарцы? При этомъ, экспонаты дали не только ученые институты и академіи, но даже коммерческіе банки и желѣзнодорожныя управленія, при сооруженіи построекъ и проведеніи дорогъ которыхъ, были найдены тѣ или иные интересные предметы. Даже Германія нашла остатки пребыванія римлянъ на сѣверѣ.

Эта выставка, посвященная наиболѣе удаленнымъ отъ нашихъ дней эпохамъ и въ частности „Старому Риму“ — оставляетъ и наиболѣе благопріятное впечатлѣніе; при чемъ опять таки всѣ лучшія археологическія изысканія, всѣ наиболѣе дѣятельные археологическіе институты въ Римѣ — въ рукахъ иностранцевъ, и этотъ отдѣлъ обязанъ устройствомъ своимъ главнымъ образомъ ученымъ Германіи и Франціи.

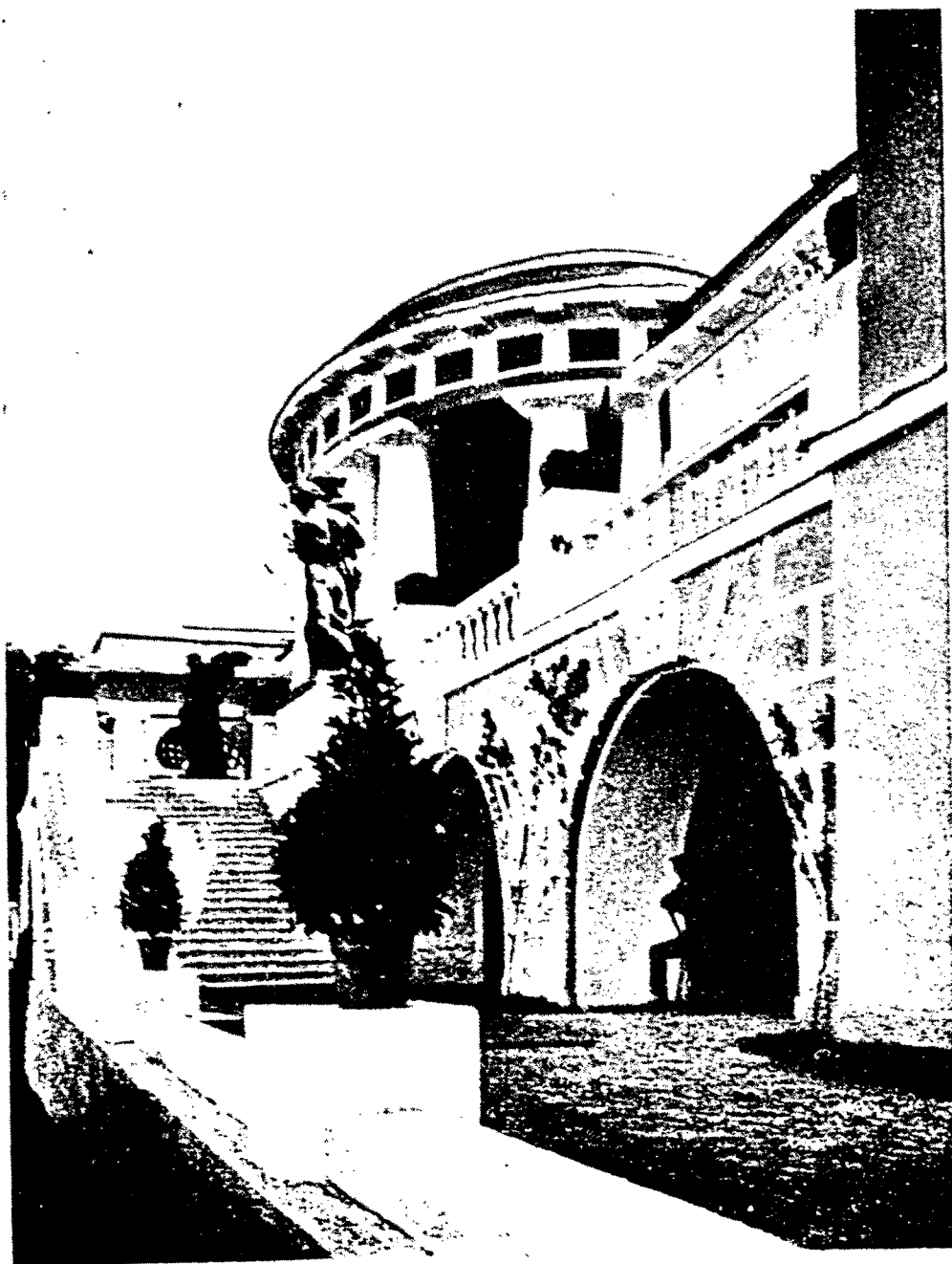
Итакъ не проще ли было почтить Римъ только историческими выставками, отбрасывая все современное и не только пятидесятилѣтнее, но и болѣе отдаленное? не лучше ли было отблагодарить судьбу за счастье обладанія Римомъ устройствомъ значительно болѣе обширныхъ историческихъ выставокъ въ соединеніи съ выставками въ Неаполѣ, съ портретной во Флоренціи и съ оборудованіемъ отдѣла камеигеммъ и всякихъ иныхъ изображеній разныхъ замѣчательныхъ людей древней исторіи? Такія выставки, задуманныя обширно и выполненныя виѣ всякой случайности, устроенныя со всею строгостью систематизаціи — могли бы по крайней мѣрѣ окупиться тою научною пользою, какую онѣ несомнѣнно принесли бы хотя немногимъ!

Впрочемъ, Римъ, въ наименѣе изученныхъ періодахъ его исторіи въ X, XI, XII, XIII вѣкахъ, Римъ въ XVII вѣкѣ, Римъ въ XVIII вѣкѣ и Римъ, представленный не только плохою „Панорамою“, „комнатою алхимика“ или однимъ фразомъ XVII в., а Римъ, обрисованный всесторонне, — могъ бы быть интересенъ и не только для спеціалистовъ.

Устроивъ всѣ отдѣлы, иллюстрировавъ разныя области и больше всего закрѣпивъ современное свое безкусіе, италянцы поставили себя въ крайне невыгодное положеніе — быть сравнимыми съ прошлымъ.

Да, вѣдь, въ Римѣ не 5 а 50 современныхъ выставокъ не уравниваются, теперь, и должно быть, ужъ никогда, даже одною старою постройкою!..

Въ Римѣ столько священнаго, чему человечество ,молилось' вѣка, въ Римѣ столько прекраснаго, что долго еще будетъ ,волновать сердце', что всѣ призванные и посвященные, всѣ работавшіе въ Римѣ, всѣ узнающіе его впервые, или посѣтившіе даже мимолетно, — должны были, грустно улыбнувшись всему этому отчету ,пятидесятилѣтія', отвернуться и отъ этой возможности посмотрѣть, сквозь призму современного италянскаго пониманія, славную старину, не нуждающуюся вовсе въ какомъ то популярномъ воспроизведеніи.



В. А. Щуко. Русскій павильонъ.

W. Stchouko. Pavillon russe.

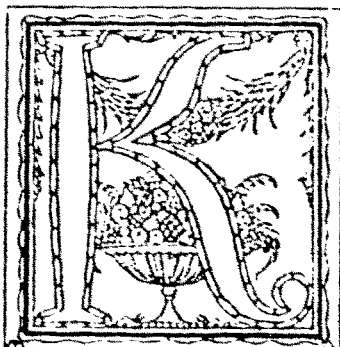


*О. Карпенкиа.
Женщина съ ребенкомъ.*

*О. Киренскій.
Femme et enfant.*

ВЫСТАВКА КИПРЕНСКАГО

П. П. Перадовскій



КАКЪ это ни привычно, но нельзя не отмѣтить и на этотъ разъ гробового безмолвія Академіи Художествъ, пропускающей юбилейныя годовщины нашихъ художниковъ, которыми мы гордимся и имена которыхъ записаны крупными буквами въ исторіи русскаго искусства. Ничто не возмутило мертвечины когда-то торжественныхъ академическихъ залъ въ столѣтнюю годовщину рожденія великаго Иванова — незабываемое и исключительное явленіе въ нашемъ искусствѣ, значеніе котораго все растетъ, — а въ Академіи, съ тѣхъ поръ какъ тамъ приткнули на темной стѣнкѣ — кстати сказать, весьма плохой — портретъ Иванова, его уже не вспоминаютъ.

Кому же придется въ голову поискать въ академическихъ потемкахъ зала Совѣта, написалъ ли позолотчикъ имя Кипренскаго — имя болѣе скромное!

Не укоръ и то, что въ Уффиціяхъ почти сто лѣтъ тому назадъ повѣшенъ автопортретъ этого питомца нашей Академіи...

Тѣмъ отраднѣе, когда само общество начинаетъ бороться съ подобнымъ равнодушіемъ, и тѣмъ горячѣе нужно привѣтствовать починъ основаннаго въ прошломъ году ,Общества защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины', которое устроило свою вторую выставку, посвященную на этотъ разъ Кипренскому, въ семидесятилѣтнюю годовщину его смерти. Выставка помѣщается такъ же, какъ и прошлогодняя выставка Венеціанова, въ бѣлоколонномъ залѣ Музея Александра III.

Начинанія Общества завоевываютъ все болѣе и болѣе сочувствія, и на этотъ разъ Обществу удалось собрать выставку значительно полнѣе и интереснѣе.

Подобныя выставки всегда имѣютъ въ виду не только возбудить интересъ къ тому или иному художнику нашего прошлаго, но главнымъ образомъ дать возможность всѣмъ любителямъ и людямъ, занимающимся искусствомъ, изучить разные моменты творчества художника и зарегистрировать его произведенія, разсѣянные по частнымъ собраніямъ. Этимъ, конечно, задача специализируется, и выставки получаютъ свою отрицательную сторону, въ особенности для посѣтителей изъ ,большой' публики, для которыхъ альбомный набросокъ, неудавшаяся картина или картина плохого періода въ жизни художника — не говорятъ ничего или скорѣй умаляютъ его въ ихъ глазахъ, какъ это было на прошлогодней выставкѣ Венеціанова: выходило такъ, какъ будто не успѣли ,открыть', не успѣли полюбить художника — снѣшать опять похоронить его. Но это первыя впечатлѣнія, за которыми забывается, что только благодаря выставкѣ мы видѣли многія прекрасныя произведенія

Венеціанова и имѣли возможность составить о немъ болѣе полное представленіе. И несомнѣнно, эти выставки, какъ и вообще дѣятельность названнаго Общества, будутъ оказывать большую услугу нашимъ общественнымъ и частнымъ собраніямъ, и кто знаетъ, — это покажетъ, конечно, будущее, — можетъ быть, „Общество защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины“ будетъ играть у насъ почтенную роль „Обществъ друзей музеевъ“ на Западѣ.

На выставкѣ собрано около ста произведеній Кипренскаго изъ частныхъ собраний — богатый матеріалъ для изученія этого крупнаго мастера-живописца и прекраснаго рисовальщика, одного изъ лучшихъ нашихъ художниковъ первой половины прошлаго столѣтія.

Все выставленно почти исключительно портреты: цѣлая галерея портретовъ александровской и николаевской эпохъ. Смотри на нихъ, изумляешься заложенному въ страстной и увлекающейся натурѣ Кипренскаго таланту живописца, который такъ ярко проявился въ первую и лучшую пору его жизни до отъѣзда въ чужіе края (1816 г.).

Теперь, когда мы смотримъ на эти портреты, мы невольно уходимъ мыслями въ то далекое уже отъ насъ красивое время юныхъ подвиговъ и романтическихъ мечтаній, о которыхъ говоритъ намъ Кипренскій и его персонажи — поэты добраго стараго времени, герои брашнаго поля и мечтательныя дамы, — которыхъ онъ такъ поэтично зарисовывалъ въ ихъ милые сафьяновые съ золотымъ тисненіемъ альбомы, съ жадностью теперь нами перелистываемые.

Но мы изучаемъ Кипренскаго не потому только, что его имя связано съ поэзіей красивой эпохи нашего прошлаго. Кипренскій рѣдкое явленіе въ нашемъ искусствѣ, какъ живописецъ и прекрасный рисовальщикъ. Творчество его принадлежитъ къ той категоріи искусства, надъ созданіями котораго не задумаешься и не растрогаешься, но которыми можно залюбоваться. Передъ нашими глазами произведенія мастера, рука котораго умѣла превращать лоскутокъ бумаги, доску или холстъ въ драгоценности. Наше искусство не богато такими мастерами, и потому отношеніе къ нимъ должно быть особенно бережное. Мы знаемъ, что нечего искать у Кипренскаго глубокаго проникновенія въ жизнь; онъ не былъ созданъ для выявленія тайнъ. Нѣтъ, это былъ просто пылкій мечтатель, но, какъ истинный сынъ своего времени, — со страстной романтической и увлекающейся натурой художника. Тщеславный — онъ измѣнилъ себѣ и загубилъ блескъ своего таланта, берясь за чуждыя ему міровыя темы, собираясь создать втораго Аполлона Бельведерскаго въ живописи. И какая злая иронія судьбы! онъ гибнетъ въ прекрасной Италіи, когда, наконецъ, увидѣлъ великое искусство великихъ художниковъ, которымъ онъ поклонялся еще въ юношескіе годы.

Въ Музеѣ собраны въ настоящее время произведенія Кипренскаго, дающія почти полное представленіе о разныхъ моментахъ его искусства, для котораго самыми



*О. Кипренскій. „Портретъ А. О. Оомъ“ (масло).
(Музей Александра III).*

*O. Kiprensky. „Portrait de M-me A. Oom“ (huile).
(Musée Alexandre III).*

Выставка „О-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины“.



*О. Кипренскій. „Мужской портретъ“ (рисункъ).
(Собр. Е. Н. Тевяшова въ Спб.).*

*O. Kiprensky. „Portrait“ (dessin).
(Collect. E. Teviachoff à St. Pétersbourg).*

Выставка „О-на защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины“.

блестящими были годы послѣ окончанія Академіи, въ 1803 году, и до отъѣзда за границу (1816 г.). Въ эти годы Кипренскимъ написаны лучшіе портреты, работая надъ которыми онъ увлекается живописными исканіями и достигаетъ наибольшаго мастерства. Окончивши ученіе въ Академіи, онъ продолжаетъ учиться въ Эрмитажѣ, въ галереѣ графа Строганова, копируя и изучая тамъ старыхъ мастеровъ. Въ это время имъ написанъ знаменитый портретъ ‚Отецъ художника‘ (1804 г.), находящійся въ музеѣ Александра III.

Двадцатилѣтній Кипренскій пишетъ этотъ портретъ увѣренными и сочными мазками, въ горячихъ и глубокихъ тонахъ. По нему мы можемъ судить, съ какимъ совершенствомъ онъ владѣетъ уже своей техникой. Вслѣдъ за тѣмъ Кипренскій, постепенно мѣняя свою манеру, создаетъ цѣлый рядъ превосходныхъ портретовъ, очевидно, подѣ влияніемъ англійскихъ портретовъ, видѣнныхъ имъ случайно, въ Петербургѣ. Пѣненный ихъ чарующимъ мастерствомъ, всегда всецѣло отдающійся своимъ увлеченіямъ — онъ находитъ себя, свою стихію. Это лучшая пора въ его жизни. Онъ окруженъ успѣхомъ и признаніемъ современниковъ, вращаясь въ обществѣ культурнѣйшихъ людей того времени; съ нихъ онъ дѣлаетъ портреты, и они отвѣчаютъ ему стихами, мудрыми совѣтами, дружбой и высокимъ покровительствомъ. Въ эту счастливую для Кипренскаго пору имъ написаны, одинъ за другимъ, лучшіе его портреты, изъ которыхъ наиболѣе совершеннымъ остается портретъ партизана Давыдова (1809 г.), въ музеѣ Александра III. Въ живописи этого портрета Кипренскій достигъ рѣдкую въ нашемъ искусствѣ драгоценную патину, которая такъ манитъ любоваться имъ.

На выставкѣ теперь многіе портреты этого періода. Такъ, здѣсь собраны превосходные портреты изъ собраній Е. Г. Шварца, портреты Е. П. Корсакова (1808 г.), А. Р. Томилова (1808 г.), автопортретъ (1808 г.), сочно и мастерски написанный портретъ Челищева (относимый бар. Врангелемъ къ 1808 г.), изъ собранія П. В. Деларова; недавно найденный его теперешнимъ владѣльцемъ, портретъ этотъ служитъ однимъ изъ украшеній выставки. Цѣлый рядъ рисунковъ находящихся также на выставкѣ, восхищаютъ насъ своей графикой и тонкой хотя иногда и поверхностной, характеристикой изображенныхъ лицъ.

Прелестны рисунки, относящіеся къ названному періоду: портретъ Бакунина, изъ собр. П. С. Остроухова, гр. Н. В. Кочубей, изъ собр. М. П. Родзянко, А. Р. Томилова, изъ соб. Е. Г. Шварца, портретъ неизвѣстнаго, изъ соб. Е. Н. Тевяшова, женскій портретъ изъ альбома того же собранія, г-жи Вилло, изъ собр. Е. Г. Шварца, бар. А. Е. Дризенъ, изъ соб. гр. А. С. Стенбокъ, портретъ дѣвочки-камычки изъ соб. П. С. Остроухова; на обратной сторонѣ этого портрета надпись гласитъ: ‚Портретъ камычки Баяусты, жившей у моей прабабки Анны Семеновны Олениной, рожд. Волконской, которую она брала съ собой въ церковь для того, чтобы класть земные поклоны вмѣсто себя.

Рисованъ Орестомъ Кипренскимъ и подаренъ мнѣ отцомъ. Н. Оленинъ‘.

Наконецъ, изъ живописныхъ портретовъ на выставкѣ — еще прекрасный портретъ гр. Ѳ. В. Растопчина (1809 г.) изъ Московскаго архива М — ва Иностранныхъ Дѣлъ, и жаль, что не удалось получить чудные портреты князя и княгини Щербатовыхъ (1808 г.), находящіеся въ Петербургѣ у гр. А. П. Зубова; съ одного изъ нихъ на выставкѣ есть двѣ копіи.

Видно, какъ, занятый усовершенствованіемъ своей техники, Кипренскій, въ портретахъ этого времени съ увлеченіемъ смакуетъ свою живопись, изыскивая новые приемы. Иногда только онъ неразборчивъ въ средствахъ и, желая придать своей живописи глубокой тонъ старыхъ мастеровъ, прокрываетъ ее битюмомъ съ сикативомъ. Эти его портреты: автопортретъ (?) изъ собр. А. Д. Романовой (1808 года), портреты Великихъ Князей, Николая Павловича и Михаила Павловича, и др. въ очень плохомъ состояніи, а нѣкоторые совершенно погибли.

Такой же участи подверглась его картина ‚Вакханка‘, принадлежавшая А. П. Брюллову и отданная около 50-ти лѣтъ тому назадъ реставратору въ Москву, отъ котораго не была взята, и теперь неизвѣстно гдѣ находящаяся. Это большой холстъ около 3-хъ арш. длины и 2-хъ высоты, на первомъ планѣ танцующая нагая вакханка (танцуя, она упирается пальцами правой ступни въ землю, поднявши лѣвую согнутую ногу), на второмъ планѣ — кусты и двѣ или одна фигуры; вечернее небо покрыто темными тучами. Мы приводимъ описаніе этой картины и свѣдѣнія о ней, сообщенныя намъ сыномъ ея прежняго владѣльца, П. А. Брюлловымъ, въ надеждѣ, что кто-нибудь изъ читателей ‚Аполлона‘ укажетъ мѣстонахожденіе исчезнувшей картины или наведетъ на ея слѣды. Это тѣмъ болѣе интересно, что картинъ, написанныхъ Кипренскимъ очень немного; не въ нихъ его прелесть, но онѣ интересны, какъ матеріалъ для изученія его искусства. Кромѣ того, описываемая картина ‚Вакханка‘ на половину пейзажная задача, а въ извѣстныхъ поэтическихъ пейзажахъ* Кипренскаго такъ ярко отразилось его романтическое настроеніе. Весь первый періодъ искусства Кипренскаго обѣщаетъ расцвѣтъ замѣчательнаго мастера и можетъ быть если бы онъ поѣхалъ учиться въ Англію, по примѣру Жерико, съ которымъ его иногда сравниваютъ, въ исторіи нашего искусства было бы меньше одной печальной развязкой. И позднѣе Жерико, и Кипренскій оба поддались очарованію англійскихъ мастеровъ и перенимали у нихъ ихъ живописные приемы и блестящія краски. Я остаюсь довольно равнодушнымъ передъ картинами Жерико (привезенныя имъ изъ Англій скачки теперь утратили свой интересъ), а разсматривая его рисунки въ Луврѣ, невольно сравниваешь ихъ съ рисунками Кипренскаго, и это сравненіе нисколько не уменьшаетъ русскаго мастера.

Но Кипренскій не ѣдетъ къ суровымъ англичанамъ и направляется въ Италію черезъ Женеву, гдѣ, какъ мы узнаемъ изъ его дневника 1817 года, онъ остается

* Одинъ изъ нихъ, написанный еще въ 1801 г. м. б. подъ вліяніемъ Семена Щедрина, находится въ Музеѣ Александра III, другой въ Румянцевскомъ Музеѣ.



О. Кипренскій. Женскій портретъ (рис.).
(Собр. Е. Н. Теляшова въ Спб.).

O. Kiprensky. 'Portrait' (dessin).
(Collect. E. Teliachoff à St. Pétersbourg).

Выставка .О-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины'.

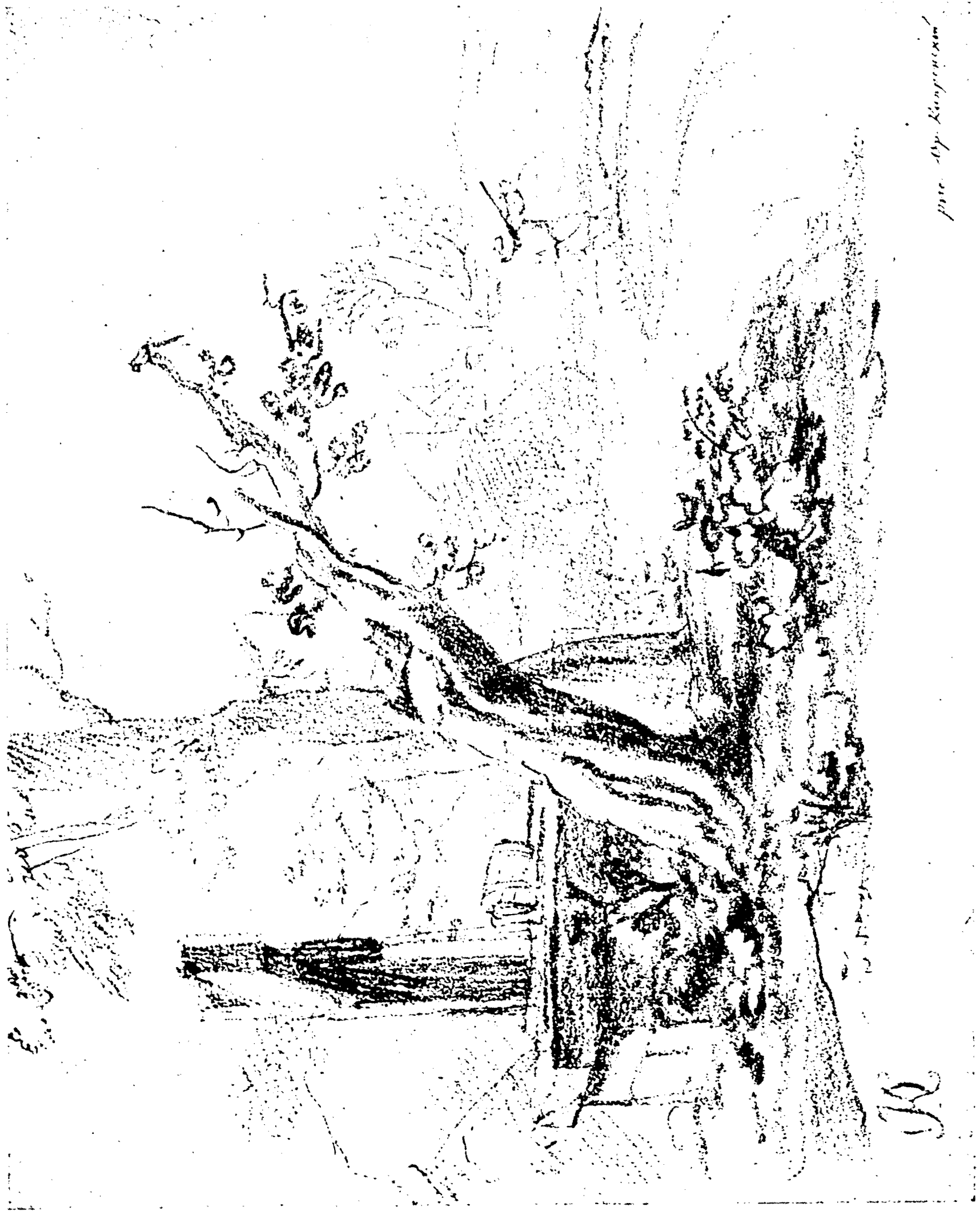


рис. Оу. Кипренский

Ж

О. Кипренский. 'Пейзаж' (рисунки).
(Из альбома, принадлежащего Музею Александра III.)

O. Kiprensky. 'Paysage' (dessin).
(Musée Alexandre III.)

Выставка 'Она защита и сохранение в России памятников искусства и старины.'

3 мѣсяца и пользуется большимъ успѣхомъ у женецевъ, которые торжественно избираютъ его въ члены общества вмѣстѣ съ Кановой и Жераромъ.

Какъ было бы интересно видѣть эти совершенно неизвѣстные у насъ женецкіе портреты Кипренскаго; съ ними выставка получила бы особую пикантность. Но будемъ надѣяться, что портретъ Дюмона, который удалось разыскать устроителямъ въ Женевѣ, будетъ полученъ на выставку, хотя бы съ большимъ запозданіемъ.

Изъ этого второго періода на выставкѣ нѣсколько портретовъ масляными красками и много рисунковъ, исполненныхъ Кипренскимъ въ Италіи, между 1816 и 1823 годами. По этимъ работамъ можно судить, какъ Кипренскій совершенствуется въ рисункахъ, и, утрачивая свои горячія краски, широкую живопись, начинаетъ писать сухо. Какъ будто Энгръ обворожилъ его своими превосходными, холодно написанными портретами.

Портреты: кн. А. М. Голицына, изъ собр. кн. С. М. Голицына, кн. Н. П. Трубецкого, изъ собр. кн. П. С. Трубецкого, и особенно г-жи Авдушиной, изъ собр. покойнаго Н. М. Терещенко, находятся на выставкѣ; лучшіе портреты масляными красками этого времени особенно напоминаютъ Энгра, какъ и очаровательнѣйшій изъ всѣхъ рисунковъ Кипренскаго, портретъ кн. С. С. Щербатовой (1819 г.) изъ собр. А. М. Апраксиной.

Но въ тотъ же періодъ имъ написанъ ‚Молодой Садовникъ‘ и онъ сочиняетъ свою ‚Тибуртинскую Сивиллу‘, придумывая для нея необыкновенные эффекты. * Кипренскій окончилъ эту картину въ 1830 году, во второй свой прїѣздъ въ Италію.

А. Н. Бенуа, въ своей книгѣ ‚Исторія русской живописи‘, въ слѣдующихъ словахъ характеризуетъ вліяніе италіанскихъ художниковъ того времени на Кипренскаго: ‚Его сейчасъ же завербовали всевозможныя художественныя кучки разныхъ толковъ, сходящихся, впрочемъ, на одномъ пунктѣ — что живопись въ живописи пустое и второстепенное дѣло.

И подъ ихъ вліяніемъ Кипренскій, нашъ дивный прекрасный мастеръ живописи, принесъ свой божественный даръ въ жертву всепожирающему истукану логично-классической скуки и академической порядочности, принялся вылизывать всякія ‚Анакреоновы гробницы‘, разныя хорошенькія головки италіанскихъ пастушекъ и цыганокъ, умышленно связалъ себѣ руку, отрекся отъ своего мазка, отъ прелести своихъ красокъ, и погнался за общей вылощенностью, безцвѣтностью и тоскливостью‘.

Очень характерно для настроенія Кипренскаго въ этотъ періодъ его жизни приводимое нами ниже, его письмо (нах. у П. В. Деларова) изъ Неаполя, къ кн. Г. П. Гагарину, бывшему въ то время посломъ въ Римѣ.

* Рисунокъ для этой картины (1828 г.), изъ собр. А. П. Брянчанинова, находится на выставкѣ, картина же въ Румянцевскомъ музеѣ, въ Москвѣ.

Милостивый Государь

Князь Григорій Ивановичъ!

Быть въ Римѣ и паны не видать, равно бы было непростительно умному человѣку, какъ проѣхать Римъ и не познакомиться съ персоною Вашего сіятельства.

Вручитель вамъ сего письма Conte Don Ferdinando Lucchesi Palli, братъ друга короля Неаполитанскаго Дон-Антонія Луккеси Палли Principe di Camprofranco, Maggiore-domo maggiore (сей Principe меня и королю рекомендовалъ). Въ знакъ благодарности я почелъ долгомъ, познакомить брата Его донъ Фердинанда съ Вами. Надѣюсь что знакомство сіе принесетъ Вамъ удовольствіе какъ и Ему величайшее. Сей дипломатъ былъ въ Сѣверной Америкѣ и видѣлъ свѣтъ, хорошій пріятель Медичи, пробудетъ въ Римѣ шесть дней и останется нѣсколько мѣсяцевъ во Флоренціи по своимъ дѣламъ. Знаетъ свое Царство какъ свои пять пальцевъ и дипломатъ не старинной школы или системы; а слѣдовательно все хорошо! Особенно въ положеніи въ какомъ Вы теперь, въ одиночествѣ безъ дѣтей и безъ княгини. Я воображаю себѣ, что Вы долго не привыкаете быть безъ семейства, столь прекраснаго.

Теперь скажу о моихъ занятіяхъ. Пишу Сибиллу Тибуртинну, облокотившуюся одною рукою на книгу, въ другой рукѣ она держитъ свитокъ. Картина освѣщена лампою. Дверь отперта и луна свѣтитъ между колоною храма Тивальскаго, подъ названіемъ храма Сибиллы. * Костюмъ Сибиллы сохраненъ, не вымышленной.

Чтобъ хорошо выучить краски и освѣщеніе при огнѣ, я написалъ напередъ, вмѣсто этюда, ворожею при свѣчкѣ.

Надобно постараться, чтобъ Сибиллою щегольнуть въ Римѣ.

Прочее вамъ расскажетъ Signor conte Ferdinando. Онъ довольно часто удаивалъ меня своимъ посещеніемъ. У нихъ третій братъ здѣсь генераломъ.

Александръ Ивановичъ приглашалъ меня въ Константинополь.

Случай хорошъ да не во время. Жена его беременна. Я бы переѣхалъ къ нимъ жить, и комнаты миѣ приготовлены ибо домъ великъ; но неудобно писать мою Сибиллу.

Когда будете писать въ Парижъ, прошу отъ меня кланяться всѣмъ Вашимъ, и Софьѣ Петровнѣ.

Честъ имѣю быть съ истиннымъ уваженіемъ и совершенной преданностію
Вашего Сіятельства Милостивый Государь

Вашъ покорнѣйшій слуга

Орестъ Кипренскій.

Декабрь 11 д. 1823 Napoli.

Вернувшись послѣ девятилѣтняго пребыванія за границей въ Россію (1823 г.). Кипренскій, какъ бы уступая вѣянію времени, вмѣсто прежней поэтической нотки

* Храмъ сей въ дали виденъ или лучше въ нѣкоторой дистанціи.



О. Виренский. Портретъ гр. С. А. Голенищевой-Кутузовой. (Собр. гр. В. С. Голенищевой-Кутузовой въ Сиб.).

вводитъ въ свои портреты бытовой элементъ. Въ его портретѣ Шишмарева* это особенно замѣтно (см. литографію, изъ собр. Е. Е. Рейтерна, на выставкѣ), онъ пишетъ его на фонѣ простого русскаго пейзажа, помѣщикомъ, около изгороди, среди полевыхъ цвѣтовъ, на заднемъ планѣ изображаетъ жатву, въ которой мы узнаемъ венеціановскихъ крестьянокъ. Въ этомъ же родѣ трактованы портреты: Шишмарева (1827 г.), изъ Сергіевской пустыни, Альбрехта (1827 г.), въ музеѣ Александра III.

Совершенно неузнаваемъ Кипренскій въ живописныхъ работахъ своего послѣдняго періода, въ сухихъ и приторныхъ „Дѣвочкахъ съ плодами“ (1831 г.), „Мальчикахъ Лазарони“ (1831 г.), въ пейзажѣ „Видъ Везувія“. Всѣ три находятся на выставкѣ. Въ нихъ уже чувствуется какая-то преждевременная старость, всѣ онѣ слащавы по живописи, — въ нихъ нѣтъ уже и слѣда прежняго прекраснаго мастера. Только въ рисункахъ Кипренскій остается такимъ же интереснымъ графикомъ, и нельзя понять, какъ могъ онъ одновременно рисовать съ такимъ изысканнымъ вкусомъ и терять свою живописную чуткость. На выставкѣ впервые появляется прелестный рисунокъ, сдѣланный Кипренскимъ въ 1829 г. въ Неаполѣ съ гр. С. А. Голенщевой-Кутузовой. Мы видимъ въ это время Кипренскаго плохимъ живописцемъ, и никакія искусственныя освѣщенія и придумываемые имъ эффекты не могутъ уже зажечь его потухшихъ красокъ. На выставкѣ находится послѣдній автопортретъ Кипренскаго (изъ собр. Е. Г. Швартца). По живописи, по прекрасной лѣпкѣ, по выразительности печальнаго лица этотъ прекрасный портретъ надо отнести къ лучшимъ во всемъ искусствѣ Кипренскаго. Написанъ ли онъ по возвращеніи въ Россію, — за это говоритъ его реализмъ и бытовой характеръ, — или же на него нужно смотрѣть какъ на проблескъ яркаго таланта въ послѣдніе годы въ Италіи, въ минуты печальнаго разлада съ собою, въ одиночествѣ, когда часто до его слуха доходилъ злорадный шопотъ его враговъ, — это не выяснено.

Въ статьяхъ о Кипренскомъ всегда приводятъ рассказы о трагическихъ годахъ, которыми кончается печальная повѣсть о прекрасномъ русскомъ живописцѣ. Не хочется повторять ее... Съ грустнымъ чувствомъ мы читаемъ и его письма изъ Италіи, наполненныя крикливыми словами и тщеславными фразами о самомъ себѣ, о своемъ призваніи, въ то сумбурное для него время, когда онъ потерялъ себя, свою живопись и пишетъ свои банальныя, наиболѣе слабыя вещи.

Онъ хандритъ, не находитъ себѣ мѣста и пьетъ... Ивановъ (Письмо къ отцу. Римъ, октябрь 1836), котораго такъ радовалъ успѣхъ русскаго художника, съ грустью описываетъ его похороны, защищая отъ злорадныхъ нападокъ имя Кипренскаго: „Знаменитый Кипренскій скончался. Стыдъ и срамъ, что забросили этого художника. Онъ первый вынесъ имя русское въ извѣстность въ Европѣ, а русскіе его во всю жизнь считали за сумасшедшаго, старались искать въ его поступкахъ

* Портретъ наход. въ Третьяковской галлерей.



О. Кипренскій. „Портретъ кн. С. С. Щербатовой рисунокъ). О. Kiprensky. „Portrait de la Pr-sse S. Chitchebatoff' (dessin).
(Собр. А. М. Апраксиной въ „Ольговъ' Моск. губ.). (Collect. de M-me A. Apraxine à „Olгово', près Moscou

Выставка О-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины.

только одну безнравственность, прибавляя къ ней, кому что хотѣлось. Кипренскій не былъ никогда ничѣмъ отличенъ, ничѣмъ никогда жалованъ отъ Двора, и все это потому только, что онъ былъ слишкомъ благороденъ и гордъ, чтобы искать этого. Онъ умеръ, оставя супругу беременною, только съ десятию тысячами рублями. Скажу вамъ еще одну подробность объ немъ, которая пусть останется между нами. Кипренскій, передъ отправленіемъ своимъ въ Петербургъ, любилъ чрезвычайно одиннадцати-лѣтнюю дѣвочку, по имени Марія, и, видя необходимость ѣхать въ Россію, постарался ее вручить въ монастырь на воспитаніе. Любовь — великое дѣло (я это однакожъ знаю по рассказамъ, а самъ не былъ влюбленъ никогда). Кипренскій оставилъ все свои выгоды въ Россіи, и ѣдетъ, чтобы быть близко къ своему любимому предмету. Онъ даритъ взрослою Марію двумя тысячами рублями. Бѣдная дѣвица отдариваетъ его прекраснымъ бѣльемъ разнаго рода. Тронутый симъ, нашъ великодушный художникъ рѣшаетъ въ своемъ сердцѣ приобрести ея руку и поклясться у алтаря въ вѣчной и неизмѣнной привязанности. Но тутъ онъ нашелъ крайнее затрудненіе: настоятели монастыря выдаютъ замужъ воспитанницъ своихъ только за римскихъ католиковъ. Затворы монастырскіе, препятствія ѣхать въ Марсель или Ливорно... Кипренскій перемѣняетъ вѣру, и они тотчасъ обвиняемы. Послѣ трехъ мѣсяцевъ, живя въ домѣ Клавдія изъ Лорена, онъ сильно простудился и скончался. Мы, русскіе пенсіонеры, повѣщенные прійти на похороны, видимъ ихъ по католически устроенными, и тутъ только узнали о всѣхъ сихъ подробностяхъ, которыя я вамъ сейчасъ и докладываю.

Когда цѣлыя школы или отдѣльные художники измѣняютъ виѣшней стороной своего искусства, прекрасному мастерству — это лучший показатель наступившаго паденія. Лучшія эпохи въ искусствѣ народовъ и отдѣльных художниковъ всегда блещутъ и изумляютъ своимъ волшебнымъ мастерствомъ.

Жизнь Кипренскаго — примѣръ, иллюстрирующій эту истину. Теперь на выставкѣ въ музеѣ можно видѣть, какія ничтожныя произведенія выходили изъ его золотыхъ рукъ, когда онъ измѣнялъ природѣ искусства.

Выставка Кипренскаго продолжится около двухъ мѣсяцевъ и поможетъ разобраться въ разныхъ моментахъ его творчества и изучить его.

Изданный Обществомъ защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины каталогъ выставки подъ названіемъ „Кипренскій въ частныхъ собраніяхъ“ со вступительной статьей составителя этого каталога, бар. Н. Н. Врангеля, заслуживаетъ большой признательности и останется цѣннымъ матеріаломъ въ литературѣ о русскомъ искусствѣ. Уже и теперь выставка помогла выяснить нѣкоторыя неточности. Такъ, на примѣръ, портреты изъ собр. Барышникова и изъ собр. Н. М. Терещенко, поставленные рядомъ съ другими автопортретами Кипренскаго, не оставляютъ сомнѣнія, что это не автопортреты. Мы знаемъ, что Кипренскій прекрасно рисовалъ и, по выраженію бар. Врангеля, умѣлъ сжато и мѣтко характеризовать изображаемыя лица. Названные же портреты похожи на

Кипренскаго только своими прическами и не имѣютъ ничего общаго съ чертами лица и въ строеніи головъ съ извѣстными автопортретами. Интересно будетъ выяснитъ подпись на наброскѣ Кипренскаго, изъ собр. А. Н. Бенуа: ,1821 іюнь 28. М-ше Спаги и Марьюча'. Съ Маріуччи Кипренскій не могъ рисовать въ этомъ году взрослой дѣвушки на наброскѣ, но можетъ быть гдѣ нибудь находится подобный портретъ пожилой дамы съ дѣвушкой, и этотъ набросокъ поможетъ отыскать его. Среди многихъ рисунковъ, альбомовъ и литографій Кипренскаго, поступившихъ на выставку изъ собраній Е. Г. Шварца, Е. Е. Рейтерна, Е. Н. Тевяшова, гр. Д. И. Толстого и др., много чрезвычайно интереснаго. Перелистывая увлекательные, бойкимъ штрихомъ испещренные листки его альбомовъ, разсматриваешь какъ будто душу художника, и всѣ его мечты, увлеченія, запечатлѣныя на этихъ листкахъ, проходятъ передъ глазами, какъ цѣлая жизнь. Въ періодѣ увлеченія Рафаэлемъ, который былъ для него ,альфой и омегой' — мы видимъ не только цѣлый рядъ набросковъ мадоннъ, но и самого Рафаэля, котораго Кипренскій рисуетъ вмѣстѣ съ Форнариной, слѣдящей за работой своего божественнаго возлюбленнаго; увлекаясь античными богами, Кипренскій безконечное число разъ набрасываетъ Аполлона; поддавшись же вліянію назарейцевъ, рисуетъ множество заказовъ на библейскіе сюжеты. Пока произведенія Кипренскаго были разсѣяны, его недостаточно цѣнили у насъ; теперь же собранныя вмѣстѣ они говорятъ намъ еще убѣдительнѣе объ яркомъ дарованіи этого прекраснаго мастера.





Хрошэска



СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Письмо изъ Парижа

Подобно философу, критикъ хочетъ всегда найти единство во влияніяхъ мысли и литературы: когда же онъ единства не находитъ, онъ его придумываетъ. Это стремленіе распространять свою собственную логику на жизнь, которая сама по себѣ не подвластна никакой логикѣ, — одна изъ болѣзней человѣческаго мышленія. Современная философія приходитъ къ новому спиритуализму, порожденному школами прагматистовъ и Бергсона. Само движеніе, несомнѣнно, служитъ показателемъ современной жизненной энергіи. Быть можетъ, прагматизмъ начинается тамъ, гдѣ кончается строгая философія, но она имъ не затронута, она продолжаетъ оставаться тайной религіей немногихъ. Существуетъ ли однако настоящая связь между прагматической философіей и эволюціей современнаго романа? Романисты живутъ и пишутъ внѣ сферы влияния умственныхъ теченій. Они даже, по большей части, въ этомъ отношеніи, трогательно невѣжественны. За исключеніемъ немногихъ, какъ гуманистъ Анатоль Франсъ, Поль Адавъ, Ж. Г. Рони, проповѣдникъ философіи плюрализма, Баррэсъ, у котораго своя система, и Реми де Гурмонъ, который принимаетъ системы и не согласенъ ни съ одной, всѣ романисты довольствуются тѣмъ, что воспроизводятъ, словно на кинемато-

графическомъ полотнѣ, проходящую передъ ними жизнь. Они отмѣчаютъ ея краски, ея запахи и развертываютъ передъ читателемъ длинный списокъ faits divers. Такими списками faits divers являются знаменитые романы какого нибудь Клода Фарэра или Ренэ Базэна, которымъ суждено вскорѣ соединиться, въ общей участи забвенья, съ разными Марселями Прэво и Жюльями Буа. Романъ интересенъ только постолько, поскольку въ него влагается исповѣдь собственной жизни автора, радости и страданія, дѣйствительно имъ пережитыя. Описать хорошо можно только себя, потому что только себя можно хорошо знать. Чтобы вдохнуть жизнь въ героевъ, взятыхъ извнѣ, нужно имѣть глубокую прозорливость Бальзака, и все таки, если Бальзакъ далъ въ своихъ произведеніяхъ синтезъ всѣхъ страстей человѣческихъ, значитъ онъ ихъ всѣ нашелъ въ себѣ, по крайней мѣрѣ въ возможности. И дѣйствительно, когда изучаешь его жизнь, то видишь, что онъ вложилъ въ свои творенія и душу, и тѣло, и что это самая грандіозная изъ исповѣдей человѣческаго сердца.

Всѣмъ извѣстно, что лѣтомъ романисты отдыхаютъ, они щиплютъ травку и листья, съ которыхъ напишутъ впоследствии свои пейзажи, а нѣкоторые, изъ крайняго стремленія къ правдивости, проводятъ въ жизни маленькую интригу или адольтерчикъ, который составитъ содержаніе будущей книги. Теперь они возвратились въ Парижъ, и, пока за окномъ дождь пробѣзжаетъ воздухъ параллельными стрѣлами,

сосредоточиваются на своих лѣтних впечатлѣніяхъ, готовы намъ новыя описанія Швейцаріи и Тироля. Въ свое время, когда расцвѣтутъ эти новыя шедевры, мы о нихъ поговоримъ, а пока скажемъ послѣднее прости только - что закончившемуся литературному году и отмѣтимъ послѣднія выдающіяся произведенія.

Въ ту минуту когда французскіе умы взволнованы рѣшающей судьбой Конго, чрезвычайно своевременнымъ является романъ, мнѣ хотѣлось бы сказать — поэма, Поля Адана (Paul Adam): *Невѣдомый Городъ* (La ville Inconnue). Въ этомъ повѣствованіи объ эническихъ дѣйствіяхъ французовъ въ Африкѣ интересуется и захватываетъ не только самъ рассказъ: Поль Аданъ не можетъ писать безъ того, чтобы не поднять цѣлый міръ вопросовъ философскихъ и религіозно-мистическихъ. Открывая намъ тайну этихъ расъ, онъ показываетъ ихъ во всей присущей имъ непередаваемой странности. Новая поэтическая струя прибавляется ко всѣмъ прежнимъ, принесеннымъ намъ въ теченіи вѣковъ экзотикой, той экзотикой, которую такъ хорошо изслѣдовали въ послѣднемъ номерѣ *Mercure de France* Каріо и Режимансэ (Cario et Régismanset).

Поль Аданъ еще разъ подтверждаетъ афоризмъ Реня, что „лучшія книги о путешествіяхъ написаны не профессиональными путешественниками“. Поль Аданъ не видѣлъ тѣхъ странъ, которыя онъ описываетъ, но пользуясь свѣдѣніями изслѣдователей этихъ мѣстъ и офицеровъ, онъ сумѣлъ придать имъ въ своей книгѣ настоящую жизнь и подлинныя краски. Вспомнимъ, что Шатобрианъ также не видѣлъ тѣхъ пейзажей Новаго Свѣта, которые онъ описываетъ, однако онъ передалъ всѣ отбѣнки безошибочно.

Но въ чемъ же скрытая, лирическая идея этой поэмы? Г. де Пьерефе (de Pierrefeufeu) выражаетъ ее такъ мѣтко, что мнѣ хочется передать его собственные слова. „Поль Аданъ хотѣлъ изучить въ современномъ французскомъ солдатѣ, сынѣ своего времени, высшее воплощеніе латинской идеи, духа цивилизаторства и завоеваній, что присуще средиземнымъ народамъ, на-

слѣдникамъ римскихъ традицій. Изъ офицера колониальной артиллерійской бригады, авіатора, этнолога, математика, до мозга костей проникнутаго наэосомъ современной науки, слѣлать наследника римскаго центуріона — вотъ поистинѣ прекрасный замыселъ. Та-же культурная работа продолжается черезъ вѣка, возобновляясь съ новой и новой силой, могучая какъ воля этой расы. Герой Поля Адана, капитанъ Мишелэнъ восклицаетъ: „Я продолжаю дѣло Оливъ, Карагена, Рима, прерванное арабскими варварами, которые разрушили великолѣпный храмъ богини Гаэоръ, разбили обелиски, чтобы изъ осколковъ камня, сплошь исчерченного іероглифами, построить себѣ шаткія хибарки, или стѣну скотнаго двора, или бассейнъ для водопоя“.

Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не завоевываютъ вновь латины, въ настоящее время, берега Средиземнаго моря и развѣ тутъ нѣтъ какъ бы отдаленной мести за сарацинское вторженіе? Арабская цивилизація, очевидно, низшая, потому что она не развивается, отстываетъ въ Фецѣ, въ Танжерѣ, въ Триполи, какъ она отступила еще раньше въ Алжирѣ и въ Тунисѣ...

Это мое мнѣніе о книгѣ Поля Адана не противорѣчитъ тому опредѣленію сущности романа, которое я дѣлалъ въ началѣ статьи.

Авторъ и здѣсь открываетъ намъ себя, потому что онъ развиваетъ свои мысли и создаетъ лицъ, которыя всѣ замѣтуютъ какую нибудь часть изъ сложнаго механизма его ума.

Другой романъ, заслуживающій своими необыкновенными качествами наблюдателя и аналитика того, чтобы на него обратить вниманіе, — это Пьеръ Миль (Pierre Mille). Пьеръ Миль прежде всего изучаетъ самого себя, и его собственная чувственная воспримчивость служитъ ему пробнымъ камнемъ въ его наблюденіяхъ надъ психологіями героев одной ли страницы или цѣлой книги. Авторъ „*Varpavaux*“ имѣлъ случай много наблюдать: не только улицы и салоны Парижа, и не только дороги, пейзажи и деревни Франціи, но онъ путешествовалъ по всей землѣ и пожилъ подъ всѣми широтами. Онъ знаетъ нравы и фольклоръ Африки и Америки и вѣчно-женское какой нибудь цыганки или жительницы Конго

такъ же хорошо, какъ Бурже знаетъ жестокую загадку сердца парижанки.

Но здѣсь я хочу говорить только объ очень маленькомъ героѣ Миля, о 'Камушкѣ' (Caillou), который символизируетъ въ себѣ одною все наше дѣтство. Дѣйствительно, читая романъ Caillou et Bibi (Calmann-Lévy éd.), мы можемъ пережить наши первые годы со всѣми ихъ волненіями и первыми ощущеніями, которыя, капли за каплей, утекли изъ нашей памяти. Caillou испытываетъ передъ явленіями виѣшняго міра то же нѣсколько недобѣрчивое любопытство, которое мы всѣ испытали при первомъ пробужденіи нашего сознанія. Только послѣ ряда опытовъ удается ему привести явленія въ извѣстный строй и создать себѣ — міръ. Эти попытки Камушка можно изложить вкратцѣ такъ: 'виѣшний міръ есть созданіе нашихъ чувствъ'.

Дѣти — поэты, и подобно поэтамъ они обобщаютъ свои ощущенія. Такъ, одинъ разъ Камушекъ признался своему біографу: 'Я — камушекъ, тверже всѣхъ другихъ камушковъ; когда я падаю, я дѣлаю имъ больно. ...Ему какъ то сказали, объясняетъ Пьеръ Миль, когда онъ упалъ на гравіи въ Тюльри и плакалъ: 'Ты опять ушибъ бѣдные камушки!' — И это сознаніе мести его очень утѣшило.

Отсюда его имя Камушекъ, имя символическое: камень крѣпче всѣхъ другихъ камней, камень крѣпче жизни — вотъ уже дѣльное опредѣленіе человѣка.

Нужно прочесть эту книгу, чтобы вспомнить, до какихъ глубинъ можетъ дойти горе ребенка. Эта еще новая, свѣжая чувствительность подвержена всѣмъ самымъ маленькимъ волненіямъ, которыя насъ уже больше не трогаютъ. Caillou въ своихъ привязанностяхъ высказываетъ такую живость чувствъ и такой 'корнелевскій' героизмъ, которые дѣлаютъ его вполне нашимъ братомъ. Рассказывая намъ о нихъ, авторъ невольно восклицаетъ: 'Да ты не только камушекъ, ты начало человѣка; нѣтъ, ты осколокъ человѣчества!' И это вѣрно. Пьеръ Миль юмористъ и уже черезъ это самое онъ серьезный писатель: съ улыбкой, иногда даже со смѣхомъ, онъ говоритъ глубокія мысли, къ прони умѣтъ примѣшивать непосредственныя,

искреннія слова и, какъ говорилъ Шарль Герэнь (Charles Guégin), божественныя слова, отъ которыхъ хочется плакать.

Большинство философовъ находили, что жизнь — сплошная дѣнь недоразумѣній и казалось бы, что пора отказаться отъ безнадежной попытки создать между мужчиной и женщиной невозможное согласіе. Но вотъ поднимается изъ толпы женщина и проповѣдуетъ намъ свое евангеліе любви. Это евангеліе она называетъ 'Чета' (Le Couple), опытъ согласія, — согласія, стоящаго выше пзмѣнъ и адюльтеровъ. По этой проповѣди: любовь связываетъ нерасторжимо двоихъ, и всѣ дальнѣйшія увлеченія, которыя могутъ соблазнить впоследствии безсильны стереть первоначальную печать. Уже эпитафій къ этой книгѣ заставляетъ задуматься: 'Если сны не осуществились, значить, они были недостаточно прекрасны'. Священные слова Дафни, дельфійской жрицы. Но откроемъ саму книгу и посредствомъ ряда взятыхъ изъ нея афоризмовъ проникнемъ въ существо мысли этой женщины, одаренной пронизательностью поэта, и почти сказалъ бы Пюэни. И дѣйствительно, слова г-жи Орель (Aurel) нельзя судить холоднымъ разумомъ, они за его предѣлами, и даже тогда, когда вы стараетесь возстать противъ ея утвержденій, васъ невольно покоряетъ искренность и какою то скрытая и таинственная правда ея вдохновеній.

Г-жа Орель полагаетъ, и это ея основная мысль, что то, что создаетъ нерасторжимый союзъ двоихъ, создаетъ чету, это — братство душъ, сліяніе идей. 'Душа, эта религія духа, рождается только черезъ соединеніе двоихъ'. 'Конечно, говоритъ она, сладко видѣть поцѣлуй влюбленныхъ, но согласованность идей у двухъ существъ вызываетъ болѣе горячее сіяніе въ небѣ ихъ счастья. Ибо здѣсь происходитъ для человѣка большее чудо. И если бы мы понимали его дѣйствительность, мы бы не могли безъ блаженныхъ слезъ видѣть встрѣчу въ интимныхъ мысляхъ двоихъ'. Къ созданію этого великаго чуда нужно стремиться въ любви, въ союзѣ, а тѣ, которыхъ удовлетворяетъ одна согласованность физическихъ вибрацій, требуютъ отъ любви слишкомъ малаго. Въ дополненіе къ

мысли г-жи Орель я еще прибавлю, что полнота чувственного наслаждения получается только тогда, когда духовная связь так же тѣсна, какъ связь физическая. Любовь — желанье кратковременна, она должна измѣниться, очиститься, одухотвориться, и только привычка совместной жизни въ тѣсномъ духовномъ общеніи создаетъ длительный и неразрывный союзъ: „Союзъ не есть плодъ поцѣлуя, такъ какъ сближеніе развязываетъ и освобождаетъ тѣла. Тѣмъ менѣе онъ — плодъ любви, потому что любовь юное порожденіе ума, но хотя она преимущественно — явленіе интеллектуальное, она можетъ омрачаться: это единственная дружба, которая не желаетъ, чтобы мы имѣли друзей“. Настоящій союзъ — плодъ жизни: „Потому что онъ требуетъ за собой много ухода, настоящій союзъ, т. е. любовь жизненная, та, которую нужно назвать любовь — сила, возможенъ только въ бракѣ. Связи временныя всегда приносятъ разочарованіе; потому Миннэ, когда захотѣлъ написать книгу о Любви, написалъ книгу о Бракѣ: онъ думалъ, что не можетъ заключить любовь въ рамку, которая не охватывала бы цѣльную жизнь двоихъ“. И г-жа Орель заканчиваетъ свою мысль слѣдующимъ изреченіемъ: „То, что не было отдано навсегда, никогда не было отдано“. Это такъ, но вѣдь самыя короткія связи иногда заключаютъ вѣчность... Можетъ быть единственное, что можно критиковать въ этой книгѣ, это примѣненіе слова любовь къ дружественному брачному союзу. Любовь, — это безпокойство; когда безпокойство прекращается, любовь потухаетъ! Было бы безуміемъ продлить на всю жизнь эту божественную болѣзнь, вѣдь она — болѣзнь юности, какъ говоритъ и г-жа Орель: „Никто не рассказаль о страданіяхъ, о тяготахъ, которыя испытываютъ молодые, созданные для любви — о трагедіи быть молодымъ, ибо настоящая молодость мрачна, и героиня романа Лило восклицаетъ: „Можетъ быть, я начну жить по настоящему только тогда, когда я состарюсь. Ахъ дайте, дайте мнѣ старость, но сразу, безъ омерзительныхъ переходныхъ ступеней. Ничего не ждать, ничего не готовить, но дышать привольно одинъ прекрасный часъ, не замѣчая,

что за нимъ настанетъ новое. Ахъ, пусть придетъ тотъ мигъ, когда я смогу наслаждаться сегодняшнимъ днемъ, не заботясь о приготовленіяхъ на завтрашній“. Этимъ признаніемъ Лило и г-жа Орель даютъ намъ свою разгадку тайны жизни и любви. Счастливы только тотъ, кто ничего не ищетъ за предѣломъ настоящаго мгновенія, а этого счастья достигаетъ только мудрая старость. Но есть иное счастье, безпокойное, тревожное, которое отрицаетъ настоящее и хочетъ утверждать свою жизнь въ будущемъ. Это божественная неувѣренность молодости, любовь мучительная, потому что она боится неизбежной смерти. Но въ этой неувѣренности могучая закваска жизни. Цѣль существованія не въ томъ, чтобы, какъ полагаютъ, создать чету: нѣтъ, она въ томъ, что бы создать себя самого, найти себя, а найти себя можно только когда надежда отыскать себя въ другомъ — это жареное любви — разсѣялась. Въместо рецепта для продленія или даже увѣковѣченія любви, которая по самому существу своему — явленіе преходящее, г-жа Орель даетъ намъ формулу для счастливой жизни въ бракѣ; притомъ требуемыя качества тѣ же, что и для дружбы. Но никогда любовь не перейдетъ въ дружбу, если съ самаго начала она не заключала въ себѣ этого чувства, какъ составной элементъ. Значитъ, идеаль былъ бы въ томъ, чтобы любить женщину нѣжной, братской любовью, на одно только мгновеніе достаточно сильной, чтобы вызвать чувственное влеченіе и страсть. Когда пылъ пройдетъ, они встрѣтятся братьями тѣломъ, душой, мыслями, и жизнь будетъ дѣлать еще болѣе тѣснымъ этотъ двойной союзъ... Любовь прочна только тогда, когда она выше эгоистической любви, когда она перешла за предѣлы чувственнаго влеченія, чтобы привязаться къ прекраснѣшему въ человѣкѣ, къ его разуму. Любовь привязанность не есть связь двухъ тѣлъ, но двухъ разумовъ, и полнота этой связи есть — великое дѣло, которое достигается привычкой совместной жизни... Такимъ образомъ, я прихожу къ тѣмъ же выводамъ, что и г-жа Орель, книгу которой прочтутъ всѣ женщины. Только женщина могла написать о любви съ такимъ тонкимъ проникновеніемъ, и мы можемъ со

смирениемъ признать, что не все въ книгѣ подь силу намъ, мужчинамъ. Но женщины поймутъ и заставятъ насъ понять. Вѣдь онѣ, въ концѣ концовъ, хозяйка жизни и правятъ нами лучше всего тогда, когда убѣждаютъ насъ, что онѣ наши рабыни: „Ces êtres là sont adorables“, говорилъ Лафортъ...

Очень часто во Франціи произведенія, кажущіяся на видѣ наиболее легкомысленными, содержатъ въ себѣ самыя глубокія философскія мысли. Такъ, подь иронической, почти шутивой маской, Вольтеръ высказалъ свои самыя волнующія, самыя революціонныя идеи. Луи Дюмаръ (Louis Dumag) философскихъ книгъ не пишетъ, но его Воскресная Школа (L'École du Dimanche) — настоящій обвинительный актъ противъ протестантскаго воспитанія. Пользуясь очень тонкими приемами, онъ влагаетъ въ уста ребенка тѣ самыя слова, которыя нужны были, чтобы раскритиковать и осудить принципы Библии.

Не безъ волненія присутствуемъ мы при умственномъ освобожденіи ребенка, такъ долго склоненнаго подь протестантскимъ игомъ, и догадываемся, что отнынѣ это юное созданіе, получившее способность самостоятельной критики, будетъ развиваться свободно, согласно собственному стремленію. Замѣьте, что это психологическое происшествіе включено въ презабавный рассказъ, вводящій насъ въ Женевскую протестантскую среду и раскрывающій скрытую жизнь ея пасторовъ, проникнутыхъ такой евангелической суровостью. Въ этомъ прелестномъ романѣ есть и маленькая любовная интрига между двумя дѣтьми, свѣжая и трогательно-правдивая. Въ тотъ день, когда Луи Дюмаръ, склонившись надъ собственнымъ дѣтствомъ, далъ свободно течь своимъ воспоминаніямъ, онъ нашелъ тотъ родъ писанія, который ему лучше всего подходитъ: *Les Trois Demoiselles du Père Maire*, *Le Centenaire de Jean-Jacques Rousseau*, и *L'École du Dimanche* — его три Женевскіе романа — три шедевра изящной простоты и остроумія. Гибкость и вѣрность его монологовъ не удивляетъ, когда вспоминаешь, что онъ также одинъ изъ самыхъ умѣлыхъ нашихъ драматурговъ.

Въ настоящее время всѣ театры, даже тѣ, которые пользуются правительственными пособиями, подпали подь пагубное вліяніе одной кучки драматурговъ, и не мудрено, что все, что у нихъ ставится, посредственно и поверхностно. Но есть одинъ скромный маленькій театръ на Boulevard des Batignolles, изъ котораго директору удалось сдѣлать одинъ изъ самыхъ блестящихъ модернистическихъ театровъ Парижа. Это — Théâtre des Arts, на которомъ идутъ теперь „Братья Карамазовы“, передѣланные съ большимъ драматическимъ искусствомъ изъ романа Достоевскаго. *Жакъомъ Коно* и *Жаномъ Кропэ* (Jacques Coreau et Jean Croné). Я ничего не буду говорить объ этой удивительной современной трегедіи, но пусть знаютъ въ Россіи, что культурная часть парижанъ и настоящіе цѣнители искусства никогда не устанутъ слушать и смотрѣть этотъ шедевръ великаго русскаго романиста. На той же сценѣ ставился въ прошломъ году „*Обѣдненный Маріи*“ Альфреда Мортъе (Alfred Mortier) — смѣлая попытка возстановленія строго классическаго по формѣ и по содержанію театра. Пьеса написана александрійскимъ, почти корнелевскимъ, стихомъ. Нѣсколько краснорѣчивыхъ мѣстъ были горячо привѣтствованы избранной публикой. Мортъе готовитъ новую трагедію Суллы, которую онъ надѣется провести въ Comédie Française, — въ ней классицизмъ будетъ доведенъ до строгаго соблюденія трехъ единствъ. Таинственное отреченіе отъ власти Суллы, стоящаго на высотѣ своего могущества, — вотъ тема, которая не могла не прельстить писателя; Мортъе трактуетъ ее съ совсѣмъ новой точки зрѣнія, и этотъ большой сюжетъ дастъ намъ немного отдохнуть отъ мелкихъ интригъ и адюльтеровъ современнаго репертуара.

Въ нашей литературѣ отсутствуетъ большой стиль, она лишена и опредѣленнаго направленія вѣроятно, потому, что нѣтъ мэтра, который могъ бы ее направить. Иногда поднимается изъ толпы молодой поэтъ смѣливый и горделивый другіихъ, онъ собираетъ вокругъ себя нѣсколькихъ учениковъ, но скоро исчезаетъ, не оставивъ о себѣ ничего памятнаго. Сколько по-

выхъ школъ родилось и умерло за послѣднее время, начиная съ натуразма и кончая интегрализмомъ и унацизмомъ. Впрочемъ, унацизмъ Ромэна (Jules Romain) не заслуживаетъ презрѣнья: это стремленіе къ олицетворенію группъ имѣетъ свой интересъ въ литературѣ, а методъ его основывается на научныхъ данныхъ. Ромэнъ хочетъ оторвать насъ отъ коснаго самоанализа и слить снова съ толпой, отъ которой мы отъединились; онъ хотѣлъ бы, чтобы мы поняли коллективную душу группы, которая тоже индивидуальна, какъ онъ доказываетъ намъ въ своей книгѣ стиховъ *Un Etre en marche*. Эти стихи говорятъ о скрытой душѣ вещей, о коллективной душѣ толпы, и о томъ сознаниі, которое присутствуетъ какъ кажущимися бессознательными группами людей. Та же мысль развита и въ другой книгѣ: *Mort de quelqu'un*, гдѣ поэтъ передаетъ намъ о своемъ чувствованіи таинственныхъ силъ, насъ окружающихъ и проникающихъ. Но какъ далеко языкъ молодыхъ писателей отъ языка символистовъ, которые въ лицѣ своихъ лучшихъ представителей, откинувъ всякую ложную пышность, сумѣли достичь большой виртуозности въ области слова, большой точности и изящества выраженія! Напротивъ, молодые выказываютъ прискорбное незнаніе словесной генеалогіи. Это произошло, можетъ быть, отчасти оттого, что цѣлая категория студентовъ, въ чемъ ихъ иѣкоторые обвиняютъ, отошла отъ традиціонной латинской культуры, что для насъ чрезвычайно опасно. Намъ доставляетъ всегда большое наслажденіе прочесть книгу написанную въ духѣ вѣрности преданіямъ великихъ французскихъ писателей. Миѣ хочется указать на книгу Себастьяна Верроля (*Sébastien Verrol*) — *Augurales et Talismans*. Чистотой языка и странностью разсказа она понравится тонкимъ цѣнителямъ, которые предпочитаютъ таинственную поэзію Маллармэ бездвѣтной ясности Коппэ.

Недавно въ *Paris-Journal* я дѣлалъ письменно слѣдующее признаніе: „Я заканчиваю свое *Искусство Любви*“, основанное на самомъ добросовѣстномъ самоанализѣ чувствъ и ощущеній. Теперь, въ другой книгѣ,

я хотѣлъ бы расширить эти изслѣдованія и дать цѣлѣй спитезъ современной психологій любви. Для этой цѣли я желаю бы имѣть сообщенія и признанія отъ женщинъ, которыя согласятся прислать ихъ миѣ безъ ложнаго стыда.

На основаніи этого письма я уже получилъ много интересныхъ сообщеній. Можетъ быть, перепечатавъ его теперь подъ покровительствомъ „Аполлона“, я получу издалека цѣлѣйныя признанія (адресъ: 71, rue des Sts Pères, Paris).

Jean de Gourmont.

ШЕКСПИРЪ ВЪ ЛОНДОНѢ

Письмо изъ Англіи

Когда я въ іюнѣ впервые переправлялся черезъ каналъ, слѣша на коронацію въ Лондонѣ, миѣ довольно смутно мерещилась картина англійскаго театра. Конечно, я не могъ не знать о Гаррикѣ, Ирвингѣ, эди Сиддонсѣ или о современныхъ исканіяхъ Гордона Крага. Но общая ориентировка моя насчетъ того, что такое англійскій театръ, или, вѣрнѣе, театръ въ современной Англіи, была довольно смутная. Я воодушевлялся при мысли, что коронаціонный сезонъ несомнѣнно дастъ пріѣзжему возможность ознакомиться ближе съ королевскими трагедіями Шекспира, которыя столь рѣдко приходится видѣть даже въ Германіи. Почему то я ставилъ въ связь пышность традиціонныхъ англійскихъ торжествъ съ тѣмъ великолѣпнымъ драматическимъ воплощеніемъ наиболѣе яркихъ страницъ исторіи Англіи, которое завѣщалъ намъ Шекспиръ въ своемъ историческомъ циклѣ. Увижу, думалось, въ столицѣ Англіи, на королевской сценѣ *His Majesty*, а то и въ шекспировскомъ театрѣ, вереницу коронованныхъ особъ, кардиналовъ и принцевъ, великихъ патріотовъ и заклеименныхъ измѣнниковъ, услышу ихъ высокія рѣчи, титулы и грозныя имена...

Не удивительно, что одной изъ первыхъ моихъ заботъ по пріѣздѣ было ознакомиться съ репертуаромъ ближайшихъ педѣль. Изъ

сорока-пятидесяти театровъ, публикующихъ свои анонсы въ газетахъ, я заинтересовался, конечно, первымъ дѣломъ королевскою сценою „His Majesty“, и не безъ радости прочелъ: „Сегодня и каждый вечеръ — Генрихъ VIII“. Въ остальныхъ театрахъ репертуаръ показался мнѣ черезчуръ легкимъ, но я оптимистически приписалъ это обстоятельство радостному настроенію обывателей Лондона. Итакъ, я отправился на „Генриха VIII“, прочитавъ предварительно, въ которой уже разъ, трагедію, наполовину лишь принадлежащую перу Шекспира.

Прежде чѣмъ дѣлиться впечатлѣніями отъ этой постановки, а также ряда другихъ, долженъ оговориться, что нынѣ, когда я пишу эти строки, приближается къ концу пятый мѣсяцъ моего пребыванія въ столицѣ Англіи, и потому кое-какія мысли, высказываемыя здѣсь, являются уже результатомъ болѣе основательнаго ознакомленія съ дѣлами театра, который меня здѣсь интересовалъ. Хотѣлось бы, кстати, сказать нѣсколько словъ о театрахъ лондонскихъ вообще и о вкусахъ здѣшней публики. Кое-что можно было бы опредѣлить при помощи цифръ. Допустимъ, что число посѣтителей всякаго рода театральнаго заведенія достигаетъ въ Лондонѣ каждый вечеръ 100.000 человекъ, цифра, конечно, не преувеличенная для богатѣйшаго города съ семью милліонами жителей. Допустимъ дальше, что четыре пятыхъ жаждутъ легкихъ развлеченій. Тогда останется все-таки 20.000 болѣе интеллигентной и взыскательной публики, которую тоже слѣдовало бы не только гдѣ-нибудь помѣстить и за ея деньги кое-что показать, но по моему скромному мнѣнію — слѣдовало бы ее приобщить къ полному искусству. Таково соотношеніе почитанія легкихъ и „тяжелыхъ“ музъ въ Германіи, а, пожалуй, и въ столицахъ Россіи, гдѣ театральная культура опередила другія отрасли художественной дѣятельности. Между тѣмъ въ Лондонѣ, я утверждаю нынѣ категорически, упомянутыя символическія 20.000 не находятъ нигдѣ приюта, уже, по меньшей мѣрѣ, на четвертый день. Въ три дня, въ трехъ театрахъ, вы можете увидать все то, что, такъ или иначе, относится къ серьезному репертуару, къ литературѣ. О нихъ рѣчь впереди. Сейчасъ

же нельзя не упомянуть о разбѣдающемъ влияніи не кинематографа (ихъ въ Лондонѣ много и они великолѣпно достигаютъ своей прямой цѣли: тѣшить и наставлять), а такъ наз. „Music Hall“, т. е. заведеній, гдѣ въ одной и той же программѣ вы встрѣтите рядомъ съ искусно дрессированными тюленями знаменитую Цветтъ Гильбертъ, въ другомъ увидите Сарру Бернаръ въ одномъ изъ наиболѣе эффектныхъ отрывковъ какой-либо ея роли, въ третьемъ — снѣгиря Леонкавалло, дирижирующаго до сихъ поръ еще не прискучившими міру „Паяцами“, въ четвертомъ похлопаете божественной Отеро или Сахарэтъ и т. д. Эти Music Hall настолько популярны и прибыльны, что даже проф. Максъ Рейнгардтъ не брезгуетъ ими и часто присылаетъ изъ Берлина часть состава своей труппы съ полной постановкой (напр., пантомимы „Сумурунъ“).

Какъ директора, такъ и антрепренеры, не могли, конечно, не сдѣлать прямого вывода изъ чрезвычайной любви лондонцевъ къ Music Hall'амъ. Они поняли, что конкуренція нужна въ постановкахъ, въ богатствѣ зрѣлища. Въ этомъ отношеніи ихъ предприимчивость не останавливается ни передъ какими затратами. „Разрѣшеніе“ пьесы, надъ которой кое-гдѣ на Востокѣ континентальные режиссеры ломаютъ себѣ головы, здѣсь представляется крайне простымъ вопросомъ, ибо оно всегда равняется болѣе или менѣе совершенному подражанію, и даже поддѣлкѣ подъ дѣйствительность. До чего только не додумались въ погонѣ за „сенсацией“ для своихъ ультрареалистическихъ „исканій“ господа лондонскіе антрепренеры! Въ огромнѣйшемъ театрѣ „Drury Lane“ ежедневно дается „спортивная“ мимодрама („The Hore“), гвоздь которой — „настоящее“ землетрясеніе и — пуще того — скачки на сценѣ! Не берусь въ точности посвятить читателя въ тѣ приемы, чисто техническаго свойства, которыми достигается оптический обманъ настоящихъ бѣговъ, хотя состязующіяся лошади скачутъ, очевидно, на одномъ мѣстѣ. Упоминаю же объ этомъ вовсе не какъ о курьезѣ, а какъ о совершенно нормальномъ для Лондона спектаклѣ. Вкусы, несомнѣнно, весьма американскіе...

„Drury Lane“ вовсе не циркъ, а театр, по-сѣщаемый зажиточными буржуа, но также и высшей интеллигенціей, къ тому же театръ дорогой, несмотря на огромную вмѣстительность зала. Онъ всегда полонъ. Но полонъ также самый маленькій и, если этотъ терминъ примѣнимъ здѣсь, самый модернистскій лондонскій „Little Theatre“, гдѣ дается послѣдняя комедія Бернарда Шоу „Первая пьеса Фанни“, ядовитая сатира на буржуазные нравы и на театральныя критиковъ. Биткомъ набиты каждый вечеръ и всѣ оперы и опереты, число представленій коихъ измѣняется только сотнями или... годами. Отсюда можно сдѣлать уже не слишкомъ поверхностный выводъ, а именно, что лондонецъ любитъ театръ, но что онъ вовсе не требователенъ. Онъ ищетъ пріятнаго развлеченія, и оно дается ему очень мило и занимательно.

Но вернемся къ Шекспиру. Шекспировскаго театра въ Лондонѣ въ этомъ году не оказалось. Почему? потому, очевидно, что онъ не нуженъ. Практика англійскихъ предпріятій убѣждаетъ насъ, что для всякаго дѣла найдутся здѣсь какіе угодно капиталы, частные или общественные, если только это дѣло имѣетъ свою *raison d'être*. И мы робко спрашиваемъ себя: „есть ли основаніе быть въ Лондонѣ театру Шекспира?“ Отвѣтъ можетъ быть только одинъ: „основанія не имѣется, развѣ нѣтъ театра“. Скептики изъ среды художниковъ, съ которыми я охотно здѣсь бесѣдую, намекнули мнѣ, что главнымъ опасеніемъ тѣхъ, кто не строитъ шекспировскаго театра, слѣдуетъ считать нежеланіе компрометировать себя въ глазахъ Европы. Театръ можно построить, а публики можетъ не хватить на третій десятокъ представленій, не „Гамлета“, конечно, а допустимъ „Коріолана“. Къ тому же и актеровъ, не только выдающихся, но и просто талантливыхъ, для Шекспира сейчасъ найти трудно. Но довольно о томъ, чего нѣтъ. Я радъ, что попалъ хоть на „Генриха VIII“, котораго до тѣхъ поръ нигдѣ не видѣлъ. Отправлялся въ театръ „His Majesty“, какъ на священнодѣйствіе. Ознакомился съ литературой предмета, благодаря чему могъ сравнивать достоинства стиха у Шекспира и у его друга Флетчера, перу кото-

раго принадлежитъ половина всей драмы, и между прочимъ, прекрасный прологъ. Думаю, не лишнее будетъ напомнить читателю общій рисунокъ этой сравнительно мало знакомой трагедіи.

Согласно гипотезѣ знаменитаго шекспиролога Следдинга, Шекспиръ задумалъ написать историческую драму въ 1612 г., по случаю бракосочетанія принцессы Елисаветы. Эпоха царствованія Генриха VIII, столь чреватая событіями, должна была послужить благодарнымъ фономъ для изображенія личности короля, его развода съ Екатериной Арагонской (первою изъ шести женъ), далѣе — упадка всевластнаго кардинала Вольси, возвышенія архіепископа Крамера, коронаціи Анны Болейнъ и, наконецъ, разрыва англканской церкви съ католической. Но Шекспиръ успѣлъ набросать только эскизъ, геніальную характеристику трехъ важнѣйшихъ лицъ: короля, кардинала и Екатерины. Торопясь сдать скорѣе пьесу на руки актерамъ, онъ уполномочилъ Флетчера привести рукопись въ требуемый видъ. Тотъ, находя драму слишкомъ короткой для торжественной постановки, переработалъ ее, расширилъ до объема пяти актовъ, а, главное, ввелъ эффектные, эпизодическія сцены, въ родѣ маскарада въ первомъ дѣйствіи. Тѣмъ не менѣе, прологъ возвѣщаетъ зрителямъ, что спектакль протянется всего „два короткихъ часа“. Современная дирекція, въ лицѣ главнаго артиста „His Majesty“, г. Три (Sir Herbert Tree), посмотрѣла на дѣло иначе, и, вѣря Флетчеру, позаботилась о „кунюрахъ“. Вынази почти всѣ сцены, написанныя другомъ Шекспира, исключая маскарадъ: получилась трехъ-актная драма. По моему, это хорошо. Пора понять, что у сцены свои законы. Музыка перваго дѣйствія „Зигфрида“ хороша и интересна, но для драмы она слишкомъ монотонна и потому утомительна, и не слѣдуетъ винить тѣхъ, кто сокращаетъ эту предолгую сцену на четверть часа. Это вовсе не пренебреженіе къ генію, а простой расчетъ, продиктованный культомъ Вагнера, ибо слушатели неутомленные гораздо свѣжѣе и непосредственнѣе воспримутъ волшебства музыки второго и третьяго дѣйствія. И если не стѣсняются нѣмцы,

то почему бы стѣсняться англичанамъ? Тѣмъ болѣе, что вѣдь главная цѣль театральнѣ постановки въ Англїи, какъ мы узнали выше: дать интересное зрѣлище. Боже сохрани нагнать скуку или утомить джентльмена, уплатившаго десять шиллинговъ за кресло!

И вотъ передъ нами на лицо все, чѣмъ только можетъ прельстить зрителя исторически правдивая, строго реалистическая постановка въ оперномъ стилѣ. Мысль объ оперѣ является сама собою, ибо, продиррижировавъ увертюру, капельмейстеръ не думалъ уходить, и внимательно слѣдя за ходомъ игры, время отъ времени приглашаетъ оркестръ подчеркнуть нѣсколькими аккордами тотъ или иной драматическій моментъ. Что-жъ? и это ничего еще, если игра артистовъ подойдетъ подъ монументальный, мало подвижный жанръ музыкальнаго спектакля. Но игра вовсе не стилизована; она тоже очень правдива и пластически весьма банальна. Впрочемъ, есть и удачныя мѣста, какъ напр. появленіе кардинала Вольси-Три — монументаленъ. Глядя на него, вы чувствуете перваго сановника въ государствѣ, непреодолимую волю гордаго и сильнаго мужа. Князь Букингамъ не извелилъ ему поклониться. Ихъ взоръ скрещивается у дверей, ненавистно пронзывая обоихъ соперниковъ. Кардиналъ проходитъ, молвивъ всего нѣсколько словъ. Но онъ успѣлъ выразить этимъ очень много; мы увидѣли его всего и готовы были затрепетать передъ грознымъ вельможею, всемогущимъ другомъ капризнаго короля. Конечно, геніаленъ Шекспиръ, написавшій эту сцену, но велика заслуга и артиста, сумѣвшаго изъ маленькаго эпизода сдѣлать эффектную историческую картину. Такого рода эффектами пестритъ весь ‚Генрихъ VIII‘ и для исторической драмы они скомпонированы удачно.

Трудно подыскать большій контрастъ во виѣнности двухъ историческихъ прїятелей, чѣмъ кардиналъ Вольси и король Генрихъ. Последняго играетъ талантливый Фальстафъ труппы театра ‚His Majesty‘ — Артуръ Бурше. И гримъ, и фигура его даютъ полную иллюзію живого воплощенія извѣстнаго портрета того времени, написаннаго Горнегольтомъ и изображающаго короля — животное, какимъ Ген-

рихъ VIII и былъ въ дѣйствительности, несмотря на многіе положительныя результаты его царствованія. Добродушно-тугое выраженіе лица, обрюзгая маска силенна, окаймленная рыжею бородою, нервная подергиванія скулъ и дѣтски наивныя, добрыя глаза, все это рисуетъ намъ поперемѣнно странную личность самодовольнаго деспота, характеристика котораго въ наше время опредѣляется однимъ терминомъ: эротоманъ — неврастенникъ. Мы съ напряженнымъ вниманіемъ слѣдимъ за психическими скачками: отъ тирана къ шуту, и любимея тонкою нитью взаимной симпатїи обоихъ героевъ, мы рады, когда эта нить рвется.

Но что дѣлаютъ англичане изъ Шекспира, я увидѣлъ только въ слѣдующей сценѣ, вставленной Флетчеромъ ради эффекта. Ниръ и маскарадъ въ кардинальскомъ дворцѣ. Тутъ и вакханалїя, и религіозная служба, и всякія потѣхи въ духѣ эпохи, и балетъ, и оригинальная музыка шестнадцатаго вѣка, и даже подлинная, сочиненная самимъ Генрихомъ, пѣснь ‚Pastime and Good Company‘... Суть сцены выражается однако неподобно только въ танцѣ короля съ Анной Болейнъ, которую онъ впервые увидѣлъ тамъ, прибывъ въ веселой компанїи и въ бараньей маскѣ. пылая страстью къ дѣвушкѣ, король не забываетъ, однако, о соблюденїи кое-какихъ свѣтскихъ приличїи во флиртѣ, но, желая показать Аннѣ и намъ, зрителямъ, свое остроуміе, онъ ухитряется подчеркивать свое презрѣніе къ остальнымъ гостямъ при помощи непередаваемой мимики. И вотъ онъ, неуклюже балансируя тяжелымъ корпусомъ на тонкихъ ногахъ, выкидываетъ колѣнца въ сторону вельможъ, едва не касаясь пяткою ихъ носовъ. Но лишь только легкомысленный взоръ его падетъ на сердитаго кардинала, онъ моментально пакидываетъ язвительно-подобострастную маску. Танецъ этотъ въ своемъ родѣ шедевръ.

Длинные, поэтическіе монологи на сценѣ His Majesty декламируются съ пафосомъ, хорошо знакомымъ тѣмъ, кто бывалъ въ Comédie française, и нерѣдко подъ акомпаниментъ музыки. Такимъ образомъ, въ общемъ спектакль оставляетъ смѣшанное впечатлѣніе.

Критиковать приемы художественной и строго-реальной игры довольно трудно в кратких словах. Ясно одно, что в этом театре господствует олигархия. Все подчинено двум, трем выдающимся артистам; все эффекты искусно рассчитаны и распланированы так, дабы усилить корифеев быть обезнечен. И это достигнуто... Быть может, без уродования, но во всяком случае с сильным ущербом для Шекспира, его текста, его стиля и сосредоточенности общего замысла. Я лично во много раз предпочитал бы увидеть „Генриха VIII“ на пресловуто простой, не обстановочной, но благородной сцене Шекспировской эпохи, без тех тысяч подробностей, которыми щеголяют в His Majesty, без баласта decorum, который угодливает драму, создание человеческой творческой мысли — иному, вычурному кинематографу.

Кроме „Генриха VIII“ мне пришлось видеть на той же сцене только еще „Макбета“. Его играют по крайней мере 100 раз, и партер всегда полон фешенебельной публикой. Она стекается в театр опять таки не для игры артистов, очень неинтересной и даже скучной, и не ради самой драмы, слишком уж хорошо знакомой англичанам со школьной скамьи, а ради постановки. Действительно, есть на что посмотреть. Уже первая сцена смело может соперничать с „Спией и птицею“ Станиславского. Ночь, ущелье в горах, три ведьмы, гроза — но какая!.. Право, не бутафорская, а настоящая... В блеске молнии мы различаем три летающих призрака; их хохот и взвизгивания способны вселить ужас даже в храбрую грудь. С грохотом рушится скалистый утес, валится расколотое громом дерево поперек пути появляющегося в ту же минуту Макбета. Трудно обставить больше эффектно свою сцену, чем это делает г. Три.

Играет „Макбета“ Три вдумчиво и спокойно, очеловечивая душевные переживания шекспировского героя, поставленного самим роком в столь необычно благоприятствующий преступлению условия. Макбет — Три напоминает часто Гамлета, с которым у него много общего в самой завязке драмы, т. е. в ее

сверхъестественности. Известно, что зрители в большинстве случаев относятся с большим состраданием и с сочувствием к четке Макбетов. Однако, трудно уяснить, почему симпатии зрителя простираются и на столь черный характер, каким Шекспир одарил леди Макбет? Мне кажется, что ее спасает знаменитая сцена мытья рук. Здесь она так страдает и так жалка (прогрессирующее помешательство), что мы бессознательно прощаем ей и сатанинскую гордыню первых действий, и кровавые ее деяния. Ради этой сцены мы, быть может, и ходим лишней раз на „Макбета“, увидеть ту или другую артистку. С тех пор, как я видел в этой роли покойницу Модржеевскую, девять лет тому назад, в эпоху последних ее гастролей, все другие артистки, игравшие леди Макбет, казались мне торжественно шагающими куклами. Театр His Majesty, к сожалению, не переубедил меня...

Мне хочется сказать еще несколько слов о некоторых картинах. Очень красиво в смысле композиции шествие старого Дункана в покои Макбета, после пира в замке последнего. Впереди выступает хор юношей и девушек с факелами и при колыбельных напевах освещает ему дорогу, группируясь вдоль и на ступенях каменной лестницы. Трогательный момент, когда сдой патриарх, король-отец, благословляет коленнопреклоненную толпу поданных, освещая их и себя крестным знаменем. Что должно происходить в душе хозяйки-предательницы?.. Она преступленно смотрит на последнего, удаляющегося с тихой пьесью пажа, потом вдруг, как бы проснувшись от тяжкого сна, ищет мужа, торопят его на дело...

Не менее величественна и даже больше грандиозна, благодаря гению техники, картина, в которой ведьмы являют Макбету вереницу усопших королей. Мы видим, как они, царственные призраки, поднимаются из подземелья, тянутся вверх и медленно тают, расплываясь в почных потемках. Как это устроено, не берусь разоблачать, но кажется мне, что оптический обман вызван здесь колоссальным колесом, часть дуги которого

вращается на сценѣ. Система эта лучше въ смыслѣ плюзорности, чѣмъ тельжки или проволоки, на которыхъ переносятся съ мѣста на мѣсто 'дочери Рейна' и т. п.

Духъ Банко, какъ и слѣдовало ожидать въ реалистическомъ театрѣ, воплощенъ самимъ Банко. Столь сильные драматическіе результаты достигнутые въ театрѣ Станиславскаго въ области индивидуализаціи діалога (я имѣю въ виду сцену Ивана Карамазова съ Чортомъ) — для г. Три неубѣдительны, а, быть можетъ, даже неизвѣстны.

Зато ему и его коллегамъ, вплоть до статистовъ, въ совершенствѣ извѣстны 'приемы' сраженія и вообще всякаго рода избіенія на сценѣ. Надо отдать справедливость англичанамъ: сражаются, дерутся они на сценѣ, какъ никто въ мірѣ. Вы не увидите здѣсь рыцарей, деликатно касающихся другъ друга жестяными мечами и падающихъ неизвѣстно отъ какой раны. Сраженіе здѣсь 'настоящее' и довольно длинное, ибо зритель — спортсменъ, а слѣдовательно, профессиональ, и единоборство Макбета съ Макдуфомъ для него одинъ изъ номеровъ программы...

Закончу эти эпизодическія строки о Шекспирѣ въ Лондонѣ нѣсколькими словами о 'Ромео и Джульеттѣ'. Безсмертная трагедія двухъ любовниковъ изъ Вероны давалась здѣсь ежедневно, 100 разъ подрядъ, въ другомъ театрѣ, 'Новомъ', причемъ заглавную роль играла миссъ Нейльсонъ Терри, восемнадцатилѣтняя артистка, она же владѣтельница театра, на сценѣ котораго мать ея, тоже знаменитая артистка; пожинала лавры въ теченіе долгихъ лѣтъ.

Мнѣ кажется, я не очень ошибусь, утверждая, что если въ наши дни кто-нибудь идетъ смотрѣть 'Ромео и Джульетту', то отчасти изъ скептическихъ побужденій. Трагедія эта до того поэтична, что съ давнихъ временъ даетъ обильный матеріалъ юмористамъ. И намъ всѣмъ пріятно переживать *le sublime* въ стилѣ *ridicule*. Мы сознаемъ наивность романа этой молодой пары воркующихъ голубковъ, мы критикуемъ неправдоподобность всей исторіи ихъ любви, исчисляющей часами, и не находя имъ мѣста ни на землѣ, ни въ поднебесьи,

мы охотно предоставляемъ имъ право витать въ юмористикѣ. Но ужъ если ставить серьезно и сознательно 'Ромео' ради выявленія скрытой въ немъ поэзіи и свѣжести, молодости чувствъ, необходимо какъ можно выше стилизовать дѣйствіе, дабы возможно незамѣтно стереть шероховатости реальныхъ условностей этой драмы. Такъ какъ 'исторія' случилась въ Веронѣ, приблизительно около 1300 г., т. е. въ тѣ дни, когда рождались мадонны Чимабуэ и Джіотто, а Данте окрылялъ величайшее созданіе человѣческаго духа, я имѣлъ бы смѣлость предложить инсценизаторамъ 'Ромео' разрѣшеніе этой трагедіи въ стилѣ фресокъ того времени. Благодарнѣйшая задача для молодого и богатаго театра... Но 'Ромео' въ Лондонѣ инсценированъ по шаблону прочихъ пьесъ изъ эпохи Возрожденія, въ которую его свободно переносятъ. И потому о самой постановкѣ распространяться не приходится, особенно послѣ сказаннаго о 'Макбетѣ'. Другіе костюмы, архитектура и артисты — но суть та же.

За то на Джульетту слѣдуетъ обратить вниманіе. Какъ хорошо, что она молода! всего только на четыре года старше настоящей Джульетты!.. какъ пріятно слышать прекраснѣйшій стихъ Шекспира, напр.:

I'll look to like, if looking liking move — изъ устъ расцвѣтающей дѣвушки!.. Но не странно ли, что мы привыкли, въ силу вѣковой традиціи, воображать себѣ Джульетту не иначе, какъ въ видѣ тонкой, хрустально-хрупкой, идеальной дѣвушки? А тутъ передъ нами типичный образецъ здоровой англосаксонской красоты. Миссъ Нейльсонъ Терри огромна. И не только ростомъ, но и во всѣхъ измѣреніяхъ. При всемъ этомъ, она своеобразно граціозна, а такъ какъ партнеръ ея физически вполне удачно подобранъ, то тѣ сцены, гдѣ они, двое великановъ, фигурируютъ вдвоемъ, могли бы стать лазурною мечтою, если бы... Ахъ, если бы хоть чуть-чуть болѣзненнѣе смотрѣла эта пара, протягивающая руки къ призраку счастья! Зритель настолько конкретно здѣсь настроенъ, что при меланхолическомъ вопросѣ Джульетты: — 'въ которомъ часу ты придешь завтра — Ромео?', зала разражается смѣхомъ. И

не мудрено, такъ какъ общій обликъ драмы, благодаря ультра-реальности исполненія и физической виѣшности несчастныхъ любовниковъ уподобляетъ поэтическую легенду Шекспира буржуазной пьесѣ со ,скандаломъ въ благородномъ семействѣ'...

Но вѣдь Англія — здоровая нація, а здоровому организму не вредно и посмѣяться...

Swastica.

ПОЭТЪ-КОРМИЦКЪ

Вяч. Ивановъ. *Cor Ardens*. Часть первая. Москва. MDCCLXXI. Кн-во ,Скорпионъ'.

О сенью прошлаго года, будучи въ Римѣ, я зашелъ въ церковь св. Климента. Chiesa di S. Clemente примѣчательна. Она глубоко ушла въ землю: надо спуститься внизъ и осмотрѣть ея подземную часть. Тамъ сохранились фрески VI в. Одна изъ нихъ необычайна. Это — Мадонна съ Сыномъ. Безумные ,врублевскіе' глаза Богоматери и божественно-проникновенная ея улыбка какимъ-то чудомъ сближаютъ древнюю фреску съ современностью. Церковь св. Климента построена на камняхъ, изъ которыхъ нѣкогда были сложены стѣны языческаго храма, гдѣ совершались эзотерическія служенія — даръ Востока древнему Риму... Новая книга Вячеслава Иванова — ,*Cor Ardens*' — напоминаетъ миѣ эту римско-католическую церковь съ таинственной храминою подземлею и съ изображеніемъ въ средней ея части (также подземной, но уже построенной въ первые вѣка христіанства) лика Мадонны съ глазами Мэнады.

Я вѣрю, что символика ,многослойнаго' италянскаго храма аналогична и параллельна символикѣ, раскрытой въ книгѣ русскаго поэта. Нерывная связь древнѣйшихъ культуръ и восточнаго эзотеризма съ эзотеризмомъ христіанства и темами нашего тревожнаго XX в. характеризуетъ сущность книги Вячеслава Иванова.

Скорбная Мадонна-Мэнада ,мрачнымъ окомъ смотритъ — и не видитъ; душный ротъ разверзла — и не дышитъ': но въ мигъ, когда приходятъ Діонисъ, ея сердце источаетъ ,слезъ

ликующихъ ключи' и встрѣчаетъ — ,дростное' и ,жертвенное' — своего бога, принимая покорно новую тишину — ,смѣсь вина съ глухою смириной'. Вотъ эта встрѣча Мэнады съ Діонисомъ, сердца съ богомъ — основная тема новой книги Вячеслава Иванова.

Однако, символъ Діониса не всецѣло предопредѣляетъ содержаніе этой сложной книги. Въ той же мѣрѣ торжествуетъ въ ней начало ,аполлоновское', возстановляя желанное равновѣсіе поэтическихъ темъ и формъ.

Отсюда поразительное торжество гармоніи надъ лирическимъ хаосомъ, торжество строя и лада надъ началомъ смутныхъ настроеній, характерныхъ для современнаго поэтическаго импрессионизма. Поэтическое міроотношеніе Вячеслава Иванова въ наши дни — явленіе исключительное. Въ самомъ дѣлѣ, мы наблюдаемъ теперь въ поэзіи — или устремленіе въ страну чистой лирики, гдѣ иногда странно вѣютъ мятели, иногда дивно зеленѣютъ звѣзды, иногда безумно плачетъ океанъ, но никогда не бываетъ точныхъ словъ, опредѣляющихъ космическую символику, — или устремленіе къ новому академизму, гдѣ высокая культура стиха, остроумныя мысли, изысканные образы и безкорыстное служеніе совершенной формѣ не дѣлаютъ еще поэзіи символической, въ строгомъ и ограниченномъ значеніи этого термина.

Я не хочу сказать, что въ поэзіи Вячеслава Иванова нѣтъ совсѣмъ въ себѣ замкнутой лирики: я лишь утверждаю, что этотъ кругъ переживаній заключенъ въ иной кругъ — кругъ міровыхъ символовъ. И какъ бы радіусы — лучи солнца-сердца — соединяютъ лирической микрокосмъ поэта съ объективно даннымъ макрокосмомъ. Въ этомъ смыслѣ Вячеславъ Ивановъ — реалистъ.

Этотъ реализмъ Вячеслава Иванова опредѣляетъ такія свойства его души, которыя даютъ ему удивительное въ наши ,злые времена' — я бы сказала — **жизнеупорство**. Лирическія бури бросаютъ легкіе челны поэтовъ на опасныя скалы и сучныя мели, и, кажется, одинъ лишь Вячеславъ Ивановъ, какъ опытный кормчій, плыветъ по звѣздамъ, не страшась непогоды

Пушкинъ, „безпечною вѣры полнъ“, пѣлъ пловцамъ неустанно и когда „доно волнъ измялъ съ налету вихоръ шумный“, лишь онъ одинъ „таинственный пловецъ“, былъ выброшенъ на берегъ грозою. Иная судьба Вячеслава Иванова. Кто-то незримый внушилъ ему отважную мысль взять въ свои руки кормило. И вотъ „кормщикъ умный“ долженъ былъ уступить „безумному поэту“ свое опасное мѣсто. И что же? Въ эту „годину гнѣва“, когда гибли въ огнѣ наши грузные броненосцы, поэтъ-кормщикъ провелъ безстрашно по темнымъ волнамъ своей утлой чели. Немногіе были съ нимъ вмѣстѣ; немногіе слышали его голосъ, но тотъ, кто слышалъ его, не забудетъ вѣщихъ словъ:

Огнемъ крестися, Русь! Въ огнѣ перегори
И свой Алмазь спаси изъ чернаго горнила!
Въ рукѣ твоихъ вождей сокрушены кормила:
Се, въ небѣ кормчіе ведутъ тебя цари.

Такъ пѣлъ поэтъ въ маѣ 1905 года, а въ 1906 году уже снова звучалъ его голосъ — и не менѣе внятно — какъ укоръ палачамъ:

Такъ! Подыма вершите казни,
Пока вашъ скиптръ и царство тьмы!
Вмѣстите духъ въ затворъ тюрьмы! —
Гляжу впередъ я безъ боязни.

И не случайно въ началѣ и въ концѣ этого стихотворенія пушкинскія строки изъ его „стансовъ“, посвященныхъ Петру, чей образъ являлся и нашему великому поэту, какъ образъ двуликій — то восхищая его своимъ гениемъ, то пугая его чарами своего демоническаго сердца. „Мѣдный всадникъ“ поразилъ души поэтовъ. И Вячеславъ Ивановъ долженъ былъ сдѣлать свое признаніе Сивилѣ и выслушать о немъ ея пророческій шопоть:

Зампрая, кликомъ блѣднымъ
Кличу я: „Мнѣ страшно, Дѣва,
Въ этомъ морокѣ побѣдномъ
Мѣдно-скачущаго Гнѣва...
А Сивилла: „Чу, какъ туно
Ударяетъ мѣдъ о плиты...“

То о труны, труны, труны
Спотыкаются копыта...

Вышла въ свѣтъ пока лишь первая часть „Cor Ardens“: вторая часть, куда войдетъ „Rosarium“, должна завершить поэтическое зданіе, которое создавалось поэтомъ въ теченіе шести лѣтъ.

Тема любви и смерти раскрыта до конца въ этой второй, еще не опубликованной, части сборника, но уже третья книга первой части — „Эросъ“ и „Золотыя завѣсы“ — позволяетъ судить объ отношеніи Вяч. Иванова къ этой темѣ.

Въ странѣ любви вдохновеннымъ вожатаемъ поэта былъ Данте. Передъ нимъ преклонился Вячеславъ Ивановъ покорно и самозабвенно. А неизмѣнными и вѣрными спутниками его на лирическихъ путяхъ были Вл. Соловьевъ и Тютчевъ. У нихъ учился Вяч. Ивановъ пѣть такъ, чтобы голосъ его былъ созвученъ пѣнію звѣздъ.

Однако, не исключительный путь соловьевскаго софіанства и не тайна суевѣрной любви Тютчева овладѣли сердцемъ поэта, а какое то новое откровеніе, новый міръ, божественно противорѣчивый и богооправданный.

Вячеславъ Ивановъ знаетъ, что „Матерь-Ночь“ — „вожатая владычица неотвратимыхъ встрѣчъ“, „заклятій Солнца — разрѣшительница“... И онъ не боится „ключарницы глубинъ глубокихъ“ — чарой Полночи. Вотъ почему, заклиная, онъ зоветъ къ себѣ отрока:

Приди, мой сынъ, мой братъ! Насъ ждетъ
двоихъ одна жена:
Ночь, Матерь чарая, — глуха, тиха, хмельна,
жадна...

„Вызываніе Вакха“ и рядъ другихъ пьесъ того же дикла являются какъ бы первыми розами, чей душистый хмель, ошьяняя, уводитъ насъ отъ повседневности въ таинственный садъ, „гдѣ бродятъ, заросли ломая, желаніи темныхъ табуны“.

Иго любви и тяжело, и легко: тяжело тому, кто боязливъ и слѣпъ, и легко тому, кто не боится смерти и чей взоръ свѣтелъ. Поэтъ

принять покорно иго любви, и если смотреть на лирические стихи, какъ на знаки, указующіе на „дѣла и дни“ наши, то отвѣтственнымъ и опаснымъ покажется намъ путь, пройденный Вячеславомъ Ивановымъ. Но поэтъ поэмѣлъ сказать, что онъ „растворилъ свою жемчужину любви“, поэмѣлъ сказать:

„Нищъ и свѣтель прохожу я и пою, —

Отдаю вамъ свѣтлость щедрую мою“.

Эта дерзновенная ясность сердца предопредѣляетъ новую жизнь поэта, которую воспѣлъ онъ во второй части своей замѣчательной книги. И онъ по праву повторилъ слова Петрарки: „Di pensier in pensier, di monte in monte mi guida Amor“...

Георгій Чулковъ.

КНИГА О ФЕДОРѢ СОЛОГУБѢ

„Дверь незамкнута — но тебѣ не переступить порога, если не впустишь тебя Лаодамія. Стучись. Проси пріюта“.
Ф. Сологубъ. „Даръ мудрыхъ пчель“. Трагедія.

Когда Гораций мечталъ о нерукотворномъ памятникѣ „выше пирамид“, онъ не могъ провидѣть, что будущее овеществитъ его мечты, что, если-бы возможно было собрать всѣ груды печатной бумаги, выпущенной во славу великаго поэта, то возвысился-бы „гордый холмъ“ такой высоты, что въ сравненіи съ нимъ царственная могила показалась-бы шалашемъ бродячихъ пастуховъ.

Теперь, когда количество книгъ по литературнымъ и художественнымъ вопросамъ возрастаетъ съ каждымъ днемъ въ геометрической прогрессіи, выдающийся писатель еще при жизни создаетъ себѣ такіе мавзолеи въ горахъ критическихъ трудовъ, написанныхъ по поводу его произведеній, въ особенности, если онъ не только талантливъ, но талантливъ по своему. Федоръ Сологубъ всегда привлекалъ вниманіе критики не „общимъ выраженіемъ“ своего художественнаго облика. Поэтому критическій матеріалъ, посвященный поэзии и беллетристикѣ этого писателя чрезвычайно обширенъ.

Естественное стремленіе разобраться въ этомъ огромномъ матеріалѣ привело Ан. Чеботаревскую къ мысли собрать въ одной книгѣ рядъ наиболѣе интересныхъ статей и замѣтокъ о Федорѣ Сологубѣ за время съ 1905 по 1911 г. Въ этой книгѣ собраны критическіе отзывы 25 представителей различныхъ отбѣнковъ современной критической мысли.

Здѣсь отведено мѣсто, какъ критикѣ научнаго характера, въ лицѣ Иванова-Разумника и Евгенія Аничкова, такъ и чисто эстетической критикѣ А. Бѣлаго и С. Городецкаго. Наряду съ философскою критикою Л. Шестова мы встрѣчаемъ тутъ критику-беллетристику К. Чуковского и импрессионистскую критику З. Гиппиусъ и Пн. Анненскаго. Критика мистическаго характера представлена статью Г. Чукова, а также отведено много мѣста и типичнымъ журнальнымъ статьямъ Гершензона, Чужака, Н. Джонсона, Горнфельда, Боцановскаго и др.

Каждый изъ критиковъ считаетъ нравственнымъ долгомъ разъяснить своему кругу читателей наиболѣе важный вопросъ: что такое Ф. Сологубъ. Большинство приступаетъ къ задачѣ съ сознаниемъ всей ея сложности и трудности, по отказаться отъ попытки разобраться въ этомъ капризномъ творествѣ, въ этой роскоши намековъ и символовъ, разбрасываемыхъ пригоршнями Сологубомъ, въ сознаніи своего неисчерпаемаго богатства, русскій критикъ не можетъ. Кажется, что Ф. Сологубъ, какъ легендарный звѣрь, ставитъ предъ толкователемъ литературныхъ явленій роковую дилемму: разгадай меня или я тебя пожру. Задача критики тѣмъ труднѣе, что творческая сила Ф. Сологуба еще въ полномъ расцвѣтѣ, что, можетъ быть, мы еще только въ преддверіи храма, что, можетъ быть, лишь завтрашній день откроетъ намъ весь блескъ колоннадъ, скрытыхъ еще въ фантазій автора. И если теперь Сологубъ говоритъ, — намекаетъ Л. Шестовъ, — что онъ не хочетъ ни воскресенія, ни рая, — можно-ли быть увѣреннымъ, что онъ завтра повторитъ то же свое утвержденіе или, быть можетъ, онъ завтра всей душой устремится именно къ воскресенію и къ раю, и не захочетъ ничего изъ прошлаго предать забвенію“.

Время осознать Сологуба вполне — еще не пришло, может быть, и никогда не настанет. История литературы знает много таких таинственных масок, которые бросили современникам несколько райских и бесен и ушли признанными, но не разгаданными.

То, что Сологуб относится к разряду писателей загадочных определенно отмѣчается критикой. Сологуб — оракул. Его проза не реализм, а одуряющіе пары, его поэзия, какь отвѣты Пифии — вѣчная и мучительная загадка. В ней есть дивная музыка, смысла которой ни ему, ни его читателям разгадать не дано, — говорит Л. Шестовъ.

Такъ еще загадоченъ и темень для насъ — этотъ наиболѣе загадочный изъ современныхъ писателей. Поистинѣ, какь будто закутанный мужчина изъ ведкиндовскаго „Пробужденія весны“, Сологубъ точно и хочетъ оставаться закутаннымъ, не даваться въ руки своимъ разгадывателямъ, — утверждаетъ П. Джонсонъ. Трудно, да пожалуй и вовсе невозможно назвать во всей нашей литературѣ писателя болѣе оригинальнаго и загадочнаго, какь Федоръ Сологубъ, — говоритъ Бодановскій. — А. Измайловъ свою статью о Сологубѣ озаглавилъ — „Сѣверный Сфинксъ“. Впрочемъ Измайловъ, какь мы узнаемъ изъ его статьи, рѣшилъ добиться искомой разгадки самымъ простымъ способомъ. „Мнѣ хотѣлось, — пишетъ онъ, — по какому-то поводу услышать отъ самого писателя комментарий на то, что мнѣ, какь читателю, казалось въ его книгѣ неяснымъ. Оговорюсь, я считаю это естественнѣйшимъ и законнѣйшимъ правомъ читателя, и литературнаго обозрѣвателя въ особенности. Въ Пушкинѣ, въ Лермонтовѣ много загорѣлось, засверкало, прояснилось, благодаря подсказкамъ ихъ друзей“...

Сологубъ, конечно отказался удовлетворить такое странное любопытство, основанное на предположеніи Измайлова, что творческая истина является такой-же единой, какь истина математическая или философская, и что, слѣдовательно, авторъ произведенія всегда можетъ сообщить желающимъ разгадку своего произведенія, какь авторъ ребуса или криптограммы.

Настойчивому критику, указывавшему, что безъ авторскихъ комментариевъ будетъ сколько читателей, столько и толкователей, сколько головъ, столько и умовъ, — Сологубъ отвѣтилъ слѣдующими словами.

„Это ничего, что одинъ пойметъ такъ, другой пойметъ иначе. Въ этомъ и сила, и смыслъ творчества. Мое „я“, то, что называется Федоромъ Сологубомъ, есть какая-то сумма разнородныхъ наследственныхъ вліяній. Кто разберетъ, что лично отъ меня, что отъ моего дѣда? Но вотъ мнѣ дано воплотить въ словахъ какое-то чувство, какое подготавлилось, можетъ быть, цѣлымъ родомъ людей. Не думайте по этому, что я уклоняюсь отъ комментарія, потому что не хочу его дать. Можетъ быть, я просто и не могу его дать. Было такое настроеніе, и написалось такое стихотвореніе. Этими стихотворными строками я сказалъ то, что мнѣ хотѣлось въ данную минуту сказать. Само собою, я старался найти здѣсь для этого лучшія слова, какія только я могъ сказать. Если это вышло непонятно, то какь-же я могу сказать это яснѣе въ частной, напримѣръ, бесѣдѣ.“

Эти глубокія слова Сологуба не только объясняютъ все безсиліе, всю безнадежную скуку, которой вѣтъ отъ произведеній Эккермановъ и другихъ мелкихъ спутниковъ великихъ свѣтилъ (вспомнимъ Гейне: „Man weinte und jammerte: Goethe sei todt, und Eckerman sei noch am Leben“), но указываютъ определенное направленіе критической работѣ.

Художественное произведеніе — это новая индивидуальность, по своему отразившая міръ. Если этотъ пришелецъ принесъ для насъ рѣдкія чары, если въ его словахъ зазвучали невѣдомыя еще общанія, волнующія сердца, — задача критики не въ кропотливомъ, расколаживающемъ анализѣ отдѣльныхъ элементовъ творчества, а въ постиженіи тайны синтеза. Ставить автора подъ перекрестный допросъ, какь поступаютъ нѣкоторые критики, стремиться уловить въ произведеніи затаенные помыслы автора — задача неблагодарная и бесплодная. — Сократъ, — напоминаетъ Л. Шестовъ, — сравнивалъ поэтовъ съ оракулами. Откуда-то они добываютъ истины, но сами они

не понимают значенія своихъ истинъ и не умѣютъ ихъ объяснить другимъ'.

Только гений, родственныи по натурѣ другому гению, можетъ иногда возсоздать его творческую работу: такъ, Гете толковалъ Шекспира, такъ Болдэръ открылъ Европѣ Эдгара По. Такого изслѣдователя Сологубъ еще не нашелъ.

Кому-то дымный ладанъ

Онъ жжетъ, угрюмъ и строгъ.

Но міромъ не разгаданъ

Его суровый богъ.

Вотъ все, что можетъ критика сказать о Сологубѣ его-же словами.

Но если богъ поэта остается загадкой, и всѣ попытки критики въ этомъ направленіи представляются безуспѣшными, то литургія, которую Сологубъ творитъ своему богу совершается открыто. „Рожденный не въ первый разъ и уже не первый завершая кругъ вѣшнихъ преображеній, я спокойно и просто открываю мою душу. Откровенно, — хочу, чтобы интимное стало всемірнымъ“, говоритъ Ѳ. Сологубъ. Здѣсь, въ толкованіи своеобразной символики этого богослуженія, открывается широкое поле для критики. Вѣдь интимное никогда не можетъ сдѣлаться всемірнымъ безъ апостольства, яростныхъ нападокъ, мученичества и костровъ, а творчество Сологуба, свободное до дерзости, исключительное по возвышенному строю мысли, всегда подходящее къ явленіямъ жизни извнѣ, освѣщая ихъ своимъ потустороннимъ свѣтомъ, — заслуживаетъ самаго широкаго распространенія и освѣщенія.

Надо признать, что Сологубъ самъ облегчаетъ путь критикѣ, отдѣляя въ своихъ произведеніяхъ „ночное“, „свое“, „чародѣйственное“, понятное только въ предѣлахъ магическаго круга, очерченнаго авторомъ, отъ того, что онъ посылаетъ въ жизнь, отдаетъ безвозвратно людямъ съ тѣмъ, чтобы „усынить звѣря и разбудить человека“. Этимъ объясняется настойчивость Сологуба въ повтореніи опредѣленныхъ образовъ - символовъ (образовъ - силъ, сказалъ-бы я), въ неустанномъ отстаиваніи опредѣленнаго круга идей.

Останавливаясь на указанномъ художественномъ приѣмѣ Ѳ. Сологуба, К. Чуковскій ви-

длитъ въ немъ какъ-бы ослабленіе творческой силы: „Слишкомъ формально, матеріалистично, вещественно выходитъ у Сологуба все, что когда-то „душевно и духовно“ было пережито имъ-же самимъ“. И не странно-ли, — говоритъ Чуковскій, — что точно такими-же привычками у Сологуба стали и другіе завѣтные его образы, тѣ самые, которые такъ недавно волновали насъ у него на страницахъ: Альдонса, Дульцинея, румяная бабища, Ойле, чары, творимая легенда — все это стало теперь у него почему то обиходными, готовыми, заученными словами, — такъ сказать, консервами бывшихъ вдохновеній“.

О, какъ глубоко несправедливъ критикъ! Онъ не хочетъ понять, что поэтъ всѣми этими Альдонсами и Дульцинеями только отдаетъ „землѣ земное“, старается открыть читателю путь къ постиженію того, что для него, по мнѣнію поэта, цѣнно и необходимо; эти привычные образы — вѣхи на трудномъ пути. Не даромъ говоритъ онъ устами Дульцинея: „Они заставляютъ меня ходить къ источникамъ мертвой и живой воды, и когда я приношу наполненные ведра, они говорятъ, что эта вода моя не годится для питья. Они заставляютъ меня мыть ею полы, а меня бьютъ за то, что я приношу имъ воду горькую и терікую. И не знаютъ, что полные ведра сладкой воды я приношу имъ. И я устала“.

Но оставаясь съ самимъ собою поэтъ повторитъ: „Какъ хорошо, что есть иная жизнь, почная, дивная, похожая на сказку, другая, кромѣ этой дневной, грубой, солнечной. Какъ хорошо, что можно переселиться въ другое тѣло, раздвинуть свою душу, имѣть свою тайну... Какъ жаль ночного, несбыточнаго сна, почной, милой жизни, и Селениты, и всего, чего нѣтъ и не было“.

Я не буду останавливаться на разборѣ отдѣльныхъ статей, помѣщенныхъ въ книгѣ, хорошо извѣстныхъ большей части читающей публики.

Произведенія Сологуба, какъ настоящее, подлинное творчество даютъ критику возможность найти себя, отразить свою душу, но „болѣе прекрасной и печальной“. И, такъ какъ Ан. Чеботаревская собирала статьи только тѣхъ кри-

тиковъ, задача которыхъ, по ея опредѣленію, сосредоточить вниманіе читателя на основныхъ замыслахъ автора, — сблизить его съ нимъ, — выявить потайныя родники его творчества — большая часть статей представляетъ несомнѣнный интересъ. Можно, однако, отмѣтить, что при всемъ разнообразіи сужденій и отзывовъ, встрѣчаемыхъ въ обширной книгѣ Чеботаревской, мы находимъ одно общее и неизбѣжное у всѣхъ критиковъ. — Это признаніе крупнаго, исключительнаго дарованія Сологуба.

Про Ѳ. Сологуба можно сказать словами Тэна объ одномъ изъ французскихъ писателей, — говоритъ Ивановъ-Разумникъ, — онъ занимаетъ въ литературѣ высокое, но узкое мѣсто. Вѣрнѣе, наоборотъ: Ѳ. Сологубъ занимаетъ въ нашей литературѣ узкое, но высокое мѣсто. Его „Мелкіи Бѣсы“ одинъ закрѣпляетъ за нимъ такое мѣсто въ литературѣ, если даже не говорить объ его стихахъ и о такихъ маленькихъ шедеврахъ, какъ многіе мелкіе рассказы Ѳ. Сологуба — особенно тѣ, въ которыхъ на сцену выводятся дѣти (напр., „Въ пѣлу“, „Два готика“, „Землѣ земное“ и др.).

Съ этимъ отзывомъ можно-бы вполне согласиться съ одной оговоркой: высокое мѣсто — всегда узко. Храмы вѣнчаются колокольнями. На узкой баннѣ довольно мѣста для тѣхъ, кто призываетъ къ молитвѣ.

Обширныя площади нужны толпѣ.

Творчество Сологуба, — такъ заканчиваетъ свою статью К. Чуковский, — одно изъ благороднѣйшихъ явленій нашей литературы. Здѣсь наединѣ со своей душою, ни на минуту не оторвавшейся отъ единственной своей громадной и мірообъемлющей темы, „всѣми словами, какія находятъ, говорящій объ одномъ и томъ-же, къ одному и тому-же зовущій неутомимо“, Сологубъ по праву можетъ быть названъ писателемъ - аскетомъ, писателемъ - схимникомъ... Онъ изъ тѣхъ писателей полуфанатиковъ, полупророковъ, которые знаютъ только Бога, только свою душу, только вѣчность и только смерть, — чье творчество, малы они или велики, гениальны или только смѣшны, — всегда бываетъ религиозно. „Сологубъ мучитъ и волнуется сердца, какъ своенравный чародѣй“ —

пишетъ Л. Шестовъ. Гершензонъ утверждаетъ, что Ѳ. Сологубъ — безъ сомнѣній сильнѣй художникъ. Н. Джонсонъ, — что Сологубъ знаетъ себѣ подлинную цѣну и смѣло выговариваетъ ее вслухъ и т. д.

Но признавая высокое мастерство и глубину міропониманія Сологуба, критики и почитатели поэта распадаются на двѣ опредѣленныя группы: на поклонниковъ Сологуба „для всѣхъ“ и признавшихъ Сологуба „для немногихъ“, или, пользуясь терминологіей самого Ѳ. Сологуба, на почитателей поэта-прозаика, описывающаго „капризъ пьяной Лйсы“ — Альдонсу, и на адептовъ поэта-лирика, созерцающаго сладчайшую Дульцинею. Первые сосредоточиваютъ свое вниманіе на „Мелкомъ Бѣсѣ“. Это критики общественники, критики бытовики, принявшие романъ, какъ обличеніе. „Этотъ первичный, обличительный и отвращающій смыслъ романа и зеркальность Передонова, — говоритъ З. Гиппиусъ, — я вовсе не отрицаю. Романъ выдерживаетъ требованія и, съ этой стороны, пмѣть, свое значеніе и притакоемъ пониманія. Трудно, очень трудно пройти за его тройную черту, вглубь, туда, гдѣ не бывалъ кажется, и самъ отецъ Передонова и Педотыкомки“. Къ числу такихъ критиковъ надо отнести Евгенія Анчкова, В. Боцяновскаго, Горнфельда, Н. Чужака и другихъ, къ числу вторыхъ Иванова-Разумника, К. Чуковского, Л. Шестова, Чулкова, Ан. Чеботаревскую, Джонсона и т. д. Ихъ привлекаютъ: „Творимыя легенды“, „Истлѣвающія личины“, „Трагедія“, „Книга очарованій“. Вполнѣ понятно. Всякій большой писатель смотритъ въ вѣчность, но для того чтобы перейти къ общему, всечеловѣческому, надо оттолкнуться отъ современнаго, случайнаго, какъ отъ трамплина. Такой *coup de grâse* современности мы находимъ и у Ѳ. Сологуба, созданнаго одинъ изъ самыхъ жестокихъ образовъ русской литературы — Передонова. Этотъ образъ подхваченъ частью критики, какъ символъ общественнаго и политическаго характера.

Критики другого лагеря будутъ ловить лучи вѣчной красоты, „дульципрующей“ жалкую повседневность. Къ нимъ обращены слова поэта: „Мы, боги, инья знаемъ возделанія, не-

доступныя смертнымъ, и высокія ставимъ себѣ дѣли, выше человѣка, выше Бога, въ ту область, гдѣ царитъ верховная Ананке — Аїса'. Остается отвѣтить на вопросъ, дасть-ли книга яркій портретъ Сологуба. Конечно, нѣтъ, потому что, какъ мы указали выше, Сологубъ слишкомъ загадочный писатель, а „разобрать организмъ на его составные элементы“, — говоритъ Бодяновскій (установившій между прочимъ интересную параллель между Передоновымъ и Іоанномъ Грознымъ) еще не значитъ показать этотъ организмъ живымъ. Всѣмъ критикамъ, утверждающимъ, что они постигли Сологуба, поэтъ могъ-бы повторить гордыя слова „Духа Земли, обращенныя къ Фаусту: „den Geist den du begreifst, nicht mich“.

Надо думать, впрочемъ, что Ан. Чеботаревская и не ставила своей книгѣ такой непосильной задачи. Какъ видно изъ краткаго предисловія къ книгѣ, Ан. Чеботаревская стремилась выбрать изъ огромнаго критическаго матеріала о Федорѣ Сологубѣ лишь то, что ей казалось характернымъ въ какомъ-либо направленіи мысли, а также достойнымъ славнаго искусства слова'. Эта задача вполне выполнена.

Эта книга представляетъ несомнѣнный шагъ на пути къ познанію Ф. Сологуба. „А характеристика Сологуба, — утверждаетъ К. Чуковский, — впереди, когда читатель познакомится и съ его стихами, и съ его повѣстями, со всѣми томами его сочиненій“.

Можно поставить книгѣ Ан. Чеботаревской только одинъ существенный упрекъ. Предѣлы, установленные ею для выбора статей — съ 1905 по 1911 г., представляются слишкомъ тѣсными. Федоръ Сологубъ пишетъ болѣе 25 лѣтъ. Признаніе далось ему не сразу. Близорукая критика долгіе годы оставляла его въ тѣни, выдвигая менѣе талантливыхъ современниковъ, болѣе отвѣчающихъ „духу времени“. Лишь немногіе видѣли въ Сологубѣ большого мастера, которому суждено перерости свою эпоху.

Хотѣлось-бы видѣть въ книгѣ статьи этихъ первыхъ чуткихъ глашатаевъ грядущей славы Федора Сологуба.

Петръ Наумовъ.

КНИГА РИМСКАГО-КОРСАКОВА

Н. А. Римскій-Корсаковъ. Музыкальныя статьи и замѣтки. 1869 — 1907. Со вступительной статьей М. Ф. Гибенна, подъ ред. Н. Римской-Корсаковой. Спб. 1911. Цѣна 90 к.

Искренность, честность мысли — какія virtues, полинявшія, „шестидесятническія“ похвалы по адресу художника! И какое уныніе, если у стихотворца, живописца, композитора нѣтъ ничего болѣе существеннаго за его художественной душой, кромѣ „искренности“ ея безсильныхъ порывовъ и „честности“, общей гражданственно-поэтической идеологіи! Но когда намъ задано напередъ большое, самоцѣльное и самобытное творчество, когда передъ нами обширное музыкальное наслѣдіе, которому суждено charовать своими формами и красками не одно поколѣніе музыкантовъ, когда истинныя размѣры чисто-художественной личности могутъ быть учтены, исходя изъ одной лишь музыкальной значительности этой личностью созданнаго, — можно ли ее „скомпрометировать“ указаніями на присущія ей черты необыкновенной „искренности“ мысли и творчества? Когда на лицо всѣ основныя или, какъ выражаются математики, необходимыя и достаточныя условія для того, чтобы ощутить нѣмъ гениальности надъ челою почивнаго композитора, можно ли „огражданить“, обуржуазить память о немъ, подчеркивая въ его характеристикѣ черты необычайной „честности“ мысли, чувства, творческой дѣятельности, всего строя души его въ гармоніи самыхъ разнообразныхъ ея движеній и побужденій? И въ общемъ планѣ жизни и творчества покойнаго поэта звуковъ, въ общемъ біографическомъ „уравненіи“ его многолѣтняго служенія на пользу отечественной и всемірной музыки, не должны ли эти психологическія величины рѣдкой честности и искренности войти нѣкимъ большимъ и положительнымъ коэффициентомъ, разъ что эстетическая содержательность „уравненія“ самоочевидна и безъ этого дополнительнаго коэффициента?..

Искренность, честность, простота, прямота — вялыя, скучныя слова! Какъ часто подъ бута-

форіей подобныхъ знаменъ врожденные банкроты творчества, жалкіе компиляторы чужого добра и круглыя бездарности пожинали минутныя лавры! Какъ часто изнанкой тѣхъ же двусмысленныхъ постулатовъ эстетики корчили самыхъ крупныхъ представителей искусства! Въдѣ за 'дѣланность', 'неискренность', 'безыдейность' въ концѣ концовъ упрекали величайшихъ пророковъ слова, краски, звуковъ, едва ли не чаще, чѣмъ безчисленныхъ поверхностныхъ модниковъ и франтовъ изъ лагеря второстепенныхъ сателлитовъ каждаго большого таланта. (Вспомнимъ характеръ нападокъ на большинство гениальныхъ художниковъ; вспомнимъ хотя бы принадлежащій ядовитому перу Ницше литературный портретъ Вагнера — 'актера'; или недостатокъ 'музыкальной совѣсти', которымъ Р.-Корсаковъ объяснялъ иную шероховатость вагнеровской гармоніи; или, наконецъ, еще и донинѣ перѣдкіе со стороны многихъ меломановъ камешки въ огорождѣ самого Р.-Корсакова, композитора якобы искусственного и холоднаго).

Искренностью и честностью слишкомъ много и часто злоупотребляли, чтобы по временамъ не казались достаточно нужными и полезными опыты возвращенія этимъ жалкимъ словамъ ихъ изначальнаго благороднаго смысла. Особенность этихъ словъ — въ чрезвычайной, если можно такъ выразиться, активности ихъ значенія. Они не могутъ быть нейтральны, но либо положительны, либо отрицательны; либо фальшивый, мѣщанскій критерій житейской и художественной аккуратности, умѣренности и благонамѣренности, либо — показатель подлинной чистоты и возвышенности душевной жизни. И если вы вѣрите въ возможность подобной 'реабилитациі' давно опознанныхъ словъ, и если притомъ цѣнность Корсаковской музыки для васъ не требуетъ доказательства и виѣ какихъ-либо нормъ 'искренности', — прочтите замѣчательный сборникъ его статей. Освойтесь съ нѣсколькими суховатыми — потому что всегда совершенно точнымъ и строго-дѣловитымъ — тономъ изложенія, помиритеcь съ антипатіей автора къ отвлеченнымъ темамъ и, наоборотъ, съ исключительнымъ влеченіемъ къ разработкѣ вполнѣ конкретныхъ темъ, полюбите

его чрезвычайную рѣзкость и отчетливость въ постановкѣ и рѣшеніи вопросовъ, строгость и послѣдовательность мысли и ея литературныхъ выраженій — и вы, вмѣстѣ съ тѣмъ, новой любовью полюбите и самого Р.-Корсакова. И любовь будетъ новая и расширенная въ своемъ содержаніи, потому что и личность Р.-Корсакова предстаетъ нынѣ въ нѣсколько новомъ освѣщеніи, потому что сборникъ его посмертныхъ статей заключаетъ въ себѣ не мало матеріаловъ совершенно новыхъ и неожиданныхъ, точныхъ разсужденій по вопросамъ, отношеніе къ которымъ нашего композитора всегда представлялось нѣсколько неопредѣленнымъ, чтобы не сказать совсѣмъ безразличнымъ.

Даже послѣ выхода въ свѣтъ извѣстной 'Лѣтописи музыкальной жизни, полная характеристика автора представлялась въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ запутанной и противорѣчивой. Какъ-то трудно было помирить первоначальное горячее увлеченіе Р.-Корсакова идеалами балакиревскаго кружка съ позднѣйшимъ, почти преувеличеннымъ культомъ чистой техники музыкальнаго искусства, съ выросшимъ на почвѣ этой технической 'реакціи' опять-таки чрезмѣрно отрицательнымъ отношеніемъ къ несовершенству балакиревскихъ педагогическихъ приемовъ, и односторонности его личной композиторской манеры. Какимъ-то слишкомъ виѣннымъ и неяснымъ представлялось и отношеніе Р.-Корсакова къ Вагнеру. Нынѣ вышедшій сборникъ статей тѣмъ опредѣленнѣе разрѣшаетъ эти недоумѣнія, что двѣ главнѣйшихъ статьи его какъ разъ и посвящены вопросамъ 'О музыкальномъ образованіи' и о Вагнерѣ (вторая часть статьи, гдѣ предполагалось провести любопытнѣйшую параллель между Вагнеромъ и Даргомыжскимъ, къ сожалѣнію, осталась не осуществленной). Весь смыслъ первой статьи, по самому существу ея заглавія заключается во всѣхъ подробностяхъ ея содержанія, во всѣхъ тѣхъ преобразованіяхъ, которыя Р.-Корсаковъ, на основаніи своей многолѣтней педагогической практики полагалъ необходимымъ внести въ дѣло русскаго музыкальнаго просвѣщенія.

Проектируемые Р.-Корсаковымъ реформы представляют собою планы большой практической важности и серьезности, но отсылая всѣхъ интересующихся этимъ вопросомъ къ самой книгѣ Р.-Корсакова, я не могу не отмѣтить, что поскольку статья эта важна для насъ, какъ новый документъ для характеристики самого ея автора, постольку ея общія идеи еще важнѣе, нежели конкретное ихъ приложение къ жгучимъ вопросамъ музыкальнаго обучения. Эти общія идеи сводятся къ мысли о необходимости разслоенія музыкальной школы — консерваторіи — на два различныхъ отдѣла, элементарный и высшій. Элементарная школа имѣетъ задачей выпускать 'художниковъ музыкальнаго ремесла', т. е. образованныхъ оркестровыхъ музыкантовъ, пѣвцовъ и пѣвицъ, на вторыя роли, пианистовъ способныхъ, бѣгло и съ достаточной техникой исполнять партію камернаго ансамбля и т. п. Задача эта вполне практическаго характера и умѣлое выполнение ея должно способствовать созданію тѣснѣйшихъ связей между искусствомъ и публикой, содѣйствовать общему подъему музыкальной интеллигентности страны, видренію музыки въ самую толщу націи, въ самую гущу ея жизни. И здѣсь, въ области элементарной школы музыкальнаго ремесла, получаютъ, конечно, важное значеніе академическія тенденціи. Число и объемъ изучаемыхъ предметовъ сокращены до практическаго минимума, но всѣ они обязательны, всѣ проходятся строго систематично, всѣ необходимы и достаточны для полученія аттестата.

Совершенно инныя воззрѣнія развиваетъ Р.-Корсаковъ по отношенію къ высшей школѣ музыки, которая прежде всего возможна только для настоящихъ талантовъ. Здѣсь, кромѣ обязательныхъ для каждаго музыканта предметовъ нижней школы, появляется уже рядъ не обязательныхъ предметовъ, какъ-то: гармонія, контрапунктъ, теорія композиціи, дирижерское дѣло, причемъ предметы эти не только не обязательны, но и не подвергаются никакой регламентаціи особыми официальными аттестатами и дипломами. 'Все высшее, все живущее въ основѣ дарованіе или талантъ, сопряженное съ влеченіемъ или любовью къ

искусству не подлежитъ ни принужденію со стороны школы, ни оцѣнкѣ ея'.

Мало того, въ своемъ преклоненіи передъ талантомъ, какъ высшимъ, важнѣйшимъ, опредѣляющимъ моментомъ во всей жизни искусства, Р.-Корсаковъ, на примѣрѣ обстоятельнаго разбора жизни и дѣятельности Глинки и Моцарта, старается освѣтить темный и сложный вопросъ о формированіи и развитіи генія и о высшей школѣ для людей богато одаренныхъ отъ природы съ точки зрѣнія совершенно либеральныхъ принциповъ, выдвигая на первый планъ индивидуальность ученика и индивидуализацію преподаванія, ставя профессора, скорѣе въ положеніе друга, отца, няньки и даже слуги ученика, чѣмъ педантичнаго преподавателя, настаивая на невозможности дать общія и точныя для всѣхъ случаевъ правила и программу подобнаго преподаванія и, наконецъ, ни на минуту не упуская изъ вида конечной его цѣли: образованія изъ ученика практическаго композитора или дирижера.

Такимъ образомъ, техника и талантъ привнесены къ соглашенію; и если, судя по нѣкоторымъ мѣстамъ, дѣйствительно огромной личной технической изобрѣтательности Р.-Корсакова, многіе до послѣдняго времени склонны были видѣть въ немъ технику *par excellence*, то статья о музыкальномъ образованіи должна совершенно разсѣять это заблужденіе. И технику, и таланту — каждому свое мѣсто. И высоко цѣня техническое мастерство, Р.-Корсаковъ въ то же время столь высоко ставилъ природенный талантъ, что по вопросу о культурѣ его развилъ въ своей статьѣ взгляды, которые безъ большой натяжки можно назвать нео-стасовскими, необалакиревскими, неокучквистскими...

Не менѣе любопытна и статья о Вагнерѣ, которая также даетъ возможность подвести итоги всему 'вагнеріанству' Р.-Корсакова. Здѣсь авторъ строго логично и точно, не влагаясь ни въ малой мѣрѣ въ какія либо высшреннія соображенія объ искусствѣ Вагнера (отъ которыхъ, надо сознаться, мало кто свободенъ изъ критиковъ и комментаторовъ великаго маэстро) и оставаясь все время на твердой почвѣ текста и музыки вагнеровскихъ произведеній, ны-

тается выяснить основные плюсы и минусы их. Къ послѣднимъ по мнѣнію Р.-Корсакова относятся злоупотребленіе ‚изысканнымъ стилемъ‘ письма (монотонія роскоши), однообразіе и тяжеловѣсность ритмики (монотонія бѣдности), ‚синтактическая‘ расплывчатость, вслѣдствіе чрезмѣрнаго пользованія сплошными ходообразными построеніями, безконечной мелодіей, безъ музыкальныхъ знаковъ препинанія — калансовъ, которыхъ Вагнеръ избѣгаетъ даже въ тѣхъ случаяхъ, когда они по смыслу либретто являлись бы необходимыми (отдѣльные и весьма различныя по содержанію картины часто спаяны у Вагнера воедино сплошной симфонической тканью), неприспособленность самыхъ либретто къ архитектурнымъ условіямъ оперныхъ формъ, одностороннее отношеніе къ голосу человѣческому при постоянномъ и полномъ подчиненіи вокальной партіи оркестру и при крайнемъ самоограниченіи въ пользованіи такими могущественными средствами музыкальнаго воздѣйствія, какъ ансамбли и хоръ, — наконецъ, значительный музыкальный рационализмъ, сказывающійся во многихъ характерныхъ чертахъ и приѣмахъ вагнеровскаго, полифоническаго письма. Здѣсь не мѣсто критиковать эти положенія Р.-Корсакова. Достаточно лишь вкратцѣ указать на нихъ, чтобы въ полной мѣрѣ оцѣнить истинное благоговѣніе Р.-Корсакова передъ талантомъ Вагнера, когда, подробно разобравъ манеру и фактуру вагнеровскихъ композицій и найдя въ нихъ не мало сторонъ противорѣчащихъ своимъ эстетическимъ взглядамъ, авторъ ‚Сибгурочки‘ все же не скрываетъ своего общаго восхищенія творцомъ ‚Ипбелунговъ‘. Если объ инструментовкѣ Вагнера, о художественной экспрессіи въ его музыкѣ, объ обиліи въ ней удивительныхъ наростаній, гармоническаго и колористическаго блеска Р.-Корсаковъ не находитъ возможнымъ выразиться иначе, какъ въ самыхъ превосходныхъ степеняхъ самыхъ отборныхъ эпитетовъ, — то можно ли требовать еще большаго доказательства въ пользу искренняго и горячаго преклоненія русскаго генія передъ германскимъ. Что же до серьезныхъ оговорокъ, подъ ограниченіемъ которыхъ Р.-Корсаковъ

пріемлетъ искусство Вагнера, то во первыхъ кто изъ русскихъ музыкантовъ былъ когда-нибудь способенъ принять Вагнера безъ оговорокъ, во вторыхъ — не лежатъ ли и въ самомъ дѣлѣ кое-какія противорѣчія какъ въ искусствѣ самого Вагнера, такъ и особенно въ отношеніи всего его музыкально-художественнаго міровоззрѣнія къ складу славянской музыкальной души, въ третьихъ — не доказываютъ ли собою эти оговорки, прежде всего, высокой эстетической сознательности Р.-Корсакова? До сихъ поръ многіе принимали его за творца приблизительно типа Глинки. Обширныя музыкальныя знанія, превосходный техническій умъ, богатый прирожденный талантъ и при всемъ томъ совершенно индифферентное отношеніе къ самымъ задачамъ искусства, осуществленіе ихъ лишь по мѣрѣ таланта и техники безъ замѣтнаго участія какой либо идеологіи — приблизительно таковы представлялись намъ основы корсаковскаго искусства. Я и сейчасъ думаю, что Р.-Корсаковъ — представитель творчества въ значительной мѣрѣ ‚наивнаго‘, въ смыслѣ отсутствія у композитора опредѣленныхъ взглядовъ на какія-нибудь цѣли, задачи и смыслы искусства, лежащіе внѣ сферы его самого. Но несомнѣнно, что эта наивность уже иного, такъ сказать высшаго, чѣмъ у Глинки, ‚вторичнаго‘ происхожденія. Статья Р.-Корсакова о Вагнерѣ, многія мелкія статьи и замѣтки того же сборника, въ особенности эскизы разныхъ обще-эстетическихъ сочиненій (въ концѣ книги) неопровержимо свидѣлствуютъ намъ о громадной работѣ, продѣланной въ разное время композиторомъ надъ анализомъ основныхъ проблемъ музыкальнаго искусства. Всѣ подобныя работы заброшены композиторомъ въ самомъ началѣ, но не результатомъ ли этихъ упорныхъ, хотя и бесплодныхъ попытокъ изслѣдовать до конца всѣ ‚проклятые вопросы‘ музыкальной эстетики явилось у художника какъ бы принципиальное убѣжденіе въ шаткости и практической безрезультатности всякой эстетической теоретизаціи, въ конечной законности, возможности всякихъ формъ и приѣмовъ, лишь бы они были логичны и закономѣрны въ своемъ примѣненіи. Не отсюда ли тотъ сознательный и увѣ-

ренный 'эклектизм' творчества, который позволял композитору творить во всѣхъ формахъ и стиляхъ, съ равнымъ мастерствомъ и вдохновенностью, художественной логикой и музыкально-драматической убѣдительностью?.. Книга издана аккуратно, снабжена предисловіемъ Н. Римской-Корсаковой (вдовы композитора, ей же принадлежит редація статей) и обстоятельной вступительной статьёй одного изъ талантливыхъ учениковъ покойнаго автора, М. Ф. Гибсена.

Каратыгинъ.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

Земля, сборникъ седьмой. Московское книгоиздательство. Москва, 1911 г. цѣна 1 р. 50 к.

Какъ сборники 'Знанія' можно считать главнымъ мѣстомъ для произведеній Максима Горькаго, альманахи 'Шинювника' такимъ же для Леонида Андреева и Сологуба, такъ кажется очевиднымъ, что съ Арцыбашевымъ и Чирковымъ мы можемъ знакомиться главнымъ образомъ по сборникамъ 'Земли'. На этотъ разъ обѣ главы этихъ сборниковъ представлены одновременно, что, собственно говоря, не составляетъ особенной новости.

Мы уже имѣли случай говорить о первой части романа Арцыбашева: 'У послѣдней черты'; если она представляла собою неудачную попытку виѣшняго символизма, то вторая часть — стремится быть философической и разсуждающей. Необыкновенно длинные философскіе монологи почти всѣхъ поголовно персонажей оставляютъ очень мало времени для дѣйствія, такъ что авторъ успѣлъ дать намъ, въ противоположность первой части, только одну сцену насилія и одно самоубійство. Разсуждаютъ же всѣ о смерти, о социальномъ неравенствѣ, о правѣ жить и т. п. Конечно, эти темы достаточно неисчерпаемы и могли бы наполнить нѣсколько толстыхъ книгъ, освѣщенные ново, остро и убѣдительно, но именно эта-то ихъ значительность и дѣлаетъ несносными давно извѣстныя риторическія и безвкусныя разсужденія по этому поводу. А именно такія разсужденія и представляютъ собою три чет-

верти новой части романа. Въ самомъ дѣлѣ: кому нужны и кому неизвѣстны тирады вроде слѣдующихъ: 'Лучшіе люди, пророки, которымъ лицемѣрно молится человечество, герои, не отступающіе ни передъ какой жертвой гибнуть и гибнуть, а по ихъ трунамъ идетъ впередъ тупое, многоголовое стадо!.. Они только для того и живутъ, чтобы своею кровью спавать кирпичики общаго счастья, а въ каждомъ ими воздвигнутомъ этажѣ поселяются торжествующія и на нихъ же презрительно похрюкивающія свиньи!.. Ну, развѣ не такъ? Вся исторія человечества есть исторія гибели мучениковъ мысли и слова, и каждая эпоха — апоѳеозъ торжествующей пошлости'.

Мы не знаемъ, на какихъ терпѣливыхъ читателей разсчитанъ этотъ романъ, написанный слогомъ приблизительно слѣдующимъ: 'и т к и грязныхъ ногъ съ желтыми кривыми пальцами'; или: 'лицо его, прыщавое и длинное волосое'; или: 'руки судорожно теребили скатерть, точно цѣпляясь за что-то'; или: 'Рыскову казалось, что маленькій студентъ треплетъ въ рукахъ его собственное, окровавленное сердце'...

Пьеса Чиркова 'Шакалы' изображаетъ довольно мелодраматическое, но и достаточно скучное уголовное происшествіе, причемъ авторъ обнаруживаетъ нѣкоторыя попытки избавиться отъ фонографической записи никуда не ведущихъ разговоровъ и усвоить многозначительность и символичность нѣкоторыхъ діалоговъ изъ 'Жизни Человѣка' Леонида Андреева. Нельзя признать, чтобъ это нововведеніе увѣнчалось успѣхомъ, равно какъ и различныя другія 'обновленія' почтеннаго автора въ сторону стилизаціи и историзма.

Всѣ эти движенія у Чиркова, вѣроятно, доставляютъ больше безпокойства ему самому, нежели возбуждаютъ любопытства въ читателяхъ. Они недостаточно радикальны, чтобъ пошатнуть довѣріе у его поклонниковъ и чтобъ заставить заинтересоваться людей къ нему равнодушныхъ.

Въ сборникѣ есть разсказъ Айзмана, кажется, не хуже и не лучше, чѣмъ его предыдущія и, вѣроятно, послѣдующія произведенія.

Посмертные художественныя произведения Л. Н. Толстого. Томъ I. Изд. А. Л. Толстой.

Въ I томѣ посмертныхъ сочиненій Толстого собраны произведенія отъ 1903 до 10 года, и только два изъ нихъ имѣютъ болѣе раннюю дату, а именно „Живой трупъ“ (1900 г.) и „Дьяволъ“ (1889). Мы отмѣчаемъ это, такъ какъ очень замѣтно болѣе художественное, крѣпкое и зрѣлое творчество именно въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя Толстой не предполагалъ обнародовать, писалъ для себя и въ которыхъ не усердствовалъ быть учителемъ, хотя былъ имъ на самомъ дѣлѣ. Скажемъ больше: въ нихъ почти отсутствуетъ то стариковское, брюзгливое, не всегда пріятное резонерство, которое замѣчается даже въ „Воскресеніи“. Несомнѣнно, всѣ они имѣютъ поучительное значеніе, но оно такъ художественно спрятано, такъ ненадобливо, что именно производитъ самое дѣйственное впечатлѣніе („Послѣ бала“, „Что я видѣлъ во снѣ“, „Алена Горшокъ“). Если же оно и очевидно, то всегда въ поступкахъ и дѣйствіи, а не въ разсужденіи. Особенно характеренъ въ этомъ отношеніи „Фальшивый Купонъ“. Это подлинно эпическое произведеніе, безъ всякихъ отступленій, почти безъ единого описанія природы, намъ представляется какимъ-то повѣствованіемъ изъ пролога, несмотря на свою современность, болѣе аутентичнымъ, нежели многія стилизованныя подражанія. И та искусственность, которая связываетъ массу человѣческихъ жизней въ одинъ клубокъ, невѣроятность встрѣчъ и соприкосновеній дѣйствующихъ лицъ, кажущаяся безпорядочность плана, при точномъ финальномъ сведеніи концовъ съ концами, — все это несколько не вредитъ разсказу, такъ какъ сразу видно, что все повѣствованіе есть только иллюстрація къ задуманному поученію, иллюстрація — длинная, занимательная и простая, безъ слѣда разсужденій, — къ мысли не менѣе простой и основной. Намъ не вспоминается чтобы, кромѣ старинныхъ житій, гдѣ-нибудь встрѣчалась такая настоящая эпичность и сила изобразительности безъ претензій на нее. Совсѣмъ другое мы видимъ въ повѣсти „Дя-

волъ“. Здѣсь Толстой приблизительно Толстой „Крейцеровой сонаты“, метущійся, обуреваемый и дьяволомъ и резонерствомъ, безпомощный и потому быстрый на рѣшенія, растерянный и милый. Эти же черты замѣтны и въ героѣ повѣсти, такомъ же неуверенномъ, благородномъ и нѣсколько безтолковомъ. Интересно, что однимъ и тѣмъ же разсужденіемъ о ненормальности нормальныхъ людей — Толстой заключаетъ два совершенно различныхъ варианта конца повѣсти, какъ будто все равно, убьетъ ли запутавшійся въ разсужденіяхъ герой самого себя, или соблазлавшую его женщину, въ сущности ни въ чемъ не повинную. Самый слогъ Толстого напоминаетъ тѣ отрывки изъ его разсужденій, гдѣ онъ хочетъ быть болѣе убедительнымъ, т. е. онъ повторяетъ одно и то же слово безъ конца въ какихъ-нибудь двухъ, трехъ фразахъ. Такъ напр. въ 8-ми строчкахъ (стр. 14) слово — „положеніе“ встрѣчается 6 разъ. Кромѣ того почти систематично Толстой пишетъ: „войти въ комнату“ и „войти наверхъ“. Но эти маленькія неправильности и небрежности почему-то кажутся подходящими ко всему тону разсказа, изобразительная сторона котораго, какъ и нужно было ожидать, стоитъ очень высоко. О драмѣ „Живой трупъ“ мы имѣли уже случай высказаться.

М. Кузмищъ.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

- Ю. Балтрушайтисъ. — Земныя Ступени. Изд. „Скорпионъ“. Ц. 1 р. 50 к.
- И. Эрнбургъ. — Я живу. СПб. 1 р.
- Грааль Арельскій. — Голубой ажуръ. 50 к.
- С. Константиновъ. — Миниатюры. 1 р.
- С. Тартаковъ. — Нѣсколько стихотвореній. 50 к.
- „Плѣнные Голоса“. — Стихи А. Конге и М. Долинова. 1 р.
- Л. М. Василевскій. — Стихи. 1 р.
- А. Е. Котомкинъ. — Сборникъ стихотвореній. 75 к.

Юрій Зубовскій. — Стихотворенія. Изд. „Лукоморье“. Кіевъ. 85 к.

Балтрушайтисъ принадлежитъ къ старшему поколѣнію символистовъ, и дѣйствительно въ немъ чувствуется закалъ основателемъ „Скорпіона“ и „Вѣсовъ“: повышенное, даже торжественное отношеніе къ темѣ и кованный, хотя иногда и не въ соотвѣтствіи со значительностью мысли, стихъ.

Балтрушайтисъ — символистъ, но я скорѣе назвалъ бы его „метафористомъ“, если бы этотъ неологизмъ не былъ такъ безобразенъ. Въ большинствѣ случаевъ его стихотворенія только сравненія, употребляемые для характеристики переживанія и не играющія своею, не служебной роли. Такъ и хочется передъ ними видѣть слово „какъ“, а потомъ лирическое волненіе, эпическій рассказъ, внезапный прорывъ въ настоящую жизнь. Но густая кровь людей конца прошлаго вѣка мѣшаетъ поэту вырваться изъ паутины метафоръ, и его стихи, безконечно похожіе одинъ на другой, проходятъ передъ читателемъ строгіе, торжественные и ненужные.

И. Эренбургъ сдѣлалъ большіе успѣхи со времени выхода его первой книги. Теперь въ его стихахъ нѣтъ ни дѣтскаго богохульства, ни дешеваго эстетизма, которые, къ сожалѣнію уже успѣли отравить нѣкоторыхъ начинающихъ поэтовъ. Изъ разряда подражателей онъ перешелъ въ разрядъ учениковъ и даже иногда вступаетъ на путь самостоятельнаго творчества. Въ его терцинахъ есть подлинное ощущеніе язычества, по земному милаго и слегка чудеснаго. Онъ умѣло соединяетъ лирической подъемъ съ историзмомъ темъ и почти никогда не возвышаетъ голоса до крика. Конечно, мы въ правѣ требовать отъ него еще большой работы и прежде всего надъ языкомъ, но главное уже сдѣлано: онъ знаетъ, что такое стихи.

Грааль Арельскій — одинъ изъ отравленныхъ первой книгой И. Эренбурга, хотя у него разговоры изящнѣе, описанія осторожнѣе. Еще на него повліялъ Игорь Сѣверянинъ и совре-

менные поэты-экзотики. Много наивнаго въ его пристрастіи къ высокопоставленнымъ особамъ: инфантамъ, маркизамъ, царицамъ, королямъ и т. д. — не живые они всѣ. Кажется, у него нѣтъ своего слова, которое необходимо сказать цѣной чего бы то ни было и которое одно дѣлаетъ поэта, а есть только горячность молодости, версификаціонныя способности, вкусъ и знаніе современной поэзіи. Если подумать, у сколькихъ пишущихъ стихи нѣтъ и этихъ качествъ, то его выступленіе нельзя не привѣтствовать.

Меня очень порадовала книга С. Константинова. Не то, чтобъ ее не въ чемъ было упрекать. Упрекнуть ее можно, даже надо — и за безцвѣтный, неприятно-выложенный стихъ, и за уже сказанныя другими мысли-лозунги, и за романтическій хламъ, дорогой сердцу Грааля Арельскаго. Но въ ней есть какая то подлинная здоровая радость міроздавія, причудливые и въ то же время устойчивые образы, упоеніе силой своею и чужой. Недаромъ цѣлыя три стихотворенія посвящены образу Заратустры. Бальмонтъ періода „Горящихъ зданій“ и Брюсовъ, вліяніе которыхъ на автора очень замѣтно, — прекрасная школа. Хочется вѣрить, что съ именемъ С. Константинова встрѣчаешься въ поэзіи не въ послѣдній разъ.

Кажется, несомнѣнный поэтъ и С. Тартаковъ. У него сосредоточенность мысли и большой внутренний опытъ. Съ матеріалами стиха онъ обращается умѣло и осторожно. Но онъ не только не чувствуетъ, но и не знаетъ русскаго языка. Его синтаксисъ невозможенъ, его словарь нелѣпы. „Ослабши, отвергла, изнеможденны, издыхаетъ надежда“, такія выраженія попадаются у него на каждой страницѣ. Судя по этимъ выраженіямъ и фамиліи, С. Тартаковъ должно быть еврей. Онъ былъ бы не изъ послѣднихъ, если бы писалъ на жаргонѣ, подобно Бялику, Шоломъ-Ашу и др. И тогда его стихи было бы много интереснѣе читать въ переводѣ.

Стихамъ А. Конге и М. Долинова предшествуетъ изящное и острое предисловіе А. Кон-

дратьева: „Хорошо быть молодымъ, тосковать въ бѣлыя ночи о неземной сладкой любви и слагать серебряные сонеты въ честь богинь и принцессъ изъ царства мечты... Музы любятъ молодыхъ поэтовъ... Имъ извѣстно, что молодые избранники волей-неволей бываютъ скромны и не въ состояннн разсказать подробно толкъ о всѣхъ имъ расточаемыхъ ласкахъ, не въ состояннн бываютъ порою даже нарисовать лицо и всѣ очертанія любящей музы, которая только что ихъ цѣловала...“

Къ этому трудно что нибудь прибавить. Описывать обоихъ стихотворцевъ врядъ-ли стоитъ. Оба они равно описываютъ „Бѣлую ночь“, „Тѣсныя розы“, „Вечеръ“, „Луну“ (названія стихотвореннн) и т. д. Размѣры выдержаны, рнѣмы тоже. Эпитеты случайны и однообразны. А. Конге очевидно предпочитаетъ Блока, М. Долиновъ — Брюсова. Это для читателей. Для авторовъ, можно только посоветывать имъ постараться пробудить въ себѣ поэтовъ, которыхъ пока не видно.

Какъ ни странно, но стихи Л. М. Василевскаго имѣютъ много общаго со стихами А. Е. Котомкина. Пусть Л. М. Василевскнн пишетъ:

Сумерки какъ щунальцы ползуть,
Сумерки окутываютъ лѣсъ,
Въ умираннн медленно исчезъ
Отзвукъ ускользящихъ минутъ.

а Котомкинъ:

Слышу я дивные звуки —
Все пробуждается вновь:
Первая горестъ разлуки,
Первая грусть и любовь:

Пусть Василевскнн скорбитъ о судьбахъ персидской женщины, которая „въ двѣнадцать лѣтъ жена и въ двадцать пять старуха и влачитъ свой вѣкъ безъ животворнаго луча“, а Котомкинъ радостно приглашаетъ „живый мнръ“ услышать „хоть мало, братья, насъ, но все же мы славяне!“, пусть при чтеннн ихъ книгъ выясняется, что Василевскнн такой же неиздѣлимый пессимистъ, какъ Котомкинъ — оптимистъ. пусть первый пишетъ въ по-

вомъ стилѣ, а второй въ старомъ — ихъ роднитъ одинаковое отсутствнѣ яркихъ мыслей, интересныхъ переживаннн, словъ, вырванныхъ изъ души, благоговѣйнаго отношеннѣ къ стиху и всего, что мы подразумеваемъ подъ словомъ „поэзнѣ“.

Юрнн Зубовскнн молодъ, хорошей человѣчной молодостью. Онъ пишетъ образами, каждое новое для него ощущеннѣ онъ принимаетъ какъ неземное откровеннѣ, онъ опьяненъ собою и окружающимъ. Многое изъ того, о чемъ онъ говоритъ, покажется ненужнымъ и неинтереснымъ, многое уже слышано. Но есть строки и даже строфы, радующнѣ какъ ключевая вода, какъ нежданно найденный цвѣтокъ. Пока еще онъ вассаль — Блока. Но если его внутреннее горѣннѣ не погаснетъ, онъ сумѣетъ найти свою собственную дорогу.

Н. Гумилевъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Францнѣ

Н ебывальнн случай пропажи изъ Лувра такого безцѣннаго шедевра, какъ Джоконда, естественно обратнѣ вниманнѣ всѣхъ людей, стоящихъ близко къ искусству, на порядки, господствующнѣ во французскихъ музеяхъ. Въ результатѣ такихъ наблюденнн получнлась очень печальная картина состояннн музейной техники во Францнн, а также управленнѣ ея художественными сокровищами. Въ прессѣ появились по этому поводу длинные скорбные листы погрѣшностей и упущеннн столичныхъ и провинціальннхъ музеевъ.

Какъ уже извѣстно изъ газетъ, директоръ Лувра, заслуженный исторнкъ искусства Жанъ Т. Омель удаленъ съ своего поста и его замѣннлъ простой чиновникъ... хотя какое отношеннѣ къ директору имѣютъ сторожа, допустившнѣ кражу Моны Лизы? Во главѣ многихъ провинціальннхъ музеевъ Францнн стоятъ люди, совсѣмъ не подготовленные для такой задачи, да и въ самомъ Парижѣ директоромъ Musée Cluny является поэтъ, не имѣющнѣ

ничего общаго съ исторіей искусства. Между тѣмъ дѣлѣй рядъ молодыхъ силъ, какъ Жанъ Гиффрей, Пьеръ Марсель, Луи Рео и др., не у дѣла или заняты за границей. Охрана и защита художественныхъ коллекцій всюду почти оставляетъ желать многого, отчасти вслѣдствіи неподходящихъ помѣщеній, но, главнымъ образомъ, благодаря неподготовленности и небрежности служебныхъ лицъ. Какъ теперь выяснилось, известное фотографическое заведеніе Браунъ, Клеманъ и Ко пользуется правомъ переносить въ свои мастерскія изъ Лувра всякаго рода произведенія искусства для воспроизведенія; послѣднія такимъ образомъ иногда по нѣскольку дней, безъ всякой гарантіи, отсутствуютъ изъ музея. Въ томъ-же Луврѣ до сихъ поръ не сдѣлана доступной для обозрѣнія коллекція картинъ Соважо, пожертвованная еще въ 1856 г. и въ которой имѣются холсты Фрагонара и Гюбера Роберъ...

Важное дѣло каталогизированія коллекцій обставлено крайне неудовлетворительно. Не говоря уже о провинціи, даже въ Парижѣ каталогъ Musée Cluny помѣченъ 1883 г., а каталоги нѣкоторыхъ отдѣловъ Лувра щеголяютъ почти такимъ-же почтеннымъ возрастомъ, собраніе же прикладного искусства въ Pavillon Marsan не имѣетъ еще никакого каталога. Такъ же не полно, пока, составленъ инвентарь старинныхъ и въ художественномъ смыслѣ цѣнныхъ церквей, сдѣлавшихся собственностью государства послѣ отдѣленія отъ него церкви. Изъ изданнаго недавно Пеладаномъ списка памятниковъ искусства въ церквахъ Франціи можно убѣдиться, что изъ полутора тысячи этихъ церквей правительство до сихъ поръ внесло въ инвентари лишь 372!

Въ Moret-sur-Loing, гдѣ долго проживалъ и въ январѣ 1899 г. скончался Сислей, недавно поставленъ памятникъ этому знаменитому пейзажисту, работы скульптора Тивье.

Нынѣшней зимой предполагается въ Парижѣ устройство выставки примитивнаго искусства Центральной Африки и Полинезіи. Собранія будутъ издѣлія, главнымъ образомъ, изваянія изъ дерева и камня, жителей Конго, Дагомеи, и австралійскихъ острововъ.

А н г л і я

Въ пользу Національнаго фонда для художественныхъ коллекцій состоялась въ Лондонѣ выставка старыхъ мастеровъ, представившая выдающійся художественный и историческій интересъ. Результаты выставки увѣковѣчены въ прекрасно изданномъ каталогѣ, заключающемъ 80 репродукцій съ текстомъ Роджера Е. Фрей и Мориса Броквель.

Г е р м а н і я

Знаменитый историкъ искусства Генрихъ Вѣльфлинъ, — замѣтимъ кстати, что его „Klassische Kunst“ въ скоромъ времени выйдетъ въ русскомъ переводѣ, — состоявшій до сихъ поръ профессоромъ берлинскаго университета, перѣхалъ въ Мюнхенъ и занялъ въ тамошнемъ университетѣ кафедру исторіи искусства.

Wallraf-Richartz-Museum въ Кѣльнѣ недавно праздновалъ пятидесятилѣтіе своего существованія, по какому поводу музеемъ былъ устроенъ рядъ специальныхъ художественныхъ выставокъ. Наибольше значительной оказалась выставка картинъ Вильгельма Лейбля, этого, несомнѣнно, самаго крупнаго нѣмецкаго живописца второй половины XIX вѣка (уроженца города Кѣльна). Картины предоставлены были музеемъ известнымъ берлинскимъ коллекционеромъ Зеегеромъ; есть намѣреніе приобрести полностью эту коллекцію полотенъ Лейбля для Кѣльнскаго музея.

По просьбѣ Макса Рейнгардта, Институтъ Ритмической Гимнастики Жака Далькроза принялъ на себя введеніе и постановку преподаванія Ритмической Гимнастики въ Рейнгардтовской Театральной Школѣ въ Берлинѣ.

И т а л і я

Будущей весной откроется въ Венеціи X международная художественная выставка. Последній срокъ для заявленій объ участіи въ этой выставкѣ истекаетъ 1 января 1912 г.

Національный музей въ Неаполѣ обогатился прекрасной статуей Венеры безъ головы, при-

надлежащей эпохи Праксителя. Отдельные части статуй были найдены в окрестностях Мондрагоны и раскуплены неаполитанскими и римскими антикварами, которые не приписывали этим фрагментам большого значения, вследствие чего директору неаполитанского музея удалось приобрести их очень дешево. Теперь величественный мрамор красуется в залу Геркулеса Фарнезского.

Греция

В Афинах в скором времени откроется специальный музей живописи, на устройство и оборудование которого оставлено 300,000 франков скончавшимся недавно в Лондоне греческим богачем Коряленосом. В эту галерею переведено будет собрание старинных картин и рисунков, хранившееся до сих пор в афинском Политехникуме и в котором имются произведения Тициана Тинторетто, Веронеза, Тьеполо, Вань Дейка, Буше, Грёза. К старым мастерам присоединена будет коллекция картин современных греческих художников.

Р. Е.

НЕКРОЛОГЪ

Гуго фонъ Чуди

От волчанки скончался в Каштадте Гуго фонъ Чуди, один из самых тонких знатоков искусства и видных деятелей на поприще музейной техники, понятой в новом, современном духе.

Швейцарецъ родомъ (род. въ 1851 г.), Чуди въ продолженіи многихъ лѣтъ стоялъ во главѣ берлинской National-Galerie, которая ему обязана полной реорганизаціей и замѣчательнымъ по цѣнности собраніемъ современныхъ иностранныхъ, преимущественно французскихъ, мастеровъ. На почвѣ этихъ симпатій къ новой французской живописи, естественно не раздѣляемыхъ Вильгельмомъ II, произошелъ конфликтъ между нѣмецкимъ императоромъ и директоромъ его галереи, который закончился отставкой послѣдняго. Въ 1909 г. Чуди былъ

приглашенъ въ директоры королевскихъ баварскихъ музеевъ въ Мюнхенѣ, и подъ его руководствомъ Старая Пинакотека стала принимать свѣжіи, обновленный видъ.

...Подъ вліяніемъ измѣнившихся условій какъ будто нарождается новый типъ директора художественныхъ галерей. Отъ типа XIX вѣка, носившаго печать преимущественно историка искусства, онъ отличается тѣмъ, что коллекціонный матеріалъ занимаетъ его, главнымъ образомъ, съ точки зрѣнія живой связи съ современностью. Этотъ новый типъ директора чувствуетъ себя не столько тихимъ хранителемъ законченнаго собранія художественныхъ и историческихъ документовъ, сколько посредникомъ эстетическихъ цѣнностей, къ воспріятію которыхъ время наше стало способнымъ. Цѣль его — не изолировать, а объединять. Галереи, славившіяся вѣковымъ аристократизмомъ, подъ его рукою иногда преисполняются животрепещущей актуальностью. Группировка мастеровъ, ритмъ размѣщенія картинъ могутъ особенно подчеркивать значеніе наиболѣе живучихъ теченій. Новые приобрѣтенія не преслѣдуютъ лишь механическаго пополненія существующихъ пробѣловъ, но стремятся къ органическому развитію собранія подъ угломъ современныхъ идеаловъ. Временныя выставки, устроенныя изъ состава галерей, даютъ возможность иллюстрировать развитіе проблемъ формы, техники приѣмовъ или колористическаго исканія отъ самыхъ дальнихъ временъ вплоть до нашихъ дней.

Эти собственные слова Чуди, взятые изъ предисловія къ каталогу устроенной имъ, нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, выставки крайне интереснаго собранія картинъ будапештскаго коллекціонера Немеса, лучше всего рисуютъ характеръ дѣятельности покойнаго, безвременная кончина котораго — чувствительная потеря для всей европейской художественной культуры.

Феликсъ Зіемъ (Ziem)

90 лѣтъ отъ роду умеръ въ Парижѣ Феликсъ Зіемъ, всю жизнь по проторенной дорогѣ воспѣвавшій красоты Венеціи и другихъ бе-

реговъ южнаго моря, и пользовавшійся большою популярностью среди невзыскательныхъ любителей и коллекціонеровъ. Произведенія Зіема разбросаны по музеямъ всѣхъ культурныхъ странъ: онѣ имѣются и въ русскихъ собраніяхъ, какъ въ Третьяковской Галереѣ, въ Румянцевскомъ музеѣ, въ Кушелевской галереѣ и др.

Зіемъ происходилъ изъ армянской семьи, которая въ концѣ XVIII вѣка перекочевала въ Польшу, а въ началѣ XIX в. перѣѣхала во Францію. Между 1841 — 43 гг. покойный живописецъ въ обществѣ князя Г. Г. Гагарина путешествовалъ по Россіи.

Людвигъ Пичъ

Въ Берлинѣ скончался популярный художественный критикъ Людвигъ Пичъ (Pietsch, род. въ 1824 г.), близкій другъ Тургенева, съ которымъ онъ былъ въ перепискѣ.

ROSSICA

Въ индійскомъ павильонѣ лондонскаго Crystal Palace выставлена теперь коллекція фотографій со знаменитыхъ фресокъ пещерныхъ храмовъ въ Аѣантѣ въ Индіи, снятыхъ русскимъ коллекціонеромъ и историкомъ искусства Викторомъ Викторовичемъ Голубевымъ. Эти снимки замѣчательнаго памятника буддійскаго искусства I до VII вѣка послѣ Р. Хр. дополняются еще 30 копіями съ фресокъ, исполненными г-жею Херринхэмъ.

Въ сентябрьскомъ выпускѣ Burlington Magazine одинъ изъ редакторовъ журнала, Роджеръ Фрай, помѣстилъ отзывъ объ отмѣченномъ здѣсь въ свое время изданіи 'Les anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes', являющемся отголоскомъ памятной выставки старыхъ мастеровъ, которая въ 1908 г. была устроена 'Старыми Годами'. Авторъ отзыва не всегда согласенъ съ опредѣленіями русскихъ историковъ искусства, но большей частью воздерживается замѣнить ихъ своими собственными. Такъ Фрай, между прочимъ,

отрицаетъ автентичность 'Мадонны' Читы да Конельано (князя Кочубея), мужского портрета Тиціана (Э. фонъ Лингардта) и не хочетъ видѣть въ Пьеро ди Козимо — автора женскаго портрета и Мадонны изъ собранія князя Кочубея. Интересный мужской портретъ въ собраніи Охочинскаго Фрай въѣсто Бартоломео Венето приписываетъ скорѣе ломбардскому мастеру, вродѣ Чирвекіо; зато англійскій авторъ вполне согласенъ съ опредѣленіемъ прекраснаго женскаго портрета въ собраніи кн. Юсуповыхъ, какъ произведенія Лоренцо Лотто.

Р. Е.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

Извѣстія постоянной комиссіи по устройству курсовъ для учителей. № 1. Спб. 1911. Ц. 10 к.

Н. Киселевъ. — Миражи. Моск. книгоиздательство, М. 1911. Ц. 1 р. 23.

И. В. Корецкій. — Пѣсни ночи. 2-е изд. Изд. Т-ва Худож. печати. Спб. 1911. Ц. 1 р.

А. Конге и М. Долновъ. — Пѣнные голоса, стихи. Спб. 1912. Ц. 1 р.

С. Н. Кошкарровъ. — Въ родныхъ поляхъ и Осенніе цвѣты. М. 1912. Ц. по 5 к.

Всеволодъ Курдюмовъ — Азра. Стихи. Спб. 1912. Ц. 60 к.

Д. С. Мережковскій. — Полн. собр. сочин., т. X. Изд. Т-ва М. О. Вольфъ. Спб. 1911. Ц. за 15 т. 18 р.

С. Р. Мицловъ. — Обзоръ записокъ, дневниковъ, воспоминаній, писемъ и путешествій, относящихся къ исторіи Россіи и напечатанныхъ на русскомъ языкѣ. Вып. I. Новгородъ, 1911. Ц. 2 р.

Проф. П. П. Митрофановъ. — Л. Н. Толстой. Спб. 1911.

Н. Ойѣгнъ. — Сказки въ стихахъ. Спб. 1909. Ц. 1 р.

Подорожникъ. — Альманахъ для дѣтей, кн. I, изд. Т-ва А. А. Левинсонъ. М. 1912. Ц. 75 к.

О. Рунова. — Летящія тѣни. Разказы. Изд. 'Новь' Спб. 1912. Ц. 1 р.

С. Н. Раевскій. — Къ постройкамъ стараго Петербурга. Спб. 1911.

- Влад. Соколовъ. — ‚Въ поискахъ‘ (мысли о новой религіозной живописи). Казань. 1911.
- Антонъ Сорокинъ. — Золото. Стилизованная монодрама-примитивъ въ 3-хъ актахъ. Изд. Южной Копѣйки. Кіевъ, 1911. Ц. 40 к.
- В. Шершеневичъ. — Весенія проталинки. М. 1911. Ц. 60 к.
- Gabriel Martin. — Voilà la femme. G-me Ed. Albin Michel. Paris, 1912. Pr. 3 fr. 50 c.
- Изд. ‚Шиповникъ‘, Сиб. 1912 г.:
- Лит. - Худож. Альманахи, кн. 16. Ц. 1 р. 50 к.
- А. Ремизовъ. — Сочиненія, т. V. Ц. 1 р. 25 к.
- Саша Черный. — Сатиры и лирика, кн. II. Ц. 1 р. 25 к.
- Н. Я. Щеголевъ. — Пушкинъ, очерки. Ц. 2 р. 50 к.
- Г. д'Аннунцио. — Собрание сочиненій, т. XI. Ц. 1 р. 50 к.
- Джеромъ К. Джеромъ. — Избранные рассказы, кн. 2. Ц. 1 р. 25 к.
- Г. де Мопассанъ. — Полн. собр. сочин., т. XXIV. Ц. 1 р.
- Изд. Г-ва Голіке и Вильборгъ, Сиб. 1911 г.:
- ‚Никова Дама‘, А. С. Пушкина съ илл. Ал. П. Бенуа и вступ. ст. Н. О. Лернера. Ц. 10 р.
- ‚Современный Балетъ‘. — Текстъ В. Я. Свѣтлова, при непосредств. участіи Л. С. Бакста. Ц. 30 р.
- Изд. ‚Скорпионъ‘, М. 1912 г.:
- К. Д. Бальмонтъ. — Полн. собр. стиховъ. Т. VIII: Зеленый виноградъ. Изд. 2. Ц. 1 р. 50 к.
- Эдгаръ По. — Собр. сочин., т. I. Поэмы, сказки, изд. 3. Ц. 2 р. 20 к.
- Изд. ‚Мусагетъ‘, М. 1912 г.:
- Александръ Блокъ. — Ночные часы, IV сборникъ стиховъ. Ц. 1 р.
- Андрей Бѣлый. — Трагедія творчества — Достоевскій и Толстой. Ц. 40 к.
- Пауль Дейссенъ. — Веканта и Платонъ въ свѣтѣ кантовой философіи. Ц. 40 к.
- Изд. ‚Просвѣщеніе‘, Сиб. 1911 г.:
- Е. А. Колтоновская. — Критическіе этюды. Ц. 1 р. 25 к.
- Б. Лазаревскій. — Собр. сочин., т. 3. Ц. 1 р.
- А. П. Левитовъ. — Собр. сочин., т. V. Ц. 1 р.
- В. В. Муишель. — Собр. сочин., т. IV. Ц. 1 р.
- Вас. П. Немировичъ-Данченко. — Собрание сочиненій, т. IV: Впередъ, кн. I, изд. 5-е, т. V: Впередъ, кн. II, изд. 5-е. Ц. за оба тома 3 р. т. VI. Ц. 1 р. 50 к. Мужицкая обитель, и Книга великой любви. Ц. по 1 р. 50 к. Былая Голгофа. Ц. 2 р. 50 к.
- Н. М. Невѣжинъ. — Собрание сочиненій, т. XI и XII: Повѣсти и рассказы. Ц. по 1 р. 50 к.
- Н. Олигеръ. — Собр. соч., т. I. Ц. 1 р. 25 к.
- О. М. Ольнемъ. — Цѣпи; Передъ расцвѣтомъ. — Рассказы. Ц. 1 р. 25 к.
- Ек. Ал. Сисоева. — Исторія маленькой дѣвочки. Изд. 5-е. Ц. 2 р. 50 к.
- Влад. Соловьевъ. — Собр. сочин., подъ ред. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Изд. 2-е. Т. I и II. Ц. по 2 р.
- Г. Т. Сѣверцевъ-Полидовъ. — Царскій духовникъ. Ц. 1 р. 50 к.
- В. Г. Танъ. — Собр. сочин., т. VIII, IX и X. Ц. по 1 р.
- Я. А. Тугендхольдъ. — Французское искусство и его представители. Статьи. Ц. 2 р. 25 к.
- Ольга Шапиръ. — Собр. сочин.: ‚Бабье лѣто‘ и др. ‚Авдотьины дочки‘ и др. т. V. Ц. по 1 р. 50 к.
- Гюи де Мопассанъ. — Полное собрание сочиненій и письма, т. XV. Ц. 1 р.
- Изд. Г-ва А. Ф. Марксъ, Сиб. 1911:
- К. С. Баранцевичъ. — Сочиненія, т. I — III. Ц. по 1 р.
- А. Луговой. — Сочиненія, т. VII — VIII, изд. 2-е. Ц. по 1 р.
- Фіорды. — Сборникъ 8-ой. Ц. 1 р. 25 к.
- Изд. К. Ф. Некрасова, М. 1911:
- Ж. К. Гюисмансъ. — Тамъ внизу. Собр. сочин. т. I. Ц. 1 р. 25 к.
- Гуннаръ Геібергъ. — Собр. сочин. со вступ. ст. тр. де ла Бартъ. Т. I и II. Ц. по 1 р. Ed. ‚La Nouvelle Revue Française‘. Paris 1911:
- Henri Ghéon. — Nos directions, Pr. 3 fr. 50 c.
- Jean Schlumberger. — L'inquiète paternité. 2-me éd. Pr. 3 fr. 50 c.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.
Бар. П. Н. Врангель.

СО Д Е Р Ж А Н І Е

	СТР.
Бар. Н. Н. Врангель — Собрание И. С. Остроухова	5
М. Кузминъ — ‚Орфей и Эвридика‘ кавалера Глука	15
Кн. Сергѣй Волконскій — Пантомима	20
Г. К. Лукомскій — Архитектура на выставкахъ въ Римѣ	26
П. И. Нерадовскій — Выставка Кипренскаго	41

ХРОНИКА

Jean de Gourmont — Современная французская литература	51
Swastica — Шекспиръ въ Лондонѣ	56
Г. Чулковъ — Поэтъ-кормщикъ	62
П. Наумовъ — Книга о Федорѣ Сологубѣ	64
В. Каратыгинъ — Книга Римскаго-Корсакова	68
М. Кузминъ — Замѣтки о русской беллетристикѣ	72
Н. Гумилевъ — Письма о русской поэзи	73
Р. Е. — ‚Художественныя вѣсти съ Запада‘	75
Р. Е. — Некрологъ	77
Р. Е. — ‚Rossica‘	78
Книги, поступившія въ редакцію	78

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ФОТОТИПИИ:

В. Сѣровъ — Портретъ И. С. Остроухова; В. Шебуевъ — Гаданіе; Г. Зеленовъ — Въ комнатахъ; О. Кипренскій — Мать съ ребенкомъ.

АВТОТИПИИ:

Н. Алексѣевъ — Семья художника; А. Антроповъ — Вел. Кн. Павелъ Петровичъ; Г. И. Скородумовъ — Мужской портретъ; Левицкій — Портретъ г-жи Полторацкой; В. Тропининъ — Женскій портретъ; А. Варнекъ — Жена художника и ея сестра; П. Басинъ — Портретъ Силвестра Щедрина; Гр. О. Толстой — Автопортретъ, Въ комнатахъ; О. М. Славянскій — Въ комнатахъ; Е. Крендовскій — Сенаторъ Башаловъ и дѣти гр. де Бальменъ; И. Щедровскій — Бытовая сцена; В. Шебуевъ — Смерть Ипполита; К. Брюлловъ — Гибель Помпея; С. Щедринъ — Видъ Неаполя; А. Ивановъ — Пейзажъ; О. Васильевъ — Деревенская улица, У фонтана въ Эриквикѣ; Саврасовъ — Волга; П. Федотовъ — Анкоръ, еще анкоръ!; В. Васнецовъ — Каменный вѣкъ; Е. Д. Полѣнова — Улица въ Москвѣ; И. Левитанъ — Послѣдній снѣгъ, Мостикъ; А. Куинджи — Березовая роща; И. Шишкинъ — Дубы; И. Рѣпинъ — Левъ Толстой — этюдъ, Портретъ Льва Толстого, Дочь художника, Портретъ Н. И. Остроуховой; Н. Миліоти — Дамскій портретъ; В. Сѣровъ — Флоренція, Церковь въ Абрамцевѣ, У водооя, Волы, Русалка; М. Врубель — Сирень, Венеція, Демонъ; М. Лебедевъ — Пейзажъ; П. Крамской — За чтеніемъ; О. Кипренскій — Портретъ Бакунина; Ф. Малявинъ — Портретъ А. С. Б.

О. Кипренскій — Портретъ кн. С. С. Щербатовой, Женскій портретъ, Пейзажъ, Портретъ г-жи А. О. Оомъ, Мужской портретъ, Портретъ гр. Голенищевой-Кутузовой. Павлионы на Римской выставкѣ: Русскій (по проэку В. А. Шуко) — на стр. 26, 32, 40; Германскій — на стр. 28. Австрійскій — на стр. 29; Пиемонта — на стр. 37. Репродукціи исполнены фирмой Р. Голикке и А. Вильборгъ въ Спб. Визитки: — на стр. 14, 19, 50 и фронтисписъ — съ гравюръ Абрагама Боссэ; рамка и надпись на стр. 7 — Д. И. Митрохина. Обложка, надпись и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ
(ТРЕТІЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ)
НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1912 г. художественно-литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю выпусками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автотипіей и т. д.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40—45 репродукцій въ каждомъ выпускѣ), при чемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями (монографіями) и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или цѣлое художественное направленіе, или выставку, частное собраніе и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзиі литературы, театра, музыки, танца, въ особенности же — статьи, освѣщающія современные исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Въ 1911 г. было помѣщено: на отдѣльныхъ листахъ — 450 автотипій, 15 трехцвѣтокъ, 12 фототипій — и множество рисунковъ въ текстѣ.

Широко поставленная хроника „Аполлона“ даетъ по возможности полную и своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь — апрѣль и сентябрь — декабрь русская хроника — подъ названіемъ „Русская Художественная Лѣтопись“ — разсылается подписчикамъ два раза въ мѣсяць — каждое 1-ое и 15-ое число (отдѣльно отъ журнала).

Съ осени 1911 г. при „Аполлонѣ“ основано Книгоиздательство. Въ первую очередь вышли: кн. Сергѣй Волконскій — Человѣкъ на сценѣ (собраніе статей), Ц. 1 р. 50 к.; Литературный Альманахъ (при участіи Сергѣя Ауслендера, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, М. Волошина, Н. Гумилева, М. Кузмина, Алексѣя Ремизова, Владиміра Эльснера и др.), Ц. 2 р. — Подписчики „Аполлона“ пользуются скидкой 25%.

У С Л О В І Я П О Д П И С К И

на журналъ „Аполлонъ“ вмѣстѣ съ „Русской Художественной Лѣтописью“:

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

На 1/2 — 6 » » » » » » » » » » » » — 8 »

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

„Русская Художественная Лѣтопись“ отдѣльно — 4 р. въ годъ.

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ — 15 р. съ пересылкой. Розничная продажа только въ Главной Конторѣ по 2 р. за №.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ — С. - П е т е р б у р г ѣ, М о й к а 24, кв. 6, телеф. 178—69; въ отдѣл. Конторы — Москва, книжн. магаз. „Образованіе“ (Кузнецкій м., д. кн. Гагариной), потный магазинъ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства въ Берлинѣ“ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Джемгаровыхъ); Кіевъ, книжн. магаз. Издиковскаго (Крещатикъ, 29); Ковно, книжн. магаз. Рутсакаго; Варшава, кн. т-во „Орось“, Новый свѣтъ, 7С; Саратовъ, книжн. магаз. „Основа“ (Нѣмецкая ул.), въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи, а также во всѣхъ иногороднихъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.

Бар. Н. П. Врангель.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-Петербургъ. Мойка 24, кв. 6, телеф. 178—69.

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

Кн. Сергѣй Волконскій. — Человѣкъ на сценѣ (книга статей). Содержаніе: Въ защиту актерской техники; Донъ-Жуанъ и Мокрое; Красота и правда на сценѣ; Человѣкъ, какъ матеріаль искусства; Человѣкъ и ритмъ. — Ц. 1 р. 50 к.

Литературный Альманахъ. — Содержаніе: рассказы: Сергѣй Ауслендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabina; М. Кузминъ — Ванина родника; Влад. Ольшнеръ — Самсонъ и Далия; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Вѣлаго, М. Волошина, Н. Гумилева, М. Кузмина и др. Алексѣй Ремизовъ — Дѣйство о Георгіи Храбромъ. — Ц. 2 р.

Готовятся къ печати и печатаются слѣдующія книги:

Сергѣй Ауслендеръ — Рассказы, книга 2-ая.

Н. Гумилевъ — Чужое небо (третья книга стиховъ).

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

Бар. Н. Н. Брангель — Вънокъ мертвымъ (книга художественно-историческихъ статей).

Сергѣй Маковскій — Страницы художественной критики, кн. III.

Монографія о творчествѣ К. А. Сомова — Роскошное изданіе въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ. 100 репродукцій гелиографіей, фото- и автографіей и др.

Матеріалы къ исторіи вандализма въ Россіи, кн. I, подъ редакціей Сергѣя Маковского и бар. Н. Н. Брангеля.

Подписчики журнала „Аполлонъ“ пользуются скидкой 25%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства (Сиб., Мойка 24, телеф. 178—69), за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ 30% уступки.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ НА

Ежемесячный художественно-литературный журналъ

АПОЛЛОНЪ

вмѣстѣ съ выходящимъ два раза въ мѣсяцъ журналомъ

„Русская Художественная Лѣтопись“.

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк.; 9 р. безъ доставки; за границу — 12 р.

На 1/2 г. — 6 » » » » 5 » » » » — 7 »

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

„Русская художественная лѣтопись“ отдѣльно 4 р. въ годъ.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Адресъ редакціи и конторы: С.-Петербургъ, Мойка, 24. Телеф. 178—69.

„Аполлонъ“, № 19.

БЮЛЛЕТЕНИ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИЗНИ.

3-й годъ издания.

ЖУРНАЛЪ НОВАГО ТИПА.

ПОДПИСНОЙ ГОДЪ НАЧИНАЕТСЯ СЪ СЕНТЯБРЯ.

Журналъ выходитъ 1-го и 15-го числа каждаго мѣсяца книжками въ 3 — 4 печатныхъ листа большого формата, въ 2 столбца и составитъ въ общемъ томъ около 1,500 страницъ, снабженный алфавитнымъ и предметнымъ указателемъ, съ помощью котораго читатели легко могутъ ориентироваться въ обильномъ и разнообразномъ матеріалѣ, собранномъ въ журналѣ за цѣлый годъ. Вступая въ третій годъ существованія, журналъ изъ спеціальнаго литературно-библиографическаго органа превращается въ общій, включая въ свою программу не только новости литературы и книги, но и новости науки, искусства, культуры, общественности и жизни во всѣхъ ея многообразныхъ проявленіяхъ.

Основная задача журнала — передавать въ сжатомъ видѣ болѣе существенный и интересный матеріалъ изъ газетъ, журналовъ и книгъ и тѣмъ самымъ отражать наиболѣе значительныя явленія литературы и жизни. „Бюллетени“ идутъ навстрѣчу потребностямъ той массы интеллигентныхъ читателей, которая лишена возможности широко знакомиться съ періодической печатью и новостями книжнаго рынка.

Вышли № 1-й, 2-й, 3-й, 4-й и 5-й.

СОДЕРЖАНІЕ № 5: Первая годовщина (Толстой по воспом.). — „За полгода до смерти“ (Воспом. о Толстомъ Л. Андреева). — Толстой и художники. — Литература литературщина. — Оскудѣніе литературы. — Литература и макулатура. — Личность Бернарда Шоу. — Поэтъ-Нажъ (Ю. Айхенвальдъ памяти В. Гофмана). — „Александръ I“, Мережковскаго. — Изъ архива М. М. Стасюлевича. — Формуляръ юбиляра (Общ. любит. рос. слов.). — Идеологии борьбы. — Новое на старую тему (Споръ объ интеллиг.). — Еще объ интеллигенціи. Націоналистич. мракобѣсіе. — Научное освѣщ. націонализма. — Война въ лагерѣ реакціонеровъ. — Голодъ. — „Безлюдье“ (Ст. Д. Философова). — Университетъ „казенный“ и „неказенный“. — Франко-русскій институтъ. — Музей изобрѣтеній. — Американскіе университеты — Гайдъ-паркъ какъ разсадникъ просвѣщенія. — „Пзюминка“ и ея фальсификація. — Бракъ и любовь. — Непосредств. утилизація солнечной энергіи. — Отзывы о книгахъ. — Новыя книги. — Содержаніе журналовъ. — Книги изъятыя изъ продажи. Цѣна № 20 к. На годъ — 3 р. На 4 мѣс. — 1 р. Отдѣльные №№ продаются во всѣхъ книжныхъ магазинахъ Москвы и Петербурга и во всѣхъ кіоскахъ вокзаловъ и у газетчиковъ. Контора и редація: Москва, Тверской бульв., 26, книжный магазинъ „ТРУДЪ“ С. Скимунта.

На складѣ имѣются полные комплекты библиографическаго прошлогодняго журнала „Бюллетени книжн. и литературн. новостей“ за 1910 — 11 г. Журналъ представляетъ томъ свыше 600 стр., снабженный алфавитнымъ указателемъ и краткимъ описаніемъ десятичной библиографической классификаціи. Въ журналѣ напечатано болѣе 400 отзывовъ о книгахъ и болѣе 2,000 новыхъ книгъ съ краткимъ содержаніемъ.

Цѣна годового комплекта 2 руб. съ пересылкой.

ПЯТЫЙ
годъ издания.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 г.

8 руб.
въ годъ.

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ,
ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ.

, М І Р Ъ '.

Редакція ставитъ своею задачею знакомить читателей со всеми новѣйшими усѣбхами и теченіями въ наукѣ, искусствѣ, литературѣ и общественной жизни. Къ сотрудничеству въ журналѣ „Мірѣ“ привлечены лучшія литературныя и научныя силы.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА: I. Беллетристика. II. Наука и техника. III. Искусства. IV. Общественно-политическій отдѣлъ. V. Критика и библиографія. VI. Приложенія научныя сочиненія.

Въ 1912 году всѣ подпечки журнала „Мірѣ“ получаютъ:

12 № богато иллюстрированнаго журнала „Мірѣ“ и слѣдующія капитальныя роскошныя изданія съ многочисленными иллюстраціями. 2 большихъ тома съ атласомъ, содержащимъ свыше 2,000 иллюстрацій. Происхожденіе и развитіе челоѣка. Профессора К. Гюнтера. Переводъ подъ редакціей М. В. Новорусскаго. Это прекрасное сочиненіе, удостоившееся лестныхъ отзывовъ прессы всего міра, въ увлекательной и популярной формѣ излагаетъ и освѣщаетъ одинъ изъ наиболее жгучихъ вопросовъ современности: происхожденіе и развитіе челоѣка. Эту книгу можно назвать украшеніемъ каждой библіотеки.

4 большихъ тома съ 1,980 иллюстраціями и 132 таблицами. Иллюстрированная всемірная исторія (отъ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней). Профессоровъ С. Видмана, П. Финера и В. Фельтена.

Популярное, столь же ясное, какъ и живое, изложеніе исторіи всѣхъ народовъ стоитъ на высотѣ современной науки. Иллюстрированная Всемирная Исторія представляетъ живой интересъ для всякой семьи, для каждаго учителя, священника, чиновника, офицера, политика. — короче для всѣхъ, кто желаетъ ознакомиться съ дѣлами и мыслями величайшихъ и выдающихся людей всѣхъ временъ и народовъ. Всѣ важнѣйшія событія, произведенія искусствъ и культуры изображены въ картинахъ.

3 большихъ тома съ многочисленными иллюстраціями. Исторія инквизиціи въ средніе вѣка. Генри-Чарльсъ-Лив. Переводъ подъ редакціей Л. Л. Богуневскаго. Исторія этихъ страшныхъ временъ, написанная знаменитымъ ученымъ, читается съ захватывающимъ интересомъ; къ книгѣ приложены снимки съ рѣдкихъ гравюръ, воскрешающіе трагическіе образы прошлаго.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ на журналъ „Мірѣ“ въ 1912 году, со всеми приложеніями, съ доставкою и пересылкою: на годъ 8 р., на 1/2 года 4 р., на 1/4 года 2 р. При коллективной подпискѣ разныхъ Обществъ и Учрежденій дѣлаеть 10% скидка.

Адресъ редакціи и конторы журнала „Мірѣ“: С.-Петербургъ, Лиговская 47.

Издатель В. Л. Богуневскій.

Редакторъ Л. Л. Богуневскій.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

НОВЫЙ

ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ВСѢХЪ

Вступая въ пятый годъ изданія, журналъ ставитъ своею основною цѣлью дать самымъ широкимъ кругамъ читателей возможность имѣть за весьма доступную цѣну ежемѣсячникъ, въ которомъ помѣщаются произведенія лучшихъ литературныхъ и научныхъ силъ. Художественность, серьезность содержания и популярность изложенія, при полной доступности цѣны — таковы задачи *Новаго Журнала для Всѣхъ*. Широко поставлены отдѣлы: 1) беллетристическій, 2) научно-популярный, 3) критическій, 4) общественно-политич., 5) художественный и др.

Журналъ выходитъ ежемѣсячно, книжками большого формата (130 — 140 стр.) съ художествен. иллюстраціями на отдѣльныхъ листахъ.

Въ журналѣ постоянно принимаютъ участіе лучшія литературныя силы. Краткое содержаніе книжекъ за 1911 годъ. Беллетристика: М. Горькій. — Старикъ. М. Арцыбашевъ. — Еврей. А. Купринъ. — Бѣшеное вино. Е. Чириковъ. — На развалинахъ. Айзмани. — Практическій шохъ. О. Дымовъ. — Ночной кошмаръ. Г. Чулковъ. — Морская царевна. С. Гусевъ-Оренбургскій. — Барабановъ. А. Свирскій. — Кровь. В. Лазаревскій. — Меценаты. С. Городецкій. — Моты. Вл. Кохановскій. — Въ усадьбѣ. Г. Яблочковъ. — Тамара. Н. Фалковъ. — Еще одна жертва. Николай Архиповъ. — Поебѣда и др.

Годовые подписчики получаютъ безплатное приложеніе: 2 тома разсказовъ и повѣстей Ф. Шпильгагена.

Подписная цѣна: на годъ безъ доставки 1 р. 90 к., съ пересылкой — 2 р. 20 к., на 1/2 г. — 1 р. 20 к. За границу — 3 р. 25 к., отдѣльныя книжки въ магазинахъ по 25 к., пробный № высылается за пять 7 коп. марокъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ.

НОВАЯ ЖИЗНЬ

Большой безпартійный журналъ литературы, науки, искусства и обществен. жизни — включающій все отдѣлы толстыхъ журналовъ и по своей цѣнѣ доступный самому широкому кругу читателей. «Новая Жизнь» выходитъ ежемѣсячно книжками больш. формата (до 300 стр.), включая широко поставлен. отдѣлы: 1) беллетристическій, 2) научно-популярн., 3) критическ., 4) обществ.-политич., 5) художествен. (статьи по искусству иллюстрируются репродукц. съ картинъ изв. художн.).

Краткое содержаніе книжекъ «Новой Жизни» за 1911 г.:

Беллетристика: Леонидъ Андреевъ — Цвѣтокъ подъ ногой. М. Арцыбашевъ — Палата неизлѣчимыхъ. Д. Айзмани — Дисциплинарный батальонъ. С. Ауслендеръ — Веселыя святки. В. Беренштамъ — Записки адвоката. М. Горькій — Сказка. В. Гюфманъ — Ложь. О. Дымовъ — Новые голоса. Бор. Зайцевъ — Гости. М. Криницкій — Молодые годы Далекаго. В. Ладыженскій — Съ острогой. Вл. Ленскій — За счастье. Н. Олигеръ — Ангель смерти. Нина Петровская — На океанѣ. А. Рославлевъ — Гусь хрустальный. Ю. Слезкинъ — То, чего мы не узнаемъ. Е. Чириковъ — Душа. Г. Чулковъ — Домъ на пескѣ. Г. Яблочковъ — Юстина Шинавская и др.

СТАТЬИ ПО РАЗЛИЧНЫМЪ ВОПРОСАМЪ: В. Агафонова, К. Арабажина, О. Батюшкова, Н. Берлина, Ф. Дана, Л. Дейча, Д. Заславскаго, проф. О. Зѣлинскаго, С. Ивановича, Н. Кадмина, А. Коллонтай, Л. Крживицкаго, Л. Клейнборта, А. Луначарскаго, М. Невѣдомскаго, Н. Морозова, прив.-доц. В. Пичеты, проф. М. Рейснера, проф. В. Сперанскаго, В. Тана, Я. Тугендхольда и др.

ГОДОВЫЕ ПОДПИСЧИКИ ПОЛУЧАЮТЪ БЕЗПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ ПО ВЫБОРУ: Собраніе сочиненій Л. Н. Толстого (по тексту посмертнаго изданія гр. А. Л. Толстой) или собраніе сочиненій А. И. Герцена.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ безъ доставки 4 р. 50 к., съ перес. 4 р. 90 к. (Разсрочка: при подпискѣ 2 р. 70 к., къ 1 Юля 2 р. 60 к.). За границу 7 р. 50 к. Отдѣльн. книжки въ магаз. по 60 к. Пробный № высылается за одинадцать 7 коп. марокъ.

Редакторъ Николай Архиповъ.

Книгоиздательство В. К. ФУКСА. Кіевъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на новый ежемед. критико-библиографич. и справочн. журналъ для всѣхъ интересующихся книгой и печатью вообще: широкой массы читателей, дѣятелей литературы, науки, политики и практики

„ Н О В О С Т И П Е Ч А Т И “

на 1912 годъ.

КТО интересуется литературой, съ ея вѣяніями, настроеніями и отбѣлками, проявленіями ея въ жизни и жизни въ ней; кто желаетъ оріентироваться въ современномъ печатномъ потокѣ и выдѣлнить изъ него дѣйствительно достойное затраты времени и денегъ; кто интересуется печатью и книгами вообще, или же только по своей специальности; кто, наконецъ, желаетъ имѣть постоянно возможность нужныхъ справокъ по книжн. и печати. дѣламъ—тотъ найдетъ необходимые матеріалы и свѣдѣнія въ журн. «Новости Печати».

Въ 1912 г. подписчики журн. «Новости Печати» получаютъ:

1) 52 № ежемед. журнала «НОВОСТИ ПЕЧАТИ», въ общемъ около 1000 стр. больш. книжн. форм. Статьи и замѣтки по вопросамъ литературы, книжн. и печатнаго дѣла; хроника по тѣмъ же вопросамъ въ Россіи и за границей; отвѣты подписчикамъ.

2) 12 № ежемѣс. прил. «СОВРЕМЕННАЯ ПЕЧАТЬ». Критико-библиографич. обзоріе. Въ общемъ около 1000 стр. больш. книжн. форм. Критика выдающ. литерат. явленій. Критико-библиограф. отзывы о новыхъ изданіяхъ. Періодич. книжн. и журн. обзорія.

3) 12 № ежем. прил. «КНИЖНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ», въ общемъ составятъ больш. томъ систем. полн. указателя всѣхъ вышедш. въ Россіи книгъ за 1912 г. по всѣмъ отдѣламъ.

4) 12 в. «Основн. системат. КАТАЛОГА РУССКИХЪ КНИГЪ», находящихся въ продажѣ въ книжн. магазинахъ Россіи. Необходимѣйшій справочникъ для любителей литературы и для заинтересован. книгами по своей специальности. Каталогъ этотъ, по числу названій книгъ, явится самымъ полнымъ изъ всѣхъ находящихся въ продажѣ современ. каталоговъ. Книги по всѣмъ отдѣламъ литер., науки и практич. знаній.

5) Систем. каталогъ книгъ для самообразованія. Необходимое практич. дополненіе къ существующ. программамъ для самообраз. чтенія.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: за годъ со всѣми прилож., съ пересыл. и доставкой въ Россіи—2 р.; за границу—3 р. 50 к. Разрочка: при подпискѣ—1 р. и 1 мая 1912 г.—1 р. Адресъ: Главной Конторѣ журн. «Новости Печати», Кіевъ, В. Васильков., 43. Книг-ство В. К. Фукса. Подписавшіеся до 25 дек. 1911 г., хотя бы съ разрочкой платежа, получаютъ въ томъ же мѣсяцѣ, безъ доплаты: 1) 1 № журнала «Новости Печати». 2) «На что подписаться въ 1912 году?» Справочникъ для всякаго желающаго выбрать изъ массы современ. періодич. изданій наиболѣе подходящія. Свѣдѣнія объ условіяхъ подписки на всѣ періодич. изд. Россіи. 2) Каталогъ книгъ для подарковъ къ Рожд. празд. 1911—1912 г.

„КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ“

ВЫХОДИТЬ ПО ПРИМѢРУ ЛУЧШИХЪ ЕВРОПЕЙСКИХЪ ГАЗЕТЪ

два раза въ день утромъ и вечеромъ.

„КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ“, идя навстрѣчу давно назрѣвшей потребности въ большой ежедневной газетѣ, которая была бы вполне доступна по цѣнѣ при серьезномъ идейномъ содержаніи и широкой освѣдомленности, будутъ издаваться по программѣ и въ обычномъ форматѣ самыхъ большихъ газетъ.

„КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ“ — газета вполне независимая. Не повиновавшись партійныхъ программъ, она преслѣдуя культурныя цѣли, газета будетъ служить идеаломъ прогресса, равенства и братства въ интересахъ трудовой интеллигенціи и широкихъ народныхъ массъ.

„КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ“, стремясь удовлетворить нарастающую потребность въ возможно скорѣйшемъ освѣдомленіи читателей о явленіяхъ жизни, развивающейся усиленнымъ темпомъ, какъ за границей, такъ и въ Россіи, — будутъ выходить два раза въ день — утромъ и вечеромъ — безъ повышенія подписной цѣны. Это дастъ читателямъ возможность ознакомиться со многими телеграммами, срочной почтой и многими мѣстными извѣстіями въ день полученія, т. е. гораздо раньше чѣмъ все это будетъ напечатано въ другихъ мѣстныхъ газетахъ.

ИЛЛЮСТРАЦИИ, представляющія интересъ дня, — будутъ помѣщаться въ текстѣ обоихъ изданій — утренняго и вечерняго. Кроме того, будутъ даны

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ.

Портреты видныхъ государственныхъ и общественныхъ дѣятелей, представителей науки, искусства, и литературы и т. п. Иллюстраціи къ событіямъ недѣли. Кошкі съ картинъ извѣстныхъ художниковъ. Шаржи, карикатуры и т. п.

Въ литературномъ отдѣлѣ иллюстрированныхъ приложений будутъ печататься повеллы и рассказы, оригинальные и переводные, стихотворенія, библиографія, небольшие популярно-научныя статьи.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: съ пересылкой и доставкой — въ годъ — 8 р., 6 мѣс. — 4 р. 20 к., 3 мѣс. — 2 р. 20 к., 1 мѣс. — 80 к. на оба изданія.

Льготная подписка для студентовъ, учителей, священниковъ и т. п. — въ годъ 6 р. 40 к., 6 мѣс. — 3 р. 30 к., 3 мѣс. — 1 р. 75 к., 1 мѣс. — 65 к.

Контора и Редакція „КІЕВСКИХЪ ОТКЛИКОВЪ“: Кіевъ, Крещатикъ 34, Пассаажъ.

ХІХ ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

Открыта подписка на 1912 годъ на ежедневную общественную газету

« С И Б И Р С К А Я Ж И З Н Ъ » .

издаваемую въ г. Томскѣ.

Газета выходитъ ежедневно, кромѣ дней послѣдипраздничныхъ.

«Сибирская Жизнь» отстаиваетъ и защищаетъ начала конституціоннаго государства, полную гражданскую и политическую свободу, народное представительство на началахъ всеобщаго, равнаго, прямого и тайнаго избирательнаго права, широкое самоуправленіе земствъ и городовъ. Въ экономической области газета защищаетъ интересы трудящихся классовъ народа — крестьянъ, рабочихъ и вообще всѣхъ живущихъ личнымъ трудомъ, и съ этой точки зрѣнія даетъ разрѣшеніе вопросамъ земельного устройства, рабочаго законодательства, обложенія налогами и проч.

Съ особой тщательностью редакція будетъ знакомить читателей съ нуждами и интересами Сибири, сообщая факты ея повседневной жизни и давая имъ освѣщеніе. Но важнѣйшимъ событіямъ жизни Европ. Россіи и Сибири время отъ времени будутъ выпускаться особыя иллюстрированныя безплатныя приложения.

Въ газетѣ принимаютъ участіе: А. В. Андриановъ, Д. В. Алексѣевъ, В. П. Анучинъ, Г. Б. Бантовъ, М. Р. Бейлинъ, Ин. Бійскій, прив.-доц. П. В. Бутягинъ, Г. А. Вяткинъ, Н. В. Вологодскій, М. Воевода, чл. Гос. Д. Герасимовъ, Ю. О. Горбатовскій, Г. Гребеньниковъ, К. М. Гренищевъ, Н. П. Гавровскій, Е. Г. (псевд. П. Юж — нъ), Н. Л. Дравертъ, В. С. Ефремовъ, проф. Е. Л. Зубаневъ, Ф. К. Зобинъ, Г. А. Ивановъ, Е. А. Колтоновская, Вл. Крутовскій, Ве. Крутовскій, М. О. Курскій, Д. Е. Ланно, Н. П. Лантевъ, А. П. Макушинъ, проф. Г. А. Малиновскій, Митричъ (псевд.), Н. М. Мультиановскій, членъ Госуд. Думы проф. Н. В. Некрасовъ, Пав. Николаевъ (псевд.), проф. В. А. Обручевъ, Г. П. Потапинъ, проф. В. В. Сапожниковъ, М. М. Сизовъ, членъ Госуд. Думы Н. Л. Скалозубовъ, проф. М. П. Соколевъ, Н. В. Соколовъ, Н. П. Тачаловъ, проф. В. А. Уляницкій, Ф. Ф. Филимоновъ, А. Е. Хохряковъ, М. В. Шатиловъ, А. Н. Шинцынъ и др.

Редакція газеты имѣетъ корреспондентовъ изъ Государств. Думы: Н. В. Некрасова, Н. Л. Скалозубова, А. М. Колубакина, Вергежекаго, Герасимова и Изгоева. Годовые подписчики получаютъ, какъ безплатное приложеніе, «Городъ Томскъ», иллюстрированный справочникъ мѣстной общественно-культурной, административной и торгово-промышленной жизни, съ уплатой 20 коп. только за доставку и пересылку.

ПО Д И П С И А Я Ц Ъ Н А :

Съ доставкой въ Томскѣ На годъ. На 9 м. На 6 м. На 3 м. На 1 м.
или пересылкой въ города

Россіи 6 р. 4 р. 75 к. 3 р. 50 к. 1 р. 80 к. — р. 60 к.
За границу 10 р. 8 р. — к. 6 р. — к. 3 р. 50 к. 1 р. 20 к.

РАЗСРОЧКА ГОДОВОЙ ПЛАТЫ НЕ ДОПУСКАЕТСЯ. Для учителей и учительницъ народныхъ школъ въ годъ 4 р., на полгода 2 р., при условіи подписки въ конторѣ «Сибирской Жизни», на другіе сроки подписка на льготныхъ условіяхъ не принимается.

Подписка и объявленія принимаются въ конторѣ газеты (уголъ Дворянской улицы и Ямского пер., собств. домъ) и въ книжномъ магазинѣ Н. П. Макушина въ Томскѣ. Иногородніе адресуютъ свои требованія въ г. Томскѣ, въ контору газеты «Сибирская Жизнь».

Редакторъ Г. Б. Бантовъ.

Издатель Сибирское Товарищество Печ. Дѣла.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ“, СЛБ., Прачешный, 6.

6 р.

въ годъ
съ прилож.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 г.

на издающуюся въ С.-Петербургѣ
ежедневную (въ исключеніи понедѣльниковъ) газету

4 р.

въ годъ
безъ прил.

Всеобщая Газета

ГОДЪ ИЗДАНИЯ IV.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЯМИ:

„Всеобщая Иллюстрація“, „Всеобщее популярно-научное обозрѣніе“

и ЖУРНАЛЪ

„Всеобщій Ежемѣсячникъ“.

«Всеобщая Газета», сохраняя въ 1912 году свою прежнюю программу прогрессивнаго, безпартійнаго органа, будетъ выходить въ увеличенномъ размѣрѣ.

Во ВСЕОБЩЕЙ ГАЗЕТѢ и ея ПРИЛОЖЕНІЯХЪ принимаютъ участіе:

почетн. акад. К. К. Арсеньевъ, Л. М. Бикерманъ, П. Н. Бирюковъ, А. Л. Бискупъ, Р. М. Билибинъ, Александръ Блокъ, С. Н. Бондаревъ, Н. А. Буничъ, Н. К. Брусилловскій, Вл. П. Гужковичъ, П. Я. Гыховскій, проф. С. А. Венгеровъ, П. А. Виташевскій, В. В. Водоволовъ, В. М. Волкенштейнъ, прив.-доц. А. Г. Генкель, Н. Л. Геккеръ, М. Ф. Гинзбургъ, проф. Грессъ, А. Г. Горицкель, С. М. Городницкій, В. В. Гинзбургъ, В. Я. Гурьяновъ, Любовь Гуревичъ, Чл. Гос. Думы В. П. Дюбинскій, О. П. Дымовъ, Г. А. Ефронъ, проф. Жебелевъ, Борисъ Зайцевъ, проф. Ф. Ф. Зильберскій, Н. А. Ильинъ, Н. Я. Казанъ, Л. А. Канторовичъ, В. А. Каратыгинъ, проф. П. П. Карьевъ, А. А. Кипень, Членъ Госуд. С. в. А. О. Кошъ, Д. М. Койзенъ, А. П. Колтоновскій, Е. А. Колтоновская, П. П. Крыжановскій, проф. В. Д. Кузьминъ-Каравасевъ, Г. А. Ландау, М. В. Морозовъ, проф. Д. П. Овсянко-Бунинскій, проф. М. Я. Пергаментъ, С. Я. Парнокъ, Вяч. Полонскій, Г. Я. Полонскій, проф. А. С. Писниковъ, проф. Э. Л. Радловъ, А. М. Ремизовъ, Л. П. Рихтеръ, проф. П. П. Ростовцевъ, Борисъ Садовской, Я. Л. Сахаръ, С. П. Сергѣевъ-Ценскій, Л. З. Слонимскій, О. К. Соллогубъ, Вл. Г. Тагъ, гр. Ал. П. Толстой, Ал. Н. Троицкій, Я. А. Тугенхольдъ, Ю. П. Фаусекъ, Л. П. Чанинъ, В. П. Чарюлюскій, С. П. Чакина, Саша Черный, Г. Н. Чулковъ, Н. Л. Шапиро, В. К. Шмидтъ, прив.-доц. П. Ю. Шмидтъ и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА со всеми приложеніями съ доставкой и пересылкой: на годъ — 6 руб., на 6 мѣс. — 3 р. 30 к., на 3 мѣс. — 1 р. 75 к. и на 1 мѣсяць — 60 коп.

Подписка отдѣльно на „ВСЕОБЩУЮ ГАЗЕТУ“ безъ приложеній, съ доставкой и пересылкой: на годъ — 1 р., на 6 мѣс. — 2 р. 20 к., на 3 мѣс. — 1 р. 15 к. и на 1 мѣсяць — 40 к. Цѣна отдѣльнаго номера ДВѢ коп.

Подписка отдѣльно на „ВСЕОБЩІЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ“ и „Всеобщее популярно-научное обозрѣніе“ съ доставкой и пересылкой: на годъ — 4 руб., на 6 мѣс. — 2 р. 20 к., на 3 мѣс. — 1 р. 15 к. и на 1 мѣсяць — 40 коп.

Лица, вносящія всю годовую плату (6 руб.) полностью до 1 Января 1912 года, кромѣ указанных періодическихъ изданій получаютъ БЕЗПЛАТНО одно изъ слѣдующихъ изданій БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ по собственному выбору:

или **ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ,**

Рудольфа Эислера, подъ ред. проф. П. П. Броунова и В. А. Фаусека.

или **ИЩЕНА,** подъ ред. проф. А. С. Догеля.

или одно изъ приложеній прошлыхъ лѣтъ:

Французско-русскій словарь, Нѣмецко-русскій словарь, Словарь иностранныхъ словъ, Общеизвестный медицинскій словарь.

Деньги адресовать: СЛБ., Прачешный, 6. Издательству „БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ“.

Подписка на „ВСЕОБЩУЮ ГАЗЕТУ“ и ея ПРИЛОЖЕНІЯ на ест. сроки принимается также во всѣхъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ учрежденіяхъ Имперіи безъ оплаты за почтовыми расходами по пересылкѣ означенныхъ переводовъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 г.

(годъ изд. II).

НА ЕЖЕНЕДЕЛЬНУЮ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКУЮ И ЛИТЕРАТУРНУЮ

Г А З Е Т У

„ЖИВОЕ СЛОВО“

Выходить по ПОНЕДЕЛЬНИКАМЪ.

Газета — независимая, безпартійная, демократическая: ставитъ задачами служить правдѣ въ литературѣ и жизни. Большое вниманіе удѣляется вопросамъ литературнымъ, политикѣ, искусству, профессиональной и студенческой жизни. Карикатуры, шаржи, рисунки. Обзоръ событій. Последнія новости по телеграфу и телефону. Событв. корресп. въ Сиб. и во мн. городахъ Россіи и за границей.

Въ газетѣ принимаютъ участіе многіе видные литераторы.

Въ вышедшихъ №№ напечатаны произведенія: М. Арцыбашева, Алексѣя Бороваго, Сергѣя Глаголя, Гарриель, С. Вернова, Л. Козловскаго, Евг. Маевского, Серг. Мамонтова, В. Муйжеля, Н. Мурашева, О. Л. Д'Ора, В. Нессе, В. Львова-Рогачевскаго, М. Рослякова, В. Свенцицкаго, Н. Тимковскаго, Н. Чарова и мн. др.

БЕЗПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ: всѣ годовые подписчики получаютъ художественный альбомъ: Галерея Современныхъ Писателей.

Въ альбомъ войдутъ портреты слѣдующихъ писателей:

Л. Н. Андреева, А. В. Амфитеатрова, М. И. Арцыбашева, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, И. А. Бунина, В. В. Вересаева, М. Горькаго, Н. И. Златовратскаго, В. Г. Короленко, А. И. Куприна, Д. С. Мережковскаго, В. В. Муйжеля, Н. И. Тимковскаго, Ал. И. Толстого, А. М. Федорова, Е. И. Чирикова и др.

ГОДОВЫЕ ПОДПИСЧИКИ, подписавшіеся до 1 декабря (для Сибири и Кавказа до 15 декабря), въ теченіе ноября и декабря газету получаютъ бесплатно.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой и пересылкой: на годъ — 2 р. 50 к., на 1/2 года — 1 р. 25 к., на 3 мѣс. — 75 к.

АДРЕСЪ: Москва, Тверская, д. 50.

Открыта подписка на 1912 годъ

(II годъ изданія)

Е Ж Е Н Е Д Ъ Л Ъ Н И К А

„М У З Ы К А“

Москва, Остоженка, Савеловскій пер., д. 4 кв., 3. Телефонъ 216-98.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ — 5 руб., на 6 мѣс. — 3 руб., на 4 мѣс. — 2 руб.

Отдѣльный номеръ 15 коп., съ пересылкой (почтовыми марками) 20 коп.

Въ вышедшихъ книжкахъ еженедѣльника «Музыка» помѣщены статьи, очерки замѣтки, матеріалы Е. В. Богословскаго (Речь при открытіи библіотеки имени Н. Г. Рубинштейна), Андрея Бѣлаго (Оленина-д'Альгеймъ), Рих. Вагнера (Отрывки изъ «Автобіографіи». — Вступленіе къ лекціи о «Гибели боговъ», читанной въ числѣ избранныхъ слушателей. — Бетховенская увертюра къ «Коридану»), А. Н. Верстовскаго (Письма о московскихъ концертахъ Фр. Листа), Вл. Держановскаго (Юбилей Русск. Музык. О-ва. — Въ неоплатномъ долгу. — Г. Малеръ. — О количествѣ ренетцій для «Гибели боговъ». — Юбилей музыкальнаго издательства П. Юргенсона), Н. П. Забѣлы-Врубеля (М. А. Врубель, листки воспоминаній), Зигфрида (Оркестръ г. Кусевицкаго), В. Иванова (Московскіе городскіе концерты. — Конкурсы при Консерваторіи. — Юбилей синодальнаго училища церковнаго пѣнія. — Статистка за кафедрой профессора консерваторіи), М. Кальвокореси («Музыка въ Парижѣ», рядъ корреспонденцій. — Морисъ Равель), В. Карагичева (Къ эволюціи творчества С. Василенко), В. Г. Каратыгина (О музыкальной критикѣ вообще, о критикѣ Скрябина въ частности и его «Прометей» въ особенности), А. Л. Косгомаровой (Фр. Листъ въ Кіевѣ, отрывки изъ воспоминаній), Е. Э. Лиевой (IV музыкальный конгрессъ въ Лондонѣ), Фр. Листа (Автобіограф. набросокъ), Вл. Метцль («Кавалеръ розы» Рих. Штрауса), К. Мокляра (О современной французской музыкѣ), А. В. Оссовскаго (Архивъ М. П. Бѣляева. — Н. П. Чайковскій. — «Фиделіо» Бетховена), Бориса Попова (14 января 1901 г. — I. Г. Шейнъ. — Байрейтъ. — Китежъ. — «Луиза Шарпантье»), Н. А. Римскаго-Корсакова (Вагнеръ и Даргомыжскій. — Къ слушателямъ и цѣнителямъ оперы, какъ художественно-музыкальнаго произведенія), Бориса Сабанѣва (Къ 10-лѣтію органа Большаго зала московской консерваторіи. — Язычковые регистры въ органѣ Кавалье-Колли. — Сильныя и слабыя стороны органаго модернизма. — Проектъ переустройства органа Больш. зала Консерваторіи. — Органъ Кавалье-Колли и московская консерваторія), Леонида Сабанѣва («Прометей» Скрябина. — О звукоцвѣтовомъ соответствіи. — 4-я соната Скрябина. — «Божественная поэма» Скрябина. — Листъ и Скрябинъ. — Современные теченія въ музыкальномъ искусствѣ. — Новые пути въ музыкальномъ творествѣ. — 75-лѣтіе первенца русской оперы. — Юбилей Кружка любителей русской музыки), гр. С. Л. Толстого (Музыка въ жизни Л. П. Толстого), Г. Форэ («L'Heur espagnole» М. Равеля), д-ра А. Хыбинскаго (Симфоническая музыка молодой Польши), А. Шенберга (Афоризмы), К. Эйгеса (А. А. Ярошевскій), Арвида Энгель-Бронниковскаго (Фр. Листъ), Б. Яворскаго (Нѣсколько мыслей въ связи съ юбилеемъ Франца Листа), Б. Яновскаго (А. Н. Бородинъ. — Э. Григъ), и много другихъ. — Впервые опубликованъ рядъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова и Вас. С. Калинникова. — Впервые опубликовано юношеское произведеніе А. Н. Скрябина — «Хостигне» для ф-но. (факсимилью съ манускрипта). — Постоянные отдѣлы: Музыкальный календарь. — Музыкальная памятка. — Критика. — Хроника. — Маленькій фельетонъ. — Петербургскій пьесма. — Провинціальная лѣтопись. — Библіографія. — Тексты для музыки. — Иллюстраціи, портреты, нотные примѣры, каррикатуры, шаржи и проч.

Редакторъ-Издатель Вл. Держановскій.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ

на ежедневную общественно-политическую экономическую и литературную газету

„ВЯТСКАЯ РЪЧЬ“

(пятый годъ изданія).

Газета выходитъ въ Вяткѣ по программѣ большихъ столичныхъ газетъ, вѣб-
партійная, прогрессивная.

Къ участию въ газетѣ привлечены, кромѣ мѣстныхъ силъ, сотрудники столич-
ныхъ газетъ и журналовъ.

Собственные корреспонденты имѣются во всѣхъ городахъ и въ наиболѣе круп-
ныхъ заводахъ, селахъ и деревняхъ Вятской губерніи, собственные корреспон-
денты имѣются также въ смежныхъ губерніяхъ — Пермской, Казанской и Во-
логодской.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ 6 р.; на 6 мѣсяцевъ — 3 р. 50 к., на 3 мѣс. —
1 р. 75 к.; на 2 мѣс. — 1 р. 30 к.; на 1 мѣс. — 65 к.

Контора газеты: Вятка, уголъ Николаевской и Нятницкой ул., д. Берманъ.

2 — 2

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ

на большую ежедневную политическую, литературную, общественную
и экономическую газету, издающуюся въ центрѣ Волынской губерніи —
г. РОВНО

„ЮГО-ЗАПАДНАЯ ВОЛЫНЬ“

(IV годъ изданія)

Въ газетѣ принимаютъ участіе видныя провинціальныя и столичныя силы

Богатый литературный отдѣлъ

Большое вниманіе уделено провинціальному отдѣлу.

Собственные корреспонденты во всѣхъ населенныхъ пунктахъ Волыни и въ ко-
торыхъ городахъ Подоліи и Полесья.

СПЕЦІАЛЬНЫЙ ОТДѢЛЪ ХМѢЛЕВОДСТВА.

Подписная плата: (съ пересылкой повсюду) 5 рублей въ годъ, 1/2 года — 3 рубля,
1/4 года 1 р. 60 к. **Объявленія:** впереди текста — 30 к. строка петита, позади —
15 к. Многократнымъ и годовымъ анонсаторамъ — значительная скидка.

Адресъ редакціи и конторы: РОВНО. Гоголевская ул. д., Тине, телефонъ 116.

Редакторъ-издатель А. Я. ЭЛЬБЕРТЬ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА **НИЖЕГОРОДСКІЙ ЛИСТОКЪ**

на 1912 годъ (годъ издания XX).

Направление газеты неизмѣнно прогрессивное, составъ редакціи и ближайшихъ сотрудниковъ остаются прежніе.

Въ 1912 году «Нижегородскій Листокъ» будетъ выходить ежедневно, не исключая понедѣльниковъ, полными листами.

Условія подписки на «Нижегородскій Листокъ» на 1912 годъ:

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Для городскихъ и сормовскихъ подписчиковъ:

Для иногороднихъ подписчиковъ:

На 1 м. 1 р. — к.	На 7 м. 4 р. 75 к.	На 1 м. 1 р. — к.	На 7 м. 5 р. — к.
» 2 » 1 » 50 »	» 8 » 5 » 50 »	» 2 » 1 » 75 »	» 8 » 5 » 50 »
» 3 » 2 » — »	» 9 » 6 » 25 »	» 3 » 2 » 50 »	» 9 » 6 » 25 »
» 4 » 2 » 75 »	» 10 » 7 » — »	» 4 » 3 » — »	» 10 » 7 » — »
» 5 » 3 » 50 »	» 11 » 7 » 50 »	» 5 » 4 » — »	» 11 » 7 » 50 »
» 6 » 4 » — »	» 12 » 8 » — »	» 6 » 4 » 50 »	» 12 » 8 » — »

О РАЗСРОЧКЪ:

Допускается разсрочка подписной платы для годовыхъ подписчиковъ на слѣдующихъ условіяхъ: при подпискѣ 2 р., къ 1 марта 2 р., къ 1 июня 2 р. и къ 1 сентября остальные деньги, или ежемесячно по одному рублю до уплаты всей подписной цѣны.

3—2

Издатель Е. М. Енинъ.

Rigasche Zeitung

(Gegründet 1778).

Die **Rigasche Zeitung**, die älteste Zeitung in den Ostseeprovinzen, erscheint täglich mit Ausnahme der Sonn- und hohen Feiertage. **BEILAGEN:** jeden Sonnabend eine **Feuilleton-Beilage** abwechselnd mit einer Rubrik für **Schach** und einer Rubrik **„Für unsere Kleinen“**; jeden Mittwoch eine Beilage für **Sport**.

Der Abonnementpreis beträgt:

Durch die Post im ganzen Reich:

Für ein ganzes Jahr 10 Rbl. — Kop.

Für ein halbes Jahr 5 Rbl. — Kop.

» » viertel » 2 » 50 »

» » einen Monat 1 » — »

Bei Bestellungen wird um Angabe genauester Adresse und grösste Deutlichkeit derselben gebeten.

Bei Abonnementsbestellungen in dem am Kopfe der Zeitung angeführten Filialen ist der Betrag stets pränumero zu entrichten.

Die Rigasche Zeitung erfreut sich der weitesten Verbreitung in ganz Russland und bildet das beste Organ für Insertionszwecke.

Müllersche Buchdruckerei.

Riga, Herderplatz Nr. 1.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ.

Въ шестомъ году изданія „Старые Годы“ будутъ выходить по прежней программѣ и при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

Цѣна въ годъ съ доставкою и пересылкою 10 руб., безъ доставки — 9 руб., за границу — 40 франковъ.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка:

при подпискѣ — 5 р., 1 апрѣля — 3 р. и 1 июля — 2 руб.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, „Новаго Времени“, Ключкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, „Новаго Времени“, Шибанова и Веркмейстера.

Объявленія: страница 50 р., $\frac{1}{2}$ стр. — 30 р., $\frac{1}{4}$ стр. — 20 р., $\frac{1}{8}$ стр. — 12 р.
За перемѣну адреса 50 коп.

ЗА ИЗРАСХОДОВАНИЕМЪ КОМПЛЕКТОВЪ, ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ ПРЕКРАЩЕНА.

Въ конторѣ редакціи имѣется въ ограниченномъ количествѣ:

1. — Пятый выпускъ (июль — сентябрь) 1911 года по 7 р. 50 к.
2. — Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура) Сост. бар. Врангель. Ц. 10 р.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Заявленія о вполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недостававшимъ номера.

Новый адресъ редакціи: Сиб. Рыночная, 10.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, Г. Г. Леманъ, С. Ю. Маковский, С. Н. Троицкий и А. А. Трубиновъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейверъ.

НА ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЬ

ИЗДАВАЕМЫЙ КНИЖНЫМИ МАГАЗИНАМИ Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛИОГРАФІИ

и

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

Всякій, кто любитъ книги и интересуется тѣмъ, что имѣетъ къ нимъ хотя малѣйшее отношеніе, кто желаетъ знать, что творится въ литературномъ мірѣ въ Россіи и за границею, хочетъ слѣдить за текущею литературою по всемъ отраслямъ знанія и знать все книжныя новости, всякій, кому важно получить списки новыхъ книгъ, — тотъ найдетъ все необходимое въ нашемъ изданіи. 'Извѣстія' и 'Вѣстникъ Литературы' выходятъ ежемѣсячными иллюстрированными выпусками, въ двухъ самостоятельныхъ отдѣлахъ, изъ которыхъ первый — и. з. 'Вѣстникъ Литературы' — заключаетъ въ себѣ статьи по вопросамъ литературы, науки и библиотечнаго дѣла, критическіе разборы новыхъ книгъ, біографіи, воспоминанія и неизданныя письма писателей, очерки о современныхъ теченіяхъ въ литературѣ, историко-литературныя изслѣдованія, статьи по техникѣ чтенія и пр. и пр.; во второмъ же отдѣлѣ — 'Извѣстіяхъ' — помѣщается: хроника литературнаго міра и книжныхъ новостей въ Россіи, вѣсти изъ Франціи, Германіи, Англии, Америки, сла-

вянскія извѣстія, Rossica, рецензіи, новости по библиографіи и библиотечному дѣлу, справки по вопросамъ, касающимся книгъ, и, кромѣ того, ежемѣсячные систематическіе каталоги всехъ выдающихся новыхъ книгъ, русскихъ и иностранныхъ, списки книгъ, находящихся въ печати, арестованныхъ, запрещенныхъ изданій, спеціальныя каталоги по разнымъ отраслямъ наукъ, указатели главнѣйшихъ журнальныхъ статей и т. н. Оба отдѣла: 'Вѣстникъ Литературы' и 'Извѣстія по Литературѣ, Наукамъ и Библиографіи' — взаимно дополняютъ другъ друга, составляя, вмѣстѣ съ нимъ, какъ бы одно цѣлое, въ которомъ историко-литературная и критическая часть сосредоточена преимущественно въ первомъ изъ нихъ, библиографическая и справочная — во второмъ. Журналь иллюстрируется снимками съ замѣчательныхъ произведеній печати, сценами изъ сочиненій выдающихся авторовъ (русскихъ и иностранныхъ), портретами, библиотечными знаками, рѣдкими автографами, карикатурами писателей и пр. и пр.

1 р. Годовая подп. цѣна 'Извѣстій по Литературѣ' и 'Вѣстника Литературы', съ дост. и перес. **1** р.

Съ перес. за границу — 1 р. 50 к. (= 4 франка).

Подписка принимается въ редакціи, въ С.-Петербургѣ, Вас. Остр., 16 линия, 5—7, с. д., а также въ книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гостиный Дворъ, 18, и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12 д. Дзамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22, д. Чицова и Курындиной (противъ университета).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

НА ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„РУССКІЙ БИБЛІОФИЛЪ“

ВЪСТНИКЪ ДЛЯ СОБИРАТЕЛЕЙ КНИГЪ И ГРАВЮРЪ

2-й годъ изданія

журналъ выходитъ 8 разъ въ годъ.

Программа: Исторія книги и гравюры, библиографія, описанія частныхъ библиотекъ, біографіи писателей, художниковъ, граверовъ и собирателей, Опубликованіе неизданныхъ рукописей и автографовъ. Воспроизведенія рѣдкихъ гравюръ, рисунковъ и автографовъ. Снимки съ переплетовъ, книжныхъ знаковъ, старинныхъ грамотъ и т. д. Корреспонденціи изъ Франціи и Германіи. Хроника.

Въ 1912 году между прочими статьями будутъ помѣщены:

Н. Богуславскій. Ходовецкій и его работы о Россіи. Со многими рисунками.

Е. Брянскій. Драматическій журналъ 1811 года.

Les-fortes pages во французскихъ изданіяхъ XVIII в.

Записки извѣтнаго библиофила Я. Ф. Березина-Ширяева.

Н. Неизданное сочиненіе о Масонахъ XVIII в.

Н. Жуковскій какъ художникъ. Со многими рисунками, частью въ краскахъ.

Н. Обольяниновъ. Игры дѣтскія. Съ рисунками.

В. Семенниковъ. Раскольничья типографія въ Клинцахъ XVIII в. (По архивнымъ документамъ).

В. Семенниковъ. Раннее Литературное общество Новикова.

В. Семенниковъ. Помѣщенныя типографіи XVIII вѣка.

П. Симанскій. Библиографія Суворова. Со многими портретами.

П. Соловьевъ. Иллюстрація произведеній Жуковскаго. Съ рисунками.

П. Столянскій. Къ исторіи провинціальныхъ библиотекъ.

А. Фоминъ. Церешка Жуковскаго съ Фридрихомъ-Вильгельмомъ. Неизданныя письма.

А. Фоминъ. Андрей Тургеневъ и его стихотворенія.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА 6 р. 50 к. ВЪ ГОДЪ.

Редакція: Литейный, 51.

Книжный магазинъ Н. Соловьева.

Редакторъ-Издатель

Н. В. Соловьевъ.